Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung

Band 8

Die Schriftenreihe soll ein Forum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den politisch-kulturellen Hinterlassenschaften der SED-Diktatur bieten. Dabei werden die Filme der DEFA im Mittelpunkt stehen. Dieses Filmerbe, das mit Gründung der DEFA-Stiftung im Januar 1999 in Berlin den Rang eines „nationalen Kulturerbes" erhalten hat, stellt für politik- und kultur-wissenschaftliche Forschungen einen außerordentlich bedeutsamen Quellenbestand dar. In der Mediathek der Universitätsbibliothek Oldenburg steht ein umfangreicher Bestand an Spiel- und Dokumentarfilmen der DEFA sowie weiteres Quellenmaterial zur Filmgeschichte der DDR für Lehre und Forschung zur Verfügung.

Worin besteht die Bedeutsamkeit dieses Erbes? Was zeigen die Bilder des Staatsmediums? Bilden sie die ideologischen Fiktionen eines totalitären Herrschaftssystems in seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen ab oder können sie Einblicke gewähren in die Lebenswelt der sozialistischen Gesellschaft? Darin ist die ganze Spannweite möglicher Fragen enthalten. Auf sie Antworten zu geben, wird Anliegen dieser Schriftenreihe sein. Sie steht Wissenschaftlern, Publizisten, Zeitzeugen, Studierenden und allen Interessierten offen.

Die Herausgeber

Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung

Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle
„DEFA-Filme als Quellen zur Politik und Kultur der DDR“
und des IBIT der Universität Oldenburg

Herausgegeben von:
Klaus Finke, Helmut Freiwald,
Gebhard Moldenhauer, Hans-Joachim Wätjen

Klaus Finke

Politik und Film in der DDR

Teilband 1

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

BIS-Verlag, Oldenburg, 2007

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 25 41,
26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
E-mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.ibit.uni-oldenburg.de

ISBN 978-3-8142-2093-2

Inhaltsverzeichnis

0	**Einleitung**	**15**
0.1	Problemexposition	17
0.1.1	Metaphern der Macht	21
0.1.2	Metaphern der Selbsttäuschung	23
0. 2	Bestimmung des Gegenstandsbereichs	31
0.2.1	Die Frage nach dem Gegenstand	31
0.2.2	Der Gegenstand Kunstwerk	33
0.2.3	Film als Untersuchungsgegenstand	36
0.2.4	Gegenstand der Arbeit: Arbeiter und Kader	38
0.3	Methode: Hermeneutik des Heroismus	39
0.4	Fragestellung und Ziel der Arbeit	44
0.5	Vorgehen und Aufbau der Arbeit	45
1	**Die SED-Diktatur**	**47**
1.1	Die totalitäre SED-Diktatur	49
1.1.1	Begriff	49
1.1.2	Ideologie und Gewalt	57
1.1.3	Selbstlegitimation	61
1.1.4	Der historische Ort der SED-Diktatur	62
1.1.5	Zur Kritik eines Erklärungskonzepts: Politische Religion	63
1.2	Die kommunistische Machteroberung	69
1.2.1	Die Grundlagen	69
1.2.2	Die Machteroberung in der SBZ	75

1.2.3	Der Ausbau der Macht in der SBZ/DDR: „Aufbau“ einer „Neuen Gesellschaft“ oder: Die Transformation der bürgerlichen in eine sozialistische Gesellschaft	100
1.3	Zur Kontinuität kommunistischer Politik: Von Weimar nach Pankow	108
1.3.1	Die Faschismus/Antifaschismus- und Sozialfaschismus – Theorie	115
1.3.2	Faschismus/Sozialfaschismus	119
1.3.3	Die Faschismus-/ Sozialfaschismustheorie von KPD/KI	130
1.3.4	Faschismustheorie – Einheitsfront – Volksfront	147
1.4	Die SED-Diktatur als abkünftige Diktatur oder: Herrschaftsbegründung durch Okkupation	161
1.4.1	Revolution oder: Geschichte und Gewalt	162
1.4.2	Zur Ästhetik der Revolution oder: Die SED-Diktatur als Farce	164
1.4.3	Herrschaft durch Okkupation und ihre Aporien	169
1.5	Kommunistischer Staatszweck: Die SED - Herrschaft als Glückseligkeitsdespotie	174
1.5.1	Kommunismus als Kampf gegen die bürgerliche Demokratie	181
1.5.2	Leninistischer Demokratiebegriff	184
1.5.3	Wahlen in der wahren Demokratie	189
1.5.4	Kritik des Despotismus: Kants Freiheits- und Rechtsstaatskonzeption	195
2	**Kultur, Kunst und Film in der SED-Diktatur**	**215**
2.1	Politische Herrschaft, Kultur und symbolische Ordnung	217
2.1.1	Herrschaft, Legalität und Legitimität	217
2.1.2	Kultur und symbolische Ordnung	224
2.1.3	Kultur, symbolische Ordnung und Massenmedien in der DDR	228
2.1.4	Zur Funktion der Kunst	233

2.1.5	Funktion der Kunst oder: Diener zweier Herren – Zur Rolle der kritischen sozialistischen Intelligenz	244
2.2	Zum Kunstbegriff der SED: Marxistisch – Leninistische Ästhetik	249
2.2.1	Kant	249
2.2.2	Hegel	255
2.2.3	Lukàcs	261
2.3	Die Grundlagen der Kulturpolitik von KPD/SED	264
2.3.1	Zur Tradition und Kontinuität des Konzepts einer politisierten Kunst	264
2.3.2	Zum Kultur- und Kunstbegriff der SED	306
2.4	Zur Kulturpolitik der SED	312
2.4.1	Der Anfang und seine Voraussetzungen	312
2.4.2	Zur Ausgestaltung der Kultur- und Kunstpolitik der SED	329
2. 5.	Die Deutsche Film AG (DEFA)	382
2.5.1	Politik und Film	382
2.5.2	Aufarbeitung der kulturellen Hinterlassenschaften der SED-Diktatur	397
2.5.3	Die DEFA	412
2.5.4	Zur Ästhetik-Konzeption des DEFA -Filmschaffens	430
2.5.5	Die Aussagepotentiale des DEFA-Films	446
3	**Selbstbehauptung und Moderne: Der totalitäre Mythos**	**453**
3.1	Totalitarismus und Kunst	454
3.1.1	Totalitarismus als Antwort	456
3.1.2	Hermeneutik der Staatskunst	460
3.2	Selbstbehauptung und Moderne: Ideengeschichtliche Rekonstruktion	463

3.2.1	Zum Problem der Gewissheit	465
3.2.2	Zum Problem der Einheit von Gesellschaft	467
3.2.3	Totalitäre Politik als Identitätsrepräsentation	469
3.3	Die Grundlagen des marxistisch-leninistischen Weltverstehens	472
3.3.1	Die kommunistische Partei	473
3.3.3	Kader/Arbeiter oder: Heroismus als Keimform des Neuen Menschen	518
3.3.4	Thälmanns Diktum	519
3.3.5	Mythisches Idealportrait und Filmportrait	520
3.4	Das heroische Selbstbild des Kommunismus	521
3.4.1	Mythos und Heroismus	521
3.4.2	Merkmale totalitärer Kulturen	539
3.4.3	Heroismus und seine Idealbilder im Film	542
3.4.4	Das kommunistische Heldenpantheon	543
3.4.5	Heroisches Selbstbild: Der Arbeiter – ein sozialistischer Prometheus	544
3.5	Der Arbeiter – ein sozialistischer Prometheus: Gestalt des politischen Mythos und Symbol der totalitären Transformation der alten Gesellschaft	550
3.5.1	Das kommunistische Heroismus- Paradigma	552
3.5.2	Die Revolution und der Neue Mensch	554
3.5.3	Die revolutionäre Initiative	558
3.5.4	Die zwei Grundformen des Heroismus	561
3.5.5	Die sozialgeschichtliche Ebene oder: Auf der „Spur der Steine“	564
4	**Typologie und Hermeneutik des Heroismus**	**581**
4.1	Heroismus und seine Idealbilder im Film	581
4.1.1	Mimesis: Vorstellungsbild oder Abbild	583

4.1.2	Aporien der Staatskunst I	587
4.1.3	„Am Strand“ oder: Ein Maler blickt auf die „Idee“	590
4.1.4	Aporien der Staatskunst II	591
4.2	Zur Interpretation des politischen Mythos	592
4.3	Das Heroismus-Modell	593
4.4	Typologie des Heroismus	595
4.5	Hermeneutik des Heroismus im DEFA-Film	598
4.5.1	Film als Gegenstand	598
4.5.2	Film als Narration	599
4.5.3	Film als Schnittstelle von Herrschafts- und Sozialgeschichte	601
4.5.4	Hermeneutik des DEFA-Films	608
4.5.5	Hermeneutik des Heroismus	611
5	**Das heroische Selbstbild: Filmanalysen**	**627**
5.1	Filmfundus und Fragestellung	628
5.2	Optimistischer Heroismus	631
5.2.1	Thälmann oder: Die Inaugurierung eines politischen Führer-Helden im DEFA-Film	631
5.2.2	Die Konstruktion des Arbeitshelden im DEFA-Film	709
5.3	Dezisionistischer Heroismus	801
5.3.1	Der politische Führer oder: Die Geburt des neuen Heldentyps aus dem Geist der Gemeinschaft	801
5.3.2	Der Arbeitsheld	838
5.4	Digressiver Heroismus - Vom Verschwinden des heroischen Subjekts oder: Geschichten von Kadern und Arbeitern	877
5.4.1	Der Film: Jadup und Boel (1980/81/ UA 1988): Die sozialistische Filmproduktion – eine ernste Farce	877

5.4.2 Bewusstsein und Zeit 904
5.5 Fazit 929
5.5.1 Optimistischer Heroismus 929
5.5.2 Dezisionistischer Heroismus 934
5.5.3 Digressiver Heroismus 936
6 Zusammenfassung 943
Literaturverzeichnis 951
Verzeichnis der Filme 988

0 Einleitung

„Es geht über die Macht der Philosophie hinaus, die politischen Mythen zu zerstören. Ein Mythus ist in gewissem Sinne unverwundbar. Er ist für rationale Argumente undurchdringlich; er kann nicht durch Syllogismen widerlegt werden. Aber die Philosophie kann uns einen anderen wichtigen Dienst leisten. Sie kann uns den Gegner verstehen machen. *Ernst Cassirer*

„Daß die Welt im Argen liege: ist eine Klage, die so alt ist, als die Geschichte, selbst als die noch ältere Dichtkunst, ja gleich alt mit der ältesten unter allen Dichtungen, der Priesterreligion. Alle lassen gleichwohl die Welt vom Guten anfangen ...“[1]

Die Welt vom Argen zu befreien, die „soziale Frage“ zu lösen, den historischen Fortschritt zu vollstrecken und zur Wiederherstellung der kommunistischen Urgesellschaft auf höherer historischer Stufe zu gelangen, dieser Anspruch stellte das Programm des Kommunismus in allen seinen historisch vorhandenen Variationen dar.[2]

Das Gespenst des Kommunismus ist seit der Darbietung seines *Manifestes* fast einhundertundfünfzig Jahre in Europa und der Welt umgegangen und hat dabei eine Spur ungeheurer Verwüstungen hinterlassen. Seine Verheißung, die Herstellung des Glücks Aller bewirken zu können, war die Verblendung, in deren Namen das Unglück von Millionen als historisch notwendige

---

1 Kant, Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, in: Kant, Die Metaphysik der Sitten, WA Bd. VIII, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977, S. 665.

2 Vom Kommunismus als von einem TYPUS von Parteien, Ideologien, Staaten und Gesellschaften - wie etwa von Liberalismus - im Singular zu sprechen, wie dies im Folgenden geschieht, ist deshalb politikwissenschaftlich gerechtfertigt, weil alle seine durchaus differierenden Varianten den einen gemeinsamen Bezugspunkt haben: Marx - und behaupten, in seinem Namen den richtigen Weg der Realisierung gefunden zu haben.

Durchgangsstufe zum Endziel einer klassenlosen Gesellschaft als gerechtfertigt erscheinen sollte.

Auch in Deutschland, in der DDR, hat dieses Gespenst eine mehr als vierzigjährige Herrschaft errichten können. Der Kollaps der kommunistischen Herrschaft in der DDR war ein Ereignis von unerwarteter Plötzlichkeit und alle Seiten überraschenden Friedlichkeit; er hat auch in der Forschung für eine Wende in der Auseinandersetzung mit der zweiten deutschen Diktatur gesorgt. Die Perspektive auf die kommunistische SED-Herrschaft als Moment des Realisierungsversuchs eines *universalen Emanzipationsprogramms* von universaler kapitalistischer Ausbeutung und Unterdrückung ist dabei zunehmend in den Hintergrund getreten; sowohl der ideologisch begründete totalitäre Herrschaftsanspruch als auch die diktatorische Herrschaftspraxis der SED sind zum zentralen Gegenstand wissenschaftlicher Analyse geworden.

In diesem Kontext einer kritischen Aufarbeitung der SED-Diktatur untersucht die folgende Arbeit *einen* Aspekt ihrer Herrschaft: das medial vermittelte Selbstbild des heroischen Kommunismus als konstruktiver Kraft, kurz: als promethische Kraft der „Erbauer der Zukunft". Das Heroismus-Paradigma in seiner kommunistischen Ausformung wird hier als historische Anthropomorphie eines von Göttern und überirdischen Gewalten bestimmten Geschehens verstanden: alles Unerklärliche und Überwältigende des *kontingenten* Geschichtsprozesses wird dabei in eine heroische Figur gebannt, die nun selber die Attribute einer transzendenten Gestalt annimmt. Mit der Anthropomorphisierung der blinden Gewalten der Geschichte geht die wissenschaftlich begründete Selbstermächtigung einher, selber als historische Gewalt zu handeln; sie gewinnt Gestalt in der Figur des kommunistischen Funktionärs als Funktion des historischen Fortschritts und seinem Komplement, der Figur des Proleten.

Den Kampf gegen die Kontingenz führt dieses Figurenensemble im Namen historischer Gesetzlichkeit; seine mythische Fundierung erfolgt durch Erweckungserlebnis, höhere Einsicht und Sendungsbewusstsein; seine Legitimation erfolgt nicht plebiszitär oder sakral, sondern durch charismatische Anerkennung.[3]

---

3 Die Thälmann-Figur, erste Sequenz im Schützengraben des 1. Weltkriegs, demonstriert dies paradigmatisch – vgl. Kap.5.

Aufstieg und Fall dieser Figuren im Film der DDR sind Gegenstand der vorliegenden Untersuchung; sie steht im Kontext der Aufarbeitung der SED-Diktatur. Auf vielen Gebieten der DDR - Forschung, so Kocka, sei der „Wissens- und Erkenntniszuwachs der letzten Jahre immens.“[4] Als Desiderat der Forschung aber hebt Kocka hervor, dass weitere Fortschritte „mit davon abhängen, ob es gelingt, interessante Synthesen unter neuen Fragen zu verfassen und insbesondere Herrschafts-, Gesellschafts- und Alltagsgeschichte zu verknüpfen.“[5] Die DDR- Forschung, die „nicht nur zu ihrem Vorteil empirisch sehr dicht ... und auch ungemein kleinschrittig“[6] geworden ist, wird verstärkt „wissenschaftliche und intellektuelle Relevanz gewinnen, je mehr es gelingt, ihre Fragen und Antworten mit anderen Erinnerungs- und Forschungsbereichen in Verbindung zu setzen, mit den großen Fragen der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts...“ [7]

0.1 Problemexposition

Das Ende ist das Problem. Auf der einen Seite steht ein mit allen erdenklichen Gewaltmitteln hochgerüsteter Staatsapparat, der seine Untertanen zudem noch von einer hybriden, alle Bereiche der Gesellschaft durchdringenden Geheimpolizei überwachen und kontrollieren läßt. Die SED hatte seit dem „Trauma“ der Revolution vom Juni 1953[8] alle Register der Repression durchgespielt; sie hatte besonders seit dem Bau der Mauer 1961 jahrzehntelang erfolgreich die *präventive* Repression in Permanenz betrieben, sie schien auch eine innere Pazifizierung im Sinne der Herstellung von Loyalität erfolgreich bewältigt und damit „Opposition und Widerstand“[9] in der DDR

---

4 Kocka, Jürgen, Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Hermann Weber zum 75. Geburtstag, in: Deutschland Archiv 36. Jg. 2003, H. 5, S. 764 – 771, hier: S. 765.

5 Kocka, Bilanz und Perspektiven, a. a. O., S. 767.

6 Kocka, Bilanz und Perspektiven, a. a. O., S. 767.

7 Kocka, Bilanz und Perspektiven, a. a. O., S. 768.

8 Vgl. dazu: Finke, K., Die Krise des SED-Sozialismus und der Juni- Aufstand 1953, in: ders. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg 2003, S. 13 – 48.

9 Vgl. u. a. Neubert, Ehrhard , Bernd Eisenfeld (Hrsg.): Macht – Ohnmacht – Gegenmacht. Grundfragen zur politischen Gegnerschaft in der DDR, Bremen 2001 u. Poppe, Ulrike, Rainer Eckert, Ilko-Sascha Kowalczuk (Hrsg.): Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR, Berlin 1995.

unmöglich gemacht zu haben, kurz: es schien so, als ob „die Gesellschaft der DDR stabiler integriert war als beispielsweise jene Ungarns, Polens oder der CSSR.“ [10]

Auf der anderen Seite, auf der Seite der Dissidenz, des Ungehorsams, der Widerständigkeit[11] stehen der SED-Diktatur, besonders seit der Schlussakte der KSZE-Konferenz, ausschließlich kleine, zersplitterte Gruppen einer heterogenen Bürgerbewegung gegenüber. Plötzlich aber zerbricht der Schein der Stabilität der Parteiherrschaft; die *Massen*, die bis dahin eher als formierte zur Selbstinszenierung der Macht fungierten, entdecken ihre Kraft und erobern die Straßen; das Regime wankt und es fällt schließlich ohne Gegenwehr in sich zusammen.

Es scheint sich hier überraschend eine These zu bestätigen, die Paul Fröhlich Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts mit Blick auf die Sowjetunion und ihr Imperium so formulierte: „Gerade die Ungeheuerlichkeit des staatlichen Machtapparats zeugt von der Gebrechlichkeit der Herrschaft in den totalitären Staaten.“[12]

Zu den frühen und hellsichtigen Prognosen über die konstitutive Instabilität der totalitären kommunistischen Diktaturen[13] gehört auch Hannah Arendts Studie zu dem Verhältnis von „Macht und Gewalt“ aus dem Jahr 1969. Ihre Gegenthese zur Prämisse der klassischen Herrschaftssoziologie, der zufolge Macht Gewalt voraussetze, lautet: Gewalt zerstört Macht. Gewalt als das Ensemble der Mittel und Vorgänge des physischen Zwangs, die immer auf die Grundfrage von Leben oder Tod zielen, kann gerade das nicht beschaffen, worauf eine stabile Herrschaft beruht: Macht. Macht entsteht allein

---

10 Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR, Frankfurt/M. 1992, S. 9.

11 Vgl. zu dem hier verwendeten von Peter Steinbach u. a. entwickelten Paradigma des „integrativen Widerstands“: Finke, Klaus, Widerstand und Erinnerungskultur, in: Finke, K.; Lange, Dirk., Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland, Oldenburg 2004, S. 141 – 154, hier: S. 141 f.

12 Fröhlich, Paul, Ewigkeit totalitärer Regime?. Gedanken zu einem aktuellen Thema, in: Arbeiterbewegung – Theorie und Geschichte, Jahrbuch 4, hrsg. v. Claudio Pozzoli, Frankfurt/M. 1976, S. 149. Zu P. Fröhlich, dem Mitbegründer der KPD 1918/19 und seiner Vita vgl. Hermann Weber (Hrsg.), Der Gründungsparteitag der KPD. Protokolle und Materialien, Frankfurt/M. 1969, S. 21, 45, 338.

13 Vgl. auch Brzesinski, Z., Das gescheiterte Experiment. Der Untergang des kommunistischen Systems, Wien 1989.

durch *Zustimmung* der Herrschaftsunterworfenen zu den Entscheidungen und Handlungen der politischen Herrscher.

Die Stabilität der Herrschaft hängt *idealiter* ab von der Fraglosigkeit der Zustimmung, *realiter* hängt sie in der Moderne, an deren Beginn der systematische Zweifel und der Zerfall jeder Fraglosigkeit steht, nur ab von dem Zwang der immer erneuerten Beschaffung von Zustimmung; Macht läßt sich immer weniger auf Gewalt gründen, ihre Widersprüchlichkeit tritt immer deutlicher zutage: Auf Gewalt gestützte politische Systeme unterliegen daher dem selbstdestruktiven Zwang zur Perfektionierung ihrer Zwangsmittel, sie unterliegen damit auch der Gefahr eines plötzlichen und gewaltlosen Zusammenbruchs. Hannah Arendt hat eine Erläuterung ihrer These am totalitären System des Kommunismus vorgenommen, in der unschwer die Grundzüge der friedlichen Revolution in der DDR zu erkennen sind.

„Wo Gewalt der Gewalt gegenübersteht, hat sich noch immer die Staatsgewalt als Sieger erwiesen. Aber diese an sich absolute Überlegenheit währt nur so lange, als die Machtstruktur des Staates intakt ist, das heißt, solange Befehle befolgt werden und Polizei und Armee bereit sind, von ihren Waffen Gebrauch zu machen. Ist es nicht mehr der Fall, ändert sich die Situation jählings. (...) Wo Befehlen nicht mehr gehorcht wird, sind Gewaltmittel zwecklos. Und für die Frage des Gehorsams, wo nämlich entschieden wird, ob überhaupt noch gehorcht werden soll, ist die Befehl-Gehorsam-Korrelation gänzlich irrelevant. Die Beantwortung dieser Frage hängt nämlich von nichts anderem als der allgemeinen Meinung ab und natürlich von der Zahl derer, die diese Meinung so oder anders teilen. Jetzt stellt sich auf einmal heraus, daß alles von der Macht abhängt, die hinter der Gewalt steht. Der plötzliche dramatische Machtzusammenbruch, wie er für Revolutionen charakteristisch ist, zeigt, wie sehr der sogenannte Gehorsam des Staatsbürgers – gegenüber den Gesetzen, den Institutionen, den Regierenden oder Herrschenden – eine Sache der öffentlichen Meinung ist, nämlich die Manifestation von positiver Unterstützung und allgemeiner Zustimmung.“[14]

Bei der Transformation von Gewalt in Macht, im Prozess der Herstellung einer die Herrschaft anerkennenden „Meinung“ spielt eine Kategorie eine Schlüsselrolle, die in klassisch mit Gewalt und Repression als Machtbasis argumentierenden Auffassungen untergewichtet ist: es ist die Kategorie des

---

14 Arendt, Hannah, Macht und Gewalt, München [7]1990, S. 49 f.

Sinns. Ohne Zweifel stellen Präsenz und Latenz der Drohung mit dem Einsatz von Gewalt die ultima ratio der Herrschaftssicherung der SED dar. Gleichwohl kann das repressive Argument allein nicht die relativ lange Dauer und auch nicht das Faktum einer relativen Stabilität der Macht und ihre zunehmende „Legitimität“ zureichend erklären. Arendts luzide Machttheorie nimmt diese Kategorie auf; einer diskurstheoretisch orientierten Weiterführung zufolge erlangt demnach Macht Kohärenz, Konsistenz und Dauer durch Generierung eines Überflusses an symbolischem Sinn, der sich in ein Zeichensystem übersetzen lassen kann und in die symbolische Ordnung, die in und durch Diskurse produziert wird, eingeht und in einem fortschreitenden Prozess gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion, in dem symbolischen Kampf kollektiver Akteure um die Durchsetzung ihrer Welt- und Selbstdeutungen, die Hegemonie anstrebt. Legitimationskrisen der Macht artikulieren sich demgemäß als Krisen des Generierungsprozesses von Sinn und seiner Übersetzbarkeit in Symbolsysteme.

Die Annahme von durch eine Zentral-Instanz ausgeübter Repression und der Drohung mit Gewalt bildet die klassische Antwort topologischer Machttheorien auf die Grundfrage der Macht, der Frage nach den „Motiven der Fügsamkeit“ (M. Weber). Diese Antwort wird nun in dem vorliegenden Ansatz ergänzt durch den Hinweis auf die Kategorie Sinn: in der Bereitstellung von Sinn durch die Macht, d. h. von Welt- und Selbstdeutungsmustern, mit deren Hilfe die kontingente Faktizität der Welt und des Lebens in ein sinnvoll geordnetes Geflecht von Orientierung transformiert werden kann, ist jener reziproke Vorgang begründet, durch den die Regierten vom „Absolutismus der Wirklichkeit“ (Blumenberg) entlastet werden und ihre *Macht* an die Regierenden abgeben. Entlastungsmechanismus der Macht und ihre Stabilität sind Korrelate; sie sind gebunden an die Fähigkeit der Macht zur Hervorbringung und Bereitstellung der „Ressource Sinn“.[15]
In diesem Prozess liegt das Kernelement der von Hannah Arendt beschriebenen Transformation von Gewalt in Macht; in diesem Prozess spielen die Intellektuellen, die „professionellen Sinnproduzenten“ (Arendt), eine außerordentlich bedeutsame Rolle; sie leisten die Arbeit am Sinn, indem sie jene Erzählungen über die Welt herstellen, durch die sie den Rezipienten als sinnvolle, geordnete und verfügbare für das individuelle Leben erscheint.

---

15 Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. II, Frankfurt/M. 1981, S. 212.

Das Massenmedium Film hat für diesen Aspekt der gesellschaftlichen Kommunikation eine Schlüsselrolle inne; schon Lenin hat die Bedeutung des neuen Mediums für den Sieg der sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft klar erkannt und in seinem berühmten Diktum vom Film als wichtigsten aller Künste formuliert. Dies hat Anatoli Lunatscharski, nach der bolschewistischen Revolution Volkskommissar für das Bildungswesen, überliefert; er berichtet über ein Gespräch, das Lenin mit ihm über das Medium Film führte: „Mein bedeutsamstes Gespräch mit Iljitsch über die Filmkunst wurde hervorgerufen durch das rege Interesse Lenins für das Filmwesen...“[16] Dass Lenin nicht nur reges Interesse, sondern auch Substantielles zu sagen hat zum Film, versteht sich von selbst:

„Und Wladimir Iljitsch fügte hinzu: ‚In dem Maße, in dem ihr durch richtige Wirtschaftsführung (im Bereich „der Abteilung Foto-Kino“- Vf.) auf die Beine kommt, und vielleicht, bei allgemeiner Verbesserung der Lage des Landes, einen bestimmten Zuschuß dafür bekommt, müßt ihr die Filmproduktion immer breiter entfalten und vor allen Dingen gute, gesunde Filme unter die Massen in der Stadt, mehr aber noch auf dem Lande bringen.’ Dann lächelt er und sagte noch: ‚Sie gelten bei uns als der Schirmherr der Künste, darum müssen Sie ständig dessen eingedenk sein, daß für uns von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste ist.’ Damit war, wie ich mich erinnere, unsere Unterredung zu Ende.“[17]

0.1.1 Metaphern der Macht

In der folgenden Studie werden daher jene für das Selbstbild des Kommunismus konstitutiven Bilder untersucht, jene Bilder, die die in der Arbeit mit dem Film beschäftigten kommunistischen Künstler in der DDR in die gesellschaftliche Kommunikation bei dem Versuch der Schaffung einer neuen symbolischen Ordnung eingespeist haben; zentral sind dabei Metaphern eines spezifisch kommunistischen Heroismus.

Hans Blumenberg hat gezeigt, dass keine Gesellschaft ohne den Gebrauch von Metaphern zur Selbstbeschreibung in der Lage ist; jede Gesellschaftstheorie führt daher eine eigene Ikonographie mit sich. „Obwohl es seit Kants Antinomien müßig ist, über das Ganze der Welt theoretische Aussagen zu

---

16 Lunatscharski, A. W. , Lenin und die Kunst, in: W. I. Lenin: Über Kultur und Kunst, Berlin 1960, S. 647.

17 Lunatscharski, Lenin und die Kunst, a. a. O., S. 648.

machen, ist es doch keineswegs gleichgültig, nach den Bildern zu fahnden, die dieses als Gegenständlichkeit unerreichbare Ganze ‚vertretend' vorstellig machen." [18]

In den Metaphern ist ein „Mehr an Aussageleistung" erbracht, das der diskursiven Sprache unzugänglich ist; Metaphern „ ‚beantworten' jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz ganz einfach darin liegt, daß sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als im Daseinsgrund gestellte vorfinden."[19]

Das Aussagepotential und die trotz aller Anstrengungen des Logos nicht erfolgreiche Arbeit an der Eliminierung von Metaphern liegt darin, *neben* – nicht unter/oberhalb - der Ebene der Begrifflichkeit, eben in der Form der ‚Unbegrifflichkeit', Antworten auf Grundfragen zu vermitteln: „Was die Welt eigentlich sei – diese am wenigsten entscheidbare Frage ist doch zugleich die nie unentscheidbare, und daher immer schon entschiedene Frage."[20]

Die *Antworten* der marxistischen Theorie, die Metaphern, die „dieses als Gegenständlichkeit unerreichbare Ganze ‚vertretend' vorstellig machen", sind bekannt: Von Marx bis Müller (Heiner) war das kommunistische *Emanzipationsprogramm* als heroische Selbstbefreiung konzipiert; die Kunst des sozialistischen ‚Sür-Realismus' lieferte die dazu passenden Bilder. Im Zentrum dieser Kunst stand dabei der Heros; er trat auf in doppelter Gestalt: als Prolet mit kantigem Kopf und stählern-entschlossener Physiognomie sowie als Fanatiker des Politischen im Gestus des allwissenden Funktionärs des Weltgeistes.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist das heroische Selbstbild des totalitären Mythos des Marxismus-Leninismus; untersucht wird es in den Erzeugnissen des staatlichen Filmbetriebs der DDR, der DEFA, deren Filme als Teil des Medien- und Meinungsmonopols der SED die paradigmatischen Idealgestalten dieses heroische Selbstbild ge- und erfunden haben in den diversen Personifikationen der abstrakten Subjekte Arbeiterklasse und Partei

---

18 Blumenberg, Hans, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt /M. 1998, S. 25.

19 Blumenberg, Paradigmen ..., a. a. O., S. 23.

20 Blumenberg, Paradigmen ..., a. a. O. S. 26.

Der hier vertretenden grundlegenden These zufolge waren Aktivist und Kader als die beiden paradigmatischen Figuren dieses heroischen Selbstbildes *nicht Abbilder* eines Gegebenen, es waren vielmehr *Nachbildungen* der Kernelemente des totalitären Mythos des Marxismus-Leninismus von der Emanzipation des Menschen, seiner Befreiung von Ausbeutung und Unterdrückung als Realisierung der *historischen Mission* der Arbeiterklasse unter Führung ihrer kommunistischen Partei.

0.1.2 Metaphern der Selbsttäuschung

Das signifikanteste Emblem des Sozialismus ist die Faust. Träger dieser Faust ist der Proletarier, eine Figur mit stählern-heroischer Physiognomie. Beides, die geballte Faust und der kantige Kopf des Proleten, bilden die Insignien der sozialistischen Revolution, symbolisieren die „historische Mission“ der Arbeiterklasse, den von „der Geschichte“ selbst formulierten „kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist ...“ [21]

Die Figur des Arbeiters ist eingefügt in eine umfassende Metaphorik, in einen alle Bereiche des Sozialismus überwölbenden Bilderhimmel, der seinen Fluchtpunkt fand in der Metapher vom „Aufbau“. Dessen *diskursiv* ausformulierte Variante bildet die Vorstellung von der Arbeiterklasse als dem historischen Subjekt und der kommunistischen Partei als ihrer Avantgarde. Die zentralen Topoi des ideologischen Systems des Marxismus-Leninismus und die metaphorische Selbstkonzeption als „Erbauer der Zukunft“ sind Korrelate.

Obwohl die Faust die Eroberung der ZUKUNFT anzeigen soll, verweist sie doch in die Vergangenheit, zurück ins 19. Jahrhundert, woher sie tatsächlich auch kommt.

„Mann der Arbeit, aufgewacht/ Und erkenne deine Macht/ Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will“ (G. Herwegh, Bundeslied für den Allgemeinen deutschen Arbeiterverein, 1864) – in dieser Strophe artikuliert sich das Bewusstsein einer Stärke, das die Überlegenheit der Körperkraft des Arbeiters über die von ihm bediente Maschine betonen will. Hierin artikuliert sich das Bewusstsein einer aus der errungenen Koalitionsfreiheit ge-

---

21 Marx, K., Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: Marx/Engels Werke (MEW) Bd.1, Berlin 1974, S.385.

speisten Stärke, die sich manifestiert im Zusammenschluss der vielen in der Arbeiter- Association, der Gewerkschaft und schließlich der Partei. Eine Stärke, die sich potenziert zur im Streik erfahrbaren ökonomischen Gewalt und sich ausweitet in die politische Sphäre, in der die sukzessive Durchsetzung des demokratischen Prinzips auch in Wahlfragen den Parteien der Arbeiter kraft der großen Zahl der Köpfe politischen Einfluß und schließlich politische Macht einbringt.

Die Faust verweist auf die ihr zugehörige Produktionsform: es ist die der ersten industriellen Revolution, die Zeit der Dampfmaschine, die Zeit des Einzugs der großen Maschinerie in die Produktion, die Zeit von Eisen und Stahl. Die Gesellschaften sowjetischen Typs (Meuschel) blieben bis zuletzt diesem „Urbild“ industrieller Produktion verbunden; es waren strikte Arbeits- und Arbeitergesellschaften, in der Arbeit nur dann etwas galt, wenn sie produktive, industrielle Arbeit, meist auch noch körperliche Arbeit war. Die Frage der Zirkulation der Waren bzw. Produkte, Distribution und überhaupt Dienstleistung waren in dieser Sicht anstößige, beinah parasitäre Tätigkeiten. In der „Zentralverwaltungswirtschaft“ sollten daher die Warenströme auch nicht frei fließen, sie sollten vielmehr durch den staatlichen Verteilungsmechanismus sinnvoll zu den Adressaten gelenkt und gesteuert werden. Da die mit dem Plan- Konsum versorgten „Adressaten“ identisch waren mit den Produzenten, verschärften die den Verteilungsmechanismus begleitenden Mangelerscheinungen die Spannungen und Disharmonien zwischen Partei und Volk zu einer stabilitätsgefährdenden Dauerkrise mit Rückwirkungen auch auf die Produktion selbst.

Das Emblem der Faust ist verwoben mit der für den Sozialismus insgesamt charakteristischen „Hintergrundmetaphorik“ (Blumenberg) des AUFBAUS. Alles und Jedes sollte aufzubauen sein, vor allem natürlich der Sozialismus selbst. Ein gesellschaftlicher Transformationsprozess von bis dahin unbekanntem Ausmaß, der durch die unmittelbare Aktion von Millionen Menschen, der „Massen“ selbst aus der „alten“ die „neue“ Gesellschaft der Freien und Gleichen hervor prozessieren sollte, fand seine Artikulationsformel in dieser mechanisch – statischen Metapher. Ein als Emanzipations*prozess* aller Unterdrückten qua eigener Tat proklamiertes Vorhaben erschien im Gehäuse einer Aufbau- Metaphorik, in der der Prozesscharakter stillgestellt und die Emanzipation in einer Hierarchie der Ausführung eines Bau-Plans aufgefangen war – eine von Anfang an vorhandene Paradoxie.

Nun ist aber die Aufbau-Metaphorik originär keineswegs bezogen auf die „geschichtliche Tat“ des Proletariats, den Sozialismus „aufzubauen“. Originär ist sie zunächst einmal verbunden mit den Aufbauleistungen des Kapitals in der Zeit der industriellen Revolution. Aufgebaut wurden die industriellen Reiche der großen Konzerne und der ihr korrespondierenden Personifikationen, die großen Industriellen-„Dynastien“; aufgebaut und ausgedehnt wurden Stätten der Produktion, in unbekannte Höhen und in unermessliche Weiten dehnten sich die Werke aus, aus denen die Waren in ungeheurer Zahl hervortraten und bis in den letzten Winkel der Welt vordrangen. Es war die Entstehung der großen kapitalistischen Industrie im 19. Jahrhundert, jene in Deutschland etwas verspätet, um 1870 forciert einsetzende und als „Gründerzeit“ bezeichnete Entwicklung bis zum Ende des 1.Weltkrieges, für die die Metapher vom Aufbau zuerst und zurecht zur Anwendung gelangte. Was in der Aufbau - Metapher eingefangen war, war der im globalen Maßstab sich durchsetzende Erfolg des industriellen Kapitals, eines in technischer Hinsicht auf *mechanischer* Grundlage operierenden Kapitals.

Die zeitgleiche Adaption dieser Metapher durch den Sozialismus ist insofern von Anfang an problematisch, als sie nahelegte, *nach* der siegreichen Revolution, d.h. nach der politischen Machtergreifung, könne auf der *gegebenen* Grundlage industrieller Produktion - unter Abzug der Formen der Ausbeutung, die neue Gesellschaft entstehen.[22]

Die Aufbau-Metaphorik gehört in das Arsenal dessen, was Hans Blumenberg „absolute Metapher“ genannt hat. In diesen Metaphern drückt sich eine Verlegenheit der Vernunft aus, diskursive Genauigkeit nicht erreichen zu können, gleichwohl ein unerlässliches Ausdruckserfordernis erfüllen zu müssen und so hinterrücks als Erkenntnisfortgang den Erfordernissen der Selbstbehauptung dienlich werden. Der Gehalt absoluter Metaphern „bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität.“[23] In diesem Sinn indizieren absolute Metaphern „die fundamentalen, tragenden Gewißheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Er-

22 Vgl. Baumann, Zygmunt, Moderne und Ambivalenz, Frankfurt/M. 1994, S. 320 ff.

23 Blumenberg, Paradigmen …, a. a. O., S. 25.

wartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulieren.“[24]

Ob nun die Welt als Organismus, als Uhrwerk oder Dampfmaschine vorgestellt wird, stets schlägt irgendwann die erkenntnisfördernde Funktion dieser philosophischen Bilder um in ein Erkenntnishindernis. Die in und von diesen Bildern markierten Grenzen sind hermetisch; die Beibehaltung ihres Gebrauchs kann bis an ihre Grenzen führen, aber nicht darüber hinaus. So ist einem am Bild der klassischen Schwerindustrie orientierten Denken der Übergang zur Denkmöglichkeit und zur Umsetzung auf informationstechnologischer Basis operierender Produktionsformen erschwert. Im strikten Festhalten an einer dem 19. Jahrhundert entlehnten Metaphorik des Aufbaus und in der Favorisierung eines in der Faust symbolisierten, d.h. an dem mit schwerer körperlicher Anstrengung konnotierten Ethos der „produktiven“ industriellen Arbeit kommt jener Dauerkonflikt zum Ausdruck, der als Konflikt auftrat zwischen dem Zwang zur Bewahrung der Kohärenz des ideologischen Systems und seiner Suprematie und dem ständig wachsenden Zwang zur Aufnahme und Einbeziehung neuer, „moderner“ Elemente auf der Ebene der Steuerung politisch-kultureller Prozesse und vor allem auf der Ebene der sozialistischen Ökonomie, um dort den Minimalanforderungen an Effizienz und Produktivität unter dem selbstgewählten Paradigma der Systemkonkurrenz nachkommen zu können.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich nun die folgende These: Die geschichtsphilosophisch gewonnene und in der Metapher des „Aufbaus“ geronnene Vorstellung von einer durch die Politik der Partei beherrschten Ökonomie in einer neuen Gesellschaft markierte die immanenten Grenzen der kommunistischen Systeme, an denen sich auch die SED - Herrschaft bis zur Ermüdung abarbeitete, ohne sie je überschreiten zu können, ja, ohne sie je als Grenzen überhaupt verstehen zu können.[25]

---

24 Ebd.

25 Furet hat dies Problem ähnlich beschrieben, als er formulierte, „Charakteristikum des Kommunismus“ sei „die Unfähigkeit zur Reform“. Er gestatte zwar „kleine Änderungen an seiner Ideologie“, aber die „Funktion, die die doktrinäre Orthodoxie innerhalb der Bewegung weiterhin hat, schränkt die tatsächliche Tragweite dieser Kursänderungen ein und macht gleichzeitig schon aus jeder Nichtigkeit etwas widersinnig Bedeutsames.“ Furet, Francois, Das Ende der Illusion, München [2]1999, S. 585.

Komplement des Problems einer selbstgestellten Metaphernfalle ist ein Element, das Marx an der „unheroischen bürgerlichen Gesellschaft“ entdeckt hatte: das Moment der „Selbsttäuschung“[26]. Auch die sozialistische Revolution bedurfte „der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben“[27], des Rückgriffs aufs mythische Potential des Heroismus.

Eine Implikation dieser These von einer grundlegenden Selbsttäuschung der politischen Eliten der kommunistischen Parteien, d.h. einer Befangenheit im eigenen hermetischen Weltbild, ist ihr nicht-zynisches Verhältnis zur Macht: „Der volonté générale, die die Bolschewiki sowieso für sich zu haben meinten, muß ... die volonté de tous folgen. Diese Überzeugung, daß seine Politik im objektiven Interesse der ‚Völker’ liegt, macht den unfrivolen, unzynischen Charakter der politischen Moral des Bolschewismus aus.“[28] Aus dieser Perspektive ist es daher wenig weiterführend zu sagen, die „Ideologie als solche“ verlor „immer mehr an Bedeutung“ und die „intellektuelle Entleerung der marxistisch-leninistischen Doktrin“ diente primär dem Interesse „der herrschenden Eliten an der Erhaltung ihrer Macht.“[29]

Die Machtfrage, leninistisch formuliert: „Wer wen?“, d.h. Gewinnung bzw. Erhaltung der politischen Macht, ist zu *jeder* Zeit die Hauptfrage kommunistischer Politik gewesen, der alle anderen Fragen nachgeordnet blieben. Dies Interesse am Machtbesitz stellt kein Spezifikum der Situation der SED-Herrschaft dar; die Führungselite bestand nie nur aus reinen Machiavellisten. Das Spezifikum liegt vielmehr im Dilemma, auf der einen Seite angesichts unabweisbarer „realer“ Problemlagen, Dehnungen und Überdehnungen an der eigenen Theorie vornehmen zu müssen, und die Probleme dennoch nicht in den Griff bekommen zu können, und auf der anderen Seite an der eigenen Theorie nicht nur festhalten zu müssen, sondern auch zu wollen, trotz aller taktischen „Entleerungen“, weil es sich eben dabei nicht nur um Theorie im

---

26 Marx, K., Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: MEW Bd. 8, Berlin 1972, S. 116.

27 Marx, Der achtzehnte Brumaire, a. a. O., S. 117.

28 Richert, Ernst, Macht ohne Mandat, Bonn ^{2}1963, S. XL.

29 Mommsen, Wolfgang J., Die DDR in der deutschen Geschichte, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 29 – 30/ 93, S. 26.

szientifischen Sinn, sondern um „Weltanschauung“,[30] also um ein mythisches Gebilde totaler Welterklärung handelte, kurz: um ein „Weltbild“, an das seine Anhänger *glauben.*[31]

Mag der in dieser Vagheit formulierte Verdacht auch nicht ganz unzutreffend sein, von den kommunistischen Kadern zu behaupten, von ihrer Ideologie hätten sie „nur noch im rechtfertigenden Gerede“ Gebrauch gemacht und deren „einstige substanzielle Bezogenheit zur politischen Wirklichkeit“[32] sei verloren gegangen, so kann dieser Behauptung einmal ganz schlicht mit Hinweis auf die Empirie entgegengetreten werden. Nach der Wende konnte die westdeutsche DDR-Forschung die erhellende Erfahrung machen, daß die SED-Kader auch das glaubten, was sie sagten: „Eine der deprimierendsten Erfahrungen mit internen Dokumenten und in Interviews mit ehemaligen Spitzenpolitikern ist, daß sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in derselben gestanzten Sprache denken, die sie ihrer Bevölkerung zugemutet hatten.“[33]

Festzuhalten bleibt dagegen die substanzielle Bedeutung des das Denken strukturierenden ideologischen „Weltbildes“. Dieses „Faktum ist bedeutsam aus dem einfachen Grunde, weil nur aus dem *Glauben* an das Weltbild“[34] die ungeheure Energie seiner Verwirklichung kommt. „In den totalitären Verbrechen – von Auschwitz bis zum Archipel Gulag und dem Genozid der Roten Khmer – herrscht ... eine Logik der moralischen Selbstbehauptung, die gesteuert wird vom absoluten Wahrheitsanspruch eines Weltbildes, mit dem der Täter eins geworden ist“[35], denn die „totalitäre Metaphysik nimmt ihre Adepten in die von ihr entwickelten Weltbilder hinein. *Sie gibt nicht nur vor,*

---

30 Zur paradoxen Struktur dieser von Kant in die Begriffswelt eingeführten Komposition vgl. Hans Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/M. 1986, S. 9.

31 Vgl. dazu u. a. Ulbrichts Charakterisierung als „Revolutionär“, der getrieben wurde „von einer Mischung aus ideologischem Sendungsbewußtsein und Machthunger“ bei Wilfried Loth, in: Loth, W., Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994, S. 226.

32 Arendt, Hannah, Über die Revolution, München 1974, S. 9.

33 Glaeßner, Gert-Joachim, Der schwierige Weg zur Demokratie. Vom Ende der DDR zur deutschen Einheit, Opladen 1991, S. 58. Vor allem auch die von Hertle überlieferten Dokumente aus den letzten Tagen des Politbüros belegen dies nachdrücklich.

34 Safranski, Rüdiger, Wieviel Wahrheit braucht der Mensch? , München 1990, S. 148.

35 Safranski, Wieviel Wahrheit…, a. a. O., S. 150.

das Ganze zu begreifen, sie greift auch nach dem ganzen Menschen. Die totalitäre Metaphysik verspricht dem Menschen eine kompakte, unzersetzbare Ganzheit.“[36]

Der „Aufbau“ einer „neuen Gesellschaft“ und die Schaffung eines „Neuen Menschen“ ist der Kern des totalitären Programms des Kommunismus; dass dies Selbstverständnis - und damit die Selbsttäuschung - bis zum Ende der DDR Gültigkeit besaß, dafür lieferte der Generalsekretär der SED, Erich Honecker, in einer seiner letzten berühmt gewordenen Äußerungen zur Kunst, ein eindrucksvolles Belegstück.

Am 17. November 1981 veröffentlichte das „Neue Deutschland“, das Zentralorgan der SED, unter dem Titel: „Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche“ den Leserbrief eines gewissen „Hubert Vater“, der folgende Passage enthielt:

„Ich spüre zu wenig Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen unseres Landes an Großem vollbracht hat in den Jahrzehnten bis heute. Wo sind die Kunstwerke, die das - ich nenne es so - Titanische der Leistungen bewußt machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen und blühenden Arbeiter- und -Bauern-Staates bestehen?“[37]

Der Genosse „Hubert Vater“ war für die zeitgenössischen Leser, für die Kunst- und Kulturschaffenden der DDR, ein Aliasname für den Landesvater, also Erich Honecker.[38]

Der mit den Leistungen seiner Filmkünstler unzufriedene Generalsekretär der SED gab hier zwei entscheidende Hinweise: einmal darauf, wie die herrschend Partei ihr „Aufbauwerk“ selbst verstand und zum zweiten darauf, was sie als Aufgabe der Filmkunst in der DDR betrachtete: Die „Schaffung des Sozialismus“ in der DDR solle als „Leistung von Titanen“, als eine prome-

---

36 Safranski, Wieviel Wahrheit…, a .a. O., S.151.

37 Leserbrief eines gewissen „Hubert Vater“, i. e. E. Honecker, unter dem Titel: „Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche“ , 17. November 1981 „Neue Deutschland“, zit. nach Uta Becher, ´Packen wir es an´ - Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen, in: Zimmermann, Peter u. G. Moldenhauer: Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film, Konstanz 2000, S. 396.

38 Vgl. ebenda

thische Tat von „Arbeiterklasse“ und „Partei“ gelten - so die Selbstauslegung. Und den Filmschaffenden komme die Aufgabe zu, dem Volk den Aufbau eines „Arbeiter- und Bauern-Staates“ *bewusst* zu machen – als jenes „titanische“ Werk verstehen zu lassen, als das es die Parteielite selbst verstand.[39]

Der etwas unsicheren Formulierung - „ich nenne es so“ - , mit der „Hubert Vater“ die Größe der Leistungen des Aufbaus einführt, ist zu entnehmen, dass dem Leserbriefschreiber die mit dem folgenden Prädikat („titanisch“) verbundene Brisanz und die mit ihm konnotierte unerhörte Tiefendimension an mythologischer Bedeutsamkeit wohl bekannt ist, dass er aber, gleichsam etwas verschämt, vor der Größe des artikulierten Anspruchs zurückschreckt und sie daher mit einer gewissen Beiläufigkeit versieht. Der in diese Demutsformel gekleidete Anspruch ist in der Tat von der Qualität des goetheschen „ungeheuren Spruchs“: „Gegen den Gott ein Gott.“[40]

Das verwendet Prädikat des Genossen „Hubert Vater“ für die eigenen Leistungen enthält den Kern der Selbstauslegung der kommunistischen Parteien: sie sehen sich als Erbauer einer Neuen Welt und als Erschaffer des Neuen Menschen, kurz: als promethische Kraft. Damit hat diese Äußerung – beispielhaft - der Boden einer wissenschaftlichen Theorie, als deren Vollstreckungsform sich die kommunistische Praxis stets auch verstand, verlassen und der Bereich des politischen Mythos betreten. Damit ist auch eine Annäherung an den Gegenstandsbereich der vorliegenden Untersuchung erreicht:

---

39 Diese Klage mag als Widerspruch zur unten vorgestellten These von der Kongruenz der Weltanschauung von politischer und künstlerischer Elite verstanden werden. Diese Kongruenz bezieht sich aber nur auf die allgemeine und grundsätzliche Zielsetzung und auf die Überlegenheit des Sozialismus-Modells über das bürgerliche. Gerade Künstler, die mehr waren als Leitartikler, deren Sensorium für real existierende Widersprüche wach war oder sich im Lauf der Zeit schärfte, registrierten und betonten das Unheroische des sozialistischen Alltags und gerieten damit in einen Konflikt mit den kontrafaktischen Illusionsevokationen der Parteielite. Diese Konfliktualität führte ev. zum Nachlassen des Reformeifers, zur Resignation o. ä., aber nicht zur Kündigung des Grundkonsenses. Im übrigen hatte Honecker mit seiner Klage durchaus Recht, denn die Künstler hatten in der Tat in dieser Phase, trotz ihrer reformsozialistischen Illusionen, wenig Sinn für das „Titanische“ des Parteiwerks. Vgl. für diesen sukzessiven Erosionsprozeß: Finke, Klaus, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in: ders. (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 93 – 108.

40 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1986, S. 455. Vgl. dazu unten Kapitel 3.

Gegenstand der Arbeit ist das heroische Selbstbild des Parteikommunismus in seiner „symbolischen Form“ (Cassirer): als politischer Mythos.

In dem vom „Genossen Hubert Vater“ formulierten promethischen Anspruch ist der Kerngedanke des totalitären Mythos des Marxismus-Leninismus enthalten; sein politisch-soziales Komplement ist die totalitäre Formierung der Gesellschaft nach dieser Idee.

0.2 Bestimmung des Gegenstandsbereichs

0.2.1 Die Frage nach dem Gegenstand

Ihre immer noch vorhandene Fähigkeit zur List bewies die Vernunft der Geschichte nachdrücklich am Fall der DDR: dem Besuch des Partei- und Staatsratsvorsitzenden der DDR in der Bundesrepublik *im September 1987*, dem Höhepunkt im jahrzehntelangen Ringen um Anerkennung, einem Besuch, der „vielen als die Ratifikation der deutschen Teilung, als Besiegelung deutscher Doppelstaatlichkeit“[41] galt, folgte fast auf dem Fuß der Niedergang der SED-Herrschaft. Der Kollaps des Kommunismus in der DDR und in Europa war ein epochales historisches Ereignis von unerwarteter Plötzlichkeit. Das Ende des gewaltsamen Experiments der Schaffung eines „Neuen Menschen“ und einer „Neuen Gesellschaft“ war dabei „keiner äußeren ‚Destabilisierung’ zuzuschreiben“, der Zusammenbruch erfolgte vielmehr „von innen heraus“.[42]

Die Annahme einer ungefährdeten Stabilität der Herrschaft des Kommunismus in der DDR, die prophezeite und mindestens hundert Jahre währende Weiterexistenz eines mauerumgrenzten „Arbeiter und Bauernstaates“ prägte bis zuletzt das Selbstbild der herrschenden Partei in der DDR. Die Annahme eines unabsehbaren Weiterbestandes der DDR bildete übrigens eine bedeutende deutsch-deutsche Gemeinsamkeit: der „diskrete Charme des Status quo“[43] war nahezu unwiderstehlich; ein breiter Konsens in Politik und Wis-

---

41 Rexin, Manfred, Der Besuch. September 1987: Honecker in der Bundesrepublik, Aus Politik und Zeitgeschichte B 40 - 41/97, S. 3 -11, hier: S. 3.

42 Koenen, Gerd, Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus, Berlin 1998, S. 28.

43 Schröder, Klaus und Staadt, Jochen: Der diskrete Charme des Status quo: Die DDR-Forschung in der Ära der Entspannungspolitik, in: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 21. Jg. 1993, Heft 1, S. 24 - 63, hier: S. 24.

senschaft der Bundesrepublik bestand darin, der SED-Herrschaft ebenfalls Stabilität und lange Dauer zuzubilligen.

Die bei den Machteliten der SED dominierende Vorstellung einer Geschlossenheit des historischen Raumes des praktizierten Sozialismus beherrscht auch die Oberfläche der vorhandenen Zeugnismittel aus der versunkenen Welt der DDR; sie subsumierten auch noch jene historisch-politischen Phänomene ihrer Kommunismus-Vorstellung, die dies nur noch dem Namen nach sind, der Sache und ihrer historischen Bedeutung nach aber den sukzessiven Verlust der Fundamente dieser Vorstellung indizieren. Im Selbstverständnis der Machteliten der SED ist nun aber folgende Aporie enthalten: die eigene Geschichte artikulierte sich ihnen als Darbietung eines unaufhaltsamen Fortschritts; ihnen fehlte das Moment „der Differenz oder der Schwelle"; ohne „immanente Differenz" aber „wäre dies eine Geschichte, in der nichts geschieht", denn sie wäre voller „immanenter Teleologie." [44]

Die Frage nach jener „immanenten Differenz" ist die Leitfrage dieser Untersuchung. Fragen, wann und wodurch das Ende dieser Epoche herbeigeführt wurde, Fragen nach der Erkennbarkeit und Sichtbarkeit *innerer Gründe* für den Untergang des SED-Regimes in der DDR nehmen in der aktuellen sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung eine Schlüsselstellung ein. Es kann nun allerdings bei dieser Fragestellung *nicht* darum gehen, die Entwicklung in der DDR auf das Jahr 1989 hin zu finalisieren, also im Zug einer großen Umdeutung *ex post* alle Krisensymptome in die Logik einer *Zusammenbruchsnotwendigkeit* einzufügen. Von Interesse ist vielmehr die Frage nach der Vorhandenheit von Zeugnismitteln aus der DDR, die jene immanente Differenz indizieren können und an denen die immanente Zersetzung der Herrschaftsgrundlagen abzulesen wäre; die Frage nach historischen Hinterlassenschaften, die die bei der politischen Klasse der DDR bis zum Ende herrschende Vorstellung einer ungefährdeten Stabilität und eines unaufhaltsam waltenden Fortschritts als konstitutive Selbsttäuschung erkennbar werden lassen können.

Die ersten Schwierigkeiten bei der Annäherung an den Gegenstand sind grundsätzlicher Art: welche Zeugnismittel aus der DDR können überhaupt die Bedingung der Möglichkeit erfüllen, Aufschluss zu geben, über eine innere Erosion der Herrschaftsgrundlagen? Der Blick auf die Selbstausle-

---

44 Blumenberg, Hans, Epochenschwelle und Rezeption, in: Philosophische Rundschau XX Jg., H. 6, 1958, S. 94 -120, hier: S. 98.

gungen der herrschenden Staatspartei ergibt dafür keinen Anhalt; bis zum Ende dominierte dort die hermetische Geschlossenheit des ideologischen Raums: mit der Sache des Sozialismus konnte es immer nur auf- und vorwärts gehen. Der begrenzte Aussagehalt „bei allen offiziellen Quellen“[45] ist grundsätzlich zu berücksichtigen; ein Vorgehen, das sie nicht immanent, sondern im Kontext interpretiert, d.h. es nicht unterlässt, sie „in den gesellschaftlichen und historischen Rahmen einzuordnen, in dem sie entstanden und auf den sie bezogen“[46] waren, wird sie dennoch einbeziehen können. Zudem ist zu berücksichtigen, dass außer den offiziellen nur partiell nichtoffizielle Quellen aus der DDR zur Verfügung stehen.

Dieses Dilemma lässt sich allerdings auflösen durch Einbeziehung von Zeugnissen aus dem Kunstdiskurs der DDR, die wegen der spezifischen Funktion von Kunst überhaupt als „Ersatzmedium für mangelnde öffentliche Diskussion“[47] erkennbar für die gesellschaftliche Binnenkommunikation in der DDR von Bedeutung waren und daher „zu einem wichtigen Untersuchungsgegenstand“[48] auch in den Sozialwissenschaften geworden sind: „Hier (sc. in den Kunstwerken) werden die gesellschaftlichen Probleme, Bewußtseinslagen, Sehnsüchte und Phantasien gestaltet, die -in fiktiver Form- ein Stück von jener Realität sichtbar machen, nach der die hiesige DDR-Forschung (sc. die bundesdeutsche vor 1990), soweit sie sich auf offizielle Quellen und Institutionsforschung beschränkt, vergeblich sucht. In der Einbeziehung literarischer Quellen öffnet sich der Blick für die Realität auf einer völlig anderen als der öffiziösen Ebene.“[49] Dies gilt – mutatis mutandis – auch für den DDR-Film.

0.2.2 Der Gegenstand Kunstwerk

Die Einbeziehung von Kunstwerken in eine sozialwissenschaftliche Untersuchung bedarf allerdings der theoretischen Fundierung der spezifischen

---

45 Grunenberg, Antonia, Aufbruch der inneren Mauer. Politik und Kultur in der DDR 1971 – 1990, Bremen 1990, S. 224.

46 Ebd.

47 Hanke, Irma, Alltag und Politik. Zur politischen Kultur einer unpolitischen Gesellschaft. Eine Untersuchung zur erzählenden Gegenwartsliteratur der DDR in den 70er Jahren, Opladen 1987, S. 8.

48 Ebd.

49 Grunenberg, Aufbruch der inneren Mauer …, a. a. O., S. 225.

Aussagepotentiale dieses Gegenstands und, damit einhergehend, der Klärung des Begriffs Realität.

Die Frage hat zwei Aspekte: einmal eine *erkenntnistheoretisch* orientierte Frage nach den Möglichkeitsbedingungen von hermetischen Wirklichkeitsvorstellungen, wie sie der marxistisch-leninistischen Weltanschauung und ihrer Ästhetik zugrunde liegen sowie eine *ästhetisch* und *sozialhistorisch* orientierte Frage nach dem Zustand der Gesellschaft, die in Kunstwerken gesellschaftlich relevante Probleme thematisiert.

0.2.2.1 Der erkenntnistheoretische Aspekt

Das Verhältnis von wahrnehmbarer Außenwelt und Bildern der künstlerischen Innenwelt ist prinzipiell impliziter Gegenstand und implizites Thema des Kunstwerks und zugleich Grundbedingung und Grundproblematik der künstlerischen Darstellung. Möglichkeitsbedingung von künstlerischen Darstellungen von „Welt“ ist dabei, wie Hans Blumenberg in den ästhetischen Überlegungen seiner historisch-kritischen Phänomenologie dargelegt hat, immer ein „Wirklichkeitsbegriff“[50], der sich selber im Werk nicht diskursiv expliziert, sondern sich nur an der Darstellung ablesen lässt.

Was für eine bestimmte Epoche mit ihren Distinktionen von Wirklichem und Unwirklichem, von Faktum und Fiktion, von Traum und Wirklichkeit, von Echtheit und Phantasie (und allen weiteren möglichen Antithesen dieser Art) als „Welt“ gilt, kurz: der zugrundeliegende „Wirklichkeitsbegriff“, kann vornehmlich und vorzüglich an Kunstwerken erkannt werden; zumal dann, wenn das, was Wirklichkeit heißen soll, zu ihrem Thema wird.

Für die DDR-Kunst und ihre normative Ästhetik war der Wirklichkeitsbegriff des Marxismus-Leninismus verbindlich; ihre Existenzberechtigung bestand darin, den von der Theorie als wirklich, als richtig und als wesentlich erkannten Entwicklungsgesetzen von Natur, Geschichte und Gesellschaft ein möglichst volkstümliches künstlerisches Kleid überzuwerfen, d.h. Thesen zu bebildern. Es geht bei dem vorliegenden Ansatz auch um die Beachtung und Einbeziehung einer historisch bekannten Stellenverschiebung: im Zusammenstoß von Realität und Inszenierung unter den Bedingungen der Diktatur

---

50 Vgl. Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963, hrsg. von H. R. Jauß, zweite, durchgesehene Aufl., München 1969 (= Poetik und Hermeneutik I), S. 9-27.

wechselt der „Index der Fiktion die Seite“[51]; es findet eine sukzessive Umkehrung des Verhältnisses von Faktizität und Fiktion statt; die von den ideologisch-politisch überdeterminierten Real-Instanzen der Macht betriebene Derealisierung von Realität zieht die komplementäre Entfiktionalisierung der Fiktionsmedien nach sich: eine These, für die in Hinsicht auf unsere Fragestellung zusätzlich zu den bereits angeführten Gründen ein besonderes Aussagepotential des Mediums Film erkennbar werden lässt.

Für die Frage nach immanenten Differenzen ist die Beobachtung von Bedeutung, ob und in welcher Weise diese vorgängige und mit Machtmitteln durchgesetzte Kongruenz des politisch-ideologischen und des künstlerischen Wirklichkeitsbegriffs durchgehalten wird in den Kunstwerken, ob und wie sie sich verändert, ob gar eine Inkongruenz zu erkennen ist. An den künstlerischen Darstellungen von Wirklichkeit wird sich erkennen lassen, welchen Modifikationen der *normative* Wirklichkeitsbegriff der Parteivernunft in der Sozialwelt unterzogen wurde, anders gesagt: an ihnen wird sich zeigen, ob und inwieweit für die Grundthesen der Parteitheorie überhaupt ein ästhetisches Sinnäquivalent vorhanden war.

Das spezifische Aussagepotential des Gegenstands Kunst liegt in der an den Darstellungen der Kunstwerke - an ihrer Form, an der Wahl und Verwendung von Metaphern, an der Stringenz der Übernahme thematisch-politischer Vorgaben etc. - selbst ablesbaren Nachweismöglichkeit von Kongruenz bzw. Inkongruenz[52] der zugrundeliegenden Wirklichkeitsbegriffe von Politik/Macht und Kunst.

0.2.2.2 Der sozialhistorische Aspekt: Die Thematisierungsleistungen der Kunst

Die Einbeziehung von Kunstwerken in die Analyse heißt, auf soziale Prozesse in der DDR zu rekurrieren. Diese Prozesse werden allerdings nicht direkt präsentiert, sondern indirekt, symbolisch vermittelt über die formensprachlichen Spezifika der einzelnen Kunstgattungen im Kontext des gesellschaftlichen Diskurses. Dies gilt ganz allgemein; dies gilt vor allem aber in

---

51 Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a. a. O., S. 22 f und ders.: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik. Sechste Sitzung, a. a. O. S. 219.

52 Diese Frage der In/Kongruenz der „Wirklichkeitsbegriffe“ ist im übrigen keineswegs identisch mit dem Problem der Intention des Künstlers.

der Kunst der DDR, für die diese Art von Realitätsreferenz und die Dignität sozial relevanter Stoffe geradezu konstitutiv waren.

Die Einbeziehung von Kunstwerken heißt daher auch, eine Verbindung von Herrschaftsgeschichte und Sozialgeschichte herzustellen; diese doppelte Analyseperspektive, die einer herrschaftsstrukturellen und einer sozialhistorischen Analyse, kann in ihrer gegenseitigen Bezogenheit dazu beitragen, Einseitigkeiten und Verzerrungen zu vermeiden, beide Perspektiven können als wechselseitiges Komplement und Korrektiv fungieren.

Durch diese Verbindung kann die Kategorie des Sinns zur Geltung kommen, eine Kategorie, die für sozialwissenschaftliche Analysen zentral ist. Damit wird die Sinnhaftigkeit einer Sozialwelt, die eine „symbolisch vorstrukturierte Welt“ (Habermas) ist, Teil des Gegenstandsbereichs. Daraus ergibt sich die methodische Konsequenz der Anwendung des hermeneutischen Paradigmas; es ist gegenstandsadäquat nach beiden Seiten hin: zur Seite der Analyse einer symbolisch vorstrukturierten Sozialwelt und zur Seite der Analyse von Darstellungen dieser Sozialwelt in Kunstwerken.

0.2.3 Film als Untersuchungsgegenstand

Die Hierarchisierung historischer Hinterlassenschaften ist bekannt: Quellen, Denkmäler, Überreste können – nach Droysen - Auskunft geben über Vergangenes. Die klassische Quelle ist die schriftliche Quelle; dabei vor allem die Akte und alles, was nicht Akte ist, ist fast Nichts. Und gerade das soll hier zum Gegenstand gemacht werden: die „Überreste“, jene Spuren einer vergangenen Gesellschaft, denen wir aus der Perspektive einer politischen Kulturforschung ein besonderes Aussagepotential zuschreiben. Was unter den Aktenbergen der SED verborgen bleibt, was sie verdecken, das gerade können vorzüglich die „Überreste“ der DDR, zu denen die Filme der DEFA zählen, entdecken: das Gesicht der Welt des Sozialismus und den Menschen, der es durch sein Denken, Fühlen und Handeln zum Ausdruck bringt. Nur im Modus mitgeteilter Subjektivität, in der erzählten Geschichte, ist Teilnahme an Weltsicht und Weltverstehen des Anderen möglich; diese „Grundform der Subjektivität“ (Blumenberg) erfüllt der Film: er erzählt Geschichten.

Der Film der DDR kann daher einen doppelten Zugang eröffnen: einen Zugang zum Selbstbild des Sozialismus als Herrschaftssystem und einen sozialhistorisch relevanten Blick in die Sozialwelt, d.h. i.S. Siegfried Kracauers einen Zugang zu den Menschen, ihren Imaginationen, ihren Hoffnungen und Träumen, eröffnen – dies ist sein singuläres Aussagepotential.

Der Film der DDR erscheint daher als besonders geeigneter Gegenstand für unsere Untersuchung. Dies vor allem auch deshalb, weil das Medium Film in der DDR unter dem Titel „DEFA“ als staatlicher Monopolbetrieb unter der direkten Lenkung der herrschenden Partei stand. Selbstverständlich ist das Medium Film kein – mit Cassirer gesprochen - „Paradies der reinen Unmittelbarkeit“; d.h. ein Blick auf die Filme der DEFA gestattet keinen direkten Durchgriff auf die empirische Realität der DDR.

Eine Verwischung der Geltungsgrenzen der herangezogenen Quellen ist im Fall des Films ebensowenig möglich wie in den Fällen des traditionellen Bestandes historisch-politischer Quellen; die kategoriale Differenz von ‚Wirklichkeit’ und ‚Fiktion’ ist grundlegend. Die Naivität eines ontologischen Realismus, der dies übersieht, liegt dem Ansatz dieser Arbeit fern. Dies schon deshalb, weil sie gar nicht nach ontologischen Entsprechungen der Medienbilder fahndet, d.h. weil sie nicht im Modus positivistischer Tatsachenfeststellung operiert. Der vorliegende Ansatz tritt im Gegenteil aus der kruden Opposition von Faktizität und Fiktion heraus im Versuch des Verstehens eines medial produzierten und repräsentierten Sinns. Grundsätzlich ist jede holistisch operierende Identifikation einer – spezifischen - Quelle, in unserem Fall also des Films, mit der „Wirklichkeit“ im Ganzen verfehlt, weil eine solche Identifizierung die Differenzierung der Realität in eine objektive, soziale und subjektive Wirklichkeit annulierte. Eine solche Identifikation stellte die gleiche erkenntnistheoretische Naivität dar wie ihre Antithese: die Diskriminierung einer Quelle als bloß „fiktive“, die also ohne Aussagepotential über die „harten“ Tatsachen der Historie sein soll. Diese Auffassung ist besonders in Bezug auf das hier vorliegende Medium Film verfehlt.

Gerade weil Film einen fiktiv-inszenatorischen Charakter hat, verfügt das Medium über ein Aussagepotential, eine spezifische Qualität als Quelle, welches das historisch Reale des Fiktiv-Imaginativen ausmacht: den symbolisch verkörperten Sinn. Der mediale Sinndiskurs ist dabei eingebunden in einen übergreifenden gesellschaftlich relevanten Prozess der Sinnbildung. Das spezifische Vermittlungsmedium Film ist daher zu verstehen als Element einer übergreifenden Sinnstruktur: der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft. Auf die Erschließung dieser Sinnstruktur richtet sich der Ansatz der Arbeit.

Das Massenmedium Film gehört daher zu den wichtigen kulturellen Hinterlassenschaften der DDR; als Teil des Medienmonopols der SED ist es Repräsentationsmedium von Welt- und Selbstauffassung der Partei sowie der ihr

assoziierten Künstler und der sozialistischen Gesellschaft, kurz: es repräsentiert den herrschenden „Wirklichkeitsbegriff“ in seinen unterschiedlichen Ausprägungen und Wandlungen. Die Produktionen des Mediums Film gelten dem Ansatz dieser Arbeit als Sinngebilde, in denen die Ambivalenzen der gesellschaftlichen Kommunikation in der DDR, die Beziehungen von Herrschaftsdiskurs und Artikulation ästhetisch-künstlerischer Erfahrungen der Lebenswelt signifikant repräsentiert werden. Die leitende Fragestellung nach einer immanenten Differenz zwischen den postulierten Grundannahmen des ideologischen Systems mit ihrem absoluten Geltungsanspruch und ihrer tatsächlichen Deutungsmacht im medialen und damit auch im sozialen Binnendiskurs der DDR kann in den Produktionen des DDR-Films rekonstruiert werden.

0.2.4 Gegenstand der Arbeit: Arbeiter und Kader

Gegenstand dieser Arbeit ist daher das Selbstbild des Parteikommunismus in der DDR in den Erzeugnissen des visuellen Repräsentationsmediums Film, in denen eine ihm assoziierte politisierte Ästhetik ein eigenes Bildarsenal geschaffen hat, um das kommunistische Emanzipationsprogramm der *heroischen Selbstbefreiung* der ökonomisch ausgebeuteten und politisch unterdrückten Arbeiterklasse darstellen zu können. Zentrale Gestalten dieser Kunst waren die zwei Körper des Heros: der Prolet mit stählernentschlossener Physiognomie sowie der Kader als allwissender Funktionär des historischen Prozesses.

Das kommunistische Selbstbild als projektiv-konstruktive Kraft hat einmal unter der Metapher vom „Erbauer der Zukunft“ seinen prägnanten Ausdruck gefunden; sein visuelles *Idealportrait* liegt vor in der Doppelgestalt des Heros. Die Figur des *heroischen* Arbeiters ist das visuelle Äquivalent zum theoretischen Hauptstück der Geschichtsmetaphysik des Parteikommunismus, dem Theorem vom historischen Subjekt Arbeiterklasse; die Figur des Kaders ist das visuelle Äquivalent des Hauptsstücks der Theorie vom Klassenkampf und der Rolle der Partei als Avantgarde und ausführendes Organ der „historischen Mission“ der Arbeiterklasse.

Die beiden heroischen Gestalten Arbeiter/Kader sind ausgestattet mit den Attributen Gewissheit, Handlungssicherheit und Zukunftsoptimismus; sie symbolisieren die Prämissen und den substantiellen Gehalt des kommunistischen Theorieprogramms. Die Figuration dieses heroischen Selbst-Bildes repräsentiert die ideologische Legitimation des Kommunismus; sie ist zu-

gleich Symbol der Souveränität der kommunistischen Herrschaft, die, weil sie im „historischen Auftrag“ handelte, sich von demokratischer Legitimation emanzipiert wähnte.

Der hier vertretenden grundlegenden These zufolge waren Aktivist und Kader als die beiden paradigmatischen Figuren dieses heroischen Selbstbildes *nicht Abbilder eines Gegebenen*, es waren vielmehr *Nachbildungen* der Kernelemente des totalitären Mythos des Marxismus-Leninismus.

Der konkret bestimmte Gegenstand der Untersuchung ist das im DEFA-Film konstruierte Bild vom Arbeiter bzw. vom Kader; eine Hermeneutik des Heroismus dieser Figuren wird in einem diachronen Durchgang durch die Produktionen der DEFA die Metamorphosen dieser Figuren aufweisen und interpretieren.

Diese Arbeit rekonstruiert immanente Differenzen in der Herrschaftsgeschichte der SED, indem sie auf der Ebene des gesellschaftlichen Diskurses Indikatoren einer progressiven Erosion ihrer Deutungs-Macht am Exempel des heroischen Selbstbildes des Parteikommunismus im visuellen Repräsentationsmedium Film zeigt.

0.3 Methode: Hermeneutik des Heroismus

Die Vorstellung von der Arbeiterklasse als dem zu einer historischen Befreiungsmission beauftragten Subjekt und seinem alter ego, dem Kader, enthält nun nicht nur Selbstbild und Selbstlegitimation des Kommunismus, diese Vorstellung war zugleich Hauptelement der in die „Neue Gesellschaft“ zu implementierenden Sinnstruktur als Korrelat des Machtbesitzes. Beide Elemente, Selbstbild und Sinnstruktur, werden in dieser Arbeit untersucht im visuellen Repräsentationsmedium Film; ein Medium, das für die Massenkommunikation moderner Gesellschaften und die Generierung von Sinn von entscheidender Bedeutung ist.

In dieser Arbeit wird der dem Kollektivsubjekt Arbeiter/Kader eingeschriebene *heroische Imperativ* der Befreiung in seiner medialen Darstellung verfolgt, um über eine Klärung der Verfügbarkeit und Reproduktionsfähigkeit der in dieser Gestalt inkorporierten „Ressource Sinn“ zu Aussagen zu gelangen über Sichtbarkeit, Stabilität bzw. Fragilität der Macht der herrschenden Partei im Medium der Massenkommunikation, also auf der Ebene des gesellschaftlichen Diskurses.

In methodischer Hinsicht ist daher dem Arbeitsvorhaben der hermeneutische Zugang zu seinem Objektbereich zentral; Ziel ist das Verstehen eines symbolisch verkörperten Sinns.

Als Bestandteil der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft, einer „symbolisch vorstrukturierten Lebenswelt“ (Habermas), gehört Film zum sozialwissenschaftlichen Objektbereich. Film ist zudem ein eigenes Symbolsystem; Symbolsysteme unterliegen eigenen Ordnungen, sie folgen eigenen Erzeugungsregeln: Film ist ein unter ästhetische Regeln gebrachtes Symbolsystem, die Erschließung dieser ästhetischen Regeln ist Bestandteil des Verstehensprozesses.

Film wird hier also verstanden als Element des umfassenden Versuchs der Integration einer Gesellschaft im Gefüge ihrer symbolischen Ordnung. Diese Auffassung gestattet es, Film als Artikulationsmittel hegemonialer Sinngebungsprozesse zu verstehen und eröffnet zugleich die Möglichkeit, die *politische* Ökonomie dieser Prozesse zu untersuchen, d.h. die im Verlauf des politisierten Kunstdiskurses auftretende Verfügbarkeit, den Überfluss der „Ressource Sinn“, ihre Vorhandenheit oder Verknappung, festzustellen.

Für den Gegenstand der Arbeit, das heroische Selbstbild von Arbeiter/Kader und sein Wandel im DEFA-Film, bedeutet dies folgendes: Da Heroismus ein „Grundzug totalitärer Kulturen“ (H. Günther) ist, können die heroischen medialen Selbstinszenierungsformen und ihr Wandel als Indikatoren „immanenter Differenzen“ und damit einer Erosion des hermetischen ideologischen Gehäuses des Marxismus-Leninismus gelten. Die Hermeneutik des Heroismus nimmt den Zugang zu den Phänomenen über die Erschließung des Sinngehalts, der in begegnenden Metaphern für die heroische Gestalt des Arbeiters („Erbauer der Zukunft“, „Bahnbrecher des Neuen“ etc.) bzw. ihrem Komplement - der Figur des Kaders („Führer seiner Klasse“ etc.) - dargestellt ist.

Nicht zuletzt geht es in dem hermeneutischen Ansatz um die Ermöglichung einer systematischen Interpretation der evidenten Metamorphosen der Figuren Arbeiter/Kader im Verlauf der DDR-Film-Geschichte. Die folgende Darstellung nimmt aus der historischen Phänomenologie Blumenbergs und

aus der Krisis-Schrift Husserls[53] jene Überlegungen auf, die in die sozialwissenschaftliche Arbeitsrichtung einer Analyse der „gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit“ (Berger/Luckmann), der Entstehung des „Sinngebildes Welt“ weisen; dabei geht es vor allem um eine Bestimmung des Verhältnisses von Historizität und Apriorität. Husserls geschichtsphänomenologische Arbeit mündete in die Aufgabe, „die Welt in ihren transzendentalen Gründen so aufzuklären, daß sie in ihrem Seinssinn , den Husserl zunehmend deutlicher als wesentlich geschichtlich konstituierten Sinn erfaßte, verstehbar werden konnte. Gleichbedeutend war damit die phänomenologische Rückfrage nach der transzendentalen Subjektivität dergestalt, daß diese selber nun in ihrer Historizität freigelegt und begriffen werden konnte.“[54]

Husserls Geschichtsreflexionen sind allerdings nicht als „Stück mundaner Ideengeschichte zu verstehen“[55]; seine „innere Historie“ soll vielmehr „der gewöhnlichen Historie ganz fremde Tiefenprobleme“[56] eröffnen. Husserl nimmt also „die Sphäre der historischen Fakten nur als Symptomschicht für die Erschließung verborgener Sinnzusammenhänge.“[57]

Für die phänomenologische „innere Historie“ verliert „die Geschichte den Schein der Faktizität“[58]; es geht vielmehr um ihre „innere Sinnesstruktur“: „Alle Tatsachenhistorie verbleibt in Unverständlichkeit, weil sie, immer nur naiv geradehin von Tatsachen schließend, den allgemeinen Sinnesboden, auf dem solche Schlüsse insgesamt beruhen, nie thematisch macht, nie das gewaltige strukturelle Apriori, das ihm zu eigen ist, erforscht hat.“[59] In phänomenologischer Sicht erfährt daher Geschichte folgende Bestimmung: „Geschichte ist von vornherein nichts anderes als die lebendige Bewegung des

---

53 Husserl, Edmund, Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, hrsg. und eingeleitet von Walter Biemel, Den Haag 2. Aufl.1956 (Husserliana VI).

54 Ströker, Elisabeth, Husserls transzendentale Phänomenologie, Frankf./M. 1987, S.193.

55 Ströker, Husserls transzendentale Phänomenologie, a. a. O., S. 195.

56 Ebd.

57 Blumenberg, Hans, Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: derselbe: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, S.7 - 54, hier: S. 17.

58 Blumenberg, Lebenswelt und Technisierung , a. a. O. S. 20.

59 Husserl, Die Krisis, a. a. O., S. 380.

Miteinander und Ineinander von ursprünglicher Sinnbildung und Sinnsedimentierung.“[60]

Im Anschluss an diese erkenntnistheoretischen Bestimmungen haben Ansätze, die im weiten Sinn als kulturwissenschaftlich orientiert zu klassifizieren wären, ihr Forschungsprogramm entwickelt.[61] Die in Erzählungen - auch *Theorien* sind in diesem Verständnis Geschichten mit einer jeweiligen Erzählstruktur und jeweils unterschiedlichen Erzählmitteln, die erzählt werden - und ihren geronnenen *Erzählstrukturen*, den Narrativen, aufbewahrten Vergangenheiten *repräsentieren* dabei nicht nur ganz unterschiedliche Annäherungen an historische Wirklichkeiten, sie *präsentieren* sie auch in ganz unterschiedlichen Diskursen mit einem jeweils spezifischem Arsenal an Metaphern und Narrativen.

Mit diesen Verfahren wird es möglich, das sich in einem Meer von Metaphern und in einem variablen Bestand an Narrativen artikulierende Selbstverständnis von kollektiven Akteuren kritisch aufzuschlüsseln; dabei ist der Aufweis divergierender Erzähl- und Metaphernbildungen für die Entschlüsselung der Konstitutionsbedingungen des Selbstbildes und seinen Modifikationen von Bedeutung.

Mit diesen Verfahren wird auch ein Verstehen von Übergängen zwischen einzelnen Diskurs- und Metaphernformationen möglich, die aus der Artikulationsperspektive der jeweiligen Akteure unproblematisch erscheinen, sich aber im Sinn der Konstitution des Selbstbildes als *unauflösbare immanente* Widersprüche registrieren lassen; die behauptete Kohärenz des jeweiligen Selbstbildes erweist sich damit als Selbsttäuschung, die zur Wahrnehmung der Bruchlinien nicht mehr befähigt.

Deutlich wird dies etwa beim Einbruch des *nationalen* Narrativs in das dominante politisch-klassenkämpferische Narrativ der SED in der Frühphase der DDR, etwa in der Benennung der „Bonner“ Politiker als „Handlanger“ der „Anglo-Amerikaner“, die überdies mit der Bombardierung Dresdens in Verbindung gebracht werden. Hier überlagert das nationale Narrativ nicht nur das klassenkämpferische, es bedient sich sogar direkt und wörtlich des

---

60 Ebd.

61 Zu nennen wären etwa die historische Phänomenologie in Gestalt der Metaphorologie Hans Blumenbergs, die historische Narratologie etwa von Jean Pierre Faye oder Dan Diner und der tropologische Ansatz von Haydn White.

nationalsozialistischen Vokabulars zu der das eigene doch in strikter Antithese stehen sollte. Im Rahmen des Systemgegensatzes wird hier der Rückgriff des klassenkämpferischen Diskurses auf nationale Narrative nicht nur möglich, er erscheint auch als gerechtfertigt und sogar als widerspruchsfreier Teil des eigenen Diskurses.[62]

Durch die Anwendung dieser Verfahren, durch den hermeneutischen Zugang zum Untersuchungsgegenstand, den Filmen der DEFA, werden naturalistische Fehlschlüsse, die sie als - „falsches" - *Abbild* eines *empirisch Gegeben* auffassen, vermieden. Für die politisierte Ästhetik des Parteikommunismus und seiner Filmkunst gilt -und dies ist die zentrale These dieser Arbeit über die in der DDR herrschende Ästhetik - grundsätzlich ihre neoplatonische Fundierung: es gilt das kausal-abbildliche Verhältnis von Prinzip und Phänomen, d.h. die Filmbilder sind nicht *Abbilder* eines Gegebenen, sondern *Nachbildungen* einer Idee, des ideologischen Aprioi des Marxismus-Leninismus.

Mit diesem methodischen Ansatz verbunden ist auch eine Kritik der vorliegenden rein deskriptiven Analyseansätze. Deren Resultate - exemplarisch etwa so formuliert: „Es kommt in den 60er Jahren zur Herausbildung *lebensechterer* Figuren" - hängen der Abbildtheorie an und registrieren mit einem Komparativ die vermeintlich stärker werdende Angleichung von Filmfigur und außerfilmischer Figur, d.h. dem ‚empirischen' Menschen, ohne zu einem systematisch-begrifflichen Verständnis dieses Prozesses einer veränderten *Figuren*gestaltung, den jeder Zuschauer ohne Mühe *selbst sehen* kann, vordringen zu können. Auch funktionalistische Ansätze, die etwa in der filmischen Konstruktion eines ‚Helden der Arbeit' nur das *eine* „funktionalistische" Motiv der „Anstachelung" zu höherer Arbeitsleistung sehen können, erweisen sich als unzureichend. Die heroischen Attribute dieser Figuren, etwa „Bahnbrecher des Neuen", „Erbauer der Zukunft", können von diesen Ansätzen nicht mehr interpretiert werden; sie erscheinen als „sinnlose" Ornamente oder Kuriositäten einer „fremden" Kultur. Es kommt aber darauf an, dieses auf den ersten Blick „Sinnlose" und Unverständliche, dieses „Fremde" mit den Mitteln einer historischen Hermeneutik einem Verstehen zugänglich zu machen.

---

62 Vgl. dazu Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft, a. a. O., S. 101 ff, in der der Gebrauch „nationalistische(r) und chauvinistische(r) Metaphern" ausführlich dargestellt wird.

0.4 Fragestellung und Ziel der Arbeit

Dem hermeneutischen Ansatz der Arbeit korrespondiert eine Umkehrung der Forschungsperspektive. Es werden nicht die gängigen Fragen nach einer eventuell vorhandenen oder nachweisbaren Instrumentalisierung der Filmkunst in der DDR gestellt, denn *daß* sie instrumentalisiert wurde und in politische Zwecke eingebunden war, dies entsprach exakt dem Kern der politisierten Ästhetik und dem Selbstverständnis der Künstler. Nachweise von Instrumentalisierungsleistungen sind daher von außerordentlich geringem Aussagewert und zudem in der Regel von tautologischer Struktur.

Die Fragestellung dieser Untersuchung richtet sich demgegenüber auf die Erhellung der impliziten Sinnstruktur, die sich in den begegnenden Metaphern für die Figuren Arbeiter/Kader manifestiert.

Welche Bilder der Arbeiterklasse und der Partei bzw. von ihren Personifizierungen, ihren Idealgestalten, konstruiert der DEFA-Film? Die Fragestellung ist gerichtet auf Konstruktion, Anwesenheit und Sichtbarkeit dieser Figuren in den Filmen der DEFA vom Anfang bis zum Ende der DDR. Die leitende Frage ist dabei: Welche Grundformen des Heros in seinen Gestalten Arbeiter/Kader treten auf und welchen Modifikationen oder Metamorphosen werden sichtbar? Die Hauptfrage ist dabei: indiziert der evidente Wandel eine substantielle Identität des kommunistischen Selbstbildes oder Verlust der Substanz?

Das übergreifende Erkenntnisinteresse dieser Arbeit, die Frage nach der Erkennbarkeit einer inneren Erosion der ideologischen Herrschaftsgrundlagen der SED, soll mit der vorliegenden Analyse der heroischen medialen Selbstinszenierungsformen im DEFA-Film bearbeitet werden. Da zwischen diesem Kernelement des totalitären Mythos und seiner symbolischen Repräsentanz in der Kultur der sozialistischen Gesellschaft ein Fundierungsverhältnis besteht, können diese Selbstauslegungen ebenso als signifikanter Indikator für Kohärenz und Konsistenz in der symbolischen Ordnung dienen wie für ihre Inkonsistenz und sukzessive Erosion.[63] Auch das Rätsel, als

---

63 Die hier vorzutragende Antwort auf das Problem ist, da sie nur einen Teilbereich untersucht, auch nur eine partielle Antwort, ein Beitrag und Baustein in der Erhellung dieses komplexen Gegenstandes. Es sei hier auf Untersuchungen verwiesen, die Ähnliches zeigen wollen; so etwa die Studie von Sabrow, die eine Aufrechterhaltung der Fassaden der Rhetorik bei gleichzeitiger Entleerung des Gehalts feststellen konnte: Martin Sabrow, Der Wille zur Ohnmacht und die Macht des Unwillens, in: Ehrhard Neubert, Bernd Eisenfeld

welches vielen Beobachtern die nicht enden wollende rituellen Beschwörung der „führenden Rolle der Partei“ und des „Schöpfertums der Arbeiterklasse“ durch die politische Elite in der DDR[64] erscheint, kann so aufgelöst werden als Anwendungsfall der von Marx an der französischen Bourgeoisie gezeigten fundamentalen „Selbsttäuschung“, als Gefangenschaft in einer selbstgestellten Metaphernfalle, als Untergang im „Bild einer unbegriffenen Wahrheit“ (Schlegel).

0.5 Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Die Antwort auf die leitende Fragestellung wird aus den eigenen Voraussetzungen des Kommunismus und seiner Filmkunst die Erkennbarkeit immanenter Differenzen erschließen müssen; diese Antwort wird die im folgenden skizzierten drei Arbeitsschritte umfassen:

Im *ersten* Schritt wird ein gegenstandsadäquater kategorialer Rahmen für die Analyse von DEFA-Filmen entwickelt. Dies geschieht, indem der Einbeziehung des Mediums Film in das Medienmonopol der Staatspartei in der DDR Rechnung getragen wird, durch Reflexion auf das politische System der SED-Herrschaft selbst. Dabei wird im Anschluß an die neuere politikwissenschaftliche Diskussion ein totalitarismustheoretischer Ansatz präferiert. Der Akzent im Rahmen dieser Darstellung wird dabei auf zwei Momente gesetzt: auf die Herausarbeitung der Kontinuität der kommunistischen Politik von Weimar bis in die SBZ/DDR und auf das dem telos kommunistischer Politik immanente Versprechen einer Parusie des *Glücks*, ein Versprechen, aus dem sich die Attraktivität des Kommunismus gerade für Künstler gespeist hat. Die Bestimmung der Kunst des Kommunismus als politische Kunst und eine Rekonstruktion ihrer ästhetischen Prämissen sowie eine Skizzierung der kulturpolitischen Umsetzung schließt sich an; auch dabei wird besonderer Wert auf die Darstellung der Kontinuitätslinien gelegt. Diese in den Kapiteln 1: „Die SED-Diktatur“ und 2: „Kultur und Kunst in der SED-Diktatur“ auf der Grundlage der einschlägigen Literatur erfolgende Darstellung erfüllt das Postulat der Kontextualisierung der kommunistischen Kunst als Voraussetzung ihrer Analyse.

(Hrsg.): Macht – Ohnmacht – Gegenmacht. Grundfragen zur politischen Gegnerschaft in der DDR, Bremen 2001, S. 317 – 348.

64 Vgl. Hertle, Hans-Hermann; Gerd-Rüdiger Stephan (Hrsg.), Das Ende der SED. Die letzten Tage des Zentralkomitees, Berlin ^{2}1997.

Im *zweiten* Schritt erfolgt eine Einfügung der Ergebnisse der Rekonstruktion der politischen und ästhetischen Prämissen der SED-Politik in den erweiterten ideengeschichtlichen Zusammenhang, dem sowohl der originäre Marxismus als auch der Marxismus-Leninismus zuzuordnen sind; mit diesem Schritt trägt die Arbeit einem Desiderat der Forschung Rechnung.[65] Dabei tritt ein Verständnis des Kommunismus als *Antwort* auf die Krise der Moderne in den Mittelpunkt. Dazu gehört ein Blick auf die geschichtsmetaphysische Konstruktion der Arbeiterklasse zum historischen Subjekt und die Transformation des theorieförmigen Marxismus in einen modernen *politischen Mythos* im totalitären Kommunismus und die damit verknüpfte Selbstkonzeption des Heroismus, an der die Nachweismöglichkeit immanenter Differenzen gezeigt wird. Die Darstellung dieses Problemhorizonts erfolgt in Kapitel 3.

Der *dritte* Schritt gilt der Hermeneutik des Heroismus im DEFA-Film; er wird in zwei Stufen vollzogen. In der ersten erfolgt die Explikation des Verfahren einer historischen Hermeneutik, der auch die methodischen Grundlagen der Filmanalysen entnommen werden; es folgt die Vorstellung einer *Typologie des Heroismus*, mit der eine *systematische* Interpretation des DEFA-Filmfundus unter dem Kriterium Heroismus der Figur Arbeiter bzw. Kader möglicht wird. In der abschließenden zweiten Stufe dieses Arbeitsschritts werden in einem diachronen Durchgang durch die Produktionen der DEFA in exemplarischen Analysen die Grundformen der heroischen Gestalten Arbeiter/Kader und ihre Modifikationen und Metamorphosen dargestellt. Dies erfolgt in den Kapiteln 4 und 5.

65 Vgl. dazu die von Kocka gezogene Bilanz der DDR-Forschung.

1 Die SED-Diktatur

Einleitung: Kontextualisierung der Kunstanalyse

Mit der Machteroberung der KPD/SED in der SBZ/DDR sowie den Maßnahmen zur Sicherung und Konsolidierung der Macht verbunden war der Anspruch auf Durchsetzung einer *totalen* Transformation von bürgerlicher Gesellschaft und Staat; ein Transformationsprozess unter ihrer alleinigen Führung, der auf die Schaffung einer „Neuen Gesellschaft" zielte.

Dies bedeutete für den Kunstbetrieb in der DDR eine unter dem Titel „Politisierung der Ästhetik" laufende Unterstellung der Kunst unter die Politik, kurz: den Verlust ihrer Autonomie. Die klassische Formulierung dafür, dass die Kunst zur Magd der Politik gemacht werden sollte, gelang Otto Grotewohl: „Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen."[66] Daraus ergibt sich zwingend das Erfordernis einer Rückbeziehung der politisierten Ästhetik und der von ihr inspirierten Kunst auf das politisch-ideologische System, dem ihre *vorgängigen* Kategorien entstammen; diese erforderliche Kontextualisierung der Kunst wird mit der Darstellung der Grundzüge der SED-Diktatur erfüllt.

Die Darstellung dieses Kapitels konzentriert sich auf jene Strukturmerkmale der SED-Diktatur, die für unser Thema von besonderer Relevanz sind. Die Erörterung erfolgt auf einem gegenstandsadäquaten Grad begrifflicher Abstraktion; eine ausführliche und ins Detail gehende Nachzeichnung der empirischen Ausgestaltung des Herrschaftssystems der SED ist hier nicht angestrebt; sie wäre auch nicht angezeigt im Kontext der hier diskutierten Problematik. Die inzwischen vorliegende Fülle ausgezeichneter empirisch gesättigter Studien erlaubt einen profunden und ins Einzelne gehenden Einblick in Partei, Staat, Gesellschaft und Kultur der DDR.

Behandelt werden hier die relevanten Fragen der Bestimmung der SED-Diktatur als Form totalitärer Herrschaft sowie jene nach dem Strukturschema

---

66 Grotewohl, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten am 31. August 1951. In: Neues Deutschland vom 2. September 1951, zit. nach: Schubbe, Elimar, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949 -1970, Stuttgart 1972, S. 205.

kommunistischer Machtergreifung in der Nachkriegszeit. Die Darstellung der SED-Diktatur untersucht die Frage der Bedeutung der Stellung der SED-Herrschaft als „abgeleiteter“ Diktatur: „In Anbetracht des Tatbestandes, dass die DDR als Schöpfung der Sowjetunion begriffen werden kann und sich in keiner Phase wirklich von ihr gelöst hat, wird man die DDR und das SED-System als abgeleitet bezeichnen können.“[67]

Der von Marx am Exempel den bürgerlichen Revolutionen entwickelte Begriff der „Selbsttäuschung“ gewinnt im Kontext dieser Problematik besondere Bedeutung; er wird daher in heuristischer Funktion für die Analyse der Genese der SED-Herrschaft sowie für die kulturelle Implementierung und den Zerfall des in dieser Arbeit untersuchten Heroismus - Paradigmas fruchtbar gemacht. Ein besonderer Akzent wird darauf liegen, am Fall der Anti-Faschismus-Formel von Kommunistischer Internationale und KPD die *Kontinuität* der Politik von KPD/SED in der DDR zu zeigen.

Das Resümee der Darstellung der SED-Diktatur erfolgt im Kontext einer allgemeinen Charakterisierung kommunistischer Herrschaftssysteme als „Glückseligkeitsdespotien“, ein hier im Anschluss an Kant eingeführter Begriff[68], mit dem die begriffliche Fassung des grundlegenden *Staatszwecks* dieser Herrschaftssysteme erfolgt und der in seinem Versprechen, das „Glück“ realisieren können, die zentrale (Selbst-) Legitimationsquelle der SED-Herrschaft darstellt.

---

67 Faulenbach, Bernd, Nur eine „Fußnote der Weltgeschichte?“. Die DDR im Kontext des 20. Jahrhunderts, in: Eppelmann, Rainer, Faulenbach, B., Mählert, U., Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, Paderborn 2003, S. 1 – 26, hier: S. 14.

68 Karl August Wittfogel, einer der führenden theoretischen Köpfe der KPD in der Weimarer Republik und Mitglied des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, 1933 interniert im KZ Papenburg, 1934 nach Amerika gelangt, mit der KPD nach dem Hitler-Stalin-Pakt gebrochen und 1981 in New York im Alter von 91 Jahren gestorben, hat dort 1957 eine Studie zum sowjetkommunistischen Herrschaftssystem vorgelegt: „Die orientalische Despotie. Eine vergleichende Untersuchung totaler Macht“, deutsch: Köln 1976, die auch den Begriff Despotie verwendet – allerdings im Anschluss an Überlegungen von Marx; vgl. zur Vita auch: Mathias Greffrath, Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern: Günter Anders, Hans Gerth, Maria Jahoda, Leo Löwenthal, Adolph Lowe, Toni Oelsner, Alred Sohn-Rethel, Karl- August Wittfogel, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 299 - 346.

1.1 Die totalitäre SED-Diktatur

„Der totale Staat ist das politische Phänomen des 20. Jahrhunderts“
Gerhard Leibholz [69]

„List, Lüge, vergossenes Blut und Diktatur sind gerechtfertigt, insofern sie die Herrschaft des Proletariats ermöglichen, und nur dann. Die marxistische Politik ist ihrer Form nach diktatorisch und totalitär. Doch diese Diktatur ist die Diktatur der Menschen, die am reinsten Menschen sind.“
Maurice Merleau-Ponty [70]

1.1.1 Begriff

Begriff wie politisches Phänomen des Totalitarismus sind „entstanden im Gefolge der Erschütterungen des 1.Weltkrieges und als Antwort auf die verwirrenden politischen, sozio-ökonomischen und geistigen Konsequenzen der Krise Europas.“ [71]

---

69 Gerhard Leibholz im November 1946 in einem Rundfunkvortrag der BBC, in: Leibholz, Gerhard, Das Phänomen des totalen Staates, in: Strukturprobleme der modernen Demokratie, Karlsruhe 1958, S. 225 - 231, hier: S. 225.

70 Der bedeutende französische Philosoph Merleau-Ponty hat diese Apologie der Moskauer Prozesse und des sowjetkommunistischen Terrorregimes 1947 in einer Artikelserie in der von Sartre herausgegebenen Zeitschrift „Les Temps modernes“ veröffentlicht. Für die KPF, die 1946 als stärkste Partei aus den Parlamentswahlen hervorgegangen war, ging es darum, den Einfluss des Buchs „Darkness at noon“ von Arthur Koestler, das 1940 in England erschienen und in der Nachkriegszeit in Frankreich in einer Auflage von nahezu einer halben Millionen unter dem Titel „Le Zèro et L´infini“ zum Bestseller geworden war, entgegenzutreten. Diese Aufgabe hat Merlau-Ponty übernommen; seine Apologie ist auf deutsch unter dem Titel „Humanismus und Terror“ erschienen.

71 Bracher, Karl Dietrich, Lemma Totalitarismus, in: Staatslexikon in fünf Bänden, hrsg. v. der Görres – Gesellschaft, Freiburg 1989, Bd. 5, S. 491. Vgl. dazu auch H. A. Winkler: „Zu den Folgen des ersten der beiden Weltkriege gehörte auch die Entstehung der totalitären Bewegungen, die zuerst, in Rußland, in kommunistischer Gestalt, dann, in Italien, in faschistischer Gestalt an die Macht gelangten.“ Winkler, Heinrich August, Der lange Weg nach Westen, Bd. 2, München 2000, S. 116. Wie der moderne Staat, der „seinem Ursprung nach ein Kriegsstaat gewesen“, ist der „notorisch gewalttätige totale Staat des 20. Jahrhunderts erst recht aus dem Krieg hervorgegangen.“ Reinhard, Wolfgang, Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen

Mit dem Totalitarismusbegriff[72] soll in Anknüpfung an die wissenschaftlichen Traditionen der Arbeiten von Hannah Arendt, Carl J. Friedrich und Zbigniew Brzesinski ein auf totale Unterwerfung von Gesellschaft und Individuen zielender, weder durch Menschen- und Grundrechte noch durch Gewaltenteilung charakterisierter Typus politischer Herrschaft gekennzeichnet werden. Der Totalitarismus-Begriff dient also dazu, „etwas zu bezeichnen, das es in der Geschichte bis dahin nicht gegeben hatte und vielleicht auch nicht einmal hatte geben können: den ernstlichen Versuch nämlich, von einem einzigen leitenden Zentrum her Staat, Wirtschaft und Gesellschaft, Kultur und Erziehung und schließlich auch das individuelle Leben der einzelnen Bürger, kurzum das ‚Totum' eines Gemeinwesens zu erfassen und zu gestalten"; dabei lässt sich der Begriff des Totalitären „gerade an den kommunistischen Regimen des 20. Jahrhunderts erst in seiner vollen Bedeutung entfalten; während die faschistischen Diktaturen und auch der Nationalsozialismus diesem Begriff nur zum Teil entsprochen haben." [73]

Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Mai 1945 bedeutete unter diesem Aspekt eine folgenreiche Zäsur im 20. Jahrhundert, dem „Zeitalter des Totalitarismus."[74] Das Jahr 1945 bedeutete nämlich „das Ende der *einen* Erscheinungsform totalitärer Herrschaft, der faschistischen beziehungsweise nationalsozialistischen. Die andere, die kommunistische, ging gestärkt aus dem Zweiten Weltkrieg hervor. Die Sowjetunion konnte ihren Einflußbereich bis weit in die Mitte Europas hinein ausdehnen."[75] Allen Staaten des sowjeti-

---

bis zur Gegenwart, München 1999, S. 467. In Deutschland „aus dem Ersten Weltkrieg, in Rußland dazu noch aus revolutionärem Bürgerkrieg, in China aus dem zweiten Weltkrieg und revolutionärem Bürgerkrieg." Reinhard, a. a. O., S. 468.

72 Vgl. zur Diskussion u. a.: Seidel, Bruno u. Siegfried Jenkner (Hrsg.), Wege der Totalitarismus-Forschung, Darmstadt 1968; Funke, Manfred (Hrsg.), Totalitarismus. Ein Studien-Reader zur Herrschaftsanalyse moderner Diktaturen, Düsseldorf 1978; Jesse, Ekkehard (Hrsg.): Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz der internationalen Forschung, Bonn 1996; Söllner, Alfons: Totalitarismus. Eine Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1997; Linz, Juan J., Totalitäre und autoritäre Regime, Berlin 2000 (1975); Vetter, Matthias, Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert. Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Opladen 1996.

73 Koenen, Gerd, Utopie der Säuberung, a. a. O., S. 17.

74 Jesse, Eckard, 1917 – 1933 – 1945 –1989. Das 20. Jahrhundert als Zeitalter des Totalitarismus, in: Heydemann, Günther u. E. Jesse, Diktaturvergleich als Herausforderung, Berlin 1998, S. 23 – 40.

75 Winkler, Heinrich August, Der lange Weg nach Westen, Bd. 2, München 2000, S. 116.

schen Imperiums wurde nach 1945 eine am sowjetischen Modell orientierte politische Ordnung oktroyiert. Die totalitäre Entscheidungs- und Gewaltenkonzentration und die Nutzung des Staats durch die jeweiligen kommunistischen Parteien bezweckte eine umfassende Lenkung und Kontrolle aller gesellschaftlichen Bereiche und sollte dem programmatischen politischen Ziel der Errichtung einer kollektivistisch und zentralistisch organisierten sowie sozial homogenisierten „Neuen Gesellschaft“ und der Schaffung eines „Neuen Menschen“ dienen.

Es lassen sich die folgenden Merkmale dieser politischen Ordnung mit totalitären Herrschaftsanspruch feststellen: eine das politische und soziale Leben dominierende und mit dem Anspruch auf Alleingültigkeit auftretende Ideologie, eine auf einen Führer zentrierte Einheitspartei, eine systematisch überwachende Geheimpolizei sowie die terroristische Ausgrenzung bzw. Liquidierung des „Feindes“, eine zentral gelenkte Wirtschaft sowie schließlich ein Monopol der Medien und der Gewaltmittel. Diese „ sechs Wesenszüge, die untereinander in enger Verbindung“ stehen, bestimmen „den Charakter der totalitären Diktatur“[76]; sie gelten gleichermaßen zur Bestimmung der nationalsozialistischen wie der kommunistischen Regime.

Die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts ist wesentlich geprägt von der „totalitären Erfahrung“ (Bracher), die sich in der faschistischen, der nationalsozialistischen und der kommunistischen Form als politische Herrschaft ausgestaltet hat. Sowohl die nationalsozialistische als auch die kommunistische Diktatur weisen bei aller Gegensätzlichkeit ihrer sozialen und ideologischen Positionen und Ziele in ihrer jeweiligen Herrschaftspraxis, in den Methoden und Techniken der Kontrolle, der ideologischen Steuerung, Erziehung und Mobilisierung der Menschen unverkennbare Ähnlichkeiten auf. Daraus ergibt sich die Folgerung: „Die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts und ihre Taten sollten als wissenschaftlich vergleichbar gelten.“[77]

Gerade im Vergleich der kommunistischen Herrschaft mit der Herrschaft des Nationalsozialismus lassen sich Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen

---

76 Friedrich, Carl J. , Totalitäre Diktatur. Unter Mitarbeit v. Z. Brzezinski, Stuttgart 1957, S. 19.

77 Rudzio, Wolfgang, Die Aufarbeitung des Totalitarismus – Eine politikwissenschaftliche Kontroverse, in: Kevenhörster, Paul, Dietrich Thränhardt (Hg.): Demokratische Ordnungen nach den Erfahrungen von Totalitarismus und Diktatur. Eine international vergleichende Bilanz, Münster 2003, S. 47 - 61, hier: S. 60.

sowie Unterschiede und Gegensätze dieser beiden totalitären Herrschaftsformen zeigen. Es ist eine Selbstverständlichkeit, die dennoch auch in diesem Kontext immer wieder zu betonen ist, dass Vergleich nicht Gleichsetzung bedeutet. Vergleich ist eine Grundoperation aller Wissenschaften, deren Ziel die Bezeichnung der differentia spezifica zwischen den Dingen ist. Dabei kann es freilich unangemessene Vergleiche moralischer Art geben, aber dies trifft in diesem Fall nicht zu: „Von den großen Massenverbrechen des 20. Jahrhunderts, die hier zur Debatte stehen, kann man wohl kaum sagen, daß sie nach moralischen und rechtlichen Maßstäben ‚unvergleichbar' seien (...). Wer die Vernichtung einer bestimmten Kategorie von Menschen - etwa der Kulaken oder anderer Volksfeinde der Sowjetunion - für historisch verständlicher oder sogar begründeter erklären wollte als die einer anderen Kategorie von Menschen - etwa der europäischen Juden - , landet bei einer ziemlich zynischen Argumentationsweise."[78]

Eine Gemeinsamkeit der Totalitarismen tritt sofort hervor: Beiden ist die entschiedene Gegnerschaft zum liberal-demokratischen Rechtsstaat gemeinsam; „dies ist eine fundamentale, auch ideologisch destruktive Gemeinsamkeit totalitärer Ideologien im 20. Jahrhundert."[79] Beide totalitären Herrschaftssysteme waren entschlossene Feinde der „offenen Gesellschaft" (Popper); sie unterwarfen das Individuum und die Gesellschaft ideologisch, politisch und organisatorisch dem Monopolanspruch einer Partei; „beide verletzten systematisch Menschen- und Bürgerrechte, beiden fehlte die Begrenzung

---

78 Koenen, Gerd, Utopie der Säuberung, a. a. O., S.17. Es gibt es wichtige Unterschiede zwischen beiden Totalitarismen, aber sie bedeuten hierfür nichts: „Deshalb geht es auch nicht an und ist eine Form des moralischen Relativismus wie er auf der Linken und in einem breiten, liberalen juste milieu gang und gäbe war -, den ‚utopischen' ,,universalistischen' und `im Kern humanistischen' Charakter des Kommunismus als eine schützende Folie zwischen sich und die historische Realität zu legen ..." Koenen, Utopie der Säuberung, a. a. O., S. 18. Zur „intellektuellen Erbschaft linker Bewegungen" gehört es, „bei unangenehmen Sachverhalten nicht zu fragen: Stimmt das - und welche Konsequenzen sind zu ziehen, falls es stimmt?, sondern: Wessen Interessen nutzt die Veröffentlichung der in Frage stehenden Fakten" - Christian Semler: Das Elend linker Immunisierungsversuche, in: die tageszeitung 30./31. 05. 98; vgl. dazu Werner Müller, Im Namen des Marxismus-Leninismus. Das Schwarzbuch des Kommunismus und seine Kritiker, in: Deutschland Archiv 6/98 S. 1006 ff.

79 Möller, Horst, Zur Auseinandersetzung mit den beiden Diktaturen in Deutschland in Vergangenheit und Gegenwart, in: Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland" (12. Wahlperiode des deutschen Bundestages), hrsg. vom Deutschen Bundestag , neun Bde. in 18 Teilbänden, Baden-Baden- Frankfurt/M. 1995, Band IX, S.580.

der Macht durch Recht und Gesetz. Ebenso fehlte ihnen die Absicherung relativ autonomer gesellschaftlicher Teilbereiche und der Schutz des Privaten. Offene oder kaum verschleierte Ein-Partei-Herrschaft, der Ausschließlichkeitsanspruch einer institutionalisierten Ideologie und die Ablehnung von Pluralismus in Staat und Gesellschaft kennzeichneten beide Systeme. Beide Regime setzten moderne Massenbeeinflussungs- und Massenüberwachungsmittel ein, sie negierten die Meinungs- und Versammlungsfreiheit für politisch Andersdenkende, sie tabuisierten oder verfolgten jede Opposition. Beide Systeme wollten die Gesellschaft umgestalten und den `neuen Menschen` erziehen – allerdings mit sehr unterschiedlichen Zielen, Methoden und Folgen.“[80]

Damit wird auch bereits einer der wesentlichen Unterschiede deutlich: es hat „in der DDR systematischen, staatlich sanktionierten Massenmord, der auch nur entfernt der nationalsozialistischen Vernichtung der Juden und anderer als ‚volksfremd' oder ‚rassisch minderwertig' erklärten Minderheit geähnelt hätte, nicht gegeben“[81] Auch ist von der DDR „kein Krieg ausgegangen, der auf Eroberung von ‚Lebensraum' und die Vernichtung oder Versklavung als minderwertig definierter Völker gerichtet war.“[82]

Im Gegensatz zum jeweiligen Selbstbild, das eine strikte Opposition unterstellte, weisen Nationalsozialismus und Kommunismus also erhebliche Gemeinsamkeiten auf. Neben die Gegnerschaft zur liberal- rechtsstaatlichen Demokratie und der Negation ihrer Kernelemente der institutionell verankerten Freiheits- und Bürgerrechte, der Gewaltenteilung und der Herrschaft des Rechts tritt ein weiteres: Beide Regime stützten ihre Herrschaft auf die *Selbst-Legitimation* aus geschichtsmetaphysischen bzw. rassebiologistischen *Weltanschauungen* und negierten das Erfordernis einer *demokratischen* Legitimation.

---

80 Bericht der Enquete Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ vom 31. Mai 1994, Themenfeld I: Machtstrukturen und Entscheidungsmechanismen im SED-Staat und die Frage der Verantwortung, in: Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., Bd. 1, S. 201 – 258, hier S. 212.

81 Ebd.

82 Bericht der Enquete Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ in: Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 744.

Zu diesen negativen, aus der Frontstellung gegen die liberale Demokratie abgeleiteten Gemeinsamkeiten, ergeben sich weitere relevante Gemeinsamkeiten aus ihrer jeweiligen Spezifik: „Während die stalinistische Herrschaft entsprechend dem kommunistischen Glauben historische Zeit zu beschleunigen sucht und dabei bereit war, Vergangenes wie Gegenwärtiges einer vermeintlich besseren Zukunft zu opfern, stemmte sich der Nationalsozialismus durch seine biologistische Fiktion von Gesellschaft, der Rasse, gegen den Lauf der Zeit. Das geschichtsphilosophische Vorhaben von Beschleunigung oder Aufhalten der Zeit erhebt sich über den einzelnen und verbraucht ihn als bloßes Material eines Weltprojekts, ob im Namen einer universellen Menschheit oder einer zu züchtenden Rasse. Beide Projekte sind auf eine Utopie hin angelegt und bedürfen zu ihrer Realisierung anstaltlicher Gewalt. Durch ihre ungeheuerlichen Verbrechen haben sich beide Regime als Zwillingspaar des Schreckens in das Gedächtnis des 20. Jahrhunderts eingekerbt.“[83]

Die Gemeinsamkeiten der Totalitarismen lassen sich daher wie folgt resümieren:

Der Herrschaftsanspruch auf totale Verfügungsgewalt einer omniszienten, omnipotenten und omnipräsenten Partei und ihrer Führung, die alle anderen politischen Parteien und selbständigen gesellschaftlichen Gliederungen ausschaltet bzw. gleichschaltet.

Der totalitäre Ein-Parteien-Staat stützt sich dabei auf eine pseudo - wissenschaftliche Ideologie mit Wahrheitsmonopol und Ausschließlichkeitsanspruch, die die rigorose Unterdrückung jeglicher Opposition und die Formierung der Staatsbürger zu einer homogenisierten Einheit sowohl historisch wie utopisch begründet und legitimiert.

Eine umfassende Kontrolle und Überwachung der Bevölkerung durch die Geheimpolizei, die Internierung politischer Gegner sowie die perfektionierte Indoktrination durch ein Medienmonopol, das zugleich das Bild eines dämonisierten Feindes konstruiert, sollen der Parteiführung die Macht sichern helfen.

---

83 Diner, Dan, Gedächtnis und Erkenntnis. Nationalismus und Stalinismus im Vergleichsdiskurs, in: Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, 50. Jahrgang, Heft 6, Juni 2000, S. 698 - 708, hier. S. 702.

„Mit dem Anspruch auf völlige Verfügung über Leben und Glauben seiner Bürger verneint der totale Staat jedes Recht auf Freiheit, jeden letzten Wert und Zweck neben sich selbst als der allein verbindlichen `Totalität aller Zwecke`“. [84]

Auf die Ebene des vorliegenden Untersuchungsgegenstandes rückbezogen, ergibt sich daraus folgende Feststellung: Die Herrschaftsgeschichte der DDR zählt zu den „am ausgiebigsten und genauesten“ erforschten Gebieten, die „Institutionen und Instrumente, das Personal, die Orte und die Methoden der Herrschaft, der Unterdrückung, der Verfolgung, der Diktatur, auch des Terrors“ sind weitgehend bekannt: „Damit ist der diktatorische Charakter der DDR scharf und akzentuiert herausgearbeitet worden. Zwar hat sich hinsichtlich der begrifflichen Kategorisierung keine Einigkeit ergeben. Doch ist die Kennzeichnung ‚totalitär’ heute viel breiter akzeptiert als in den 80er Jahren...“[85] Seit dem Ende des Kommunismus ist es auch in der Aufarbeitung der SED-Diktatur möglich geworden, die Instrumentalisierung des Begriffs Totalitarismus als „Kampfbegriff des kalten Krieges“[86] zu überwinden. Damit ist auch deutlich geworden, dass er „einen notwendigen Typenbegriff“ darstellt, mit dessen Hilfe es gelingt, „das Neu- und Andersartige im Vergleich zu autoritären Systemen zu erfassen. Als Syndrom von Merkmalen (Reichweite, Ideologie, Terror, Machtkonzentration, Massenbewegung) bildet er einen brauchbaren Typenbegriff, der ... auch Unschärfen enthält und unterschiedliche Varianten umfasst.“[87]

Die Übereinstimmung der im übrigen unterschiedlichen wissenschaftlichen Positionen eröffnet die Möglichkeit, wie Habermas es formuliert hat, endlich zur Etablierung eines „*antitotalitären Konsens*“ zu gelangen, „der diesen Namen verdient, weil er nicht länger selektiv ist. Jedenfalls können liberale Haltung und demokratische Gesinnung der Geburtshilfe durch Antikommunismus oder Antifaschismus erst dann entbehren, wenn sich die politische

---

84 Bracher, Karl-Dietrich, Die totalitäre Erfahrung, München 1987, S. 24.

85 Kocka, Jürgen, Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Hermann Weber zum 75. Geburtstag, in: Deutschland Archiv 36. Jg. 2003, H. 5, S. 764 – 771, hier. 765.

86 Rudzio, Wolfgang, Die Aufarbeitung des Totalitarismus, a. a. O., S. 47.

87 Rudzio, Wolfgang, Die Aufarbeitung des Totalitarismus, a. a. O., S. 59.

Sozialisation der Nachwachsenden nicht mehr unter dem polarisierenden Generalverdacht gegen innere Feinde vollziehen.“[88]

Für den vorliegenden Gegenstandsbereich muss freilich der totalitarismustheoretisch fundierte Ansatz sich um die Einziehung dessen bemühen, was „bei der Analyse der Herrschaftsgeschichte“ unbeachtet bleibt, nämlich jene „weitgehend im Verborgenen gebliebenen Spuren von Gesellschaftsgeschichte“, die „sich dem totalitären Lenkungsanspruch entzogen.“[89] Die Verbindung von Herrschafts- und Sozialgeschichte wird in dieser Arbeit mit der Einbeziehung des Mediums Film geleistet werden; die Paradoxie, das ein Apparat des Medienmonopols der Staatspartei, das doch der Indoktrination und Lenkung der Massen dienen soll, zugleich Auskunftsmittel über sozial relevante Sinnbildungsprozesse gegen die Indoktrination sein kann, ist leicht aufzulösen: sie liegt begründet in der Ambivalenz des Mediums als Teil des Herrschafts- und des Lebensweltdiskurses. Gleichwohl ist für eine methodisch reflektierte und gegenstandsadäquate Untersuchung die Kategorie „Totalitarismus“ unverzichtbar; Francois Furet hat die Bedeutung dieser Kategorie deutlich herausgestellt: „Der Bolschewismus unter Stalin und der Nationalsozialismus sind im 20. Jahrhundert die beiden prägnantesten Beispiele für totalitäre Regime. Sie sind nicht nur vergleichbar, sondern sie bilden eine Art politischer Kategorie, die seit Hannah Arendt Anwendung findet. Es handelt sich hierbei nicht um eine allgemein anerkannte Kategorie, doch mir ist keine andere Konzeption bekannt, die so treffend wäre für die Definition eines Regimes oder einer atomisierten Gesellschaft, die aus Individuen besteht, denen systematisch jegliche politische Einbeziehung vorenthalten wird und die der ‚totalen’ Herrschaft einer ideologischen Partei und ihres politischen Führers unterstehen. Da es sich um einen Idealtypus handelt, beinhaltet diese Vorstellung nicht, daß beide Staatsformen identisch oder in jeder Beziehung vergleichbar wären (...). Dennoch ist den beiden Regimen, und dieses Merkmal kommt nur ihnen zu, die Zerstörung der staatlichen Ordnung durch die absolute Unterwerfung der Individuen unter ihre

---

88 Habermas, Jürgen, Die Bedeutung der Aufarbeitung der Geschichte der beiden deutschen Diktaturen für den Bestand der Demokratie in Deutschland und Europa, in: Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., Bd. IX, S. 690.

89 Schroeder, Klaus, Die DDR: eine (spät-)totalitäre Gesellschaft, in: Anatomie der Parteizentrale. Die KPD/SED auf dem Weg zur Macht, hrsg. von Manfred Wilke, Berlin 1998, S. 525-562, hier: S. 525.

Ideologie und unter den Terror des Einparteienstaates gemeinsam. In beiden Fällen – und zwar nur in diesen beiden Fällen – hat die Mythologie der Einheit des Volkes innerhalb und durch den Einparteienstaat – unter der Leitung eines unfehlbaren Führers – Millionen von Opfern gefordert (...) Es ist richtig, daß die ‚totalitären' Gemeinsamkeiten der beiden Systeme die scheinbar offenkundige ideologische Gegensätzlichkeit widerlegen. Das nationalsozialistische Deutschland gehört zur Familie der faschistischen Regime, während das stalinistische Rußland der bolschewistischen Tradition entstammt. Hitler imitierte Mussolini, während Stalin Lenins Lehren folgte. Diese Einordnung ist ideengeschichtlich beziehungsweise intentional begründet, denn es lassen sich zwei revolutionäre Zielsetzungen erkennen: die eine beruht auf dem Besonderen, auf Nation und Rasse, die andere auf dem Universellen, wenn man davon ausgeht, daß die Befreiung der Arbeiterklasse derjenigen der gesamten Menschheit vorausgeht. Dieser klassische Gegensatz in der Begrifflichkeit beider Ideologien ist kein Hindernis dafür, daß die eine wie die andere geschlossene, der Geschichte der Menschheit immanente Interpretationssysteme begründet, aus der jede von ihnen eine Art Heilsversprechen angesichts des Elends des bürgerlichen Egoismus bezieht."[90] Es gibt eine Reihe von Vorschlägen einer Differenzierung des totalitären Charakters der SED-Herrschaft, in der eine frühe totalitäre Phase von einer spät-totalitären[91] unterschieden werden soll; diese begrifflichen Differenzierungsversuche erscheinen, trotz unbezweifelbarer Wandlungen der SED Herrschaftspraxis, in heuristischer Sicht wenig ertragreich.

1.1.2 Ideologie und Gewalt

Das totalitäre Herrschaftssystem der SED in der DDR hatte ein doppeltes Fundament: die Präsenz der sowjetischen Garantiemacht mit ihren militärischen Gewaltmitteln[92] bildete ihre conditio sine qua non, den Boden, aus dem eine zweite Grundlage erwachsen sollte: ihre alle politischen und gesell-

---

90 Furet, F., Das Ende der Illusion, a. a. O., S. 237 f.

91 Vgl. dazu u. a. Klaus Schroeder, Die DDR: eine (spät-) totalitäre Gesellschaft, in: Wilke, Manfred (Hrsg.), Anatomie der Parteizentrale, a. a. O., S. 525 – 562.

92 Vgl. dazu u .a. : „Das System der SED-Diktatur konnte in erster Linie deshalb vier Jahrzehnte überdauern, weil die Sowjetunion seine Existenz garantierte.", Bericht der Enquete Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland", a. a. O., Bd.1, S. 201 – 258, hier S. 213. - „Wesentliche Grundlage der über vierzigjährigen SED-Diktatur war der totalitäre Machtanspruch der sowjetischen und deutschen Kommunisten." , Bericht der Enquete-Kommission, Bd.1, a. a. O., S. 208.

schaftlichen Bereiche überwölbende Ideologie. Dieses ideologische Fundament verschaffte den politischen „Hoffnungsschwärmern“, die sich „im Bunde wähnen mit dem Weltgesetz der Geschichte“[93] und daraus die Suspension der Gegenwart im Namen einer besseren Zukunft ableiteten, die Gewissheit, als Funktionäre einer „historischen Mission“[94] zu handeln. Durch ihre Politik der Vertagung der „Parusie des menschlichen Glücks“, des Aufschubs also seiner Anwesenheit in die beanspruchten „überdimensionierten Zeiträume“ einer anthropozentrischen Teleologie, mit der „die Gegenwart als notwendige Vor- und Durchgangsstufe zu jener fernen Zukunft“ des Kommunismus gerechtfertigt erscheinen sollte, mußte der Mensch als Individuum „seine Nichtigkeit und Ohnmacht gegenüber der Zeit als dem Allesvermögen empfinden.“[95]

Exkurs: Real existierender Sozialismus – eine begriffliche Klarstellung

Die Verwendung des Menschen für den „Diesseitsheilweg“ (Odo Marquardt) - das ist das entscheidende Kennzeichen der Herrschaft der SED unter dem Aspekt ihrer Fundierung durch die zur Staatsideologie erhobene „Lehre des Marxismus-Leninismus.“ Dies ist aber zugleich das Kennzeichen kommunistischer Herrschaft überhaupt. Eine nicht nur terminologisch bedeutsame Begriffsklärung ist daher in diesem Kontext erforderlich im Hinblick auf den Gebrauch des Ausdrucks „real existierender Sozialismus“. Der heute gängig gewordenen Verwendung dieser Formel für die kommunistische Herrschaft schlechthin, bezogen auf die DDR also als Synonym für die *gesamte* Dauer der SED-Diktatur, ist zu widersprechen; sie übersieht eine wesentliche Differenzierung in der Herrschaftsgeschichte der kommunistischen Staatenwelt und damit auch der SED, nämlich den „Verlust der Utopie“, an deren Stelle ein nicht-utopischer, eben ein „realer“ Sozialismus getreten sein sollte. Dies ist ein blockweit auftretender Vorgang, er wird belegt mit der Formel vom „real existierenden Sozialismus“.

---

93 Blumenberg, Hans, Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt./M. 1981, S. 31.

94 Programm der SED, zit. nach: Programm und Statut der SED vom 22. Mai 1976 mit einem einleitenden Kommentar von Karl Wilhelm Fricke, Köln 21982, S. 46.

95 Blumenberg, Hans, Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt / M. ^{3}1997, S. 257.

„Dieser Begriff ist von Erich Honecker wohl erstmals auf der 9. Tagung des ZK der SED am 28./ 29. 5. 1973 gebraucht worden. ... Er findet sich seitdem sowohl bei Honecker selbst als auch in anderen Publikationen der DDR.“[96]

Diese Formel sollte die *neue* Konzeption der SED-Politik nach dem VIII. Parteitag kennzeichnen, in der der Abschied von der ‚Utopie’ zugunsten des ‚real Möglichen’ als „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ vollzogen wurde. Dies bedeutet auch einen Wandel der „Legitimationsgrundlage“ der Herrschaft, die sich nicht auf zukünftig zu erreichendes *Glück* bezieht, sondern auf die reale „Verbesserung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus“. Die herrschaftsbedrohende Problematik in die die SED sich damit begeben hat, nämlich am *realen* Erreichen der versprochenen Verbesserung von den Beglückten der Wohltaten auch gemessen zu werden, hat Siegrid Meuschel betont; der DDR-Dramatiker Heiner Müller hat darin messerscharf die Gefahr für das „Projekt des Sozialismus“ erkannt und statt dessen eine neue „Utopie“ gefordert.

Ende 1985 beschwört Müller den revolutionären Elan und betont die Notwendigkeit der Utopie: „Was wir brauchen, ist mehr Utopie. Und das ist gefährdet, die Utopie, hier. Vor allem der Wille zur Utopie ist in Gefahr, durch Alltag paralysiert zu werden, und da muß man aufpassen. Diesen Willen darf man sich nicht nehmen lassen. Was gebraucht wird, ist, wie gesagt mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. (...) Das Wichtigste scheint mir im Moment doch, daß es ... um die Herausbildung von Eliten geht. Ich weiß, das Wort hat einen Blutgeruch. Was ich meine, ist eine Avantgarde, die bereit und fähig ist, auch die Risiken von Produktivität zu tragen. ... darauf muß man bestehen, auf der Kritik der Bedürfnisse, und das wäre unsere Aufgabe bei gleichzeitiger Befriedigung der Bedürfnisse. ...Wir müssen uns darauf einstellen, daß eine sozialistische Gesellschaft, der Staat, in ihrer historischen Situation die DDR, eine Vorhut braucht. Sie muß in Stand gesetzt werden, auch eine Talsohle zu überstehen ohne Verlust an utopischer Kraft. Das ist eigentlich die Aufgabe, auch von Literatur.“[97]

---

96 Zimmermann, Hartmut, Die DDR in den 70er Jahren, in: Günter Erbe u. a..: Politik, Wirtschaft und Gesellschaft in der DDR, Opladen 1979, S. 79 Fn 29. Vgl. dazu Honecker, Erich, Die Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der sozialistischen Gesellschaft, Berlin 1974, S. 317.

97 Ulrich Dietzel, Gespräch mit Heiner Müller: in: Sinn und Form, 37. Jg. 1985, H. 6, S. 1215 ff. Vgl. zur Erfüllungsfalle: Meuschel, S., Legitimation und Parteiherrschaft, a. a. O., S. 221 ff; zu Müllers Meinung im politischen Kontext vgl. Finke, K., Utopie und

Der Autor Müller, der „letzte Tragöde des Kommunismus“ (Domdey), kritisiert hier den real gewordenen Sozialismus als seine *Verfallsform*. Der Veralltäglichung der Revolution, der „Paralysierung“ des „Menschheitsprojekts Kommunismus“, auf das der Autor vom Schreibtisch aus mit tragischem Bewusstsein blickt, müsse durch eine neue „Avantgarde“ entgegengetreten werden, d.h. durch eine Revitalisierung der Führung der Massen durch die Partei – und die wichtigste Implikation der „Führung“ der Partei ist die „revolutionäre Gewalt“, mit der sie die „Massen“ auf dem Weg zum Glück führt. Nicht die als Massenverbrechen kenntlich gewordene „Utopie“ ist für den Dichter das Problem, sondern der Schlaf der Gewalt in der kommunistischen Partei. Müller spricht hier die zentrale Problematik der sich vom telos, von der „Utopie“ her legitimierenden Herrschaft an und wider Willen einen der wesentlichen Gründe für den Kollaps des Kommunismus:

Als nicht-utopischer und damit als nicht-totalitärer, sondern als veralltäglichter wird er in der Tat „paralysiert“; seine als *Reformen* deklarierten Anpassungsbemühungen, die unter Verwässerung zentraler revolutionärer Positionen stattfinden, führen immer nur zu dem einen Resultat der deutlicher erkennbar werdenden strukturellen „Reformunfähigkeit“. Anders formuliert: kommunistische Herrschaft kann die Verfolgung ihres Ziels der „klassenlosen Gesellschaft“, die Realisierung ihrer „Utopie“, nur als totalitäre betreiben; verlässt sie aber diesen mit Gewalt und Terror vorangetriebenen Entwicklungspfad der „Emanzipation“, gibt sie also den gewaltsamen totalitären Durchsetzungsanspruch auf, verfällt sie in Stagnation und kollabiert schließlich. Dieser immanente Verfallsprozess tritt deutlich im nachstalinistischen Kommunismus hervor; er kann an die Breschnew-Ära als Periode der ‚Stagnation’ und an die Gorbatschow-Ära als Periode des Reformversuchs rückgebunden werden; die Versuche zur Auflockerung und zur zukunftsfähigen Stabilisierung der Ordnung scheitern an der prinzipiell begrenzten Wandlungsfähigkeit des Systems. In der Ära Gorbatschow und den Reformversuchen nicht den Aufbruch zu neuen Ufern, sondern den endgültigen Beginn des „Untergangs des kommunistischen Systems“ erkannt zu haben, bleibt Verdienst von Brzesinski.[98]

Heimat. Peter Kahanes Film „Die Architekten“ , in: ders. (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, a. a. O., S. 56.

98 Brzesinski, Z., Das gescheiterte Experiment. Der Untergang des kommunistischen Systems, Wien 1989.

1.1.3 Selbstlegitimation

Die SED stützte ihre Herrschaft auf das Schema einer Selbstlegitimation, demzufolge eine kommunistische Partei stets als Geschäftsführerin des Weltgeistes, als Vollstreckungsinstanz des historischen Prozesses selbst und als Funktionärin der Arbeiterklasse handelt; sie handelt im historischen Auftrag und sie handelt im politisch – sozialen Auftrag; dabei ist der Auftrag, den sie ausführt, ein selbst erteilter Auftrag, ihre Legitimation ist eine selbst erteilte Legitimation. Das Kardinalproblem der SED – Herrschaft in der DDR bestand daher von Anfang an darin, neben dieser selbst verschafften *historischen* Legitimation nicht auch über eine demokratische Legitimität zu verfügen. Ihr Herrschaftsanspruch stand stets im Konflikt mit dem demokratischen Prinzip der Volkssouveränität, „nach dem alle Staatsgewalt vom Volk ausgeht und folglich nur diejenige staatliche Gewalt als gerechtfertigt gilt, welche unmittelbar von dem Volke oder durch ein vom Volk gewähltes Parlament und eine von diesem kontrollierte Regierung ausgeübt wird.“[99]

Dieses demokratische Prinzip der Souveränität des Volkes war in den Augen der SED das Merkmal der bürgerlichen Demokratie; diese galt als nur „formale“ Demokratie, also als Maske der Klassenherrschaft der Bourgeoisie. Da die SED ihre Herrschaft nie auf die Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen, also der Mehrheit der eigenen Bevölkerung stützen konnte, war die ultima ratio ihrer Herrschaft stets die Gewalt.

„Der Grunddefekt des SED-Regimes war von Anfang bis Ende das Fehlen jeder demokratischen Legitimation.“[100] Nicht in der Zustimmung einer Mehrheit des eigenen Volkes lag die Machtbasis der SED, sie wurde vielmehr vom Gewaltpotential des sowjetischen Militärapparats gebildet, dem zunehmend ein eigener Gewalt- und Überwachungsapparat an die Seite gestellt wurde. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der eigenen Bevölkerung stand daher unter dem Generalverdacht, potentieller oder tatsächlicher Feind zu sein oder zumindest ideologisch auf seine Seite wechseln zu können. Dieses Problem versuchte die SED mit dem ungeheuerlich aufgeblähten Apparat einer „Ministerium für Staatssicherheit“ genannten Geheimpolizei unter Kontrolle und in Schach zu halten; gegen Ende der DDR kamen auf 180 Einwohner drei Geheimpolizisten, ein hauptamtlicher und zwei inoffizielle

---

99 Hofmann, H., Lemma: „Legitimität“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, hrsg. v. J. Ritter u. K. Gründer, Stuttgart 1976.

100 Weber, H., Geschichte der DDR, Neuausgabe , München 1999, S.16.

Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit, eine in den ‚sozialistischen Bruderländern' auch nicht annähernd erreichte ‚Überwachungsquote'.[101]

1.1.4 Der historische Ort der SED-Diktatur

Trotz aller Konsolidierungserfolge der SED-Herrschaft während ihrer relativ langen Dauer blieb ihr Status stets prekär[102] : es handelte sich nie um Machtausübung einer legitimen Herrschaft, die Herrschaft beruhte im Kern auf Gewalt - eine der Folgen der Genese des SED-Staates aus den Konflikten der vier alliierten Mächte in der Nachfolgeregelung des politischen Weges des besiegten Dritten Reichs, ihrer Unterordnung unter sowjetische Expansionsansprüche und ihrer Verankerung im sowjetischen Herrschaftsbereich.

Dies hat Wolfgang J. Mommsen mit einer pointierten Formulierung in seinem Interpretationsansatz festgehalten; dort erscheint die DDR „in erster Linie als Teil der Geschichte der sowjetischen Herrschaft über ganz Ostmitteleuropa" und „erst in zweiter Linie als Teil der deutschen nationalen Geschichte."[103] Dies gilt in der heutigen Diskussion als „unbestreitbares Faktum"[104] und da die „Sowjetunion als Besatzungs- und später als Führungsmacht" sich auf „eine zu ihrer Version eines Sozialismus unbedingt loyale Parteiführung"[105] stützen konnte, lässt sich SED-Diktatur „unzweifelhaft" als „Kollaborationsregime"[106] bezeichnen.

Die innere Entwicklungsgeschichte der SED-Diktatur ist wesentlich von zwei Faktoren bestimmt. Die „Sowjetisierung" bildet den ersten wichtigen Faktor; sie wurde „keineswegs nur von außen durch die Besatzungsmacht und die zunehmende Einbindung in den Ostblock aufgezwungen, sondern ...

---

101 Vgl. Gieseke, Jens, Die hauptamtlichen Mitarbeiter der Staatssicherheit, Berlin 2000.

102 „ Dem SED-Staat gelang es in den 40 Jahren seiner Existenz nicht, Stabilität durch innere Legitimität zu erreichen." Bericht der Enquete-Kommission, Bd. 1, a. a. O. , S. 492.

103 Mommsen, Wolfgand J., Der Ort der DDR in der deutschen Geschichte, in: Kocka, Jürgen u. Martin Sabrow: Die DDR als Geschichte. Fragen – Hypothesen – Perspektiven, Berlin 1994, S. 28.

104 Müller, Werner, Die DDR in der deutschen Geschichte, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 28/2001, S. 44 .

105 Müller, W., Die DDR …, a. a. O., S. 45.

106 Mommsen, a. a. O., S. 31. Vgl. Bericht der Enquete-Kommission , a. a. O., Bd. 1, S. 491: „Der SED-Staat war und blieb Vasallenstaat der Sowjetunion".

auch bewußt von wesentlichen Teilen der SED- Führung – vor allem soweit sie aus dem Moskauer Exil kam – betrieben.“[107]

Den zweiten Faktor bildet ein spezifischer Traditionsbestand in der SED-Führung, es sind „deutsche Traditionen, vor allem die Vorstellungen der kommunistischen Arbeiterbewegung. Gerade die ältere Führungsgarde um Ulbricht und später um Honecker war stark durch ihre Erfahrungen in der kommunistischen Bewegung der Weimarer Republik und in der Weltwirtschaftskrise, die als Vorbote des unausweichlichen Zusammenbruchs des Kapitalismus gedeutet wurde, geprägt.“[108]

1.1.5 Zur Kritik eines Erklärungskonzepts: Politische Religion

Die Frage nach der Spezifik der von Lenin und Stalin, von Mussolini und Hitler begründeten modernen Gewaltherrschaften des 20. Jahrhunderts ist so alt wie diese menschenverachtenden und –vernichtenden Diktaturen selbst. Als Weiterentwicklung zeitgenössischer Annahmen, in denen ein Verständnis der Diktaturen in der Sowjetunion, in Italien und in Deutschland als politische oder säkulare Religionen[109] entwickelt werden sollte, hat sich eine in Deutschland vor allem vom Münchener Politik- und Religionswissenschaftler Hans Maier repräsentierte Forschungsrichtung etabliert, für die das Problem im Zentrum steht, ob und inwieweit der moderne Totalitarismus eine politische Religion gewesen sein könnte. Dieser Ansatz zielt auf Klärung der Frage, ob die totalitären Programme, Doktrinen und Ideologien und ihre Begriffe im Sinn einer neuen Einheit von Kult und polis, von Religion und Herrschaft nichts anderes seien als säkularisierte „theologische Begriffe“ (Carl Schmitt); ob die beobachtbare Ritualisierung des Lebensalltags in totalitären Diktaturen, ihre Inszenierungen und Politikformen Ausdruck einer spezifischen, nämlich politischen Religiosität seien.[110]

---

107 Ritter, Gerhard A., Die DDR in der deutschen Geschichte, in: VfZ 50/ 2002, S. 171 – 200, hier: S. 171.

108 Ritter, Die DDR …, a. a. O., S. 172. Vgl. dazu näher unten Abschnitt: Zur Kontinuität kommunistischer Politik.

109 Vgl. das 1938 veröffentlichte Werk von Voegelin - Voeglin, Eric, Die politische Religion, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Peter J. Opitz, München 1993.

110 Vgl. dazu Hans Maier, Politische Religion – Staatsreligion – Zivilreligion – politische Theologie, in: Maier, Hans: Totalitarismus und Politische Religionen. Konzepte eines Diktaturvergleichs, Bd. III: Deutungsgeschichte und Rezeption, Paderborn u. a. 2003, S. 217 – 222.

Maier zufolge stieße der Forscher, der sich mit den totalitären Regimen befasst, ständig an religiöse Phänomene. Ob es sich nun um Feste und Feiern handele, um den überall gegenwärtigen Personenkult, um die Mystik des „Großen Plans“, um religions*ähnliche* Zeichen, Symbole, Embleme, aber auch um den Alltag, der mit forderndem Anspruch – in Abhebung von christlichen Traditionen – neu gestaltet wird: überall strebten die totalitären Regime einer fast antiken Nähe des Kultischen und Politischen zu, überall seien sie bestrebt, die im Christentum wurzelnden Dualismen von Individuum und Öffentlichkeit, von Gesellschaft und Staat rückgängig zu machen.

Ein weiterer prominenter Vertreter dieser Auffassung ist Gerd Koenen; auch er sieht im Konzept der politischen Religion den entscheidenden und vor allem den weiterführenden Interpretationsansatz; im Rahmen seiner Analyse des Kommunismus, die allerdings noch konventionell historisch und politikwissenschaftlich vorgeht und auf diesem Weg zu beachtlichen Ergebnissen gelangt, bleibt sein Bekenntnis zum Konzept der politischen Religion, das vor allem die ganze Spannweite des Irrationalen des totalitären Phänomens ausleuchten können soll, im Status einer Forderung an die künftige Forschung. Koenen zufolge sei der Kommunismus nicht allein Ideen- oder ideologiegeschichtlich zu beschreiben; das heißt die politische Verfassung der totalitären Bewegungen und ihrer Staaten „läßt sich in Kategorien einer reinen Sozial- und Kulturgeschichte nicht erschließen“; die „fade, allzu sachliche Kategorie der `Bürokratie` greift hier viel zu kurz oder daneben“, denn in „der Gestalt des Führers hüllte sich die Partei in eine Aura des Kultischen, des Übermenschlichen oder des Übergeschichtlichen. Zahllose Helden- und Märtyrerkulte säumten die glorreiche Heerstraße, die diese Armee des Proletariats gezogen war...“[111]

Koenen zufolge sei daher eine Zweitteilung der Realgeschichte des Kommunismus vorzunehmen: sie sei zu differenzieren in die Geschichte „der hochmotivierten Parteikerne, deren Feldzüge zur Eroberung der politischen Macht und zur Umgestaltung der ihnen unterworfenen Gesellschaften starke voluntaristische und utopische Züge trugen - und in die Geschichte der Objekte dieses Experiments, jener ‚Massen’, in deren Namen angeblich alles stattfand, was an ihnen vollzogen wurde...“.[112]

---

111 Koenen, Utopie der Säuberung …, a. a. O., S. 415.

112 Koenen, Utopie der Säuberung…, a. a. O., S. 416.

Diese Differenzierung ermöglicht Koenen den Übergang zum Konzept der politischen Religion: „Zwischen diesen Menschenopfern und den Hochmotivierten gibt es offensichtlich eine Verbindung, und wir haben schon eingangs darauf hingewiesen, daß von dem terroristischen Gestaltungswillen, der sich erstmals in der russischen Revolution zeigte, sowohl etwas Erschreckendes wie auch etwas Bezwingendes oder sogar Anziehendes ausging. (...) Diese genuine Verführungskraft einer totalitären Gewalt führt zurück an die dunklen Quellen aller Religionen - eines Numinosen, das sich ursprünglich gerade aus dem Menschenopfer und dem Schrecken vor einem Dämonisch-Göttlichen speiste. In einer Zeit, die nach dem Zerfall der alten Weltordnung, und mit ihr auch der meisten Formen traditioneller Gläubigkeit und Bindung, nach neuer Orientierung, Sinnstiftung und Zusammenfassung strebte, war ein solcher unbedingter Gestaltungswillen, der keine Opfer scheute, weil er sich vom objektiven Gang der Geschichte getragen fühlte, ein Magnet, auf den sich viel Späne ausrichteten. Gerade die Opfer waren der Beweis dafür, daß es hier ums ‚Ganze' ging, um etwas historisch ‚Erstmaliges' und zugleich auch ‚Letztes', um einen geschichtlichen Durchbruch aus einer grauen Vorzeit in eine völlig neue, lichtere Menschheitsepoche", d.h. die „religiösen Konnotationen sind nicht zu übersehen."[113] Die in totalitären Systemen sichtbaren Elemente von Transzendenz, die zugleich Überwindung der Kontingenz signalisieren, machen ihre Spezifik aus: „Und nur auf dieser Basis war dem Zirkel der politischen Führer der ‚Griff nach dem Totum', nach einer totalitären Zertrümmerung der alten und der Formierung einer neuen Gesellschaft überhaupt möglich."[114] Die Einbeziehung dieser Momente der Transzendenz stellt Koenen zufolge die Stärke des Konzepts politischer Religion dar: „Wenn mir die Deutungsmuster einer ‚politischen Religion' näher sind als die einer strikten Ideologiegeschichte, dann deshalb, weil hier die Elemente des Psychologischen, des Irrationalen, des Apokalyptischen und des Regressiven sehr viel mehr Platz finden."[115]

Bei einer kritischen Würdigung dieser Gedanken lässt sich zunächst die bemerkenswerte Rezeption einer konservativen Denktradition feststellen; Koenen steht mit seiner Konzeptualisierung in der Nachfolge von Carl Schmitt, der alle entscheidenden Begriffe des Staats- und Verfassungsrechts

---

113 Koenen, Utopie der Säuberung…, a. a. O., S. 416.

114 Koenen, Utopie der Säuberung…, a. a. O., S. 418.

115 Koenen, Utopie der Säuberung …, a. a. O., S. 420.

als säkularisierte theologische Begriffe bezeichnet hat; zudem ergibt sich eine frappante Nähe zur Konzeption des Heidegger Schülers Karl Löwith, der über die Geschichtsphilosophien der Neuzeit die These vertreten hat, sie seien Transformationen christlicher Vorstellungen, sie seien gar christlichen Erlösungsvorstellungen entsprungen.[116]

Das grundsätzlich Problematische dieser Thesen und des Konzepts der politischen Religion liegt in der *supponierten substantiellen Identität* beider Bereiche, der des Politischen und des Religiösen: die *heterogenen* Begriffe, so die Annahme, drückten eine *homogene* Sache aus. Fundament dieser Auffassung ist der Begriff der Säkularisierung. Die philosophische Kritik an der kategorialen Leistungsfähigkeit des Säkularisierungsbegriffs als einer „Kategorie des geschichtlichen Unrechts" hat Hans Blumenberg geleistet. Seine Kritik der Säkularisierungsthese zielt darauf, die „Legitimität der Neuzeit" zu erweisen, denn diese These will die Neuzeit gerade der Illegimität überführen; eben dies ist für Blumenberg der Grund, von Legitimität zu sprechen: „Die Rede von der ‚Legitimität' ist nur verständlich, sofern es deren Bestreitung gibt."[117]

Selbstverständnis und genuine Prägung der Neuzeit durch Vernunft werden durch die Säkularisierungsthese negiert und einem Weltbegriff unterstellt, der nur als „Verweltlichung" ursprünglich christlich formulierter und gefaßter Gehalte soll gedacht werden können. Der Behauptung einer konsistenten geschichtsmächtigen Traditionssubstanz des Christentums implizit ist die Vorstellung eines ursprünglichen Ideeneigentums; beides führt zur restringierten Säkularisierungs-Perspektive, in der jeder neuzeitliche Gehalt als verwandelte Form eines Gegebenen erscheint und nicht als originäre Hervorbringung neuer

---

116 „Alle prägnanten Begriff der modernen Staatslehre sind säkularisierte theologische Begriffe" in: Carl Schmitt, Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, München 2 1934, S. 49 f.

Vgl. Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1963.

117 Blumenberg, Hans, Die Legitimität der Neuzeit, Erneuerte Ausgabe, Frankfurt/M. 1997, S. 72.

Kräfte erkannt wird.[118] Die Rede ist hier nicht von Säkularisierung als *deskriptiver* Kategorie; Blumenberg betont die „Differenz von deskriptiver und erklärender Verwendung“[119]; seine Kritik richtet sich gegen sie als Konzept *historischer Erklärung*. Als solches bindet die Säkularisierungsthese die Neuzeit auf immer an die christliche Tradition und macht ihre eigenen Selbst- und Weltdeutungen zu deren bloßen „Säkularisat“, auch dann, wenn ihre Authentizität mit mindestem gleichem Recht behauptet und begründet werden könnte.

Blumenberg argumentiert gegen den historisch*en Substantialismus* im Begriff Säkularisierung; die dabei unterstellte Identität der Inhalte wird bei Blumenberg mit seiner These der Umbesetzung ganz i. S. der vom linguistic turn hervorgebrachten postmetaphysischen Erkenntnistheorie transformiert zur Identität der Funktionen: „Als Erklärungsform geschichtlicher Vorgänge konnte ‚Säkularisierung’ überhaupt nur dadurch so plausibel erscheinen, daß vermeintlich verweltlichte Vorstellungen weitgehend auf eine Identität im geschichtlichen Prozeß zurückgeführt werden können. Diese Identität freilich ist nach der hier vertretenen These nicht eine solche der Inhalte, sondern der Funktionen. Es können eben ganz heterogene Inhalte an bestimmten Stellen des Systems der Welt- und Selbstdeutung identische Funktionen übernehmen.“[120] In diesem System hat die christliche Theologie eine entscheidende Rolle gespielt; sie hat neue „Stellen“ im Aussagesystem geschaffen, die nicht „eingespart“ oder in „theoretischer Ökonomie unbesetzt gehalten werden können“; es hat für sie auch keine unbeantwortbaren „Fragen nach der Totalität der Welt und der Geschichte“[121] gegeben. Daraus ergibt sich für „die geistige Geschichte der Neuzeit“, dass das, was „in dem als Säkularisierung gedeuteten Vorgang überwiegend ...“ geschehen ist, sich

---

118 Vgl. dazu: „Die Idee, es könne einmal alles so sein, als ob das Christentum nie gewesen wäre, hat mit dem Zusammenhang der hier geübten Kritik an dem Säkularisierungstheorem nichts zu tun; aber gerade weil der Eingriff des Christentums in die europäische Geschichte und durch diese in die Weltgeschichte so tief gedrungen ist, enthält die Vorstellung von der Säkularisierung auch die Verharmlosung, es müsse im Grunde unter allen phänomenalen Wandlungen so bleiben, wie es durch jenen Eingriff geworden sei. Dann wird noch ein nachchristlicher Atheismus zu einer innerchristlichen Ausdrucksform von negativer Theologie und ein Materialismus zur Fortsetzung der Inkarnation mit anderen Mitteln.“ Blumenberg, Die Legitimität, a. a. O., S. 128.

119 Blumenberg, Die Legitimität …,a. a. O., S. 18.

120 Blumenberg, Die Legitimität…, a. a. O., S. 74.

121 Ebd.

„nicht als Umsetzung authentisch theologischer Gehalte in ihre säkulare Selbstentfremdung, sondern als Umbesetzung vakant gewordener Positionen von Antworten“ beschreiben lässt, „deren zugehörige Fragen nicht eliminiert werden können.“[122] Die Säkularisierungsthese macht „die Voraussetzung geistesgeschichtlicher Konstanten“ und legt damit „eine substantialistische Ontologie der Geschichte zugrunde.“[123] Damit ist die Verpflichtung der historischen Erkenntnis auf die Bestimmung von Kontinuitäten verbunden; ihr stellt Blumenberg die Aufmerksamkeit für Phänomene der Diskontinuität und des Bruchs mit der Tradition entgegen: „Nur und erst die Neuzeit hat sich als Epoche verstanden und dadurch die anderen Epochen mitgeschaffen. Latent ist das Problem in dem Anspruch der Neuzeit, einen radikalen Bruch mit der Tradition zu vollziehen, und in dem Mißverhältnis dieses Anspruchs zur Realität der Geschichte, die nie von Grund auf neu anfangen kann.“[124]

Problematisch ist das Konzept der politischen Religion aber nicht nur, weil ihr eine substantialistische Ontologie der Geschichte zugrunde liegt, sondern auch noch aus einem weiteren Grund. Die Verwendung des Begriffs der Religion als Deutungskategorie des Totalitären ebnet ebenfalls – *ähnlich wie der Gegenstand selbst* - die *Differenz zum Politischen* ein und führt zur impliziten Annahme von Ähnlichkeiten zwischen dem Religiösen und dem Politischen, die letztlich beide Sphären nicht nur ähnlich, sondern ununterscheidbar macht: *die Differenz von Religion und Verbrechen schwindet*. Das Konzept der politischen Religion stellt die Umkehrung des alten Erklärungsschemas dar: der Aufklärung galt Religion als Priesterbetrug, dem Marxismus als Opium, für Nietzsche war sie ressentimentgeladene Wertsetzung lebensfeindlicher Intellektueller, für Freud eine Illusion zur Lösung von Triebkonflikten. Das Schema dieser Erklärungen lautet: „Dieses ist in Wahrheit nur jenes“ (Wittgenstein); es wurde angewandt auf die Religion: sie musste es sich gefallen lassen, als etwas anderes erklärt zu werden. Nun im Konzept politische Religion passiert eine erneute Wende: die Entzauberung der Religion hatte aus ihr eine erklärungsbedürftige Größe gemacht; jetzt wird sie selbst zu einer *erklärungsfähigen* Größe für weltliche Phänomene: *Politik ist in Wahrheit Religion!*

---

122 Blumenberg, Die Legitimität…, a. a. O., S. 75.

123 Blumenberg, Die Legitimität…, a. a. O., S.,125.

124 Blumenberg, Die Legitimität …, a. a. O., S. 129.

Die Problematik, „daß mit dem Säkularisierungstheorem Geltungsansprüche auf historische Erklärungsstringenz gestellt sind, die nur durch historische Argumentation abzugelten sind und nicht in theologischen Argumentationen an einem bestimmten Punkt außer Kraft gesetzt werden können“, diskutiert Rainer Piepmeier. Die inhärenten Schwierigkeiten des Säkularisierungstheorems haben ihren Grund darin, „daß man die Anerkennung der *Faktizität* der Neuzeit mit dem Theorem der *Genese* der Neuzeit aus christlicher Glaubenssubstanz verbindet. Das führt dann zu dem Dilemma, die Neuzeitprozesse als sistierbar denken zu müssen, was den Anspruch historischer Erklärungsstringenz aufhebt. Das führt zudem zu der Belastung, auch die negativen Nebenfolgen und Folgelasten des Neuzeitprozesses aus der Substanz christlicher Tradition herleiten zu müssen.“[125]

1.2 Die kommunistische Machteroberung

Es genügt nicht, daß der Gedanke zur Verwirklichung drängt, die Wirklichkeit muß sich selbst zum Gedanken drängen.
Marx [126]

1.2.1 Die Grundlagen

Mit dem Ende des 2. Weltkriegs beginnt die grundlegende Neugestaltung und Formierung der in den Einflussbereich der UdSSR gelangten Nationalstaaten in Ost- und Mitteleuropa nach dem sowjetischen Modell; dies ist die epochemachende Zäsur in der Geschichte dieser Staaten. Im politischen Gefüge der „Ordnungen und Konflikte des Nachkriegs“[127], im Koordinatensystem einer bipolaren Welt entsteht auch der SED-Staat. Auch in der SBZ/DDR ist die Implementierung einer neuen politischen, ökonomischen und kulturellen Ordnung nach dem sowjetischen Vorbild unter der rigiden

---

125 Piepmeier, Rainer, Theologie des Lebens und Neuzeitprozesse: Fr. Chr. Oettinger, in: Pietismus und Neuzeit, H. 5/ 1980, S. 184 – 217, hier: S. 187. Herv. i. O.

126 Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S. 386.

127 Bracher, Karl Dietrich, Die Krise Europas, in: Geschichte Europas Bd. 6, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1976.

Führung einer Staatspartei die Signatur der Epoche; sie sichert für mehr als vier Dekaden die Herrschaft des Kommunismus.[128]

Mit dem Ende des 2. Weltkriegs und mit dem damit verbundenen Wegfall ihrer Entstehungsbedingungen trat der „Wesensunterschied“[129] zwischen den Alliierten der Anti-Hitler-Koalition immer klarer hervor; evident wurde die Einsicht, „daß es zwei Welten waren, die den Krieg siegreich überstanden hatten: eine demokratische und eine revolutionär-diktatorische“[130], evident wurde vor allem die Unvereinbarkeit der „russischen und westlichen Vorstellungen über Demokratie und ihre Wiederherstellung in Europa“[131]: in diesen wesentlichen *Differenzen im Demokratieverständnis* liegt der Grund für eine *Gegnerschaft der Systeme*, deren Austragungsform eine jahrzehntelange Konfrontation – auch unter Einschluß militärischer Mittel, aber unter Ausschluß des großen Schießkriegs - unter dem Titel Kalter Krieg die folgende Epoche bestimmte.

Im „Rahmen der Vorentscheidungen“, die die Alliierten auf einer Serie von Konferenzen gefällt hatten, vor allem durch die Aufteilung in „Haupteinflusssphären“, war eine dualistische Grundstruktur der „Nachkriegsordnung“ schon programmiert: „Wiederaufbau der Demokratie im Westen, Revolutionierung und Sowjetdiktatur, verkleidet als Volksdemokratie, im Osten.“[132] Ein angemessenes Verstehen der praktischen sowjetischen Politik, ihrer Absichten und Ziele, ist nur möglich unter Beachtung des herrschenden

---

128 Zur Frage der Verantwortung: „Die Verantwortung für den Aufbau der SED-Diktatur trug in der Stalin-Ära, in der Moskau jede politische Maßnahme diktierte, die sowjetische Führung. Doch konnte sie sich dabei auf die deutschen Kommunisten der Ulbricht-Führung stützen, die sich aktiv am kontinuierlichen Ausbau ihrer Hegemonie beteiligten. Selbst in der Anfangszeit gab es keine alleinige Verantwortung der sowjetischen Kommunisten und erst recht nicht in den späteren Phasen.“ Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, Bd. 1, a. a. O., S. 212.

Vgl. dazu auch: Peter Erler, Horst Laude, Manfred Wilke, „Nach Hitler kommen wir“, Dokumente zur Programmatik der Moskauer KPD-Führung 1944/45 für Nachkriegsdeutschland, Berlin 1994, Einleitung, S. 13: „Die Reduktion der KPD-Führung auf den Status von bloßen Handlungsgehilfen in der sowjetischen Deutschlandpolitik verkleinert ihren originären Anteil der Konstituierung der DDR bis zur Unkenntlichkeit.“

129 Bracher, Die Krise Europas, a. a. 0., S. 241.

130 Ebd.

131 Bracher, Die Krise Europas, a. a. O., S. 242.

132 Ebd.

Primats des Ideologischen, d. h. wenn berücksichtigt wird, dass sie sich prinzipiell im engen Rahmen zweier Pole bewegt: der eine ist zugleich der bestimmende Pol: die marxistisch-leninistische Weltanschauung; der zweite Pol, der taktisch-pragmatische, sorgt für die Anpassung des ideologischen Apriori an die Erfordernisse der Realpolitik

Ein Exempel kann dies verdeutlichen: Die leninistische „Imperialismus-Theorie“ von der Zwangsläufigkeit eines Konflikts zwischen den imperialistischen Hauptmächten, bildete auch nach 1945 den Grundpfeiler der Sowjetideologie. Stalin leitet daraus am 9.2. 1946 in einer Rede den Schluss ab, „daß nach den beiden bisher geführten Weltkriegen eine weitere, dritte Etappe der ‚allgemeinen Krise des Kapitalismus’ und des aus ihr erwachsenden Streits zwischen den ‚imperialistischen’ Mächten zu erwarten sei, der zur wechselseitigen Vernichtung der Außenwelt – mit den Folgeerscheinungen einer Erhebung der ‚Arbeiterklasse’ im Westen und eines abschließenden militärischen Eingreifens der UdSSR – führen müsse. In dieser erneuten Krise werde der ‚Imperialismus’ endgültig die Fähigkeit einbüßen, dem Druck der ‚unterdrückten Massen’ und der sowjetischen Truppen standzuhalten.“[133] Stalin warnt vor „Sorglosigkeit“ und betont den „faschistischen Charakter“ der „bürgerlichen Demokratien; er leitet daraus in derselben Rede im Februar 1946 „die Gefahr ab, daß sie einen Krieg gegen die Sowjetunion vom Zaun brechen könnten. Nach dem offenen Bruch von 1947 befestigte sich die Überzeugung weiter, daß man in den westlichen Staaten, vor allem in den USA, den Feind zu sehen habe und daß die sich gesetzmäßig zwischen ihnen entwickelnden Konflikte dem Sozialismus schließlich zum Sieg verhelfen würden.“[134]

Die strategisch-expansiven politischen Ziele der sowjetischen Politik sind ideologisch bestimmt; es wäre daher ein grobes Missverständnis, sie als *Reaktionen* auf politische Entscheidungen des Westens zu interpretieren; die grundlegenden Ziele lagen- dem ideologischen Apriori folgend - lange vorher ausformuliert vor. Bereits 1940 erklärte Stalin gegenüber Dimitroff: „Die

---

133 Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 im Kontext von Stalins Deutschland-Politik seit dem Zweiten Weltkrieg, S. 139 – 196, in: Die Stalin – Note vom 10. März 1952. Neue Quellen und Analysen, hrsg. v. Jürgen Zarusky, München 2002, hier: S. 149.

134 Wettig, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 150.

Aktionen der Roten Armee sind ein Instrument der Weltrevolution.“[135] Und im April 1944 erläuterte Stalin Milovan Djilas: „Dieser Krieg ist nicht wie in der Vergangenheit; wer immer ein Gebiet besetzt, erlegt ihm auch sein eigenes gesellschaftliches System auf. Jeder führt sein eigenes System ein, so weit seine Armeen vordringen. *Es kann gar nicht anders sein*.“[136]

Die Errichtung einer sowjetkommunistischen Diktatur in den eroberten Ländern galt als selbstverständliches Kriegsziel; als Ziel galt aber auch eine Weiterführung der bestehenden Zusammenarbeit mit den westlichen Alliierten; eine Lösung des Zielkonflikts zu finden, bildete daher ein wichtiges Anliegen der pragmatisch orientierten Politik. Der zweite Zielaspekt erzwang eine besondere taktische „Rücksicht auf westliche Erwartungen und Empfindlichkeiten“, Stalin wollte „die UdSSR als eine normale Macht präsentieren, gegenüber der kein Mißtrauen wegen revolutionärer Ambitionen angebracht sei“.[137]
Stalin hielt daher auch „bis auf weiteres eine Politik der Interessensphären für angebracht: Wo westliche Soldaten standen, hatten die Westmächte das Sagen; die dem Machtbereich der UdSSR zugehörigen Territorien dagegen konnten und sollten ... unmerklich auf den sowjetischen Entwicklungsweg gebracht werden.“[138]

---

135 Mark, Revolution by Degrees, zit. nach: Mike Schmeitzner/ Stefan Donth, Die Partei der Diktaturdurchsetzung. KPD/SED in Sachsen 1945 – 1952, Köln 2002, S. 47.

136 Djilas, M. Gespräche mit Stalin, München 1962, S. 131. Herv. v. Vf.

137 Wettig, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 151. Daher kamen „kommunistische Machtergreifungsversuche in Ländern mit britischer und amerikanischer Truppenpräsenz von vornherein nicht in Betracht. Die kommunistischen Parteien Frankreichs und Italiens, die sich dabei gute Chancen ausrechneten, wurden angewiesen, Putschversuche zu unterlassen und mit den demokratischen Kräften zusammenzuarbeiten.“ Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 150. Um den „Eindruck eines normalen Staates ohne revolutionäre Ambitionen“ zu erwecken und „die sowjetische Politik von dem Ruch umstürzlerischer Bestrebungen zu befreien, den ihr die Tätigkeit der Komintern verschafft hatte“, ließ Stalin „diese Organisation im ausgehenden Frühjahr 1943 in aller Form auflösen. Deren Büros setzten freilich als Teile des sowjetischen ZK-Apparats ihre bisherigen Aktivitäten fort.“ Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 151.

138 Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 150.

Parlamentarisch getarnter Klassenkampf : ‚Neue Demokratie' und ‚Nationale Front'

Ein eminent wichtiges und in weiten Teilen der Öffentlichkeit des Westens auch erfolgreiches propagandistisches Groß-Manöver mit dem Ziel, den Westen „über den Charakter seiner Politik in den eroberten Gebieten zu täuschen", inszenierte Stalin mit seinem Konzept „eines ‚neuen Typus von Demokratie'". Nicht um eine sozialistische Revolution, so lautete der Kernpunkt, sollte es sich bei der politischen Neuordnung handeln, sondern lediglich um eine „'bürgerlich - demokratische Ordnung', die einige Besonderheiten aufweisen würde, um sozialen Ausgleich und nationalen Konsens zu gewährleisten"; die Differenz, erläuterte Stalin, liege darin, „daß man hier keiner ‚Diktatur des Proletariats' bedürfe, sondern ‚ohne blutigen Kampf' auskomme, denn die Machtfrage stehe nicht mehr auf der Tagesordnung; sie sei durch die Rote Armee bereits entschieden."[139] In der offiziellen Terminologie für den parlamentarisch getarnten Klassenkampf war daher von „Volksdemokratie" und von „nationalen (weil von der UdSSR abweichenden) Wegen zum Sozialismus" die Rede. Der Gebrauch des „Zielbegriffs Sozialismus gab den eingeweihten Kadern zu verstehen, daß der Unterschied zur Ordnung in der UdSSR allein die Methode betraf, wie das angestrebte identische Ergebnis erreicht werden sollte."[140] Der erste Schritt auf diesem Weg war eine grundlegende „wirtschaftlich - soziale Transformation zur Ausschaltung der ‚Klasse der Großkapitalisten' in Stadt und Land."[141]

Die politische Strategie für diesen scheinparlamentarischen Weg lief unter dem Titel der „Bildung einer ‚Nationalen Front'. Die Besatzungsmacht verschaffte den Kommunisten, die in den Ländern des europäischen Ostens fast durchweg sehr schwach waren, dadurch entscheidendes Gewicht, daß sie alle anderen zugelassenen Kräfte zu einem Zusammenschluß nötigte, der ihnen die Formulierung eigener Positionen verbot."[142] Die in Schlüsselpositionen gebrachten kommunistischen Kader wachten über diesen „namens der nationalen Einheit" aufgestellten Grundsatz; sie setzten die von den sowjetischen

---

139 Wettig, Die Note vom 10. März 1952, a. a. O., S. 152.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 Wettig, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 152 f.

Militärbehörden vorgegebene Linie um und gelangten so in die „'führende Rolle'" unter „den Parteien des jeweiligen Landes"; zudem definierten sie und der Kreml, „welche Kräfte *nicht* als ‚antifaschistisch- demokratisch' gelten durften und daher vom politischen Leben auszuschließen waren."[143] Hinzu kam die erzwungene „Bildung einer ‚vereinigten Arbeiterpartei', die der anfänglichen Selbständigkeit der Sozialdemokraten ein Ende machte und deren Mitglieder kommunistischer Kontrolle und Disziplin unterstellte."[144] Das aus taktischen Gründen zunächst etablierte Mehrparteiensystem „war bewußt darauf abgestellt, sich allmählich selbst zu zerstören und durch das Machtmonopol einer kommunistischen Partei ersetzt zu werden", wodurch nicht nur die „dauernde Abhängigkeit vom Kreml", sondern auch „die Einheit des sozialistischen Lagers gewährleistet"[145] werden sollte.

Die „Praxis totalitärer Machtergreifung"[146] in den „Ländern, die von der Roten Armee kontrolliert wurden" läßt sich kurz mit den folgenden Stufen zusammenfassen:

Eine neue politische Ordnung wird inszeniert mit einer „Koalitionsregierung die als antifaschistische Einheitsfront"[147] kostümiert ist.

Die Nichtkommunisten werden sukzessive „unter indirektem oder direktem Druck eliminiert. Das neue Regime wurde durch Landreformen und Großpropaganda popularisiert. Am Ende beseitigte man die letzten Reste der bürgerlichen Demokratie ..."[148]

Das wichtigste Ziel stellt „die Durchsetzung des Einparteiensystems" dar. Der politische Transformationsprozess galt als „abgeschlossen, wenn die Wahlen die Form plebiszitärer Akklamation von Einerlisten und Ja-Parolen mit Ergebnissen von neunundneunzig Prozent erreicht hatten."[149]

---

143 Ebd.

144 Wettig,Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 153.

145 Ebd.

146 Bracher, Die Krise Europas, a. a. O., S. 243.

147 Ebd.

148 Ebd.

149 Bracher, Die Krise Europas, a. a. O., S. 242 f.

1.2.2 Die Machteroberung in der SBZ

Die besondere politische Lage in Deutschland, in der die sowjetische Besatzungsmacht nicht das allein herrschende Regime bildete und nicht das gesamte Staatsgebiet kontrollierte, sondern koexistieren musste mit den drei anderen alliierten Siegermächten - „Die unmittelbare Einbeziehung Deutschlands in den sowjetischen Macht- oder zumindest Einflußbereich scheiterte an der militärischen Präsenz der Westalliierten“[150] - führte zur strategischen Ausrichtung der sowjetischen Politik an dem Kriterium maximaler Sicherung von Einfluss auf Deutschland als Ganzes; dies hatte sowohl politische als auch ökonomische Aspekte; die Verhinderung von offenen Konflikten mit den Westalliierten, die diesem Ziel entgegengewirkt hätten, stand daher im Kalkül der sowjetischen Politik an erster Stelle.[151]

Dieses Motiv bestimmte daher zunächst das sowjetische Vorgehen in der SBZ; ganz auf dieser Linie agierte auch die KPD, Moskaus Statthalter-Partei in Deutschland. Das *ideologisch- systematisch bedingte Hauptziel* der sowjetischen Deutschlandpolitik war und blieb allerdings ein kommunistisches Deutschland; sie versuchte mit einer ganzen Reihe von Vorschlägen und Maßnahmen der Realisierung ihrer Ziele möglichst nahe zu kommen; die Optionen reichten dabei von Wiedervereinigung unter neutralen Vorzeichen bis zur Etablierung einer eigenen Marionettenregierung. Auch die zahllosen taktischen Manöver und die mit großem Aufwand betriebenen Propagandaoffensiven der Sowjetunion zur Frage einer Einheit Deutschlands und allgemein zum Frieden in jener Zeit lassen diese Zielsetzung deutlich werden. „Die Führung der UdSSR strebe kein einheitliches Deutschland ohne Rücksicht auf dessen politisches System an, sondern gab, wenn sie vor die Wahl gestellt war, dem Ziel sozialistischer Transformation den Vorrang vor dem Postulat eines gesamtdeutschen Staates. Sie ging jedoch davon aus, deutsche Einheit und kommunistisches Regime seien gleichzeitig zu erreichen, und war längerfristig auf die Einführung des Sowjetsystems festgelegt, auch

---

150 Schroeder, Klaus, Der SED- Staat. Geschichte und Strukturen der DDR, München 1998, S. 592.

151 Vgl. dazu Wettig: Die „westliche Präsenz“ machte „besondere Vor- und Umsicht erforderlich. Der Strategie der ‚Nationalen Front’ kam noch größere Bedeutung zu.“ Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 153. Unter den deutschen Bedingungen der Aufteilung in Besatzungszonen erhielt sie die Funktion der Übertragung der politischen Verhältnisse in der SBZ auf „die Westzonen Vorschub zu leisten.“ Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 154.

wenn anfänglich nach außen hin Rücksicht auf die Systemvorstellungen der Westmächte und der Deutschen genommen wurden.“[152] Den strategischen Leitfaden der Deutschland – Politik bildete das „1944 in Moskau für Nachkriegsdeutschland formulierte Aktionsprogramm, das auf der Basis eines manipulierten Mehrparteiensystems, auf die schrittweise Durchsetzung des sowjetischen Herrschafts- und Gesellschaftssystems abzielte“[153]

Aus der bestehenden realpolitischen Konstellation ergab sich eine „politische Gratwanderung“, die auf der einen Seite darin bestand, den deutschen Kadern einzuschärfen, „das Bündnis der drei Großmächte weiter zu unterstützen“ und Anlässe für einen Bruch zu vermeiden; auf der anderen Seite, ihnen den Auftrag zu geben, „’die Pläne der reaktionären Kräfte hinsichtlich Deutschlands zu durchkreuzen` und dessen innere `Umgestaltung’ so weit voranzutreiben, wie es ‚die internationale Lage und das Kräfteverhältnis in Deutschland selbst erlaub(t)en.’“.[154]
Die Machteroberung der KPD/SED im sowjetisch besetzen Teil Deutschlands folgte im wesentlichen auch dem in Ostmitteleuropa angewandten Schema. Insbesondere aber die zunächst verfolgte gesamtdeutsche Perspektive der sowjetischen Politik und die erforderlichen Rücksichtnahmen im Rahmen der Vier- Mächte - Verwaltung Deutschlands machten Modifikationen erforderlich. Vor allem erschien „die sofortige Oktroyierung des sowjetischen Modells als unzweckmäßig. Trotzdem errichtete die Sowjetunion nach 1945 ein spezifisches System zur politischen Sicherung ihrer Besatzungszone. Zu ihm gehörten als sowjetische Instanz die ‚Sowjetische Militäradministration in Deutschland’ (SMAD) und als abgeleitete deutsche Instanzen der KPD/SED-Parteiapparat und die von den KPD- Kadern beherrschten Innenministerien der Landesregierungen. (...) Nur der rasche Auf- und Ausbau der KPD/SED-Parteizentrale und die Steuerung ihrer Kader ermöglichte die Beherrschung des Staatsapparates als zentrale Voraussetzung, um schließlich eine totalitäre und durch Kader organisierte Lenkung und Kontrolle aller Bereiche verwirklichen zu können.“[155]

---

152 Wettig, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 192.

153 Ebd.

154 Wettig, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S.154.

155 Schmeitzner, Mike/ Stefan Donth, Die Partei der Diktaturdurchsetzung. KPD/SED in Sachsen 1945 – 1952, Köln 2002, S. 11.

Die strategische Grundlage: Die Nachkriegsplanungen in Moskau

Die Planungen der KPD in Moskau für die Nachkriegspolitik in Deutschland sind von herausragender Bedeutung zum Verständnis der tatsächlichen politischen Entwicklungen; die Einbeziehung „der seit 1990 zugänglichen Quellen bestätigt, daß die Moskauer KPD-Führung seit 1943 die Strategie verfolgte, unter dem Schutzschild der Roten Armee in Gesamtdeutschland bzw. – nach Bekanntwerden der zonalen Aufteilung – zumindest in den sowjetisch besetzten Gebieten eine maßgeblich von ihr bestimmte politisch-soziale Ordnung zu etablieren, wobei dieses Vorhaben mit Stalins Expansionsstreben korrespondierte.“[156]

Diese Planungen hatten schon frühzeitig begonnen; eine erste wichtige organisatorische Ausprägung fanden sie in der „Gründung des ‚Nationalen Komitees Freies Deutschland’ “ am 12./13. Juni 1943 im Kriegsgefangenenlager Krosnogorsk bei Moskau.[157]

Die programmatische Ausarbeitung der politischen Leitvorstellungen fand unter Anleitung von Georgi Dimitroff statt, der „den Apparat der 1943 nur formal aufgelösten Komintern und damit eines der wichtigsten Instrumente der sowjetischen Führung zur Kontrolle und Steuerung der kommunistischen Parteien in Europa“ führte.[158] Dimitroff beauftragte nach der Teheraner Konferenz (18.11. 1943 – 1.12. 1943) die Moskauer KPD-Führung, sich systematisch auf die Übernahme der Macht in der Nachhut der sowjetischen Panzer vorzubereiten und dafür eine politischen Konzeption, die im wesentlichen den taktischen Überlegungen der 1935 von der Kommunistischen Internationale beschlossenen „Volksfront- Politik“ folgen sollte, auszuarbeiten. Die KPD- Führung fasste in ihrer Leitungssitzung vom 6. Februar 1944 den Beschluss, „zur Durcharbeitung einer Reihe politischer Probleme des Kampfes für den Sturz Hitlers und der Gestaltung des neuen Deutschlands“ eine „Arbeitskommission aus 20 Mitgliedern“ zu bilden.[159]

---

156 Schroeder, Klaus, Der SED- Staat, a. a. O., S. 7 f.

157 Vgl. Erler, Peter, Horst Laude, Manfred Wilke, „Nach Hitler kommen wir“, Dokumente zur Programmatik der Moskauer KPD-Führung 1944/45 für Nachkriegsdeutschland, Berlin 1994, S. 65.

158 Schmeitzner/ Donth, Die Partei der Diktaturdurchsetzung, a. a. O., S. 46.

159 Erler, Peter, Horst Laude, Manfred Wilke, „Nach Hitler kommen wir“, a. a. O., S. 77.

Die Mitglieder jener zwanzigköpfigen KPD-Kommission, die diese Arbeit unter der siegesgewissen Losung: „Nach Hitler kommen wir“ begann, waren jene Kader, die auch später in der SBZ/DDR die Schlüsselpositionen besetzten sollten: Wilhelm Pieck, Wilhelm Florin, Walter Ulbricht, Anton Ackermann, Elli Schmidt, Hermann Matern, Paul Wandel, Fred Oelßner, Otto Winzer, Rudolf Hernstadt, Erich Weinert, Alfred Kurella, Sepp Schwab, Johannes R. Becher u. a. “[160] Schon in einer Besprechung von Pieck und anderen KPD-Führern mit Dimitroff am 13.01.1944 waren die „Hauptfragen des künftigen Deutschlands“ behandelt worden; Dimitroff hatte dabei die Richtlinien vorgegeben und auch die Schlüsselbegriffe der kommunistischen Nachkriegspolitik geprägt. Wie Anton Ackermann später „bezeugte, hat, ‚kein anderer als Georgi Dimitroff’ den Begriff des ‚Blocks der kämpferischen Demokratie’ geprägt. (...) und es war, ‚wie mir scheint, in einer Besprechung bei ihm bei der Vorbereitung der Arbeit, die im Februar 1944 zur Ausarbeitung einer detaillierten Konzeption für die Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse nach der Vernichtung des Naziregimes begann.’“.[161]

Die Grundsatzrede von Wilhelm Florin bei der Sitzung der Arbeitskommission vom 6. März 1944 enthält bereits alle wichtigen Elemente der künftigen kommunistischen Politik. Florin stellt die KPD- Planungen in den Kontext der internationalen Politik; er betont die Bedeutung und den prekären Status der interalliierten Allianz, deren jetziger Zusammenhalt von der Systemdifferenz überlagert werde. Für die eigene Politik und die Machtfrage bedeute dies ein Vorgehen, in dem es noch nicht um ein „sozialistisches Aktionsprogramm“ gehe, sondern nur um den „Sturz des Faschismus, die Niederringung der aggressiven imperialistischen Kräfte“.[162] Diese vorläufige Beschränkung auf den „antifaschistischen“ Aspekt beinhaltet folgende drei Aufgaben: „1) Das Bündnis der drei Großmächte weiter zu unterstützen und nichts zu unternehmen, was der Reaktion in den Vereinigten Staaten und England erlauben könnte, dieses Bündnis zum Bruch zu treiben; 2) doch gleichzeitig die Pläne der reaktionären Kräfte hinsichtlich Deutschlands zu durchkreuzen und 3) hinsichtlich der inneren Umgestaltung Deutschlands das Weitgehendste, was die internationale Lage und die Kräfteverhältnisse in

---

160 Vgl. Erler u. a., „Nach Hitler kommen wir“, a. a. O., S. 79 f.

161 Zit. in Erler u. a., „Nach Hitler kommen wir“, a. a. O., S. 77.

162 Ebd.

Deutschland selbst erlauben, zu erreichen."[163] Mit Blick auf die innerdeutschen „Kräfteverhältnisse" beschwört er die „Notwendigkeit" einer starken KPD: „ 1)Deutschland ohne starke KP ist eine Gefahr für die Sowjetunion. (...)

2) Deutschland ohne starke KP ist ein Spielball für reaktionäre Interessen, für fremde Imperialisten. (...) 3) Deutschland ohne starke KP wird immer imperialistisch oder eine Halbkolonie sein. Daher wird Deutschland ohne starke KP in der Zukunft für die Bauern Fronarbeit, für die Arbeiter Sklavenarbeit sein."[164]

Florin antizipiert hier schon die zukünftigen Konflikte und formuliert auch schon die Begriffe („Kolonie"), die von der SED dann im Verlauf der Konflikte als propagandistische Waffen benutzt werden. Zudem leitet er aus dem die kommunistische Politik leitenden ‚Zwei -Lager-Theorem' die Differenzierung in ein von der KPD geführtes fortschrittliches „nationales und antifaschistisches" Lager und ein Lager der „reaktionären Kräfte" ab: Die Aufgaben der kommunistischen Politik bestehen darin, die „nationalen Probleme unseres Volkes" zu lösen; dazu zählt u.a. folgendes: „Das nationale Problem besteht heute und morgen darin, gegen jede einseitige Westorientierung zu kämpfen, die der Faschismus einleiten will, und zu verhindern, daß Deutschland in fremden Händen ein neues Instrument gegen den Frieden mit der Sowjetunion wird. Wir müssen verhindern, daß die deutsche Reaktion sich an fremde Imperialisten verkauft, und verhindern, daß die Weltreaktion aus dem zusammengebrochenen deutschen imperialistischen Hitlerstaat eine von englisch-amerikanischen Trust(s) kontrollierte Halbkolonie macht."[165]

Komplement des Klassenschemas ist die Imperialismus-Theorie, die nicht nur einen Gegensatz der reaktionären imperialistischen Staaten untereinander, sondern auch einen zur sozialistischen Sowjetunion sieht. So stehen sich auf nationaler wie auf internationaler Ebene zwei Lager gegenüber; für die

---

163 „Die Lage und die Aufgaben in Deutschland bis zum Sturz Hitlers" – Handschriftliche Ausarbeitung Wilhelm Florins für das Referat vor der Arbeitskommission, auf der Sitzung am 6. März 1944 vorgetragen, zit. nach: Erler u. a., a. a. O., S. 136 – 158, hier: S. 143.

164 „Die Lage und die Aufgaben in Deutschland bis zum Sturz Hitlers" – Handschriftliche Ausarbeitung Wilhelm Florins..., a. a. O., S. 157.

165 „Die Lage und die Aufgaben in Deutschland bis zum Sturz Hitlers" – Handschriftliche Ausarbeitung Wilhelm Florins..., a. a. O., S. 145.

Entwicklung in Deutschland steht daher für Florin im März 1944 die Frage der „Ost- oder Westorientierung“ im Zentrum:

„Die reaktionären Kreise in England und in den Vereinigten Staaten werden uns diese Politik (sc. nationale, fortschrittliche und sowjetorientierte –Vf.) nicht leicht machen. Sie werden darauf hinarbeiten, daß ihre Regierungen mit Speck und Krediten, mit geringen Reparationsforderungen nach Deutschland gehen, um unserem Volk die Westorientierung schmackhaft zu machen und um es mit Hilfe der deutschen Reaktion doch wieder gegen die Sowjetunion zu mißbrauchen.“[166]

Diese Äußerungen Florins sind außerordentlich aufschlussreich; seine hellsichtige Antizipation der kommenden Konflikte und sogar des unter dem Namen Marshallplan laufenden Aufbauprogramms („Speck und Kredite“) prophetisch zu nennen, wäre allerdings verfehlt: es handelt sich schlicht um eine „logische“ Deduktion aus den Prämissen seiner „Weltanschauung“. Gerade dies auf den ersten Blick verblüffende Exempel kommunistischer politischer Theoriebildung demonstriert nachdrücklich die prinzipielle Vorstrukturiertheit der pragmatischen Politik durch das ideologische Apriori.

In einer weiteren Ausarbeitung für die Arbeitskommission schwelgt Florin in einer Ausmalung der Zukunft: „Würde Deutschland ein sozialistischer Staat, ein Sowjetstaat – dann würden alle Probleme, an denen unsere Nation krankt, bald gelöst sein. (...) Würde Deutschland ein sozialistischer Staat, ein Sowjetstaat – dann würden alle Klassengegensätze und Klassen absterben, und die Einheit unseres Volkes würde gesicherter sein als jemals. (...) Wenn Deutschland ein Sowjetstaat würde, dann könnte unser Volk von keinen nationalen Verrätern betrogen werden, und es könnte niemals im Dienste fremder Imperialisten mißbraucht werden (...) Wir sehen, für unser Volk wäre es das allerbeste, wir würden ein sozialistisches Deutschland, einen Sowjetstaat haben.“[167]

Florin legt aber auch die Gründe dar, warum die KPD ein „Sowjetdeutschland“ zunächst nicht auf die Tagesordnung setzen könne, indem er als Hindernis auf internationaler Ebene die Belastung der Anti-Hitler-Koalition

---

166 „Die Lage und die Aufgaben....“, a. a. O., S. 144.

167 „Was würde sein, wenn Deutschland ein Sowjetstaat werden würde?“ – Maschinenschriftliche Ausarbeitung Wilhelm Florins o. D. (1944), zit. nach: Erler u. a., a. a. O., S. 125 –130, hier: S. 125 ff.

nennt und auf nationaler Ebene folgende fehlende Voraussetzungen feststellt:

„Aber der Weg zu einem sozialistischen Staat hat als Vorbedingung, daß die eigentumslose Klasse, die Arbeiterklasse, stark genug ist, ihre Klassenherrschaft aufzurichten. Einen anderen Weg gibt es nicht. Der Weg zum Sozialismus hat zur Voraussetzung, daß die ungeteilte Führung der Massenbewegungen in Händen der revolutionären Partei der Arbeiter liegt. Der Weg zum Sozialismus hat zur Voraussetzung, daß alle Kompromißparteien, d.h. alle Parteien, welche den Kapitalismus nicht grundsätzlich bekämpfen, isoliert worden sind. Der Weg zum Sozialismus hat zur Voraussetzung, daß die Partei der Arbeiterklasse die Partei der großen Mehrheit des Volkes geworden ist und daß die ungeteilte Macht in die Hände dieser Partei gerät.“[168] Florin formuliert hier den prinzipiellen Anspruch auf Gewinnung der „ungeteilten Macht“, der nur aus taktischen Gründen, vor allem auch wegen der eigenen Schwäche, zurückgestellt wird. Den revolutionstheoretischen Erwägungen über die noch fehlende Stärke der Arbeiterklasse steht allerdings ein Faktor gegenüber, den Florin nicht ungenannt läßt: „Wir haben ein großes Plus, was die Arbeiterklasse Rußlands nicht hatte – das ist, daß ein Sowjetstaat besteht, der Verbündeter der deutschen Werktätigen ist.“[169]

Daran, welche strategischen politischen Ziele den Leitfaden der KPD- Politik bildeten, ließen ihre Kader also keinen Zweifel. Walter Ulbricht stellte auf einer Sitzung im April 1944 klar, wie die KPD in Einzelfragen vorzugehen habe; unter dem Titel „Voraussetzungen“ bestimmt er das Verhältnis zu anderen politischen Organisationen:

„1. Unser Verhältnis zur Sozialdemokratie ist nicht gleichzustellen dem Verhältnis zu anderen bürgerlichen Parteien oder Gruppen. 2. Wir müssen selbst Hand anlegen in der Schaffung einer solchen Sozialdemokratie, die mit uns zusammenarbeitet. (...)

---

168 Florin, „Was würde sein, wenn Deutschland ein Sowjetstaat werden würde?“, a. a. O., S. 127.

169 Ebd.

Möglichkeit linker Gruppen. Die Einheit der Arbeiterklasse ist mit allen Mitteln (auch mit dem Einsatz von Heer und Polizei-Positionen zu verteidigen.“[170]

Unter dem Punkt „Die Partei und ihr Statut“ gibt er „Grundsätze und Ziele“ an: „Basis: Marxismus-Leninismus, Weltanschauung: Dialektischer Materialismus. Endziel: Das Alte, Beseitigung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen; Überführung der Produktionsmittel, Aufrichtung einer klassenlosen kommunistischen Gesellschaft. Taktik: In der Periode gegen den Faschismus, den Hitlerkrieg und in der Periode der Aufrichtung einer neuen Demokratie, stellt die Partei die Anstrebung der Verwirklichung ihrer Endziele zurück ...“[171]

Wilhelm Pieck stellt in seinem Beitrag die „führende Rolle“ der Partei heraus; die KPD sei – im Unterschied zu allen anderen Parteien der Weimarer Republik – „die einzige wahrhaft nationale Volkspartei“ und sie sei zur Führung berufen auch aufgrund „ihrer von Anfang an konsequent durchgeführten antiimperialistischen, anitimilitaristischen Friedenspolitik und der Freundschaft mit der SU.“[172] Deshalb sei es „die dringende Notwendigkeit, so schnell wie möglich die Partei zu schaffen und sie in ihrem Aufbau, ihrer Kadererziehung, ihrer Massenagitation und operativen Arbeit unter den Massen zur Erfüllung dieser Aufgaben zu befähigen und sie zur Führerin dieser Massenbewegung für die demokratische, antiimperialistische Umwälzung in Deutschland zu machen.“[173] Welche Gestalt die zu dieser Führung prädestinierte Partei haben müsse, ist auch schon bekannt: „Für diese Gestaltung der KPD ist uns die Partei Lenins-Stalins die einzige und beste Lehrmeisterin.“[174]

---

170 „Strategie und Taktik der Machtübernahme“ – Stenographische Notizen Sepp Schwabs für einen Diskussionsbeitrag zum Referat Walter Ulbrichts vor der Arbeitskommission, auf der Sitzung am 24. April 1944 vorgetragen, in: Erler u. a. ..., a. a. O., S. 167 – 170, hier: S. 168.

171 „Strategie und Taktik der Machtübernahme“..., a. a. O., S. 169.

172 Pieck, Wilhelm, Der Aufbau der KPD und ihre organisationspolitischen Probleme – Handschriftliche Rededisposition Wilhelm Piecks für eine Lektion vor dem 1. Lehrgang der Parteischule der KPD, am 31. Oktober 1944 vorgetragen, in: Erler u. a., „Nach Hitler kommen wir“ ..., a. a. O., S. 269 - 289, hier: S. 274.

173 Pieck, Wilhelm, Der Aufbau der KPD ..., in: Erler u. a. ..., a. a. O., S. 274.

174 Pieck, Wilhelm, Der Aufbau der KPD..., in: Erler u. a. ..., a. a. O., S. 275.

Die gleiche Position unterstreicht Pieck noch im März 1945, indem er die *führende* Rolle der KPD – die ja identisch ist mit der *führenden* Rolle der Arbeiterklasse - so beschreibt: „So wird und muß die KPD in den Volksmassen als die große einigende nationale Kraft wirken und durch ihren Einfluß die Massen in den anderen Parteien zwingen, entweder in dieser Kampffront mitzuwirken oder aber sich dieser Front entgegenzustellen und sich damit von den Volksmassen zu isolieren. Natürlich gilt das ganz besonders gegenüber der SPD, die versuchen wird, sich wieder besonders mittels der Gewerkschaften eine Massenbasis zu verschaffen. Gerade vor der SPD werden wir mit aller Eindringlichkeit die Schaffung der Einheitsfront in der Arbeiterklasse auf Grund unseres Aktionsprogramms stellen – denn ohne diese Einheitsfront wird die Arbeiterklasse nicht ihre führende Rolle bei der Umwälzung in Deutschland ausüben können.“[175]

Die Politik nach 1945: Stufen der Machteroberung oder „Es muß demokratisch aussehen, aber wir müssen alles in der Hand haben.“(Ulbricht)[176]

Der Prozess der „Stalinisieung der KPD“[177] in der Weimarer Republik hatte zur Formulierung einer Position geführt, in der die Sozialdemokratie als Gesamtpartei zum Gegner erklärt und zugleich die illusionäre These einer „objektiv“ revolutionären Situation und des Endkampfes um „Sowjetdeutschland“ vertreten worden war. Eine Modifikation dieser Generallinie erfolgte erst nach dem „VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale“ im Jahr 1935; seit dieser Zeit propagierte die KPD die „antifaschistische Einheit“, die „Einheitsfront“ und die „Volksfront“ als Mittel des Kampfes gegen den „Faschismus“.[178] Zugleich sind dies die Chiffren, unter denen sich die Strategie der Machteroberung in den Ländern Ost/ Mitteleuropas vollzog. Von kardinaler Bedeutung bei der Monopolisierung der Macht in den Händen der Kommunisten waren dabei zwei Elemente: die Schaffung

---

175 Pieck, Wilhelm, Probleme des Kampfes für ein neues Deutschland – Handschriftliche Disposition Wilhelm Piecks für eine Lektion auf dem 2. Lehrgang der Parteischule der KPD, am 1. März 1945 vorgetragen, in: Erler u. a. ..., a. a. O., S. 361 – 379, hier: S. 379.

176 Leonhard, Wolfgang, Die Revolution entläßt ihre Kinder, Frankfurt/M.- Berlin 1966, S. 294.

177 Vgl. dazu: Weber, Hermann, Die Wandlung des deutschen Kommunismus. Die Stalinisierung der KPD in der Weimarer Republik, Bd. 1, Frankfurt/ M. 1969.

178 Vgl. unten: Zur Kontinuität kommunistischer Politik.

einer unter kommunistischer Führung stehenden Einheitspartei und die Schaffung eines antifaschistischen Parteienblocks.

Diese neue Linie, die die Grundlage der Moskauer Nachkriegsplanungen der KPD bildete, hatte nach 1945 für die KPD eine eminent praktisch-politische Bedeutung; sie sollte Zeichen der Kontinuität ihrer antifaschistischen Einheitspolitik sein - und den vorherigen Kurs der „Sozialfaschismus-Theorie“ und der Frontstellung gegen die SPD vergessen machen. Die damit verbunden gewesene Marginalisierung innerhalb der Arbeiterbewegung, die auch durch die folgende Zusammenarbeit in der Illegalität nicht kompensiert wurde, sollte im Zeichen der neuen Einheit überwunden werden. Ziel der KPD war nicht nur, mit der Einheits-Rhetorik neue Sympathisanten zu gewinnen, Ziel war vor allem, diese Politik auch für breite Bereiche der Sozialdemokratie akzeptabel zu machen, d.h. auf der eigenen Plattform sich selbst als politische Kraft zurück ins Spiel bringen. Vorrang vor dieser ideologischen Seite hatte allerdings für die KPD die Konsolidierung ihres eigenen Apparats und der Besetzung von Schlüsselpositionen beim Aufbau einer neuen Verwaltung im Windschatten der Besatzungsmacht. Carola Stern hat auf diesen entscheidenden Faktor der faktischen Durchsetzung der Hegemonie der KPD hingewiesen, indem sie auf „die einseitige Bevorzugung der KPD durch die Besatzungsmacht beim Aufbau ihrer Parteiorganisation und bei der Lizensierung von Parteizeitungen“[179] aufmerksam machte. Parallel dazu „verstanden es die Kommunisten immer wieder, die den Apparat beherrschenden Stellungen für sich in Anspruch zu nehmen und die Sozialdemokraten auf Positionen abzudrängen, die politisch unwichtig waren ...“[180]

Pieck hatte die Position der KPD zur Bildung von Parteien in Moskau schon klar formuliert:

„Im Vordergrunde wird dabei stehen die Frage der Einigung des deutschen Volkes für den gemeinsamen Kampf für eine *wahrhaft kämpferische* Demokratie, die Garantien schafft *gegen den Parteienstreit* und für die breiteste Anteilnahme des *werktätigen* Volkes an allen Maßnahmen des Staates, der

179 Stern, Carola, Portrait einer kommunistischen Partei. Entwicklung, Funktion und Situation der SED, Köln 1957, S. 22 f.

180 Stern, Portrait ..., a. a. O., S. 23.

Wirtschaft und der Innen- u. Außenpolitik. Das wird eine wesentliche Grundlage für die Parteienbildung im künftigen Deutschland sein.“[181]

Diese am Ziel der Hegemonie orientierte Konzeption führte - auf den ersten Blick - zu einer Paradoxie der Einheitspolitik. Im Mai/Juni 1945 lehnte die KPD- Führung Vorschläge der SPD zur Bildung einer Einheitspartei ab, zu der sie selber dann am Beginn des folgenden Jahres eine Kampagne entfaltete und dabei nur mit Zwang diese aus KPD und SPD vereinigte Partei gegen den Widerstand breiter Teile der SPD durchsetzen konnte.

Die in großen Teilen der Arbeiterbewegung vorherrschende Vorstellung, es dürfe nach der Erfahrung dieses Krieges „nur noch eine einheitliche Arbeiterpartei geben“[182], hatte sich bereits vor Kriegsende in verschiedenen Initiativen von Sozialdemokraten niedergeschlagen. Die Bemühungen um eine Einheitspartei, vor allem vom Kreis um den Berliner SPD Politiker Max Fechner ausgehend, und die Angebote an die KPD-Führung zur Aufnahme von Verhandlungen über eine solche Partei, lehnte die KPD ab.[183]

Das ZK der KPD legte stattdessen „am 12. Juni 1945 seinen vom Vortag datierten Gründungsaufruf in Berlin der Öffentlichkeit vor. Schließlich lehnte das ZK am 19. Juni 1945 endgültig das Angebot der Sozialdemokraten ab, eine einheitliche Arbeiterpartei zu gründen.“[184] Es fehlten dafür, so erklärte Ackermann, die Voraussetzungen der „Parität“, da die SPD „in weiten Gebieten“ noch über „keine Organisationsgliederungen“ verfügte; außerdem, so das entscheidende Argument, habe einer Vereinigung eine „ideologische Klärung“ vorauszugehen.[185] Mit der gleichzeitig am 19. Juni vereinbarten Institutionalisierung „eines gemeinsamen Arbeitsausschusses“ von je fünf Vertretern beider Parteien, der die Fragen einer möglichen Vereinigung

---

181 Pieck, Wilhelm, Der Aufbau der KPD und ihre organisationspolitischen Probleme – Handschriftliche Rededisposition Wilhelm Piecks für eine Lektion vor dem 1. Lehrgang der Parteischule der KPD, am 31. Oktober 1944 vorgetragen, in: Erler u. a., a. a. O., S. 269 – 289, hier: S. 272. Alle Herv. v. Vf.

182 Müller, Werner, Die KPD und die „Einheit der Arbeiterklasse“, Frankfurt/M. 1979, S. 25.

183 Vgl. dazu Müller, Die KPD ..., a. a. O., S. 25 f , S. 51 f.

184 Müller, W., Die KPD ..., a. a. O., S. 26, S. 52.

185 Ebd.

klären sollte, „war es den Kommunisten gelungen, ihre organisationspolitischen Vorstellungen“[186] durchzusetzen.

Im Kontext der politischen Verhältnisse in der SBZ – Eingriff der SMAD in innerparteiliche Prozesse der SPD und einseitige Bevorzugung der KPD – „gewann die Vereinbarung ihre Virulenz als Instrument nicht politischer, sondern institutioneller Einflußnahme auf die Sozialdemokratie. Da die ‚KPD-Führung nicht an der Einheit schlechthin, sondern nur an einer Verschmelzung interessiert war, die eine Partei hervorbrachte, in der das traditionelle kommunistische Partei- und politikverständnis dominierten’, war diese Vereinbarung in der Folge der Ansatzpunkt für die Verwirklichung kommunistischer Einheitsvorstellungen.“[187]

Der erste Schritt zur Schaffung einer hegemonialen Position für die KPD auf der Ebene der politischen Strukturen erfolgte also mit der Durchsetzung ihrer Position bei der Schaffung einer Einheitspartei der Arbeiterklasse. Ein zweiter entscheidender Schritt erfolgte mit der Bildung eines „Blocks der antifaschistischen demokratischen Parteien.“

Pieck hatte die Gründung dieses „Blocks“ *zeitgleich* mit dem Grundsatzprogramm der KPD *vorgeschlagen.* Dieser *Vorschlag* richtete sich sowohl „an die Sozialdemokratische Partei wie das Zentrum und andere möglicherweise entstehende antifaschistische Parteien“; mit diesem *Vorschlag* sollten „keinerlei Forderungen“ verbunden sein, „die die selbständige Organisation dieser Parteien beeinträchtigen oder das Ansehen einer in ihren Entschlüssen freien Partei schädigen könnten“; die Bildung dieses *Blocks* setze vielmehr „ein Verhältnis voraus, in dem die einzelnen Partner einander als gleichberechtigt gegenüber treten. Einen Wettstreit soll es nur geben im Eifer und in der Tatkraft zur Erfüllung der übernommenen gemeinsamen Verpflichtungen, in der Ehrlichkeit, mit der an dem Ausbau und der Festigung der antifaschistischen Einheit gearbeitet wird.“[188] Von entscheidender Bedeutung ist bei diesem Vorschlag das Merkmal der ‚Gleichberechtigung’ der vier Parteien des „Blocks“. Es bildete das „Instrument der Verhinderung einer Mino-

---

186 Müller, W., Die KPD ..., a. a. O., S. 27.

187 Müller, W. , Die KPD ..., a. a. O., S. 28.

188 Pieck, Wilhelm, Feste Einheit der demokratischen Kräfte, in: DVZ, 13. 06. 1945, zit nach Müller, W., Die KPD ..., a. a. O., S. 28.

risierung der KPD, also des Ausschlusses politischer Willensbildung ohne Berücksichtigung der KPD.“[189]

Nicht nur eine Minorisierung konnte damit verhindert werden; mit der Durchsetzung des „Prinzips der Einstimmigkeit“[190] – also mit der Verwerfung der Möglichkeit von Mehrheitsbeschlüssen - konnte die KPD sicherstellen, dass keine Entscheidung gegen *ihren* Willen getroffen werden konnte bzw. sie konnte umgekehrt die Zustimmung zu den von ihr favorisierten Maßnahmen erzwingen. Sie konnte dies umso mehr wegen ihrer engen Kooperation mit der SMAD, aus der „die Gelegenheit einer Einmischung in die innerparteilichen Prozesse der drei übrigen Parteien“[191] folgte.

Die Kontroversen im „Block“ über die ‚Bodenreform’ endete im Dezember 1945 mit der „Absetzung der Parteiführer Hermes und Schreiber“; diese administrativen Maßnahmen „demonstrierten nachdrücklich die Grenzen ... der Souveränität der übrigen Parteien. Die Achtung der Souveränität der nichtkommunistischen Parteien fand ihr Ende dort, wo wesentliche Interessen der KPD berührt waren.“[192]

Die o. g. Paradoxie bei der Inaugurierung einer *Einheitspartei* löst sich also im Licht der historischen Forschung auf. Die Einheits-Rhetorik der KPD erweist sich als die klassische Rhetorik der politischen Lüge; ihr Prinzip ist das der Umkehrung. Die KPD hat mit ihrer „Sozialfaschismus-Theorie“ in der Weimarere Republik die Arbeiterbewegung gespalten und geschwächt und somit den Sieg der Nationalsozialisten mit begünstigt; die Rolle der KPD an der Zerstörung der ersten deutschen Demokratie hat Bracher deutlich gemacht, indem er die KPD „als freiwillig-unfreiwillige Komplizen der antidemokratischen Revolution“[193] genannt hat. In der KPD Propaganda hingegen erschien die SPD als Grund der „Spaltung der Arbeiterklasse“, die KPD als Hüterin der Einheit. Die Kurskorrektur nach dem VII. Weltkongress der KI, die als „Lehre der Geschichte“ ausgegebene Forderung nach der Herstellung der „Einheit der Arbeiterklasse“ sah wiederum die KPD in der

---

189 Müller, W. , Die KPD..., a. a. O., S. 29.

190 Schroeder, Klaus, Der SED-Staat, a. a. a. O., S. 412.

191 Müller, W., Die KPD..., a. a. O., S. 29.

192 Ebd.

193 Bracher, Karl Dietrich, Die Krise Europas 1917 – 1945, Frankfurt/M. u. a. 1976, S. 39.

Rolle des *entschiedensten* Befürworters und Betreibers dieser nichtvorhandenen Einheit mit den Losungen der Einheitsfront.

Nach dem militärischen Sieg der Alliierten über das NS-Regime verfolgte die KPD zielorientiert ihre in Moskau entwickelte Strategie zur Eroberung der Macht; die frühen Angebote der Sozialdemokratie zur Schaffung einer Einheitspartei lehnte die KPD ab mit der Begründung, die „Parität“ beider Parteien sei auf Seiten der SPD noch nicht hergestellt. Tatsächlich aber handelte es sich um die noch nicht erfolgte organisatorische Konsolidierung der KPD, deren Schaffung die Bedingung ihrer beanspruchten Führungsrolle ausmachte. Nach diesem Prozeß und der Besetzung von Schlüsselpositionen in der neuen Verwaltungsstruktur erfolgte schließlich die von der KPD erzwungene Schaffung einer Einheitspartei in der SBZ; dieser Vorgang stellte wiederum die *nicht-zustimmenden* Sozialdemokraten in die alte Rolle der Spalter der Einheit.

Das entscheidende Ergebnis ist daher dies: die KPD/SED hat sich selbst stets in die Position des Verfechters und des Organisators der Einheit der Arbeiterklasse gesetzt: ihre Position war per definitionem eine Position der Einheit - aber unter wechselnden Bedingungen des Klassenkampfes und diesen angepasst; kurz: die KPD repräsentierte immer die *revolutionäre* Einheit. Diese *immer richtige* Position ist das – zwangsläufige – Ergebnis des ideologischen Aprioi der kommunistischen Politik; aus dieser Perspektive erweisen sich Abweichungen oder gar Fehler der Parteipolitik, die per Personalisierung an *Feinde* ausgelagert werden, als besonderer Beweis er Unfehlbarkeit der Partei.

All jene, die noch heute nicht müde werden, die Bedeutung der Einheit und des *Antifaschismus* zu betonen und dabei die Rolle der KPD/SED *positiv* herausheben, geben – aus willentlicher Parteinahme oder aus Ignoranz - diese ideologische Lüge wieder; sie deuten die Spalter aus der ex post Perspektive noch um in Hüter der Einheit, einer Einheit, die für die KPD immer nur insofern von Bedeutung war, als sie sie für das Monopol der Macht benutzte.

Die Umsetzung der kommunistischen Ziele in praktische Politik hatte begonnen mit den sowjetischen Instruktionen zum Gründungsaufruf der KPD vom 11. Juni 1945; es gelte so hieß es dort, „die Sache der bürgerlich-demokratischen Umbildung, die 1848 begonnen wurde, zu Ende“ zu führen. Die Absetzung von dem Ziel eines „Sowjetdeutschlands“ wurde, wie geplant, deutlich herausgestellt mit der Passage, es sei klar, „daß der Weg,

Deutschland das Sowjetsystem aufzuzwingen, falsch wäre, denn dieser Weg entspricht nicht den gegenwärtigen Entwicklungsbedingungen in Deutschland.“[194]

Im Kontext der Zwangsvereinigung mit der SPD steht Anton Ackermanns „Proklamation eines deutschen Wegs zum Sozialismus Anfang 1946“; sie sollte „das Publikum davon überzeugen, daß die Partei auf Distanz zur sowjetischen Ordnung gegangen sei.“ Gemeint war aber: „Der Weg, nicht das Ziel sollte den deutschen Umständen bzw. Vorstellungen angepaßt werden. Gründungsaufruf und Ackermann-These entsprachen genau der Terminologie im Osten Europas.“[195] Es bestand nicht nur eine terminologische Analogie, auch die Stufen der Machtergreifung in der SBZ folgten dem gleichen Schema: „Mit der verbalen Bekundung ‚bürgerlich-demokratischer’ Absichten gingen Maßnahmen einher, die den Grundstein für eine sozialistische Systemtransformation legte. Dazu gehörte ein Mehrparteiensystem volksdemokratischen Musters sowie die Entmachtung der ländlichen Führungsschichten durch eine Bodenreform und der städtischen Eliten durch Beschlagnahme vor allem der größeren Industriebetriebe.“[196]

Die Umsetzung der strategischen Linie stand im Zentrum der kommunistischen Politik; unvorhergesehene, außerplanmäßige Situationen wurden natürlich pragmatisch gelöst; insbesondere die Herausstellung des Systemgegensatzes durch die Roosevelt - Administration bewirkte entscheidende Kurskorrekturen. Zwar blieb „im Blick auf die langfristige Perspektive blieb das Programm von 1944 bestimmend“, aber dabei wurde schließlich „die territoriale Beschränkung auf die SBZ/DDR in Kauf genommen.“[197] Mit der Kursänderung der amerikanischen Politik, die sich Mitte 1947 im Marshallplan manifestierte und einen baldigen militärischen Rückzugs aus Europa ausschloss, offenbarte sich endgültig die Dominanz des Systemziels über das Einheitsziel in der kommunistischen Politik. Besonders deutlich wurde dies nach Stalins Tod, als „der Kreml von der bis dahin gepflegten Einheitsrheto-

---

194 Aufruf des ZK der KPD vom 11. Juni 1945 in Deutsche Volkszeitung v. 15. Juni 1945, zit. nach: Erler u. a., a. a. O., S. 390 – 397, hier: S. 394.

195 Wettig, Gerhard, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 155.

196 Ebd.

197 Wettig, Die Note vom 10. März 1952 , a. a. O., S. 193.

rik zu Gunsten einer konsequenten Zwei-Staaten-Politik“ abrückte, „um das labile SED-Regime zu stabilisieren.“[198]

Resümee: Die detaillierten Planungen der KPD-Kader unter der Anleitung von Dimitroff stellen in aller wünschenswerten Deutlichkeit dar, welche Schritte die kommunistische Politik zur Eroberung der Macht einzuschlagen beabsichtigte und welche Ziele sie, in den Besitz der politischen Macht gelangt, anstrebte: Die Überwindung der „bürgerlich-liberalen“ Demokratie, d. h. einer rechtsstaatlich- demokratischen Ordnung, die Errichtung eines sozial homogenisierten und hochzentralisierten Parteistaats auf der Grundlage einer kollektivistisch konzipierten und planwirtschaftlich gesteuerten Ökonomie an der Seite der Sowjetunion.

Die in der wissenschaftlichen Debatte über einen langen Zeitraum hinweg vorgebrachte und aufrechterhaltene Sicht auf den „guten Anfang“ in der SBZ in den Jahren 1945 und 1946, „eine Zeit, in der Sozialdemokraten und Kommunisten in Überwindung ihrer traditionellen Differenzen das gemeinsame Ziel verfolgten, eine „antifaschistisch– demokratische Ordnung“ mit „parlamentarisch– demokratischen Charakterzügen zu schaffen“, ist obsolet: „Diese Sichtweise hat sich nunmehr als nicht mehr haltbar erwiesen.“[199]

Die kommunistische Politik hatte „ihr strategisches Ziel, den Sozialismus sowjetischer Prägung in Deutschland zu etablieren, keineswegs aus dem Auge verloren. Alle in der Öffentlichkeit vorgebrachten Losungen von einer ‚antifaschistisch-demokratischen Ordnung’ stellten taktische Geplänkel auf dem Weg zu diesem Ziel hin dar.“[200]

Die „internen Äußerungen von führenden Kommunisten auf zentraler und regionaler Linie ließen kaum Zweifel daran, daß eine Abkehr vom leninisti-

---

198 Wettig, Gerhard; Sowjetische Deutschland-Politik 1945 – 1990, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, a. a. O., S. 311 –317, hier: S. 313. Vgl. dazu: H. A. Winkler: Die offensive und expansive sowjetische Politik, die sich vor allem durch die „rücksichtslose Ausschaltung aller nichtkommunistischen Kräfte in den Ländern des sowjetischen Machtbereichs“ kenntlich machte, folgte dabei einer strategisches Überlegung: „Gelang es, die Vereinigten Staaten zum Rückzug aus dem alten Kontinent zu zwingen, gab es keine Macht mehr, die die Sowjetunion hätte hindern können, ihrerseits zur europäischen Vormacht aufzusteigen.“ Winkler, Heinrich August, Der lange Weg nach Westen, Bd. 2, München 2000, S. 128.

199 Malycha, Andreas, Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung 1946-1953, Paderborn 2000, S. 509.

200 Ebd.

schen und stalinistischen Partei- und Gesellschaftsverständnis nie ernsthaft zur Disposition stand.“[201]

Eine wichtige Station auf dem Weg „zur Monopolisierung der Macht“ war die Liquidierung der SPD als eigenständiger Kraft: „Mit der Bildung der SED gelang die Ausschaltung der Sozialdemokratie als politischer Machtfaktor in der SBZ.“[202]

Die zweite wichtige Station bestand nach den schlechten Erfahrungen der Oktoberwahl 1946 darin, „sich nicht mehr einem demokratischen Votum zu stellen“; daher „erhielten traditionelle sowjetische Machtsicherungselemente eine neue Dimension: zentralgeleitete Planwirtschaft, Zentralisation und Konzentration der Staatsorgane, „Partei neuen Typs“. Nicht die Mehrheit in den Parlamenten, sondern die Eroberung der Schlüsselstellungen in Wirtschaft und Verwaltung galt als Garant und Voraussetzung für den gesellschaftspolitischen Umbau“; als das entscheidende Organ „für die zentralistische Steuerung von Staat und Wirtschaft“ und für die „Kontrolle des Ver-

---

201 Malycha, Andreas, Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung, a. a O., S. 510.

Ein weiterer Aspekt, der diese Politik der taktischen Konzessionen klar zum Ausdruck bringt, ist die Ausgestaltung der Verfassung der DDR im Jahr 1949. „Die Gründungsverfassung der DDR ist keine sozialistische Verfassung im Sinne des Marxismus-Leninismus. Der deutsche Volksrat hat bei ihrer Formulierung an das in der Weimarer Verfassung von 1919 angestrebte Konzept eines demokratischen Sozialismus auf parlamentarischer Grundlage angeknüpft, zugleich aber dessen Weiterentwicklung im leninistischen Sinne offengehalten.“ Die DDR-Verfassungen, eingeleitet u. bearbeitet v. Herwig Roggemann, Berlin ^{2}1976, S. 26. Auf dem VII. Parteitag der SED 1967 begründete Ulbricht das Erfordernis einer neuen Verfassung damit, „daß die gegenwärtige Verfassung der DDR offenbar nicht mehr den Verhältnissen der sozialistischen Ordnung und dem gegenwärtigen Stand der historischen Entwicklung entspricht. In der Tat ist unsere gegenwärtige Verfassung in der Zeit der antifaschistisch-demokratischen Ordnung entstanden, über die wir bekanntlich weit hinausgewachsen sind.“ - Roggemann, Die DDR-Verfassungen, a. a. O., S. 37. Nach einer massiven als „Volksausprache“ titulierten Kampagne und nach einem „Volksentscheid“ am 6. 4. 1968, „in dem sich 94,49 % der stimmberechtigten Bürger für die neue Verfassung aussprachen“- Roggemann, Die DDR-Verfassungen, a. a. O., S. 38., wurde diese sozialistische Verfassung am 9. 4. 1968 in Kraft gesetzt. Im Unterschied zur Verfassung aus dem Jahr 1949 galt diese nicht mehr als eine eines Übergangs zum Sozialismus, sondern als „das ‚grundlegende Gesetz der politischen Lebensordnung’ in der sozialistischen Demokratie“; die allerdings nun nicht mehr als relativ kurzfristige historische Übergangsperiode (– wie noch bei den Klassikern, vgl. MEW 22, 209 und 7, 89) klassifiziert wurde, sondern als „zeitlich nicht definierte Lebensform einer ‚relativ selbstständigen Gesellschaftsformation des Sozialismus für einen langen historischen Zeitraum’.“ (ebd.)

202 Malycha, Andreas, Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung, a. a. O., S. 510.

waltungsapparats“ galt die stalinistische „Partei neuen Typs“, deren offizielle Inaugurierung zwar erst 1948 erfolgte, deren informelle Strukturen aber von Anbeginn wirksam waren.[203]

Zwei politische Lebenslügen

Die weit ausgreifenden Studien von Harald Hurwitz und Andreas Malycha zeigen deutlich, „daß schon unmittelbar nach der Gründung der SED ein Prozeß der schleichenden Stalinisierung einsetzte, der mit den Vorstandsbeschlüssen lediglich seine formale Entsprechung fand. Durch die 1948 vollzogenen Weichenstellungen wurden Entwicklungen legalisiert, die bis dahin unterhalb der zentralen Ebene stattgefunden hatten. Die Stalinisierung der SED begann also keineswegs als direkte und ausschließliche Reaktion auf den Kalten Krieg.“[204] In der öffentlichen Wahrnehmung dieser Problematik sind es vornehmlich „zwei Lebenslügen, die weiterleben.“[205]

Hurwitz widerlegt eindrucksvoll diese beiden „Lebenslügen“, nämlich den Glauben, in den ersten Jahren „nach Kriegsende einen ‚Neubeginn’ und eine ‚verlorene Chance’ zu entdecken, also eine Zeit auszumachen, in der Sozialdemokraten vorwiegend aus freien Stücken mit Altkommunisten der Einheitspartei beitraten, anschließend ihre traditionellen Differenzen überwanden und gemeinsam das Ziel verfolgten, eine antifaschistische Ordnung zu schaffen, in der die parlamentarisch- demokratischen, also bürgerlichen Errungenschaften der 1848er Revolution in Deutschland endlich verwirklicht werden sollten. Sie sei Voraussetzung für einen demokratischen Sozialismus in Deutschland. Erst die Konfrontation zwischen der Sowjetunion und den Westmächten habe dieser Chance im Sommer 1948 ein Ende bereitet.“ [206]

Während die erste Lüge von der Freiwilligkeit der Vereinigung von KPD und SPD in der SBZ heute ernsthaft kaum noch vertreten wird, hält sich die zweite von der angeblichen, aber verpassten Chance eines „demokratischen Neuanfangs“ hartnäckiger. So kommt etwa Kleßmann, nachdem er durchaus kritisch die Politik der KPD in den Blick genommen hat -: „In der SBZ wur-

---

203 Vgl. ebd.

204 Malycha, Andreas, Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung, a. a. O., S. 509.

205 Hurwitz, Harald, Die Stalinisierung der SED. Zum Verlust von Freiräumen und sozialdemokratischer Identität in den Vorständen 1946 –1949, Opladen 1997, S. 19.

206 Ebd.

de auch im Verwaltungsaufbau – ähnlich wie auf anderen Gebieten – die Kontinuität der Deutschlandplanung der Exil -KPD in Moskau und der Praxis 1945 sichtbar. Drei sogenannte Initiativgruppen unter Ulbricht (Berlin), Gustav Sobottka (Schwerin) und Anton Ackermann (Dresden) wurden schon Ende April/ Anfang Mai 1945 eingeflogen und begannen in den folgenden Wochen in Zusammenarbeit mit den örtlichen sowjetischen Stäben ihre Arbeit“[207] - und nachdem er auch die Sicherung der politischen Vorrangstellung der KPD durch ihre Personalpolitik beleuchtet hat -: „Für die weitere politische Entwicklung der Verwaltungen war wichtig, daß die Auswahl der lokalen Amtsträger in den Händen eines `Genossen, der in den letzten Jahren außerhalb Deutschlands als antifaschistischer Funktionär gearbeitet hat`, liegen sollte. Damit blieb die Kaderauswahl unter der Kontrolle des ZK-Beauftragten. Auf diese Weise sollte dafür gesorgt werden, daß das seit **1945** gültige Volksfrontkonzept (Herv. v. Vf.; es handelt sich hier um einen offensichtlichen Irrtum der Datierung), wie es einen Monat später im KPD - Gründungsaufruf bekräftigt wurde, personell von vornherein abgesichert war“[208]; nachdem er also all diese Faktoren erwogen hat, kommt er aber dennoch zu folgendem Schluss: „In der SBZ läßt sich entsprechend dem Aufruf der neu gegründeten KPD vom Juni 1945, der konsequente Lehren aus den historischen Fehlschlägen seit 1948 forderte, die Entnazifizierung insgesamt formal als nachgeholte Revolution von 1918 verstehen. Die Strukturschwächen der Weimarer Republik sollten jetzt behoben und damit eine Wiederholung von 1933 ein für allemal unmöglich gemacht werden. Ob daraus von vornherein die Sowjetisierung Ostdeutschlands ins Auge gefaßt und radikaldemokratische Strukturreformen nur als erster Schritt auf diesem Wege gedacht waren, läßt sich nicht entscheiden.“[209] Und weiter: „Die scheinbar folgerichtige Entwicklung zum Stalinismus sollte jedoch nicht von vornherein den Blick auf Varianten und Alternativen auch der sowjetischen Politik verstellen. Die tiefen sozialökonomischen Struktureingriffe in der SBZ lassen sich daher sinnvoller in den Rahmen einer umfassenden Entnazifizierung einordnen als in den einer ersten Sowjetisierungsetappe.“[210]

---

207 Kleßmann, Christoph, Die doppelte Staatsgründung, Deutsche Geschichte 1945 – 1955, Bonn 5 1991, S. 72.

208 Kleßmann, Die doppelte Staatsgründung, a. a. O., S. 73.

209 Kleßmann, Die doppelte Staatsgründung, a. a. O., S. 72 f.

210 Kleßmann, Die doppelte Staatsgründung, a. a. O., 80 f.

Sinnvoll – ohne den sinnlosen Komparativ - und angezeigt wäre es allerdings, den Begriffskomplex „sozialökonomische Struktureingriffe/ Sowjetisierung/Entnazifizierung“ aus der Perspektive der kommunistischen „Faschismus-Theorie“ zu verstehen: dann würde die Begriffsverwirrung, die diesen nominalistischen Ansatz kennzeichnet, deutlich werden. Ebenso verhält es sich bei den von kommunistischer Seite angeblich intendierten „radikaldemokratischen“ Maßnahmen, die vermeintlich ein zweites „1933“ verhindern sollten: es ist die KPD gewesen, deren Kampf gegen die *bürgerliche* Demokratie „1933“ wesentlich mitbegünstigt hat; dieser Partei nun nicht nur demokratische, sondern sogar eine Steigerungsform, nämlich „radikaldemokratische“ Intentionen zu attestieren, ist politisch und wissenschaftlich nicht haltbar: „Demokratie“ als „radikale“ heißt aus der Perspektive der kommunistischen Theorie immer Überwindung der „formalen“ bürgerlichen Demokratie und eben nicht deren Herstellung.
Die „radikal-, räte- bzw. direktdemokratischen“ Konzepte innerhalb der Arbeiterbewegung sind für sich schon ambivalent; das kommunistische Konzept ist dabei auf ein restriktives Freiheitsverständnis und instrumentelles Demokratieverständnis reduziert. Das lehrt nicht nur die Theorie, das zeigt auch die politische Praxis; vor diesem Horizont ist der „radikaldemokratische“ KPD-Aufruf zu verstehen; er erfolgte, „nachdem die Verwerfungen von „Kinderkrankheits“- Radikalismus und Fraktionsbildung in Unterdrückung ausgeartet und der demokratische Zentralismus zu einem oligarchischen Herrschaftsmodell geworden war, zu einem Modell, das im Stalinismus nicht ohne die Drohung terroristischer Gleichschaltung funktionieren konnte. 1945 existierte diese Herrschaftsform seit langem in der KPdSU und der KPD, und deshalb gehörte sie zu den Rahmenbedingungen der Besatzungspolitik der UdSSR und des Wiederaufbaus der KPD.“[211]

211 Hurwitz, , Die Stalinisierung der SED , a. a. O., S. 26.

Exkurs: Deutschlandpolitik und Kalter Krieg: Die Stalin-Note vom 10. März 1952[212]

Die Problematik der Deutschlandpolitik der Sowjetunion hat zur Herausbildung zweier Schulen geführt, einer „traditionellen", die die These vom systembedingten Expansionismus der Sowjetunion vertritt, und einer „revisionistischen" Schule, die vorrangig einen ökonomischen Imperialismus der USA am Werk sieht gegen eine prinzipiell friedliebende sowjetische Politik.[213] Insbesondere über die Frage, ob für die sowjetische Deutschlandpolitik eine nicht-kommunistisch dominierte Entwicklung für der SBZ oder gar ein neutrales Deutschland jemals zur Debatte stand, hat sich in der deutschen Zeitgeschichtsforschung eine Kontroverse entwickelt. Als Vertreter einer Position, die behauptet, Stalin habe nicht einen Separatstaat, sondern einen einheitlichen und sogar einen nach westlichen Maßstäben demokratisch verfassten deutschen Staat angestrebt, hat sich vornehmlich Wilfried Loth exponiert. Die Sowjetunion erscheint bei Loth als unsichere und defensive Macht, die sich vor allem durch immer wiederkehrende „Entspannungsbemühungen" ausgezeichnet habe. Loth lässt sich auch durch die militärische Intervention 1968 in Prag in diesem Urteil nicht beirren; er sieht in diesem brutalen Überfall „weniger eine Bekräftigung der Hegemonie der Sowjetunion über die Staaten des Warschauer Paktes ... als vielmehr einen Sieg des kommunistischen Apparates über die Politik."[214]

Loth vertritt die Auffassung, in der sowjetischen Politik habe es eine ernsthafte Bereitschaft zu Verhandlungen mit dem Westen und zur Preisgabe der DDR gegeben; er stellt dabei folgende eindeutige These auf: „Stalin wollte keine DDR. Er wollte weder einen Separatstaat auf dem Boden der sowjetischen Besatzungszone noch überhaupt einen sozialistischen Staat in Deutschland. Statt dessen strebte er eine parlamentarische Demokratie für ganz Deutschland an, die dem Faschismus die gesellschaftlichen Grundlagen entzog und der Sowjetunion den Zugang zu den Ressourcen des Ruhrgebiets

---

212 Vgl. dazu Zarusky, Jürgen (Hg.); Die Stalinnote vom 10. März 1952, München 2002 mit Beiträgen von Loth, Graml und Wettig. Vgl. dazu auch Wettig, Gerhard, Die Deutschland-Note vom 10. März 1952 auf der Basis diplomatischer Akten des russischen Außenministeriums, in: Deutschland - Archiv 26 (1993), S. 876 ff.

213 Vgl. dazu Loth, W., Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941 – 1955, 7. Überarb. Neuauflage München 1989, S. 13 ff.

214 Loth, W., Helsinki, 1. August 1975. Entspannung und Abrüstung, München 1999, S.115.

eröffnete. Erreicht werden sollte sie in gemeinsamer Verantwortung der Siegermächte.“[215]

Vor allem an der Stalin-Note des Jahres 1952 wollte Loth seine Interpretation belegen, wonach die sowjetische Führung willens war, „für die Verhinderung der westdeutschen Wiederbewaffnung – des Kernstücks der westlichen Blockkonsolidierung - einen hohen Preis zu zahlen.“[216] Besonders bemerkenswert an dem Beitrag Loths für den von Jürgen Zarusky herausgegebenen Band zur Kontroverse um die Stalin-Note ist, dass er diese jahrelang verfochtene These nun nicht mehr aufrechterhält, sondern sie stillschweigend fallen lässt und sich statt dessen auf eine nominalistische Interpretation beschränkt, indem er sich auf den Wortlaut der Note zurückzieht und erklärt: „Stalin (wollte) wirklich, was er sagte: ein vereinigtes Deutschland außerhalb des westlichen Blocks, das die historische Entwicklungsstufe der sozialistischen Revolution noch nicht erreicht haben würde.“[217]

Dagegen lässt sich eine ganze Reihe von gravierenden Einwänden vorbringen. Die Rekonstruktion der Vorgeschichte und *formellen* Entstehungsgeschichte einer diplomatischen Note, so verdienstvoll dies unter Aspekten einer immanenten politischen Philologie auch sein mag, sagt selbstverständlich nichts über die Ziele der mit einer derartigen Handlung verbunden Politik aus. Abgesehen von Bedenken hinsichtlich einer selektiven Quellenauswertung, unterliegt Loth auch dem Fehler, das kommunistische Vokabular ausschließlich *nominell* zu verstehen, also in die Falle der kommunistischen Begriffspolitik zu tappen. Der praktizierten kommunistischen Begriffspolitik liegt folgendes Verfahren zugrunde: sie nimmt eine semantische Neubestimmung von Schlüsselworten der politischen Sprache im Sinne ihrer Umdeutung in Mittel der Propagierung ihres Weltbilds vor; das Resultat besteht in der Suggestion, von „Frieden“ oder von „Demokratie“ könne sinnvoll gesprochen werden nur noch im Sinne ihrer Konnotierung mit Sozialismus;

---

215 Loth, Wilfried, Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994, S. 10. Die Problematik der Interpretationsgrundlagen wird deutlich auch in der Würdigung der Kominform-Politik, wenn Loth meint, das Kominformprogramm weise eine „kooperative Grundlinie“ auf - Loth, a. a. O., S. 115.

216 Loth, Wilfried, Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges, a. a. O., S. 291 f. Auch in der erweiterten Neuausgabe des Jahres 2000 findet sich diese These.

217 Loth, Die Entstehung der `Stalin-Note`. Dokumente aus Moskauer Archiven, in: Zarusky , J. (Hrsg.), Die Stalin – Note, a. a. O., S. 19 – 115, hier: S. 62.

das Gegenteil, also Krieg, sei konnotiert mit „Imperialismus“, mit „Kapitalismus“ und „Faschismus“.[218]

Im Licht dieses nominalistischen Begriffsverständnisses verwandelt sich Stalin in einen *wahren* Demokraten westlichen Zuschnitts. Was die „demokratischen Vorstellungen“ dieses „besten Freunds des deutschen Volkes“ inhaltlich tatsächlich bedeuteten, zeigte sich in der nachholenden „bürgerlich-demokratischen Umwälzung“ in der SBZ: die strukturverändernde Bodenreform, die Enteignung der größeren Industrie und des Finanzsektors, die Zerschlagung des Staatsapparats und die Einverleibung der ostdeutschen Sozialdemokratie liefen unter diesem irreführenden Titel; den Begriff Sozialismus brauchte die SED daher nicht plakativ herauszustellen: sie machte ihn.

Hermann Graml hält Loth entscheidende Versäumnisse bei der Interpretation der Dokumente vor; die große „Distanz zwischen Quelle und Interpretation“[219] lasse sich an vielen Details zeigen, etwa wenn Loth offenkundig Begriffe der sowjetischen Propagandarhetorik wie „Frieden“ unkritisch zum Nennwert übernimmt[220],oder wenn er die Manöver zur Umgehung der entscheidenden Frage freier Wahlen außer acht lässt[221], oder wenn er die Herkunft dieser Initiative, die „von der SED-Führung ausging“[222], unbeachtet lässt; eine Initiative, die bei Erfolg „mit dem politischen Selbstmord der Pieck und Ulbricht enden mußte.“[223]

Vor allem die fehlende Kontextualisierung des Notenwechsels in die Prämissen der Politik des sowjetischen Systems und der daraus abgeleiteten Block- und Außenpolitik führt zu eklatanten Fehldeutungen der Ziele, denn „im Moskau der späten vierziger und der fünfziger Jahre“ herrschten „harte Bolschewiki, die nach dem Triumph über das Dritte Reich vor politischem und

---

218 Vgl. zu dieser Begriffspolitik: Finke, Klaus, Entscheidung für die „Heimat des Neuen“. Am Beispiel des Films „Der geteilte Himmel“, in: Heimat in DDR-Medien, Medienpaket 8, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1998, S. 26 – 37, hier: S. 33.

219 Graml, H., Eine wichtige Quelle – aber mißverstanden, in: Die Stalin – Note vom 10. März 1952. Neue Quellen und Analysen, hrsg. v. Jürgen Zarusky, München 2002 , S. 117 – 137, hier S. 121.

220 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S.123.

221 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 132 ff

222 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 124.

223 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 125.

militärischem Selbstbewußtsein strotzten und ohne die geringsten Skrupel von dem Willen geleitet wurden und mit der Aufgabe beschäftigt waren, ein sowjetisches Imperium zu schaffen und zu behaupten.“[224] Neben den Expansionsbestrebungen stand für die Kommunisten die Politik der Integration und Sicherung jener Staaten im Zentrum, „deren Besitz ihnen von den Westmächten nicht mit militärischen Mitteln streitig gemacht wurde.“[225] Der Fall Slansky, die Verhaftung des tschechoslowakischen KP-Chefs im November 1951 und seine mit „Agententätigkeit“ begründete Hinrichtung nach einem Schauprozess am 3. Dezember 1952, war „ein Vorgang, der für die imperiale sowjetische Politik jener Jahre charakteristisch ist.“[226]

Eine genaue Beachtung des historisch-politischen Kontextes und eine philologisch präzise Interpretation machen indessen deutlich, „daß die Präsentation von Grundlagen eines Friedensvertrags mit Deutschland lediglich als Manöver im Propagandakrieg gedacht und daß selbst der propagandistische Zweck, was Westdeutschland und die Westmächte betraf, nur beschränkter Natur war. Es ging allein darum, im Propagandakrieg weitere Positionsverluste zu vermeiden beziehungsweise durch einen Positionsgewinn die eigene Front zu festigen.“[227]

Der „politische Unernst und eine vor allem auf die eigene Machtsphäre – das heißt in erster Linie auf die DDR – gerichtete propagandistische Absicht der sowjetischen Notenkampagne“[228] wird vollends deutlich als Stalin in einer entscheidenden Phase dieser Kampagne in einer Besprechung der SED-Delegation aus Pieck, Grotewohl und Ulbricht in Moskau im April 1952 diese Initiative nur am Rande behandelt und statt dessen die Aufstellung von DDR-Streitkräften anordnet und dies vor dem Hintergrund folgender Einschätzung: „Die Amerikaner werden Westdeutschland in den Atlantik-Pakt hineinziehen. Sie werden westdeutsche Truppen schaffen (...) Faktisch wird in Westdeutschland ein selbständiger Staat gebildet. Ihr müßt auch euren eigenen Staat organisieren. Die Demarkationslinie zwischen West- und Ostdeutschland muß als eine Grenze betrachtet werden ... Der Schutz dieser

---

224 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 118 f.

225 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 119.

226 Ebd.

227 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 130.

228 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S.134.

Grenze muß verstärkt werden.“[229] Auf Piecks Nachfrage, ob dies heiße, Schritte zur Schaffung einer Armee zu unternehmen, antwortete Stalin, „daß es nicht um Schritte geht, - eine Armee muß geschaffen werden. Weshalb nur Schritte?“; und Stalin gab auch gleich die Dimension dieser Armee mit „9 bis 10 Korps oder 30 Divisionen“[230] an. Die hier artikulierte Positionsbestimmung lässt deutlich werden, dass die „Noten“ Stalins „keine Bedeutung für die Politik der vier Besatzungsmächte haben sollten“, d.h. „sie können nur einem propagandistischem Zweck gedient haben.“[231]

Die Rede von einer vom Westen bzw. von Adenauer „verpaßten Gelegenheit“ zur Wiedervereinigung ist als Legende zu bezeichnen.[232] Stalin hat dies im Gespräch mit der SED-Führungsspitze am 7. April 1952 deutlich ausgesprochen: „Man muß die Propaganda der Einheit Deutschlands die ganze Zeit fortsetzen. Das hat für die Erziehung des Volkes in Westdeutschland große Bedeutung. Jetzt habt ihr diese Waffe in den Händen, man muß sie die ganze Zeit in den Händen behalten. Wir werden auch weiterhin Vorschläge zur Einheit Deutschlands machen, um die Amerikaner zu entlarven.“[233] Dass die SED nicht nur diese propagandistische Waffe in der Hand behielt, sondern sich auch die militärische zulegte, bewies sie schon drei Monate später bei der 2. Parteikonferenz vom 9. – 12. Juli 1952 in Berlin, auf der Ulbricht nicht nur den „Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“ *vorschlug*, sondern auch schon den militärischen Arm des Sozialismus präsentieren konnte in Gestalt einer Delegation der „Kasernierten Volkspolizei“; dieser direkte Vorläufer der 1956 offiziell gegründeten „Nationalen Volksarmee“ verfügte bereits 1955 über eine in drei Teilstreitkräfte gegliederte Stärke von 100 000 Mann.[234]

---

229 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 135.

230 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 136.

231 Ebd.

232 Vgl. Schwarz, Hans-Peter (Hrsg.), Die Legende von der verpaßten Gelegenheit. Die Stalin-Note vom 10. März 1952, Stuttgart u. a. 1982.

233 Graml, Eine wichtige Quelle, a. a. O., S. 136.

234 Vgl. dazu den entsprechenden Bericht der DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“, die ausführlich dieses Ereignis und den frenetischen Beifall für die einmarschierende KVP-Delegation zeigt; vgl. auch: Torsten Diedrich, Rüdiger Wenzke, Die getarnte Armee. Geschichte der Kasernierten Volkspolizei der DDR 1952 bis 1956, Berlin 2001.

1.2.3 Der Ausbau der Macht in der SBZ/DDR: „Aufbau“ einer „Neuen Gesellschaft“ oder: Die Transformation der bürgerlichen in eine sozialistische Gesellschaft

Die Transformation der *alten* in die *neue* Gesellschaft des Sozialismus umfaßte einen längeren Zeitraum; sie soll hier vorgestellt werden mit dem „Drei-Phasen-Modell“, das Hartmut Zimmermann[235] im April 1961 in einer programmatischen Studie der „kritisch- immanenten DDR-Forschung“ mit prägnanter Klarheit dargestellt hat. Die Wahl dieses Modells erscheint gerechtfertigt wegen der immer noch bestehenden Prägnanz der Beschreibung; diese Prägnanz besteht allerdings ausschließlich in *deskripiver* Hinsicht, daher ergibt sich mit dieser Wahl zugleich die Möglichkeit zur kritischen Würdigung dieser einflussreichen Forschungsrichtung; die sich in den folgenden Punkten darstellen lässt.

Das kritisch-immanente Verfahren

Zimmermanns Verfahren zeichnet sich aus durch eine mimetische Anschmiegung an den Gegenstand; es lässt analytisch und terminologisch die erforderliche kritische Distanz vermissen. Auch in wissenschaftstheoretischer Sicht operiert er auf einem unterkomplexen Niveau. Die unzureichende Problemreflexion wird besonders deutlich im Fehlen jedes Hinweises auf die seinem Ansatz zugrunde liegende lange Diskussion über Sinnverstehen in den Sozialwissenschaften und die dabei getroffene Differenzierung zwischen der den Funktionsbeschreibungen gesellschaftlicher Systeme zugeordneten Beobachterperspektive und der Teilnehmerperspektive. Diese Diskussion hat bei Max Weber (Wirtschaft und Gesellschaft) einen ersten ausformulierten Ansatz gewonnen, sie ist in den 1930er Jahren von Alfred Schütz (Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt, Wien 1932) wesentlich weitergeführt worden.[236]

Die Stufen der gewaltsamen Transformation einer Gesellschaft, die Zimmermann in seinem „Drei-Phasen-Modell“ nachzeichnet, bezeichnet er als „eine Hilfskonstruktion, die einen im Prinzip ununterbrochen vorangetriebe-

---

235 Zimmermann, Hartmut, Probleme der Analyse bolschewistischer Gesellschaften, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, H. 4, 12. Jg. 1961, S. 193 – 206.

236 In der kritischen Auseinandersetzung mit Weber und Schütz hat dann später Habermas sein kommunikationstheoretisch fundiertes Gesellschaftskonzept entwickelt. Vgl. Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Frankfurt/ M. 1981.

nen revolutionären Prozeß einer künstlichen Einteilung unterwirft.“[237] *Seine* „Maßstäbe“ gewinnt er „aus dem jeweiligen gesellschaftlichen Inhalt, wie er in einem bestimmten historischen Moment gegeben ist.“[238] Deutlich wird hier, wie eine vermeintlich rein deskriptive Analyseebene, die sich ihrer eigenen normativen Voraussetzungen glaubt entheben zu können, umschlägt in eine Apologie der normativen Prämissen, die dem Gegenstand der Analyse zugrunde liegen: ein „gesellschaftlicher Inhalt“ ist in diesem Kontext nicht einfach „gegeben“, ganz im Gegenteil: er wird von der kommunistischen Politik, die er – ebenso wie die SED - einen „revolutionären Prozeß“ nennt, erst geschaffen. Die Prämisse der kommunistischen Politik, in diesem „historisch Moment“ sei es „notwendig“, eine „Ablösung der vorgefundenen feudalen oder kapitalistischen Ordnung durch eine neue Gesellschaft bolschewistischen Typs auf der Basis einer möglichst hoch entwickelten, planwirtschaftlich verwalteten industriellen Produktion“[239] anzustreben, übernimmt Zimmermann in sein „Modell“.

Das heuristische Verfahren der „immanenten“ Analyse, den Transformationsprozess an den Zielen der SED selbst zu messen, ist zunächst, als erster methodischer Schritt, nicht zu kritisieren; problematisch wird dieser Weg aber nicht nur wegen der Nähe zum Gegenstand in der Terminologie, sondern wegen der Selbstrestriktion der Methode, die auf kein anderes Erkenntnisinteresse als das der Deskription eines vermeintlich „gegebenen“ Sachverhalts zielt. Den Kernsatz des immanenten Ansatzes formuliert Zimmermann anlässlich seiner Würdigung der „Formen neuer Gesetzlichkeit“ in der DDR, die auf die Phase von „Willkür“ folge. Es sei zwar nicht zu leugnen, dass es auch nach der Etablierung der neuen Gesellschaft „eine latente Tendenz zur Willkür gibt“[240]; man wird aber „dem Problem der Gesetzlichkeit in einer bolschewistischen Ordnung nicht gerecht, mißt man ausschließlich mit den Maßstäben des bürgerlichen Rechtsstaats.“[241]

Zimmermann übernimmt hier, ohne sich über die Implikationen im Klaren zu sein, die durch „die Ideologie bedingte und gerechtfertigte historische

---

237 Zimmermann, Probleme ..., a. a. O., S. 200.

238 Ebd.

239 Ebd.

240 Zimmermann, Probleme ..., a. a. O., S. 202.

241 Ebd.

Relativierung aller Rechtsnormen“[242], die er zuvor noch bei der SED festgestellt hatte, denn nichts anderes als eine solche Relativierung des normativen Kerns des historisch und systematisch einzig legitimen Rechtsstaatsprinzips stellt sein Argument dar, mit dem er seinen nicht-bürgerlichen „Maßstab“ begründet: „Es bedarf vielmehr einer Interpretation aus dem Selbstverständnis einer solchen Gesellschaft und aus den in dieser Gesellschaft gegebenen soziologischen, ökonomischen und politischen Beziehungen.“[243]

Welche Implikationen eine solche *Relativierung* hat und in welch erstaunliche Nähe Zimmermans Postulat zur relativierenden marxistisch-leninistischen Rechtstheorie aufweist, darüber hätte er sich exemplarisch bei Karl Polak (1905 –1963), dem massstabsetzenden juristischen Vordenker der SED, unterrichten können. Polak bezeichnet schon 1946 in einem Aufsatz in dem Theorieorgan der SED „Einheit“, in dem er die demokratisch-rechtsstaatlichen Prinzipien von „Gewaltenteilung, Menschenrechte, Rechtsstaat“ kritisiert, den Begriff des Rechtsstaats als „vollkommen inhaltsleer“; folglich könne ihn „jede politische und historische Formation“ für sich in Anspruch nehmen. Die entstehenden neuen Organe der Gesetzgebung sollten dies, meint Polak, auch tun, sie sollten aber – und dies ist die entscheidende Differenz - „das Entwicklungsgesetz der Geschichte“ als *„Maßstab“*[244] ihrer Rechtsschöpfung zu Grunde legen.

Hier artikuliert Polak nicht nur den Abschied vom Natur- und Vernunftrechtsdenken, er negiert die grundlegende Bestimmung der Rechtsstaatlichkeit, der zufolge Recht, Gerechtigkeit und Menschenrechte Ziel und zugleich Maßstab aller Politik zu sein haben, wenn der Begriff des Rechtsstaats nicht

---

242 Ebd.

243 Ebd.

244 Polak, Karl, Gewaltenteilung, Menschenrechte, Rechtsstaat. Zur Kritik der Weimarer Verfassung, in: Einheit Nr. 7, 1946, S. 385 ff, hier: S. 399, 401.

Karl Polak, der Viehhändlersohn aus dem Ammerländer Westerstede, musste 1933 als Jude seine wissenschaftliche Arbeit in Deutschland abbrechen und emigrierte in die Sowjetunion. Dort arbeitete er im Rechtsinstitut der Akademie der Wissenschaften, die von Andrej Wyschinsky geleitet wurde. Als dieser berüchtigte Staatsanwalt der Moskauer Schauprozesse der 1930er Jahre 1955 starb, erklärte ihn Polak in seinem Nachruf zum „größten Rechtsdenker aller Zeiten“. Polak war Ulbrichts Protegé, er war führend an der theoretischen Entwicklung der „sozialistischen Gesetzlichkeit“ beteiligt, die - u. a. auf der von ihm inspirierten Babelsberger Konferenz 1958 formuliert – das Recht und den Staat zu Werkzeugen der Partei machte. Vgl. dazu: Marcus Howe, Karl Polak. Parteijurist unter Ulbricht, Frankfurt/M. 2002.

umschlagen soll in sein Gegenteil. Auf diesen Boden begibt sich, wer wie Zimmermann, eine *relativierende Sicht* auf das Rechtsstaatsprinzips befürwortet. Mit der Eliminierung des normativen und universellen Kerns des Rechts sind ihm die „Maßstäbe“ verloren gegangen, die einer „kritischen“ Analyse einer „bolschewistischen Gesellschaft“ erst ihre Wissenschaftlichkeit verleihen würden.

Die von Zimmermann hier exemplarisch formulierte Position zeigt: Das epitethon „immanent“ der „kritisch-immanenten“ Forschungsrichtung bezog sich auf die Reformulierung der Grundannahmen der Weltanschauung des Marxismus-Leninismus in nicht-marxistischer Terminologie; das epitethon „kritisch“ bezog sich auf den Vergleich der marxistisch-leninistischen Postulate mit ihrer Umsetzung in der politisch-sozialen Realität der SED-Diktatur. Dass das „kritisch“ eine kritische Analyse des Anspruchs der SED, im Namen und im Auftrag einer „historischen Notwendigkeit“, gleichsam als Vollstreckungsinstanz „des Entwicklungsgesetzes der Geschichte“ zu handeln, also eine Kritik der selbsterteilten Legitimation beinhalten könnte, diese Ebene der wissenschaftlichen Reflexion ist dieser Forschungsrichtung sukzessive abhanden gekommen.[245]

Die Transformation der alten Gesellschaft

Der von Zimmermann in seinem Modell gefasste Transformationsprozess des politischen, des ökonomischen und kulturellen Sektors der „alten“ Gesellschaft weist drei Phasen auf, denen jeweils einzelne Merkmale zugeordnet werden.

Die *erste Phase* ist bestimmt von der Eroberung des politischen Machtmonopols durch die kommunistische Partei im Schatten der sowjetischen Besatzungsmacht und durch die Umsetzung des „Machtmonopols in staatliche und

245 Vgl. zur weiteren Kritik der problematischen normativen Ebene dieser paradigmatischen Position der von Ch. Ludz inaugurierten „kritisch-immanenten“ DDR-Forschung u. a. Klaus Schroder/ Jochen Staadt, Der diskrete Charme des Status quo: DDR-Forschung in der Ära der Entspannungspolitik, in: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 21. Jg. 1993, H. 1., S. 24 – 63. Eine Metakritik von Sigrid Meuschel folgt im 3. Heft: S. Meuschel, Auf der Suche nach der versäumten Tat – Kommentar zu Klaus Schroeders und Jochen Staadts Kritik der bundesdeutschen DDR-Forschung, in: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 21. Jg. 1993, H. 3, S. 407 - 423

verbandsmäßige Organisation“ mit der Folge „der Aus- bzw. Gleichschaltung aller autonomen gesellschaftlichen Verbände.“[246]

Die „entscheidenden ‚Kommandohöhen der Wirtschaft’ (Grundstoff-, Schwerindustrie, Finanz- und Bankwesen)“ werden „unter die Kontrolle der kommunistischen Partei gebracht. Gleichzeitig wird ein mit dem kleinbürgerlichen Handel konkurrierender staatlicher oder genossenschaftlicher Verteilungsapparat geschaffen. Unter grundsätzlicher Schonung der kleinbürgerlichen Schichten werden diese ökonomisch und gesellschaftlich isoliert. Mit Hilfe der „Bündnispolitik wird versucht, die innergesellschaftliche Machtbasis durch Interessenkoalitionen zu verbreitern. Die Form der Auseinandersetzung ist die des rücksichtslosen Klassenkampfes, dessen konkrete Erscheinungsformen je nach der Situation wechseln.“[247]

Zimmermann nennt als Merkmal der ersten Phase *nicht* die im Agrarsektor wirksam werdende Enteignung und Vertreibung der „Großgrundbesitzer“ und die Verteilung des Landes im Zuge einer „Bodenreform“ unter dem Titel „Junkernland in Bauernhand“ an „Neubauern“; die von ihm in der zweiten Phase genannten funktionalen Differenzierungsprozesse im Agrarsektor fußen indes auf dieser Maßnahme.

Im kulturellen Sektor führt er zwei wesentliche Maßnahmen an: Eine „tiefgreifende Reform des gesamten Ausbildungssystems“ zielt zum einen auf „neue Formen der sozialen Mobilität“, zum anderen hat sie die Schaffung „einer neuen Intelligenz zum Ziel“; dabei wird die „alte Intelligenz weitgehend geschont, allerdings bei gesellschaftlicher Isolierung und unter ständiger Kontrolle.“[248] Zugleich beginnt „ein groß angelegter Versuch, die Gesamtbevölkerung mit Hilfe des Monopols an den publizistischen Massenmedien bewußtseinsmäßig umzuformen.“[249]

Für diese erste Phase stellt Zimmermann einen agonalen Grundzug fest: „Der Gegensatz zwischen Herrschern und Beherrschten ist groß, die Anwendung nackten Terrors häufig.“[250] Dies resultiere „fast völlig aus dem Kampf

---

246 Zimmermann, Probleme..., a. a. O., S. 200.

247 Ebd.

248 Zimmermann, Probleme ..., a. a. O., S. 201.

249 Ebd.

250 Ebd.

gegen die alte Gesellschaft"; dies gelte auch für den neuen „durch die Enteignung der herrschenden Klassen" geschaffenen „sehr einflußreichen Sektor der Volkswirtschaft, der die Grundlage zur Formierung des neuen Gesellschaftssystems ist", hier „ist es besonders die Ausschaltung aller autonomen Gruppierungen der Arbeiterschaft, nämlich der Sozialdemokratie, der Gewerkschaften und der anderen Organisationen, die das Bild der Auseinandersetzung bestimmen."[251]

Resümierend meint Zimmermann: „Der eingeleitete revolutionäre Umwandlungsprozeß erscheint, die Vernichtung des politischen Systems vorausgesetzt, *in dieser Phase grundsätzlich revidierbar*."[252] Warum das so ist, erläutert er so: „Die Orientierung fast aller gesellschaftlichen Schichten erfolgt noch an den Normen und Leitbildern der alten Gesellschaft"[253] – also mit einer noch nicht ausreichend erfolgten *Umformung* der Gesellschaftsmitglieder.

In der *zweiten Phase* erfolgt ein großer Sprung nach vorn: „In ihr werden auch die kleinbürgerlichen Schichten endgültig aus ihrem früheren ökonomischen und damit sozialen Status herausgelöst; in Handel und Handwerk hält „der kollektive Arbeitsvollzug"[254] Einzug. Wichtiger ist aber dies: „Die entscheidende Maßnahme im gesamten Revolutionsprozeß ist allerdings die Vernichtung des Bauerntums. Damit ist die ökonomisch und bewußtseinsmäßig widerstandsfähigste Gruppe ausgeschaltet worden. An die Stelle des Kleinbürgertums und der Bauernschaft treten neue, hierarchisch und funktional gegliederte Schichten. So wird aus dem Bauern: der Tierzüchter, der Agronom, der Feldbauer, der Schweinemeister, der Hauptbuchhalter, der Genossenschaftsvorsitzende usw. Ähnliches gilt für die übrigen kleinbürgerlichen Schichten."[255] Zusammenfassend sieht Zimmermann diese soziale „Differenzierung" als besonders wichtig an, denn „mit dem Gelingen der Revolution auf dem Lande und der definitiven Vernichtung des städtischen Kleinbürgertums" sei nämlich „eine endgültige Entscheidung" gefallen: „Der

---

251 Ebd.

252 Ebd. - Herv. i. O.

253 Ebd.

254 Ebd.

255 Ebd. Vgl. dazu u. a. den Film von Kurt Maetzig „Schlösser und Katen"; darin wird nach dem Lehrbuch des kommunistischen Agitators dieser Transformationsprogramm dargestellt. Vgl. oben Kap. 5.

‚Aufbau des Sozialismus' ist damit abgeschlossen, d. h. die gesellschaftliche Umwälzung ist *nicht mehr rückgängig* zu machen."[256]

Durch den zügigen Ausbau des planwirtschaftlichen Systems und des Staatsapparats „ist eine breite Schicht von Angestellten geschaffen worden"; zu dieser neuen sozialen Basis tritt auch „die neue Intelligenz", die weithin schon „die alte bürgerliche Intelligenz"[257] ersetzt. Obwohl das „Bewußtsein der Bevölkerung" sich „noch weitgehend an den Normen der alten Gesellschaft" orientiert, beginnt aber „zur gleichen Zeit das Einrichten in den neuen Strukturen. Die neuen Formen der gesellschaftlichen Mobilität" und die „Herausbildung von Schichten, die durch Funktion an das System gebunden sind, insbesondere die Schicht der Angestellten, stabilisieren die Gesellschaft und forcieren die Entstehung eines ‚Neuen Bewußtseins'."[258] Dabei ist von Bedeutung eine „Umformung und Umwertung" aller kulturellen und sozialen Beziehungen; charakteristisch ist ihre „Verknüpfung" mit der „Sphäre der Produktion, ein Prozeß, der zwar in dieser Phase beginnt, sich aber auch in der dritten Phase fortsetzt."[259] Das „Typische der zweiten Phase" fasst Zimmermann dahingehend zusammen, „daß sich in ihr das Schicksal der Revolution zumindest insoweit entscheidet, als es nach ihrem erfolgreichen Durchlaufen ein Zurück zur vorangegangenen Formation kaum noch gibt."[260]

Die *dritte Phase* ist das höchste Stadium der Transformation und des Aufbaus: „Die Gesellschaft bolschewistischen Typs hat sich definitiv herausgebildet. Die Antagonismen und ihre Dynamik ergeben sich ausschließlich aus den neuen ökonomischen, sozialen und politischen Strukturen. Es hat sich ein eigenes System der Moral entwickelt. Die Mitglieder der Gesellschaft richten sich in ihrem Verhalten an den sozialen Gegebenheiten aus und versuchen, sich in ihnen zu entfalten und zu verwirklichen. Weder die vorbolschewistischen, noch die bestehenden kapitalistischen Gesellschaften, noch die diesen zugeordneten Wertvorstellungen sind für das tägliche Verhalten des einzelnen in einer bolschewistischen Gesellschaft wirksame Al-

256 Ebd. – Herv. i. O.

257 Ebd.

258 Zimmermann, Probleme ..., a. a. O., S. 202.

259 Ebd.

260 Ebd.

ternative. Unzufriedenheiten, soziale Spannungen zielen auf eine Verbesserung, Vervollkommnung der bestehenden, nicht auf die frühere bzw. eine kapitalistische Ordnung oder führen individuell zur Resignation.“[261]

Was hier noch immer im Gestus der Deskription angeboten wird, hat den Boden der Beschreibung natürlich längst verlassen; es ist Hoffnungsevokation auf das Gelingen des „Experiment des Sozialismus“ als der „Alternative“ zum kritisch gesehenen „bürgerlichen Rechtsstaat“. Es ist - im April 1961, d. h. wenige Monate vor dem Mauerbau geschrieben – ein kontrafaktischer und völlig willkürlicher Umgang mit den „Gegebenheiten“ in der DDR, eine „Interpretation“ die hier mustergültig das „immanente“ Verfahren vorführt, indem sie, die „Maßstäbe“ der bolschewistischen Gesellschaft übernehmend, „am Selbstverständnis einer solchen Gesellschaft“, ansetzt; sie setzt allerdings ausschließlich am parteidoktrinären Selbstverständnis an und nicht etwa , was ja durchaus, wenn vom gesellschaftlichen Selbstverständnis die Rede ist, angebracht wäre, an dem der „Beherrschten“.

Nach dem Untergang der DDR beschreibt Zimmermann erneut den von der SED durchgeführten totalitären Transformationsprozess im 1993 erschienen „Handbuch zur deutschen Einheit“.[262] Ein Exempel der revidierten Darstellung sei herausgegriffen; die Institutionaliserung der Suprematie von KPD/ SED schildert er so: „Auf Vorschlag der KPD und angesichts der Notlage schlossen sich die neugegründeten Parteien am 14. Juli zum Block der antifaschistisch -demokratischen Parteien zusammen.“[263] Das zugrunde liegende Muster und seine Funktion bleiben unerwähnt; der Vorgang selbst weist offenbar nur einen kleinen Mangel auf: die Parteien behalten zwar „ihre Unabhängigkeit, doch konnten sie Beschlüsse nur einstimmig fassen, was den Handlungsspielraum der bürgerlichen Parteien einschränkte.“[264] Auch die Ausschaltung der SPD durch Zwangsfusion mit der KPD erscheint im milden Licht: „Mit der Gründung der SED wurde eine wichtige Entschei-

---

261 Ebd.

262 Zimmermann, Hartmut, DDR: Geschichte, in: Werner Weidenfeld/ Karl-Rudolf Korte (Hrsg.): Handbuch zur deutschen Einheit, Bonn 1993 (BpB), S. 100 – 113.

263 Zimmermann, H., DDR: Geschichte ..., a. a. O., S. 100.

264 Zimmermann, H., DDR: Geschichte ..., a. a. O., S. 101.

dung für die Machtverteilung im zukünftigen politischen System getroffen.“[265]
Aber KPD/SED scheinen doch auch klare Vorstellungen über das „zukünftige politische System“ gehabt zu haben, denn die politischen Weichenstellungen begannen – streng nach marxistischem Lehrbuch - „mit Eingriffen in die sozialökonomische Verfaßtheit“, dabei war ein wesentlicher Hebel „die Entnazifizierung“; sie reichten aber weiter: „Darüber hinaus veränderten SMAD und KPD/SED die Eigentumsstruktur durch Bodenreform und Enteignungen“, somit „war die Machtfrage im ökonomischen Bereich früh entschieden.“[266] Eine Veränderung der SED nimmt Zimmermann erst mit dem „Bruch zwischen der KPdSU und der jugoslawischen KP“ an; erst der „Kampf gegen den Titoismus“ solle eine „Stalinisierung“ der SED herbeigeführt haben.[267]

1.3 Zur Kontinuität kommunistischer Politik: Von Weimar nach Pankow

Zum Sieger der Geschichte hatte sich die Sowjetunion selbst erklärt; im Gehäuse der Geschichtsphilosophie des Marxismus-Leninismus erschien der von ihr projektierte Aufbau des Kommunismus als Realisierung der „Logik der Geschichte“ (Hegel) und damit als historisch alternativlos und notwendig siegreich. Zu den Siegern der Geschichte gehörte die Sowjetunion 1945 nach Ende des 2. Weltkrieges in der Tat; der politisch-moralische Ertrag des Sieges über das nationalsozialistische Deutschland stand dabei dem militärischen nicht nach. Dieser in einer Allianz mit den „imperialistischen“ Erzfeinden, den USA und Großbritannien, errungene militärische und 1945 in Potsdam endgültig kodifizierte Erfolg hat in den Folgejahren das starke Fundament für den politisch – moralischen Expansionskurs und für eine vor allem bei westeuropäischen Intellektuellen verbreitete *Attraktivität* des Sowjetkommunismus gelegt.

---

265 Ebd.

266 Ebd.

267 Zimmermann, H., DDR: Geschichte ..., a. a. O., S. 102.

Das Licht, das nach dem Sieg der Alliierten auf das Menschheitsverbrechen des totalitären Systems der Nationalsozialisten, die „Vernichtung der europäischen Juden“ (R. Hilberg), fiel, verdeckte bei vielen für lange Zeit den ebenfalls totalitären Charakter der kommunistischen Herrschaft in der Sowjetunion. Zu den größten und folgenreichsten Erfolgen der Politik der KPdSU nach 1945 gehört die propagandistische Abkopplung ihrer Politik und ihrer ungeheuren Verbrechen im eigenen Land.[268] Warum das schwache Echo auf die kommunistischen Verbrechen, warum ist „die kulturelle Erinnerung an den Kommunismus, mit allem, was unter diesem Titel gefaßt werden kann, eine grundlegend andere, positivere ... als die, die es an die faschistischen Regime und insbesondere an den Nationalsozialismus gibt. Wie läßt sich diese Differenz erklären?“[269]

Zu bedenken ist bei dem Versuch einer Antwort folgendes: Der Nationalsozialismus verkörpert ganz sichtbar das „Böse“ und er hatte schließlich die ganze Welt gegen sich, und er wurde „in epochaler Weise“ besiegt, und er ist in den Nürnberger Prozessen vor den Augen der Welt abgeurteilt worden. „Die kommunistischen Staaten und Parteien sind niemals besiegt worden. Und einer der Gründe dafür war, daß ihre Berufung auf die ‚höchsten’ und angeblich sogar ‚ältesten’ Ziele der Menschheit viele Beobachter, und selbst viele Gegner, auf erstaunliche Weise in den Bann zu ziehen vermochte.“[270] Selbst die Opfer unter den im Westen geehrten Künstlern und Wissenschaftlern „erscheinen mittlerweile einer einzigen gewaltigen Epopöe zugehörig und sind eingeschreint in das Fundament jener ‚Großen Utopie’, die heute immer noch oder schon wieder eher Andacht als Zorn erweckt.“[271] Die westlichen Beobachter, die nicht müde werden mit „leuchtenden Augen“ etwa den Film „Panzerkreuzer Potemkin“ anzusehen, „sind sich selten im klaren darüber, daß sie es meist mit den fragmentarischen Überlieferungen gebrochener oder vernichteter Existenzen zu tun haben. Und soweit sie es doch

---

268 Vgl. dazu: Courtois, Stèphane , Nicolas Werth, Jean-Louis Pannè, A. Paczkowski, K. Bartosek, J. L. Margolin: Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror. Mit dem Kapitel „Die Aufarbeitung des Sozialismus in der DDR“ von Joachim Gauck und Ehrhart Neubert, München - Zürich 1998.

269 Koenen, Gerd Utopie der Säuberung, a. a. O, S. 19.

270 Ebd.

271 Koenen, Utopie der Säuberung, a .a. O., S. 20.

sind - erhöht es nicht womöglich den posthumen Reiz dieser ‚Internationale der guten Menschen' ...“[272]

Einen weiteren wichtigen Aspekt zur Erklärung der Differenz des Echos der Verbrechen hat Jesse angeführt: „Der Nationalsozialismus wurde in einem blutigen Krieg, der Millionen von Opfern kostete, in die Knie gezwungen; der Kommunismus in all seinen Spielarten brach an den eigenen Widersprüchen zusammen, weniger an der Unnachgiebigkeit des Westens. ... Während die Verbrechen der faschistischen Kräfte im Kriege (und damit am Ende) kulminierten, hatte sich in so gut wie in allen kommunistischen Regimen eine Art Liberalisierung im Vergleich zu den fünfziger Jahren vollzogen. Im Unterschied zur Anfangsphase war – mit der Ausnahme Rumäniens – eine deutliche ‚Auflockerung' der Herrschaftspraxis eingetreten.“[273]

Das Ende der Attraktion des Kommunismus, die er mit seinem revolutionären Enthusiasmus insbesondere bei westlichen Intellektuellen ausgelöst hatte, geht schließlich einher mit seinem Ende: „Letzten Endes bedurfte es des Untergangs der Sowjetunion als Staat und Regime, damit auch die Idee starb, die Prinzipien der Oktoberrevolution könnten eine bessere Gesellschaft bewirken als die unsere.“[274]

Die Abkopplung der von der KPD exekutierte Politik in der Weimarer Republik von der Nachkriegssituation bedeutet die propagandistische Selbsterhöhung des Kommunismus, vor allem aber die gelungene Verdeckung des Anteils dieser Politik an der Zerstörung der Weimarer Republik, am Aufstieg und Sieg des Nationalsozialismus in Deutschland und die Auszeichnung einer allgemeinen „antifaschistischen“ Politik als Grundlage einer „demokratischen“ Neuordnung in Deutschland. Zu den gelungensten propagandistischen Manövern zählt auch die Umbenennung der KPD im Februar 1946. Mit der Zerschlagung der unabhängigen Gewerkschaftsbewegung[275] und mit

---

272 Ebd.

273 Jesse, Eckhard: Vergangenheitsbewältigung im internationalen Vergleich, in: Eisenmann, Peter, Gerhard Hirscher (Hrsg.), Bilanz der zweiten deutschen Diktatur, München 1993, S. 19 – 36, hier S. 27.

274 Furet, Francois, Die Vergangenheit einer Illusion, in: Mittelweg 36, 5. Jg. 1996, H. 3, S. 89.

275 Vgl. dazu Hermann Weber, Die Krise der SED-Diktatur und der 17. Juni 1953 in der deutschen Arbeiterbewegung, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg 2003, S. 83 – 96; sowie Siegfried Suckut, Die

der Zerschlagung der Sozialdemokratie als eigenständiger politischer Kraft auf dem Territorium der SBZ qua Fusion[276] hat die KPD in der symbolischen Ordnung das Band in die eigene Vergangenheit neu gewebt:

Die symbolische Selbsteliminierung hat die bestehenden *negativen* Konnotationen der KPD – Politik ausgelöscht. Als NEUE politische Kraft konnte die SED sich nun ausschließlich auf das *positive* Stück der „Erbschaft dieser Zeit“ (Bloch) beziehen: den „antifaschistischen Kampf“ und den „Sieg über den Faschismus“ bzw. die „Befreiung“ Deutschlands vom „Faschismus“; kurz: sie verkörperte symbolisch die vollzogenen „Lehren“ aus der Geschichte. Die „Fehler“, die der KPD und ihrer Politik in der Weimarer Republik anzulasten waren, konnten von der SED kritisiert werden als Fehler sozusagen einer Vorvergangenheit, von denen sie selbst substantiell unterschieden erscheinen sollte. Der Ausweis des siegreichen „Antifaschismus“ und der Verweis auf die „richtige“ Faschismustheorie aus dem Jahr 1935 und die damit verbundene Proklamierung des politischen Kurses der „Einheits- bzw. Volksfront“, die schließlich den Sieg mit herbeigeführt hatten, sollten die sichtbaren Zeichen der neuen Qualität der neuen Partei sein. Das Zentralmotiv der propagandistischen Offensive des Kommunismus lag mit dem Sieg im Zweiten Weltkrieg in der Luft.

Der „Mythos Antifaschismus“ – schon während der Weimarer Republik inauguriert,[277] war vor allem „das Produkt des weltgeschichtlichen Sieges von 1945 und der Suggestion, die von ihm ausging. Sicherlich gab es ein ganzes Gebäude theoretischer Umdeutungen und nachträglicher geschichtlicher Verfälschungen. Hunderte und Tausende professionelle Ideologieproduzenten ... haben über Jahrzehnte daran gearbeitet, aus dem ‚Antifaschismus’ eine Allzweckwaffe im Kalten Krieg zu machen. Aber getragen wurde dieses Gebäude von der völlig vorpolitischen und ahistorischen Über-

---

Betriebsrätebewegung in der Sowjetisch Besetzten Zone Deutschlands 1945 – 1948, Frankfurt/M. 1978.

276 Vgl. dazu die klare Äußerung von Wilhelm Pieck im April 1944 in Moskau: „Einheit ist die Frage der SPD – sie wird dadurch ausgeschaltet.“ zit. in: Beatrix Bouvier, Ausgeschaltet! Sozialdemokraten in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR 1945 – 1953, Bonn 1996, S. 11.

277 Vgl. Grunenberg, Antonia, Antifaschismus – ein deutscher Mythos, Reinbeck 1993.

zeugung, daß der militärische Sieg auch ein Ausweis der moralischen und sozial-ökonomischen Überlegenheit sei.“[278]

Mit dieser *Dialektik* von Kontinuität und Diskontinuität konnte sich die KPD/SED in Hinsicht auf die „Fehler“ der Weimarer KPD durch die erfolgte Umbenennung propagandistisch eine *substantielle Differenz* verschaffen, und sie konnte zugleich die bestehende *substantielle Identität* in einem *neuen* Licht erscheinen lassen: die jüngste Geschichte galt nun als glänzende Bestätigung der marxistisch-leninistischen Theorie über die bürgerliche, bloß „formale“ Demokratie, deren „sozialer“ Inhalt, die Herrschaft der Bourgeoisie, eben – wie die historische Erfahrung nun jedem gezeigt haben soll – den „Faschismus“ hervorbringt. Im Anschluss an die vermeintliche historische Erfahrung konnte dieses Hauptelement der Weimarer KPD-Politik nun – sogar durch „die Geschichte“ selbst „bewiesen“ – in modifizierter Gestalt wiederum zum Hauptelement der Politik von KPD/SED werden.

Die propagandistischen Anstrengungen von KPD/SED zielten darauf, wesentliche Aspekte der Kontinuität der kommunistischen Politik sowohl in Bezug auf die Grundlagen als auch die taktische Ausrichtung zu *verdecken*. Diese Kontinuität besteht in mehreren Hinsichten; erinnert sei hier zunächst an Kernstück der KPD – Politik in der Weimarer Republik: den Kampf für ein „Sowjetdeutschland“. Der positive Bezug auf den Sowjetstaat und die Politik der dortigen kommunistischen Partei bildete die selbstverständliche politisch-ideologische Grundlage in der KPD als „Sektion“ der Kommunistischen Internationale. Clara Zetkin hat es 1922 exemplarisch so formuliert: „Die Politik der Bolschewiki, der russischen Kommunisten, zeigt als Ganzes eine geradezu großartige Einheitlichkeit, Geschlossenheit und Konsequenz der Linie. Diese Politik ist der erste Versuch weltgeschichtlichen Maßes, den Marxismus aus einer Theorie zur Praxis zu machen, sie ist der erste weltgeschichtliche Versuch, das Proletariat vom Objekt der Geschichte zu ihrem Subjekt zu erheben. Sie ist der erste Versuch, Weltgeschichte in Freiheit ‚zu machen’.“[279]

---

278 Koenen, Utopie der Säuberung,, a. a. O., S. 350. „Durch die Errichtung des >Sozialistischen Lagers< trat zum Mythos des Siegers über den Faschismus nun der Nimbus des Vorkämpfers für die Befreiung der Völker von kolonialer Ausbeutung und imperialer Unterdrückung.“ Ebd. S. 351.

279 Zetkin, Clara, Fünf Jahre russische Revolution und die Perspektiven der Weltrevolution. Rede auf dem IV. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale, 13./14. November

Die „Kampfdemonstration“ der KPD zum 1. Mai 1931 endete im Berliner Lustgarten, dort hielt der KPD-Vorsitzende Ernst Thälmann eine Rede ganz im Geiste der 1930 verkündeten „Programmerklärung zur nationalen und sozialen Befreiung Deutschlands“, in der die KPD bekanntlich mit einem „Rechtsruck“ auf die Erfolge der NSDAP reagiert hatte. Unter dem Titel „Volksaktion für Arbeit, Brot und Freiheit“ stellte er im Abschnitt „Die Front des kommenden Sowjetdeutschland“ folgendes fest: „Unter den Freiheitslosungen des Leninismus marschiert unsere revolutionäre Klassenfront. Sie wird das kapitalistische Joch und die internationalen Sklavenketten des Youngplans sprengen. Sie ist die Front des kommenden Sowjetdeutschlands, in dem das siegreiche Banner Lenins eine neue Etappe im Kampfe um die Weltkommune errichten wird.“[280] Am 30. August 1932 eröffnete Clara Zetkin als Alterspräsidentin den neu gewählten Deutschen Reichstag, in dem die NSDAP die stärkste Fraktion stellte und mehr Sitze hatte als SPD und KPD zusammen.[281]

In ihrer Rede würdigte sie ausdrücklich die Sowjetunion, die bewiesen habe „wie eine Höherentwicklung der Gesellschaft ohne verwüstende Krise erfolgen kann“ und sie erklärte, sie hoffe noch „das Glück zu erleben, als Alterspräsidentin den ersten Rätekongreß Sowjetdeutschlands zu eröffnen.“[282]

1922 Moskau, in: dies.: Zur Theorie und Taktik der kommunistischen Bewegung, Leipzig 1974, S. 119.

280 Thälmann, Ernst; Für ein freies sozialistisches Deutschland, Auswahl der Reden und Schriften 1930 – 1933 Bd. III, Stuttgart 1977, S. 103.

281 Bei der Reichstagswahl vom Juli 1932 hatte die NSPAP die bürgerlichen Rechts- und Mitteparteien, bis auf das katholische Zentrum, fast völlig aufgesogen und die Zahl ihrer Mandate von 107 auf 230 gesteigert, die SPD war von 143 auf 133 Mandate zurückgegangen, die KPD hatte ihre Mandatszahl von 77 auf 89 erhöht; bei der Reichstagswahl vom 6. November 1932 hatte die NSDAP zwei Millionen Stimmen und 34 Mandate verloren.

282 Puschnerat, Tania, Clara Zetkin. Bürgerlichkeit und Marxismus, Essen 2003, S. 113.

Die Autorin stellt u. a. die Entwicklung der protestantischen Gouvernante Clara Eißner zur überzeugten Lassallanerin und zur Geliebten eines russischen Anarchisten Ossip Zetkin dar sowie die Nähe ihres „weltanschaulichen Totalitarismus“ zu den Ideologen der „Konservativen Revolution“ wie Ernst Jünger, Moeller van der Bruck und Carl Schmitt. Insbesondere die Inszenierung ihres letzten irdischen Wegs war ein beeindruckendes Schauspiel: Am 22. Juni 1933 fand auf dem von hunderttausenden Menschen gefüllten Moskauer Roten Platz das Begräbnis von Clara Zetkin statt. Der Sarg mit dem ordengeschmückten Leichnam wurde von Stalin und Molotow gemeinsam zur Grabstätte an der Kremlmauer getragen, ein Gedicht Johannes R. Bechers mit folgenden Strophen wurde rezitiert: „Es starb unsere Genossin Clara/ und in dem Zimmer, in dem sie starb, hing/ an

Diese Illustrationen des kommunistischen Politikverständnisses erscheinen zwar aus heutiger Sicht absonderlich, sie berühren aber seinen ideologischen Kerngehalt; dieser lässt sich zu folgender These zusammenfassen:

Kontinuität besteht in dem, was als Substanz kommunistischer Programmatik und daraus abgeleiteter kommunistischer Politik gelten kann, also in der prinzipiellen Negation der bürgerlichen Demokratie als bloß „formaler“ und dem Kampf für ihre Ersetzung durch die „Diktatur des Proletariats“ als Vorstufe der klassenlosen Gesellschaft, in der das Glück aller Menschen realisiert wird; in der Theorie vom „Faschismus“ als aus einer ökonomischen Krise des Kapitalismus hervorgehenden „offenen“ Herrschaft der Bourgeoisie bzw. des „Finanzkapitals“ selbst und der entsprechenden Theorie des „Antifaschismus“; sowie schließlich in dem unbedingten Willen zur Macht, der sich legitimiert wähnt durch einen Auftrag des Geschichtsprozesses. Die Erinnerung an die klare Kontinuität kommunistischer Politik von Weimar bis Pankow, die Offenlegung dieses Traditionsstranges ist ein dringendes Erfordernis einer kritischen Aufarbeitung der SED-Herrschaft und der von ihr kalkuliert ausgelösten politischen Amnesie; dies gilt vor allem für die Kritik der von ihr verwendeten Embleme eines „antifaschistisch-demokratischen Neuanfangs“, einer „Neuen Zeit“, einer „Neuen Gesellschaft“ und dergleichen mehr; Embleme, die vor allem auch im Bereich der Kultur mit Emphase hochgehalten wurden und bis heute noch ihre ideologische Kraft behaupten.

Im folgenden Anschnitt werden daher exemplarisch Kernelemente dieser politisch-ideologischen Traditionslinien dargestellt: die kommunistische Auffassung vom „Faschismus“ und seinem begrifflichen Korrelat, dem „Antifaschismus“, sowie die Ernennung der SPD zum „sozialfaschistischen“ Gegner und die in die „Volksfrontstrategie“ einmündende „Überwindung“ dieser Position. Eine kritische Rekapitulation der Grundpositionen der kommunistischen Theoriebildung stellt zudem eine Einführung in diese sprachlich und gedanklich *fremde Welt* dar, die zugleich eine für die Analyse der *DEFA- Filme* wichtige Verstehensgrundlage bildet.

Diese Darstellung folgt einer *methodischen Grundunterscheidung* wissenschaftlicher Untersuchung, die sich als Differenz der *diachronischen*, d. h.

---

der Wand das Bild des Genossen Lenin/ Und Genosse Lenin sah ihr in die weithinsehenden sterbenden Augen/ Und sah aus ihrem Zimmer über die glühenden/ Ebenen und Birkenwälder hinaus/ Und sah in ihren weithinsehenden/ sterbenden Augen/ Sowjetdeutschland.“ Tania Puschnerat: Clara Zetkin, a. a. O., S. 205.

der durch die Zeit führenden, also der geschichtlichen Betrachtung, und der *synchronischen*, d. h. der zeitgleichen, also die gegenwärtigen Strukturen herausarbeitenden Betrachtung kennzeichnen lässt. Das synchronische Verfahren kann in diesem Rahmen nicht weiter verfolgt werden.[283] Hier kann nur die diachronische Methode zur Anwendung kommen, also die zeitliche Erstreckung der genannten Topoi verfolgt werden. In detaillierten Einzelschritten soll ihre Rekonstruktion erfolgen; dies erscheint auch deshalb angezeigt, weil nur aus dieser historischen Perspektive die Nachkriegspolitik der KPD deutlich und verständlich werden kann.

1.3.1 Die Faschismus/Antifaschismus- und Sozialfaschismus- Theorie

> *„Unser Führer, unser Lehrmeister, unser erprobter Heerführer, der große Stratege der proletarischen Weltrevolution, Genosse Stalin (stürmischer Beifall), sagte der Partei und dem Lande der Werktätigen, daß dieses Jahr das letzte unserer Schwierigkeiten werden müsse, und die gesamte Partei und das ganze Land arbeiten hartnäckig mit einer unbezwinglichen Energie daran, diese Losung in die Tat umzusetzen. Wir arbeiten jetzt daran, Schweine zu züchten und legen darein alle unsere revolutionäre Leidenschaftlichkeit, all unser bolschewistisches Ungestüm, die glühende Energie der ehemaligen Frontkämpfer des Bürgerkrieges. Im Frühjahr schon werden wir eine massenhafte Geflügelzucht entfalten, weil wir wissen, daß im Sowjet-Ei die revolutionäre Weltkrise ausreift; in den nächsten zwei Jahren werden wir den Viehbestand*

283 Dabei wäre diese Untersuchung natürlich von großer Bedeutung; es würde sich in dieser „Querschnittanalyse“ etwa, wie sie Faye unternommen hat, die aus der Polarität und der gegenseitigen Bezogenheit der beiden totalitären Sprachen resultierende Radikalisierung des politischen Diskurses zeigen lassen, aus der dann solche Fluktuationen wie von „linker“ NSDAP und „rechter“ KPD, der so genannten Nationalrevolutionäre oder Nationalbolschewisten, erklären lassen; vgl. dazu: Jean Pierre Faye, Totalitäre Sprachen, Frankfurt/M.- Berlin 1977.

vergrößern, und wir sind überzeugt, daß die Jaroslawer - Sowjetkuh nicht nur den Faschismus, sondern auch den gesamten Weltkapitalismus mit ihren Hörner zu Tode stoßen wird."
Manuilski, Moskau 1933[284]

Antifaschismus als Kampfbegriff

In einer der berühmtesten und wirkmächtigsten Formeln der „Kritischen Theorie": „Wer aber vom Kapitalismus nicht reden will, sollte auch vom Faschismus schweigen"[285] (Max Horkheimer) ist ein Zusammenhang pointiert postuliert, der in der „Kultur des Antifaschismus" (Furet) jahrzehntelang den Status einer verbindenden Grundannahme erlangen konnte. In dieser Annahme herrschte Übereinstimmung zwischen Kommunisten und Nicht – Kommunisten, ihr stimmten alle „ehrlichen und aufrechten Antifaschisten" sowie Demokraten aller Schattierungen zu, in ihr kulminierte die aus der jüngsten Unheilsgeschichte zu ziehende „Lehre". Am konsequentesten sollte diese „Lehre" nach 1945 in der SBZ/DDR in politische Realität umgesetzt worden sein; die DDR war daher im proklamierten Selbstverständnis „der antifaschistische Staat schlechthin", die SED „legitimierte damit ihren Führungsanspruch und ihre Herrschaft".[286]

---

284 Manuilski, D., Revolutionäre Krise, Faschismus und Krieg, Moskau/Leningrad 1934, S. 22; Referat vor dem 13. Plenum des EKKI im Dezember 1933; zit. nach: Eike Henning, Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland. Ein Forschungsbericht, Frankfurt/M. 1977, S. 11. Der gesamte Text ist nachgedruckt in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale und der KPD 1923 – 1945, Hrsg. von Joscha Schmierer, Heidelberg 2 1974, S. 306 – 333. Die Rede endet mit den Worten: „Mögen die faschistischen Bluthunde wüten – die Kommunisten schreiten vorwärts, überzeugt von ihrem Recht, von ihrer Kraft und von ihrem Siege!"

285 Zit. nach: Kliem, Kurt, Jörg Kammler, Rüdiger Griepenburg, Einleitung: Zur Theorie des Faschismus, in: Otto Bauer, H. Marcuse, A. Rosenberg u. a. : Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus, Frankfurt/M. 1967, S. 5.

286 Agethen, Manfred , Eckhard Jesse. Ehrhard Neubert: Vorwort der Herausgeber, in: dieselben: Der mißbrauchte Antifaschismus. DDR-Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken, Freiburg 2002, S. 13. Der Behauptung kann in dieser Form nicht gefolgt werden. Dass die Berufung auf den realisierten „Antifaschismus" nur eine und nicht einmal die primäre Quelle der Legitimation für die SED darstellte, wird näher dargelegt im Abschnitt 1.5. Dabei erweist sich als Quelle der Selbst-Legitimation die Berufung auf die erkannten Gesetze der Geschichte.

Walter Ulbricht fasste am 1. August 1945, nachdem er als dringendste politische Aufgaben die Brechung „der Macht der Kriegsverbrecher, Kriegsinteressenten und anderer Reaktionäre“ durch „Enteignung der Großgrundbesitzer und Junker“ sowie durch „Enteignung der Konzern- und Bankherrn“ genannt hatte, diese „Lehre“ so zusammen: „Das ganze deutsche Volk möge aus den zwei Weltkriegen die geschichtliche Lehre ziehen: Die Lebensfragen des deutschen Volkes können nur durch das deutsche Volk selbst, durch die Schaffung einer *demokratischen Volksherrschaft* und durch friedliche und freundschaftliche Beziehungen zu den anderen Völkern, vor allem zum großen Sowjetvolk, gelöst werden.

Das deutsche Volk wird *glücklich* leben, wenn in die Selbstverwaltungsorgane ehrliche antifaschistisch- demokratische Kräfte gewählt werden und wenn die Wirtschaft nicht mehr den Interessen der Konzern- und Bankherrn, sondern der Befriedigung der Bedürfnisse des Volkes dient. Nur die Schaffung einer wahrhaft kämpferischen Demokratie, die sich auf die feste Aktionseinheit von KPD und SPD und auf die Einheitsfront der antifaschistisch–demokratischen Parteien stützt, kann die Zukunft Deutschlands sichern. Mit der Geringschätzung des Volkes muß ein für allemal Schluß gemacht werden. Das Volk muß bestimmen. Herrschaft des Volkes ist Herrschaft aller fortschrittlichen, verantwortungsfreudigen Kräfte der Nation. Herrschaft des Volkes ist freie Entfaltung aller gesunden Kräfte und freiwillige Einordnung des einzelnen in den demokratischen Willen der Gemeinschaft.“[287]

In der ubiquitären Verwendung des Begriffs „Antifaschismus“ durch die KPD/SED artikulierte sich ganz prononciert das kommunistische *Selbstverständnis*, das sich zugleich zu einer zentralen politischen Kampfformel *operationalisieren* ließ.[288] Die kommunistische Begriffspolitik ist nun ein Musterfall für korrelative Begriffe, die nur in wechselseitiger Beziehung Sinn haben: „Antifaschismus“ wäre ein *leerer* Begriff ohne Bezug auf sein begriffliches Korrelat, ohne Bezug zu dem, wozu er die Antithese sein soll: „Faschismus“.

---

287 Ulbricht, Walter, Thesen über das Wesen des Hitlerfaschismus, in: W. U.: Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. II, Berlin 1963, S. 403 – 416, hier: S. 415 f. Herv. v. Vf.

288 Ein „Mißbrauch“, wie ihn manche sehen, liegt hier freilich nicht vor, ganz im Gegenteil. vgl. dazu u. a. Manfred Agethen, Eckhard Jesse. Ehrhard Neubert: Vorwort der Herausgeber, in: dieselben: Der mißbrauchte Antifaschismus. DDR-Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken, Freiburg 2002, S. 13.

Der kommunistische Gebrauch der politischen Formel vom Antifaschismus zielt(e) immer darauf, *beide* Begriffe in der politischen Arena zu etablieren und damit zugleich auf Anerkennung des insinuierten Zusammenhangs von Faschismus und Kapitalismus. Die kommunistische Begriffspolitik zielt(e) bei den Adressaten darauf, diese Gleichung aufzumachen: ein fundierter und ein „ehrlicher" *Antifaschismus* muss zugleich auch ein *Antikapitalismus* sein. Die *essentialistische* Behauptung vom Zusammenhang von Kapitalismus und Faschismus, die Behauptung also, Faschismus gehöre zur Wesensstruktur des Kapitalismus enthält aber auch implizit die zweite Behauptung: Sozialismus/ Kommunismus seien per se politisch und moralisch von der dieser Gesellschaftsstruktur immanenten ‚Barbarei' abgesetzt; sie seien politisch-historisch höher entwickelte Gesellschaftsordnungen und damit verfügten damit auch über eine moralische Besserstellung; im ‚Kampf gegen den Faschismus' habe sich dies dann bestätigt.

Die unreflektierte Übernahme und der bedenkenlose Gebrauch des Begriffs stellt sich damit - auch unwillentlich - in den Kontext einer Theorie, die eines der Hauptstücke des Marxismus-Leninismus bildet(e), denn dies war und ist die der Formel „Antifaschismus" zugrunde liegende kommunistische „Faschismus-Theorie".

Genese der Faschismus- Theorie

Die „Faschismus-Theorie" wurde in der innerkommunistischen Debatte direkt im Anschluss an die Machtergreifung Mussolinis in Italien als eine „schöpferische Weiterentwicklung" der marxistisch-leninistischen Theorie auf der Grundlage der Leninschen Imperialismustheorie entwickelt; mit ihr sollte der Stand des internationalen Klassenkampfes im Zeichen der Systemauseinandersetzung von Sozialismus und Kapitalismus begrifflich gefasst werden; sie durchlief verschiedene – durchaus kontroverse – Entwicklungsphasen. Hier, in dieser ersten zeitgleichen Beschäftigung mit dem originären italienischen Faschismus und den politischen Kämpfen in Deutschland bis zum Jahr 1923, wird bereits deutlich jener Zusammenhang, der von Max Horkheimer so prominent gemacht worden ist, ausgesprochen: *Faschismus als eine Form kapitalistischer Herrschaft*.

Eine der ersten führenden kommunistischen Funktionäre, die zu diesem Thema Substantielles beitrug, war Clara Zetkin. „Der Faschismus ist der stärkste, der konzentrierteste, er ist der klassische Ausdruck der Generalof-

fensive der Weltbourgeoisie ...“[289] Der Faschismus ist nicht „die Rache der Bourgeoisie dafür, daß das Proletariat sich kämpfend erhob. Historisch, objektiv betrachtet, kommt der Faschismus vielmehr als Strafe, weil das Proletariat nicht die Revolution, die in Rußland eingeleitet worden ist, weitergeführt und weitergetrieben hat.“[290] Ein zweites wichtiges Motiv, das danach zentrale Bedeutung gewinnt, ist auch hier in der Inkubationsphase der Faschismustheorie schon vorhanden: „Der Faschismus hat noch eine andere Wurzel (als die ökonomischen Krisenphänomene – Vf.): Es ist das Stocken, der schleppende Gang der Weltrevolution infolge des Verrates der reformistischen Führer der Arbeiterbewegung.“[291]

1.3.2 Faschismus/Sozialfaschismus

Hier tritt ein Grundmuster marxistischen Denkens auf. Dass dieser Zusammenhang postuliert wird, ist nicht verwunderlich; es ist die bewährte marxistische Methode der Subsumtion der Erscheinungen unter jenen Begriff, mit der ihr Wesen erfasst werden soll: das Wesen ist die kapitalistische Klassenherrschaft, sie tritt in verschiedenartigen politischen Erscheinungsformen auf, die das Wesen mal mehr *ver*decken, mal mehr *ent*decken. Auf den Status von Erscheinungen sind die politischen Formen zwangsläufig deshalb reduziert, weil prinzipiell politische Herrschaft gemäß dem Basis -Überbau - Modell nichts anderes sein kann als „Reflex“ der ökonomischen Verhältnisse. Diese der Faschismus-Theorie zugrunde liegende begriffliche Subsumtion charakterisiert die begrenzte Theoriefähigkeit und die immanenten Schranken sowie die ungeheuerlichen Defizite der innermarxistischen Debatte über die nationalsozialistische Herrschaft, die sich vor allem in der völligen Ausblendung der rasseideologisch motivierten „Vernichtung der europäischen Juden“ (R. Hilberg) ausdrückte.[292]

---

289 Zetkin, Clara, Der Kampf gegen den Faschismus, Bericht auf dem Erweiterten Plenum des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale vom 20. Juni 1923, in: C. Z., Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. II, Berlin 1960, S. 689.

290 Zetkin, Clara, Der Kampf gegen den Faschismus, a. a. O., S. 690.

291 Zetkin, Clara, Der Kampf gegen den Faschismus, a. a. O., S. 695.

292 Eine Implikation der strukturellen Theorieunfähigkeit sollte daher ein vorsichtiger Umgang mit dem Vorwurf der „Instrumentalisierung“ sein: die „Faschismustheorie“ war nicht primär ein „Instrument“ der SED zum Umgang mit der „nationalsozialistischen Vergangenheit“, sie wurde auch nicht erst „in den 30er Jahren in der Komintern durchgesetzt“ , wie dies Münkler behauptet – in den 1930er Jahren wurde lediglich eine bestimmte Fassung der Faschismustheorie durchgesetzt von (und nicht in) der KI, so wie sie vor-

Die Faschismustheorie von KPD/Kommunistischer Internationale (KI) war daher von zwei Elementen bestimmt: der identifizierenden Gleichsetzung von Faschismus und Kapitalismus als Form einer „offenen“ Herrschaft der Bourgeoisie und der Identifizierung der Sozialdemokratie als Hauptfeind kommunistischer Politik; vor allem ab 1924 gewann das zweite Element, als „Sozialfaschismustheorie“ bezeichnet, die Oberhand; es wurde erst 1935 revidiert und durch eine „Einheits- bzw. Volksfrontpolitik“ ersetzt. Die Geschichte der Faschismustheorie der KPD/KI und der daraus abgeleiteten Politik bedeutete daher in erster Linie den Kampf gegen die SPD sowie eine Fehleinschätzung der Bedeutung der nationalsozialistischen Bewegung. Die von der KPD/KI entwickelte Einheitsfrontpolitik wurde ausschließlich als „Einheitsfront von unten“ konzipiert; alle Initiativen auf lokaler oder regionaler Ebene zur Herstellung der Einheitsfront oder einer Aktionseinheit galten als „Verrat“. Im Gegenzug kam es zu informellen Kooperationen mit den Parteien der „Rechten“. So beteiligte sich die KPD etwa beim preußischen Volksentscheid 1931, der von NSAP und DNVP mit dem Ziel einer Auflösung des 1928 gewählten Landtages geführt wurde. NSDAP und DNVP taten dies in der Erwartung, einen ähnlichen Stimmengewinn wie bei der Reichstagswahl 1930 zu erzielen. Auch beim Streik der Berliner Verkehrsbetriebe im Jahr 1932 kam es zu dieser Form einer informellen Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten. Das berühmte Bild einer gemeinsamen Veranstaltung im Saalbau Berlin-Friedrichshain zeigt stehend Walter Ulbricht und neben ihm sitzend Joseph Goebbels.[293]

---

her andere Versionen durchgesetzt hatte. Münkler, Herfried, Antifaschismus als Gründungsmythos der DDR, in: Manfred Agethen, Eckhard Jesse. Ehrhard Neubert, Der mißbrauchte Antifaschismus. DDR- Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken, Freiburg 2002, S. 83.

293 Goebbels notierte unter dem 8. November 1932: „Wir haben den BVG-Streik abgebrochen. Wir konnten nicht mehr gewinnen. Auch die KPD war uns in den Rücken gefallen, und so standen wir allein auf weiter Flur ...“ Goebbels, Joseph, Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, München [21] 1937, S. 198.

Das historiographische Standardwerk der DRR, die „Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“ bemerkt zur Teilnahme der KPD am Volksentscheid, daß sie „im Widerspruch zur antifaschistischen Politik der revolutionären Marxisten-Leninisten gestanden“ habe. Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. 4, Berlin 1966, S. 303. Die SED Geschichtsschreibung sieht den Hauptfehler der „Sozialfaschismuspolitik“ vor allem begründet im Programm der Kommunistischen Internationale von 1928. Sie bezieht ihre Kritik dabei auf die fehlende Differenzierung zwischen bürgerlicher und faschistischer Herrschaft sowie die daraus abgeleitete Erklärung, eine demokratische Zwischenetappe zwischen bürgerlicher Herrschaft und Diktatur des Proletariats sei abzulehnen, weil in

Im folgenden werden die wichtigsten Etappen der theoretisch - politischen Fundierung der Faschismustheorie und der Sozialfaschismustheorie skizziert, wie sie in den Beschlüssen von KPD/ KI vorliegen. Zuvor sollen einige kurze Erläuterungen zur Dritten, Kommunistischen Internationale (Komintern/KI) den politischen Kontext der innerkommunistischen Debatte erhellen. Eine relativ breite Zitation der „klassischen" Topoi erscheint gerechtfertigt, um die Kontinuität der SED-Positionen zu zeigen. Dass die Positionen und die Terminologie der SED-Theorie weitgehend identisch sind mit dem Vokabular der hier vorgestellten Theorie von KPD/KI belegt nicht nur die ideologische Kontinuität, sondern verweist eindringlich auf die Kraft des zugrunde liegenden ideologischen „Weltbildes"; dessen denkstrukturelle Prägung schlägt direkt durch auf die kulturellen Erzeugnisse.[294]

Bei einer Betrachtung der KPD und ihrer Politik in der Weimarer Republik sind die Kämpfe um ihre endgültige und strikte Unterordnung unter die Führung der KPdSU von entscheidender Bedeutung; dieser Prozess der „Stalinisieung der KPD"[295] führte schließlich zur Formulierung einer Position, in der die Sozialdemokratie als Gesamtpartei zum Gegner erklärt wurde. Diese völlige Unterordnung der KPD- Führung unter den Moskauer Komintern-Kurs nach dem VI. Weltkongress im Jahr 1928 bedeutete nicht nur die Ablehnung einer möglichen Zusammenarbeit mit der SPD, sie bedeutete vor allem einen kompromisslosen Kampf gegen die Weimarer Demokratie und gegen die SPD als einem Teil des Faschismus. Daher „verwarf also" die KPD-Führung – ebenso wie die SPD – bis zur Machtergreifung Hitlers „im Grunde genommen jede Zusammenarbeit beider Parteien gegen die NSDAP."[296] Eine Modifikation dieser Generallinie erfolgte erst nach dem

---

den fortgeschrittenen kapitalistischen Ländern bereits bürgerlich-demokratische Herrschaftsformen bestünden. Vgl. Vietze, Siegfried, Die KPD auf dem Weg zur Brüsseler Konferenz, Berlin 1966, S. 192. Die programmatische Folgerung daraus war für die KPD-Politik, den Kampf für die Diktatur des Proletariats auf die erste Stelle der politischen Tagesordnung zu setzen und nicht den „antifaschistischen" Kampf gegen die NSDAP. Vgl. Vietzke, Die KPD auf dem Weg zur Brüsseler Konferenz, a. a. O., S. 149 f.

294 Besonders deutlich etwa im Thälmann-Filmepos von Kurt Maetzig, in dem alle Stationen abgeschritten werden, beginnend mit der Losung der „Zimmerwalder Linken" von der Verwandlung des imperialistischen in einen Bürgerkrieg und endend mit der Vision des Sieges über den „Faschismus" im Zeichen der „Volksfront".

295 Vgl. dazu: Weber, Hermann, Die Wandlung des deutschen Kommunismus. Die Stalinisierung der KPD in der Weimarer Republik, Bd. 1, Frankfurt/ M. 1969.

296 Weber, Die Wandlung ..., a. a. O., S. 241.

VII. Weltkongreß der KI im Jahr 1935; seit dieser Zeit propagierte die KPD die „antifaschistische Einheit“, die „Einheitsfront“ und die „Volksfront“ als Mittel des Kampfes gegen den Faschismus.

Die Dritte Kommunistische Internationale (Komintern) – „Die Internationale der Tat“[297]

Die Zählung verweist auf die Vorgänger. Die 1. Internationale (Internationale Arbeiterassoziation – IAA). Sie wurde am 28. 9. 1864 als „Meeting von ‚Arbeitern aller Nationen’ in St. Martins Hall in London“ konstituiert; die „geistige Leitung des Ganzen“ lag „in den Händen“ von Karl Marx.[298] Die Kontroverse auf dem Haager Kongress vom 5. –7.9. 1872 zwischen der Gruppe der Anarchisten um Bakunin, die als primäre Aufgabe des Proletariats „die Zerstörung jeder politischen Macht“ betrachtete, und jener der „’Autoritären’ unter Marx“, die proklamierte, „’die Eroberung der politischen Macht ist die erste Pflicht des Proletariats’“, endete mit der Spaltung und schließlichen Auflösung der IAA im Jahr 1876.[299] Die weitere erfolgreiche Verbreitung des Marxismus in der Arbeiterbewegung führte über einige Zwischenstationen zur Gründung der 2. Internationale, der schon am Gründungstag ein politischer Dualismus zugrunde liegt: „Zum 100. Jahrestag des Bastillensturmes am 14./VII. 1889 traten in Paris gleichzeitig zwei Kongresse zusammen: der Kongreß der Possibilisten, auf dem die reformistischen Gewerkschaftsvertreter aus Frankreich und England vorherrschten, und der Kongreß der Marxisten, auf dem 407 Delegierte aus 20 wichtigen Ländern vertreten waren. Dieser letzter wurde zum Gründungskongreß der sog. II. Internationale, die nach 25 Jahren des Bestehens mit dem Ausbruch des Weltkrieges ihr Ende fand (1889 – 1914).“[300] In ihrer Tätigkeit sind zwei

---

297 Die folgende Darstellung folgt weitgehend den Artikeln von Grossmann und Grünberg, die diese beiden akademischen Marxisten für das 1931 - 1933 in Jena , Verlag Gustav Fischer, in vierter Auflage erschienene „Wörterbuch der Volkswirtschaft“ geschrieben haben: Karl Grünberg, Die Erste Internationale, S. 143 – 148; Henryk Grossmann, Die Zweite Internationale (1889 –1914), S. 149 - 165; H. Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale (Komintern) – „Die Internationale der Tat“, S. 165 – 188; in: Grossmann, Henryk, Carl Grünberg: Anarchismus, Bolschewismus, Sozialismus, Aufsätze aus dem „Wörterbuch der Volkswirtschaft“, hrsg. v. Claudio Pozzoli, Frankfurt/M. 1971.

298 Grünberg, Die Erste Internationale, a. a. O., S. 144.

299 Grünberg, Die Erste Internationale, a. a. O., S. 146 f.

300 Grossmann, Die Zweite Internationale, a. a. O., S. 151.

Phasen zu unterscheiden: eine „revolutionäre Periode“ von 1889 – 1904 und das „Jahrzehnt des siegreichen Reformismus“ (1904 -1914).[301] Die Zustimmung „der großen Parteien der II. Internationale in Deutschland wie in Frankreich für die Kriegskredite“, mit der sie sich auf die Seite „der noch unlängst als Verbrecher gebrandmarkten herrschenden Klassen“ stellten und mit ihnen einen „Burgfrieden“ schlossen, führte zu ihrem „Zusammenbruch“.[302] Als Vorstufen zur Gründung der 3. Internationale gelten einige noch während des Weltkriegs durchgeführte Konferenzen; die wichtigste ist jene von Zimmerwald am 5. – 8.9. 1915. „Die sog. Zimmerwalder (Leninsche) Linke stellte die Parole der Umwandlung des imperialistischen Krieges in den Bürgerkrieg auf und erklärte sich für einen Zusammenschluß der revolutionären Elemente zu einer selbständigen Organisation: einer neuen revolutionären Internationale. Die aus Pazifisten bestehende Mehrheit ging nicht so weit ...“[303]

Mit der Machtübernahme der Bolschewiki in Rußland im Oktober 1917 waren dann die Realisierungsbedingungen geschaffen: das „Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Rußlands (KPR)“ erließ „am 24./I. 1919 einen Aufruf zur Gründung einer Kommunistischen Internationale. Inmitten der Blockade Sowjetrußlands seitens der Entente, wurde in Moskau vom 2. bis 6./ III. 1919 der 1. Internationale Kommunistische Kongreß abgehalten.“[304] Er brachte „die Tatsache zum Ausdruck, daß die Führung der internationalen Bewegung, die im 19. Jahrhundert hintereinander die Engländer, die Franzosen und nach 1871 die Deutschen innehatten, durch den Sieg der Oktoberrevolution 1917 faktisch und durch die Gründung der III. Internationale nun auch formell auf das russische Proletariat übergegangen ist.“[305] Die Komintern „übernahm die großen Parolen der russischen Oktoberrevolution und ihre Kampfmethoden“; sie „nahm die Organisierung und Führung der Weltrevolution in ihre Hand.“[306] Lenin polemisierte vor allem gegen die vom 3. bis 10. 2. 1919 in Bern durchgeführte erste Konferenz der II. Internationale

---

301 Grossmann, Die Zweite Internationale, a. a. O., S. 158.

302 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 165 f.

303 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 166.

304 Henryk Grossmann , Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 167.

305 Ebd.

306 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 167 f.

nach dem Krieg; im Zentrum stand die Frage nach dem Verhältnis von „bürgerlicher Demokratie und Diktatur des Proletariats.“[307]

Lenins Frontstellung gegen die „Reformisten“ ist scharf; er bezeichnet hier die Sozialdemokraten als „Agenten“: „Das Wachstum der revolutionären Bewegung des Proletariats in allen Ländern hat bei der Bourgeoisie und ihren Agenten in den Arbeiterorganisationen krampfhafte Bemühungen hervorgerufen, um ideologisch - politische Argumente für die Verteidigung der Herrschaft der Ausbeuter zu finden.“[308]

Die Sozialisten verstehen nicht, „daß es in der kapitalistischen Gesellschaft bei einer einigermaßen ernstlichen Verschärfung des Klassenkampfes, auf dem diese Gesellschaft gegründet ist, kein Mittelding geben kann zwischen der Diktatur der Bourgeoisie und der Diktatur des Proletariats. Jeder Traum von etwas Drittem ist reaktionäre Lamentation eines Kleinbürgers.“[309] Der Vorschläge zur Verkopplung von „Rätesystem und Nationalversammlung“ in Deutschland, von Karl Kautsky und Rudolf Hilferding, „den größten theoretischen Autoritäten der II. Internationale“[310] vorgebracht, „enthüllt endgültig sowohl die Geistesarmut der gelben Sozialisten und Sozialdemokraten und ihr politisch kleinbürgerlich-reaktionäres Wesen als auch ihre feigen Konzessionen an die unaufhaltsam wachsenden Kräfte der neuen, proletarischen Demokratie.“ [311]

Der „Kongreß“ erhob Lenins „Thesen“ in den Rang einer „Resolution“[312] und machte sie zum Kernstück der „Richtlinien“ der KI.[313] Der „Kongreß“

---

307 Thesen und Referat W. I. Lenins über bürgerliche Demokratie und Diktatur des Proletariats, vorgetragen und bestätigt auf dem Internationalen Kommunistischen Kongreß am 4. März 1919, in: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale. Dokumente der Kongresse und Reden W. I. Lenins, hrsg. v. Institut für Marxismus – Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin 1959, S. 53 – 68, hier: S. 53.

308 Ebd.

309 Thesen und Referat W. I. Lenins über bürgerliche Demokratie und Diktatur des Proletariats..., a. a. O., S.59.

310 Thesen und Referat W. I. Lenins über bürgerliche Demokratie und Diktatur des Proletariats, a. a. O., S.64.

311 Thesen und Referat W. I. Lenins über bürgerliche Demokratie und Diktatur des Proletariats, a. a. O., S. 62f

312 Vgl.: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 69.

verabschiedete ein „Manifest an das Proletariat der ganzen Welt“, in dem als „Aufgabe der internationalen kommunistischen Partei“ genannt wird, die kapitalistische „Ordnung umzustürzen und an ihrer Stelle das Gebäude der sozialistischen Ordnung zu errichten“; die KI sei „die Internationale der offenen Massenaktion, der revolutionären Verwirklichung, die Internationale der Tat..“[314] Die KI und „ihr Exekutivkomitee mit Sinovjew an der Spitze“ nahmen eine breite Propagandaarbeit auf, sie schufen mit der „Zeitschrift ‚Die Kommunistische Internationale’ ein besonderes wissenschaftliches Organ“, das „viel zur Vertiefung des Denkens“ beigetragen hat.[315]

Der „2. Kongreß der KI“ fand am 19.7. in Petrograd und dann in Moskau „im Kreml (23./VII.-7./VIII.) 1920“ statt. Dieses Datum markiert eine entscheidende Zäsur: der Kongress setzte die Leninschen Parteiprinzipien vollständig durch, und er hob die Autonomie der einzelnen Parteien auf, kurz: er setzte die *Hegemonie der russischen Bolschewiki* über alle anderen angeschlossenen kommunistischen Partei durch. Dieser Kurs stand im Zeichen der Abgrenzung gegen noch reformistisch beeinflusste „schwankende Gruppen“ und „unentschlossene Elemente“, die sich wegen der „revolutionären Atmosphäre“ in Europa massenhaft eingefunden hatten.[316] Das vom II. Kongreß verabschiedete „Manifest“ geißelte daher in klaren Worten die Sozialdemokratie: „Der historische Verrat der internationalen Sozialdemokratie hat in der Geschichte der Unterdrückung und des Kampfes nicht seinesgleichen. Das hat sich am klarsten und schrecklichsten in Deutschland gezeigt.“[317]

Die Sozialdemokratie lenkte durch „verwickelte Manöver, worin sich Schlauheit und Stumpfsinn paart“ die Massen „vom natürlichen und notwendigen Ziel, der Eroberung der Macht“[318] ab. Um einer drohenden reformisti-

---

313 Vgl.: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 73 ff.

314 Manifest an das Proletariat der ganzen Welt, angenommen auf dem I. Kongreß der Kommunistischen Internationale am 6. März 1919, in: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale..., a. a. O., S. 82 – 93, hier: S. 92.

315 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 169.

316 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 170.

317 Manifest des II. Kongresses der Kommunistischen Internationale zur internationalen Lage und zu den Aufgaben der kommunistischen Parteien, gebilligt am 6. August 1920, in: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale. .., a. a. O., S. 159-287, hier: S. 281.

318 Manifest des II. Kongresses der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 282.

schen Verwässerung vorzubeugen, erließ die KI mit Lenins Hilfe ein Statut und einundzwanzig Aufnahmebedingungen, deren Zweck darin bestand, „den revolutionären Charakter der Arbeiterparteien als Kampfgruppen in der Epoche der bevorstehenden Kämpfe um die Eroberung der Macht zu wahren.“; dies sollte mit den folgenden bolschewistischen Organisationsgrundsätzen gewährleistet werden: Der Durchsetzung „des demokratischen Zentralismus der Partei und ihrer absoluten Einheit, der eisernen militärischen Disziplin ..., unversöhnlicher Kampf gegen den von der dreißigjährigen Tradition der II. Internationale ererbten Opportunismus in allen seinen Formen ...“[319]

Im Statut formulierte die KI das Ziel, „mit allen Mitteln, auch mit den Waffen in der Hand, für den Sturz der internationalen Bourgeoisie und für die Schaffung einer internationalen Sowjetrepublik als Übergangsstufe zur vollen Vernichtung des Staates zu kämpfen. Die Kommunistische Internationale hält die Diktatur des Proletariats für das einzige Mittel, das die Möglichkeit gibt, die Menschheit von den Greueln des Kapitalismus zu befreien. Und die kommunistische Internationale hält die Sowjetmacht für die geschichtlich gegebene Form dieser Diktatur des Proletariats.“[320]

Verankert wurde auch das leninistische Konzept der Avantgarde-Partei: „Die Partei ... müsse nicht bloß das Sprachrohr der Massen sein, sondern als ihr Führer ihnen vorausgehen und den Weg zeigen.“[321] Die politisch-organisatorische Konsequenz für die KI bestand darin, mit „der von der II. Internationale befolgten Theorie und Praxis der Autonomie einzelner nationaler Landesparteien zu brechen. Es gebe keine Fragen von internationaler und solche von bloß nationaler Bedeutung, die von den Landesverbänden ohne Einmischung der Internationale entschieden werden könnten. Die Komintern müsse daher eine zentralisierte Organisation besitzen und nach dem Vorbild der I. Internationale eine einheitliche Partei der ganzen Welt darstellen, wobei die einzelnen Landesparteien nur als ihre Sektion erscheinen.“[322] Dies gelte auch für die Massenorganisationen wie die Gewerkschaften: „Die

---

319 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 171.

320 Statuten der Kommunistischen Internationale, angenommen auf dem II. Kongreß der Kommunistischen Internationale am 4. August 1920, in: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale..., a. a. O., S. 210 – 215, hier: S. 211.

321 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 171.

322 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 172.

Gewerkschaften müssen der Partei untergeordnet sein. Daher bilden die auf dem Boden des Kommunismus stehenden roten Gewerkschaften nur eine besondere Sektion der Komintern....“[323] Höchste Instanz der KI sind die Weltkongresse bzw. „das Exekutivkomitee der Kommunistischen Internationale (EKKI), das zwischen zwei Kongressen die Leitung der Kommunistischen Internationale innehat“; beide Instanzen bekommen „daher durch das Statut zwecks Sicherung der internationalen Disziplin das Recht, Personen und Gruppen, die gegen Beschlüsse der Kommunistischen Internationale verstoßen, aus der Komintern und folglich auch aus ihren nationalen Sektionen auszuschließen und stellen somit das wirkliche Zentrum einer gigantischen Weltorganisation, einen ‚Generalstab der Revolution’ dar.“[324] Die KI sei somit einerseits „ein Kader der Revolution, eine festgefügte Kampforganisation der Elite der Arbeiterklasse, ihrer fortgeschrittensten und klassenbewußten Elemente“, sie dürfe sich aber andererseits „nicht von den Massen isolieren.“[325]

Der kommunistischen Periodisierung der Geschichte zufolge reichte die „revolutionäre Phase“ von 1919 – 1921; ihr folgte die Phase der „relativen Stabilisierung“ des Kapitalismus, die bis 1928 reichte und in der eine veränderte politische Strategie erforderlich wurde.

Der „3. Kongreß der KI“ vom „22./VI. bis 12. VII. 1921“, zu dem „etwa 600 Delegierte aus 52 Ländern erschienen waren“[326], passte daher „die taktischen Methoden der kommunistischen Parteien der neuen Weltlage, der Periode des ‚vorübergehenden Rückzugs’“ an. Dies bedeutete: „Nicht der unmittelbare Kampf um die Macht stand jetzt im Vordergrund, sondern die Losung: ‚Gewinnung der Massen’ als Voraussetzung der Revolution.“; die neue Linie firmierte als „’Die Taktik der proletarischen Einheitsfront’.“[327] Die auftretenden „Mißverständnisse“ über die Frage, „wozu der Bruch mit den Reformisten“, wenn „man dann mit ihnen gemeinsam vorgehen will“, wurde schließlich geklärt: es handele sich nicht „um Aussöhnung oder organisatorische Verschmelzung, nicht einmal um Kompromisse oder Wahlabmachun-

---

323 Ebd.

324 Ebd.

325 Ebd.

326 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 180.

327 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 182.

gen mit Reformisten"; es „gehe nicht um Abmachungen der organisatorischen ‚Spitzen', vielmehr um die ‚Einheit von unten', in den Tiefen der Arbeitermassen."[328]

Der „5. Kongreß der KI" vom „17./VI.- 8. VII. 1924" in Moskau, „einige Monate nach dem Tode Lenins", zog aus den 1923 erlittenen schweren „Niederlagen für das internationale Proletariat", insbesondere aus der Niederlage der KPD, die eine „objektiv revolutionäre Situation"[329] nicht ausgenutzt hatte, die Konsequenzen. Die „rechten Führer (Brandler, Thalheimer) hätten sich von opportunistischen Tendenzen ... nicht ganz frei gemacht", d.h. sie hätten mit den Reformisten koaliert „statt die Bewaffnung des Proletariats durchzuführen", folglich „verschliefen sie die Situation, so daß es der Bourgeoisie gelang, ... die Bewegung niederzuschlagen."[330] Der „Kongreß hat nicht nur alle diesen ‚rechten Abweichungen' verurteilt, die rechten Führer in Deutschland durch eine linke Leitung ersetzt, sondern hat darüber hinaus die Parole der *Bolschewisierung* der kommunistischen Parteien angenommen, die gegen rechte, opportunistische, aber auch gegen ultralinke Strömungen gerichtet war."[331] Darin werden „die Erfahrungen der russischen KP" reflektiert; näher ausgearbeitet wird die neue Strategie vom erweiterten Plenum des EKKI 1925 in den „Thesen über die Bolschewisierung", die den „organisatorischen und agitatorischen Schwerpunkt in die Massen" verlegen. „Während die Organisation der sozialdemokratischen Parteien auf die Parlamentswahlen zugeschnitten und auf dem Prinzip der Wohnorganisation aufgebaut ist, bildet die Parteizelle in Betrieb, Werkstatt, Fabrik, Bergwerk die Organisationsgrundlage der kommunistischen Parteien."[332] Der „6. Kongreß der KI" trat erst wieder am „17./VII.-1. IX.1928" nach „heftigen Richtungskämpfen innerhalb der RKP und der Kommunistischen Internationale, die zur Vernichtung der sog. trozkistischen Opposition führten", zusammen. Die Resolution „'Die internationale Lage und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale' gibt vom proletarischen Standpunkt aus ein geschlos-

---

328 Ebd.

329 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 185.

330 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 186.

331 Ebd.

332 Ebd. Einer der Hauptakteure der Bolschewisierung der KPD war Walter Ulbricht, Parteiname die „Zelle".

senes Weltbild der ökonomischen und politischen Situation ...“[333]; der Kongress nahm zudem „das endgültige ‚Programm der Kommunistischen Internationale’ an, eines der bedeutendsten Dokumente in der Geschichte der modernen Arbeiterbewegung ...“[334] Es „verkündet, daß die materiellen Bedingungen für die Verwirklichung des Sozialismus bereits reif seien, und daß daher der revolutionäre Sturz des Kapitalismus von der Geschichte auf die Tagesordnung gestellt sei. (...) Der internationale Imperialismus, bestürmt von den proletarischen Revolutionen in den hochkapitalistischen Mutterländern und von den Revolutionen Hunderter von Millionen der kolonialen Völker, werde notwendig zusammenbrechen und dem Weltsystem des Kommunismus Platz machen.“[335] Auf diesen unerschütterlich optimistischen Ausblick folgte zunächst einmal der Sieg des „Faschismus“; seine Darstellung und die seines Komplements, des „Sozialfaschismus“, in den Dokumenten von KPD/KI sollen im folgenden Abschnitt skizziert werden.[336]

---

333 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 187.

334 Ebd.

335 Grossmann, Die Dritte, Kommunistische Internationale, a. a. O., S. 188.

336 Es kann hier nicht um eine Diskussion dieser Theorie und eine Kritik ihrer politisch verheerenden Wirkung und ihrer intellektuellen Abstrusität gehen; worum es geht, ist eine Vorstellung der Kernthesen dieser Theorie in den offiziellen und damit politikbestimmenden Dokumenten von KPD/KI. Neben diesen kursorisch wiedergegebenen Positionen gab es durchaus auch elaborierte Analysen, etwa die von August Thalheimer; vgl.: Der Faschismus in Deutschland. Analysen der KPD-Oppositionaus den Jahren 1928-1933, hrsg. von der Gruppe Arbeiterpolitik, Frankfurt/M. 1973. Eine wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit den Theorien der KPD und der KPO bei Niels Kadritzke, Faschismus und Krise. Zum Verhältnis von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, Frankfurt/M. 1976. Vgl. auch Theo Pirker, Komintern und Faschismus. Dokumente zur Geschichte und Theorie des Faschismus, Stuttgart 1965. August Thalheimer, geb. 1884, gehörte seit 1914 zur Gruppe um Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, von 1919 – 1924 Mitglied der Zentrale der KPD, 1924 seiner Funktionen enthoben, danach Professor an der Moskauer Sun-Yat-Sen Universität und Mitglied der Programm - Kommission der KI; 1928 Rückkehr nach Deutschland, Mitglied der KPO; Ausschluß aus KPD/KI 1929; emigrierte 1933 nach Frankreich, 1941 nach Kuba, starb 1948 in Havanna, ref. nach: Kurt Kliem, Jörg Kammler, Rüdiger Griepenburg, Einleitung: Zur Theorie des Faschismus, in: Otto Bauer, H. Marcuse, A. Rosenberg u. a. : Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus, Frankfurt/M. 1967, S. 9 f.

1.3.3 Die Faschismus-/ Sozialfaschismustheorie von KPD/KI

Die KPD – Thesen 1923

„Am Samstag, den 3. November 1923“ resümiert der Zentralausschuß der KPD unter Führung von Heinrich Brandler und August Thalheimer die „ gegenwärtige Lage in Deutschland“ und kommt zu dem Schluss: „Die Novemberrepublik ist auf dem ganzen Gebiet des unbesetzten Deutschlands dem Faschismus ausgeliefert.“[337] Die Verantwortung dafür, dass „der Faschismus seinen Sieg über die Demokratie errungen hat“ fällt „vollkommen auf die Führer der Sozialdemokratischen Partei. Sie haben durch ein Zugeständnis nach dem anderen eine Position des Proletariats nach der anderen dem Faschismus ausgeliefert.“[338] Daher gilt: „Mit diesen Führern der Sozialdemokratie gibt es nur einen Kampf auf Leben und Tod.“[339] Aber es war nicht nur der „Nebel“, mit dem „die Sozialdemokratie“ den faschistischen „Überfall verschleierte“, der den Sieg des „Faschismus“ ermöglicht hat; es war vielmehr „die ganze Geschichte der Novemberrevolution“, die das Proletariat bewogen hat, „untätig“ zuzusehen, „wie die Republik verröchelt“, denn sie hat „die Taschen der Spekulanten mit Milliarden gestopft und hat das Proletariat zum Bettler gemacht“; daraus folgt: „Um den Leichnam der Novemberdirne konnte das Proletariat nicht kämpfen.“[340] Aber die „deutsche Bourgeoisie ist am Ende ihres Lateins.“[341] Sie betreibt „die Auslieferung des deutschen Reiches und der deutschen Nation an Frankreich und an das internationale Kapital.“ Die KPD hingegen wird in dieser Lage zur *nationalen* Kraft: „Der soziale Befreiungskampf in Deutschland verbindet sich mit dem nationalen Befreiungskampf. Die Partei der Diktatur des Proletariats wird zur Partei der nationalen Rettung ...“[342]

---

337 Der Sieg des Faschismus über die Novemberrepublik und die Aufgaben der Kommunistischen Partei Deutschlands, Leitsätze, in: Internationale Pressekorrespondenz Nr. 45 vom 10. November 1923, S. 1076 ff., zit. nach: Komintern und Faschismus. Dokumente zur Geschichte und Theorie des Faschismus, hrsg. u. kommentiert v. Theo Pirker, Suttgart 1965, S. 144.

338 Komintern und Faschismus, a. a. O., S. 145 f.

339 Komintern und Faschismus, a. a. O., S. 146.

340 Komintern und Faschismus, a. a. O., S. 146 f.

341 Komintern und Faschismus,a. a. O., S. 147.

342 Komintern und Faschismus, a. a. O., S. 148. Hier ist zum erstenmal die Verbindung formuliert, die im August 1930 prominent wird.

Die KI und die Sozialfaschismustheorie 1924

Diese von der „rechten“ Brandler-Thalheimer-Gruppe, so die KPD/SED Terminologie, durchgesetzten Thesen wurden bereits im Januar 1924 in der Sitzung der Exekutive der Kommunistischen Internationale (KI) von Sinowjew ihrer Falschheit überführt. Schon die Bezeichnung „Novemberrepublik“ sei falsch: „Das ist eine nichtssagende Bezeichnung. Wir sind Marxisten und sollten uns als solche auch der alten Terminologie des Marxismus bedienen (...) Was hatten wir die ganze Zeit seit dem Umsturz in Deutschland? Eine bürgerliche Demokratie.“[343] Auch die Rede von der Einheitsfront stößt auf die Frage: „Was ist denn das für eine feine Dame, die Einheitsfront, die sich in der Wirklichkeit als ein Scheusal erweist?“[344]

Sinowjew stellt dagegen die folgende Definition: „’Die Einheitsfront stellt nichts anderes dar als eine Methode der Mobilisierung der proletarischen Kräfte in der gegenwärtigen Zeitperiode’. Jede andere Auffassung wäre sozialdemokratisch. (...) Eine Periode demokratischen Zusammenwirkens mit den Sozialdemokraten ist nunmehr ausgeschlossen. Wer noch glaubt, es sei ein politisches Bündnis der Kommunisten mit den Sozialdemokraten möglich, steht auf dem Standpunkt der Sozialdemokratie, ist ein wirklicher Zentrist. Das Gute an den üblen Erfahrungen in Deutschland wird sein, daß wir in diesen Dingen jetzt endlich Klarheit erhalten.“[345] Diese Klarheit führt zu folgendem Urteil: „Genau gesagt, herrscht also in Deutschland nicht bloß der Faschismus, sondern Faschismus plus Sozialdemokratie. Damit fällt auch die schöne Formel vom Sieg des Faschismus über die Novemberrepublik.“[346] Als „Marxist“ gehe es in der Analyse vor allem um die Frage „Wer ist an der Macht? Welchen Kräfteblock sehen wir vor uns? Welches ist die Rolle der Sozialdemokratie.“[347]

Die Antwort liegt im Hinweis auf „die Situation. Wir müssen in Deutschland eine prononziertere Taktik fordern, weil die Sozialdemokratie – das liegt

---

343 Auszug aus der Rede Sinowjews über die Lage der KPD in der Sitzung der Exekutive der KI, Januar 1924, in: Die Internationale, Jg. 1924, H. 2/3, S. 38-41, zit. nach: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale und der KPD 1923 – 1945, Hrsg. von Joscha Schmierer, Heidelberg [2]1974, S. 72 - 76, hier: S. 73.

344 Auszug aus der Rede Sinowjews ..., a. a. O., S. 72.

345 Ebd.

346 Auszug aus der Rede Sinowjews, a. a. O., S. 73.

347 Auszug aus der Rede Sinowjews, a. a. O., S. 74.

heute bereits offen zu Tage – ein faschistischer Flügel der Arbeiterbewegung geworden ist. Die deutsche Sozialdemokratie ist eine faschistische Sozialdemokratie. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich die Notwendigkeit einer Modifikation unserer Taktik.“[348]

Diese Entwicklung gilt nicht nur für Deutschland, sondern im internationalen Maßstab: Auf die Sozialdemokraten zu schimpfen „ist doch sehr leicht. ‚Handlanger der Bourgeoisie’ und dergleichen mehr ist leicht gesagt. Die Hauptsache ist aber gerade, zu erkennen, daß die Sozialdemokratie gar nicht besiegt ist, sondern zu einem Bestandteil des Faschismus geworden ist, wie sich auch die ganze internationale Sozialdemokratie in diese Richtung entwickelt.“[349] Die Kritik Sinowjews richtet sich gegen eine falsche Charakterisierung der bürgerlichen Demokratie und eine falsche Charakterisierung der Sozialdemokratie. Hier, in der im Januar 1924 vorgetragenen Antwort Sinojews auf die KPD-Thesen der „rechten Abweichler“ um Brandler und Thalheimer, liegt die Geburtsstunde der „Sozialfaschismustheorie“; hier liegt auch der Ausgangspunkt für die daraus entwickelte neue kommunistische „Taktik“ des Kampfes gegen die Sozialdemokratie.

Die Zuspitzung der Fraktionskämpfe innerhalb der russischen Partei nach dem Tod Lenins im Januar 1924 endete im „Aufstieg Stalins zur Alleinherrschaft“; ein Prozess, dessen Parallele in einer „strikten Bolschewisierung der Komintern“ lag: „Der V. Weltkongreß der Komintern im Juni 1924 erlangte den Ruf des ‚Bolschewisierungskongresses’, mit der Wirkung einer direkten Unterwerfung der einzelnen Führer der kommunistischen Parteien unter den Willen des ZK der KP der Sowjetunion bzw. ihres Generalsekretärs Stalin.“[350]

Hermann Weber kennzeichnet diesen Prozess als „Stalinisierung“; dies heißt: „Veränderung der inneren Parteistruktur, Entstehung einer monolithischen, straff durchorganisierten und zentralisierten Organisation, in der die Führung mit Hilfe des hierarchisch aufgebauten Parteiapparats (das heißt der hauptamtlichen, von der Partei bezahlten Funktionäre) die Mitglieder be-

---

348 Auszug aus der Rede Sinowjews, a. a. O., S. 74 f.

349 Auszug aus der Rede Sinowjews, a. a. O., S. 75.

350 Pirker, Theo, Einführung: Die Theorie der Revolution und Konterrevolution im Marxismus- Leninismus, in: Komintern und Faschismus. Dokumente zur Geschichte und Theorie des Faschismus. Herausgegeben u. kommentiert von Theo Pirker, Stuttgart 1965, S. 15 - 72, hier: S. 61.

herrscht und die Politik im Sinn und entsprechend den Weisungen der stalinschen KPdSU bestimmt.[351] Als Synonym für die 1924/25 vollzogene völlige Unterstellung der KPD unter die Anleitung aus Moskau gilt die Etablierung des ‚Thälmann-ZK'. Seine Bedeutung hat die SED - Geschichtsschreibung deutlich herausgestellt: Die „Betriebszelle als Fundament der Parteiorganisation"[352] hatte bereits der 10. Parteitag der KPD, der vom 12.- 17. Juli in Berlin tagte, im Statut verankert; dort dominierten aber noch nicht „die leninistischen Kräfte", sondern die „ultralinke Fischer-Maslow-Gruppe".[353]

Erst durch eine Intervention der Kommunistischen Internationale, durch einen „Offenen Brief des EKKI an alle Organisationen und Mitglieder der KPD"[354] kam es zur „Wende in der Massenarbeit" und zur Ablösung der „Fischer-Maslow-Gruppe" in einer Sitzung des Zentralkomitees der KPD am 20. August 1925: „In Übereinstimmung mit dem EKKI berief das Zentralkomitee Ernst Thälmann an die Spitze der Partei und enthob Ruth Fischer und Arkadi Maslow ihrer führenden Funktionen im Politbüro."[355] „Bedeutsame Hinweise" für die Verankerung der KPD in den Betrieben durch Errichtung von Betriebszellen enthielt gleichzeitig ein „Brief der Organisationsabteilung des EKKI" an die KPD, ein Brief, „an dessen Ausarbeitung Walter Ulbricht, seit 1924 Mitarbeiter in dieser Abteilung des EKKI, maßgeblich beteiligt war. In diesem Dokument, dem die Leninschen Prinzipien der Partei neuen Typs zugrunde lagen, wurden die organisatorischen Aufgaben der KPD im einzelnen dargelegt..."[356] Auf der 1. Parteikonferenz der KPD, die am 31. Oktober und 1. November 1925 in Berlin stattfand wurde über „die Ursachen der Krise in der KPD" beraten; „der Parteivorsitzende" Thälmann „hob hervor, daß in der KPD erstmalig eine umfassende Ausei-

---

351 Weber, Hermann, Die Wandlung der KPD zu einer `bolschewistischen` Partei 1924 – 1928, in: Weber, Hermann, Kommunistische Bewegung und realsozialistischer Staat. Beiträge zum deutschen und internationalen Kommunismus von Hermann Weber. Hermann Weber zum 60. Geburtstag. Ausgewählt, herausgegeben und eingeleitet von Werner Müller, Köln 1988, S. 156 - 169, hier: S. 157.

352 Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Kapitel VIII: Von 1924 bis Herbst 1929, vom einem Autorenkollektiv unter Vorsitz von Walter Ulbricht, Berlin 1968, S. 83.

353 Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, a.. a. O., S. 80.

354 Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Kapitel VIII, a. a. O., S. 88.

355 Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Kapitel VIII, a. a. O., S. 90.

356 Ebd.

nandersetzung mit der kleinbürgerlichen ultralinken Ideologie stattgefunden habe“, und formulierte das Ziel, „das theoretische Niveau der Parteimitglieder zu heben, weil es ‚ohne eine gesunde, klare, revolutionäre Theorie keine ernste revolutionäre Praxis’ geben könne.“[357]

In der Schlussresolution hob die Parteikonferenz als wichtigste Ergebnisse hervor: „a) Sieg des Standpunktes der Komintern über alle gegnerischen Gruppierungen; b) Zusammenschluß der proletarisch-bolschewistischen Elemente in der Partei und ihrer Führung; c) Hinlenkung der Partei auf die großen praktischen Aufgaben der Gegenwart, insbesondere auf die Einheitsfronttaktik und die Gewerkschaftsarbeit; d) starke Entfaltung des innerparteilichen Lebens durch die Einführung einer weitgehenden Parteidemokratie; e) wesentliche Klärung und Beschleunigung der Reorganisation auf Betriebszellen...; f) Schaffung eines festen Vertrauensverhältnisses der Parteimitgliedschaft und der Parteiführung zur Komintern; g)Einleitung der ersten Schritte zur Annäherung an die breiten Arbeitermassen a*ußerhalb der Partei*.“[358]

Der Blick Stalins aus Moskau auf das neue ZK ergab folgende Charakterisierung: „Das Thälmannsche ZK ist nicht zufällig entstanden. Es wurde geboren im Kampf gegen die rechten Führer. Es festigte sich im Kampf gegen die `ultralinken` Fehler. Es ist daher weder ‚rechts’ noch ‚ultralinks’. Das ist ein leninistisches ZK. Es ist eben die leitende Arbeitergruppe, die die KPD jetzt gerade braucht.“[359]

Die KI und die Sozialfaschismustheorie/ Zwei-Lager-Theorie

Der „VI. Weltkongreß der Komintern“ im August/September 1928 markiert eine weitere Entwicklungsstufe der „Sozialfaschismustheorie“. Diese Tagung der KI ist vor aber auch deshalb bemerkenswert, weil auf ihr das Paradigma der Zwei-Lager, in das die Welt aufgeteilt sei, erstmals politisch expliziert worden ist. Dieses Paradigma hat es dann im Kalten Krieg durch die 1947 gehaltene Rede Shdanows bei der Gründung des Kominform als „Zwei-Lager-Theorie“ zu einer besonderen Berühmtheit gebracht. Dieses

---

357 Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Kapitel VIII, a. a. O., S. 98.

358 Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Kapitel VIII, a. a. O., S. 99.

359 Stalin, Rede in der Deutschen Kommission der Erweiterten Exekutive, in: Werke, Bd. 8, Berlin 1952, S. 98.

Paradigma ist zum einen abgeleitet aus den Prämissen des kommunistischen Theoriegebäudes, das sich in seiner dualistischen Grundstruktur als politischer Mythos darstellt. Zum zweiten knüpft es in seiner tagespolitischen Operationalisierung an die Ausführungen von Marx im „Manifest“ an, in denen er die folgende Bestimmung der historischen Etappe gegeben hatte: „ Unsere Epoche, die Epoche der Bourgeoisie, zeichnet sich jedoch dadurch aus, daß sie die Klassengegensätze vereinfacht hat. Die ganze Gesellschaft spaltet sich mehr und mehr in zwei große feindliche Lager, in zwei große, einander direkt gegenüberstehende Klassen: Bourgeoisie und Proletariat.“[360]

Das Gründungsdokument der „Zwei-Lager-Theorie“ liegt vor im „Programm der Kommunistischen Internationale“. Im 2. Artikel: „Die allgemeine Krise des Kapitalismus und die erste Phase der Weltrevolution“ wird unter dem 4. Abschnitt: „Die Widersprüche der kapitalistischen Stabilisierung und die Notwendigkeit des revolutionären Zusammenbruchs des Kapitalismus“ folgendes ausgeführt: „Das Ergebnis der ersten Folge imperialistischer Kriege (Weltkrieg von 1914 bis 1918) und des Oktobersieges der Arbeiterklasse im einstigen Zarenreich war die Spaltung der Welt in zwei einander grundsätzlich feindliche Lager: das Lager der imperialistischen Staaten und jenes der Diktatur des Proletariats in der Sowjetunion. (...) Im Rahmen der einst einheitlichen Weltwirtschaft bekämpfen sich gegenwärtig zwei antagonistische Systeme: Kapitalismus und Sozialismus. Der Klassenkampf, dessen Formen bisher dadurch bestimmt waren, daß das Proletariat noch nirgends die Staatsmacht in Händen hatte, reproduziert sich jetzt, da die Arbeiterklasse der ganzen Welt bereits ihren Staat, das einzige Vaterland des internationalen Proletariats, besitzt, in gewaltigem, wirklich weltumfassendem Ausmaße. (...) Unfähig, ihre inneren Widersprüche zu überwinden, sucht die kapitalistische Welt in der Gründung einer internationalen Vereinigung (des Völkerbundes), deren Hauptzweck es ist, das unaufhaltsame Wachsen der revolutionären Krise zum Stilstand zu bringen und die Union Proletarischer Republiken durch Blockade oder Krieg zu erdrosseln. Um die Sowjetunion scharen sich indes alle Kräfte des revolutionären Proletariats und der unterdrückten Massen der Kolonien: der unbeständigen, innerlich morschen, doch bis an die Zähne bewaffneten Weltkoalition des Kapitals steht eine einheitliche und geschlossene Weltkoalition der Arbeit gegenüber. So erwuchs aus der

---

360 Marx, Karl/ Engels, Friedrich, Manifest der Kommunisten Partei, in: MEW, Bd.4, Berlin 1974, S. 461.

ersten Folge imperialistischer Kriege ein neuer Grundwiderspruch, weltgeschichtlich nach Ausmaß und Bedeutung - der Widerspruch zwischen der Sowjetunion und der kapitalistischen Welt.“[361]

Die Übernahme des Inhalts dieser programmatischen Erklärung aus dem Jahr 1928 durch Schdanow im Jahr 1947 geht bis in die Formulierungen; Schdanow wendet dies 1928 vorgestellte Lager- Schema „schöpferisch“ auf die neuen Verhältnisse nach 1945 an.

Auf der Folie dieser Welterklärung analysiert die KI die „konterrevolutionäre Sozialdemokratie.“[362] Der „VI.Weltkongreß der KI“ bildet den Höhepunkt der Ausarbeitung der „Sozialfaschismus-Theorie“; sie stand im Mittelpunkt der Diskussionen und Resolutionen.[363] Als „Hauptrolle“ der Sozialdemokratie kann „heute die Untergrabung der im Kampfe gegen den Imperialismus notwendigen Einheit des Proletariats“ erkannt werden. „Durch die Spaltung und Zerschlagung der Einheitsfront des proletarischen Kampfes gegen das Kapital wird die Sozialdemokratie zur Hauptstütze des Imperialismus in der Arbeiterklasse.“[364]

Der Imperialismus kann aber noch auf einen zweite politische Kraft setzen: „Neben die Sozialdemokratie, die der Bourgeoisie die Arbeiterklasse unterdrücken und die Wachsamkeit des Proletariats einschläfern hilft, tritt der

---

361 „Programm der Kommunistischen Internationale, (Angenommen in der 46. Sitzung, am 1. September 1928, Abschnitt II), in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf ..., a. a. O., S. 99 – 106, hier: S. 104. Herv. i. O.

362 Programm der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 101.

363 Vgl. zur Sozialfaschismustheorie das Standardwerk der SED Historiographie: „Stalin hatte 1924 erstmals davon gesprochen, daß die Sozialdemokratie `objektiv den gemäßigten Flügel des Faschismus` darstelle. Später war dann vom `Zwillingsbruder` des Faschismus die Rede. Im Programm der KI 1928 hieß es zum Verhältnis von Faschismus und Sozialdemokratie: `Entsprechend der jeweiligen politischen Konjunktur bedient sich die Bourgeoisie sowohl der faschistischen Methoden als auch der Methoden der Koalition mit der Sozialdemokratie, wobei die Sozialdemokratie selbst, besonders in für den Kapitalismus kritischen Zeiten, eine faschistische Rolle spielt. (...) Faschismus und Koalition mit der Sozialdemokratie sind beide für den normalen Kapitalismus ungewöhnliche Methoden, Sie sind Anzeichen für das Bestehen einer allgemeinen Krise des Kapitalismus und werden von der Bourgeoisie benützt, um den Vormarsch der Revolution zu hemmen.`“ Dokumente und Materialien zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. 4, Dokument 54, Berlin 1957, S. 493 f.

364 Programm der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 102.

Faschismus.“[365] In einer ökonomischen und politischen Krisensituation, in einer Phase der „Verschärfung des Klassenkampfes“ nimmt die „Offensive der bürgerlich-imperialistischen Reaktion die Form des Faschismus an“; die Bourgeoisie ist „in steigendem Maße gezwungen, vom parlamentarischen System zu der faschistischen Methode überzugehen, die von Beziehungen und Kombinationen zwischen den Parteien unabhängig ist. Der Faschismus ist eine Methode der unmittelbaren Diktatur der Bourgeoisie ...“[366] Der politische Zweck dieser „Methode“ beseht darin: „Die Hauptaufgabe des Faschismus ist die Vernichtung der revolutionären Vorhut der Arbeiterklasse, d.h. der kommunistischen Schichten des Proletariats und ihrer führenden Kaders.“[367] Die Bourgeoisie bedient sich in Abhängigkeit von „der jeweiligen politischen Konjunktur“ „sowohl der faschistischen Methoden als auch der Methoden der Koalition mit der Sozialdemokratie, wobei die Sozialdemokratie selbst, besonders in für den Kapitalismus kritischen Zeiten, nicht selten eine faschistische Rolle spielt.“[368] Die KI resümiert die Weltlage abschliessend so: „Endlich reift die revolutionäre Krise mit zwingender Notwendigkeit auch in den Zentren des Imperialismus selbst heran.“ – „Die internationale Revolution schreitet vorwärts. Wider sie sammelt der Imperialismus alle seine Kräfte ... Das führt unvermeidlich zur Auslösung aller Kräfte der Internationalen Revolution und mit eherner Notwendigkeit zum Sturze des Kapitalismus.“[369]

Der „VI. Weltkongreß der KI“ hat diese grundsätzlichen Bestimmungen auch in der Resolution „Die internationale Lage und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale“ festgeschrieben. „Die Sozialdemokratie“, erläutert die Resolution, „ist von der schamhaften Verteidigung des Kapitalismus zu seiner offenen Unterstützung, zu seinem aktiven Aufbau ... übergegangen.“[370] Die „ groß angelegte klassenspalterische Politik“ der SPD sei

---

365 Ebd.

366 Ebd.

367 Programm der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 103.

368 Ebd.

369 Programm der Kommunistischen Internationale, a. a. O., 106. Herv. i. O.

370 VI. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale, 1928 : Die internationale Lage und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale (Resolution, angenommen in der 45. Sitzung, am 29. August 1928), in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 107.

„ein notwendiges Glied ihrer sozialimperialistischen Politik (...). Gegenüber diesen Versuchen der Reformisten, die proletarische Klassenfront von Innen zu zersetzen, müssen die Kommunisten ... die schärfste Gegenoffensive ergreifen und entwickeln, um der reformistischen Politik der Spaltung der Massenorganisationen des Proletariats (Gewerkschaften, Genossenschaften, Kultur- und Sportorganisationen usw.) den Kampf der Massen für die Klasseneinheit gegenüberzustellen.“[371] Die „revolutionären“ Ereignisse in Deutschland 1923 haben „deutlich gezeigt, daß die ‚linken’ sozialdemokratischen Führer die gefährlichsten Feinde des Kommunismus und der Diktatur des Proletariats sind.“[372]

Die „Sozialfaschismus-Theorie“ verfügt über ein begriffliches Gegenstück; dies ist die Auffassung, der „Faschismus“ sei kein „System sui generis“, sondern nur ein „Epiphänomen der bürgerlich-kapitalistischen Herrschaft.“[373] Diese Auffassung wurde in vielen Variationen vorgetragen; Bucharin formulierte diese Meinung in seiner Rede auf dem VI. Weltkongreß mit diesen Worten: „In der Periode des V. Weltkongresses machte der Faschismus lediglich das Anfangsstadium seiner Entwicklung durch. Heute haben wir bereits nicht nur die klassische Form des Faschismus, sondern auch eine Reihe von Übergangsstadien zu ihm. Der Faschismus ist bestrebt, sich als besonderes System, als besondere, mit Verlaub zu sagen ‚Weltanschauung’, als neues ‚Kulturideal’ fest zu verankern.“[374]

Ernst Thälmann, der Führer der KPD, ergriff in der Diskussion auch das Wort; er legte seine Position der Naherwartung der Revolution dar und setzte den Akzent auf den „sozialfaschistischen“ Aspekt: „Die deutsche Delegation ist vollkommen einverstanden mit der Grundlinie der Thesen des Genossen Bucharin. Die inneren Widersprüche der Stabilisierung des Kapitalismus treiben zur Revolution, ihre äußeren Widersprüche zum Krieg gegen die Sowjetunion. Dies muß zur proletarischen Revolution führen. (...) Die Sozialdemokratie unterstützt aktiv die imperialistischen Kriegsvorbereitungen.

---

371 Die internationale Lage und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 108.

372 Die internationale Lage und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 109.

373 Pirker, Theo, Einführung: Die Theorie der Revolution und Konterrevolution im Marxismus- Leninismus, a. a. O., S. 15 - 72, hier: S. 62.

374 Zit nach ebd.

(...) Die Entwicklung des Reformismus zum Sozialfaschismus ist eine allgemeine Erscheinung. Die deutsche Sozialdemokratie durchtränkt das Reichsbanner mit der nationalistischen, kriegerischen Ideologie ...“[375] Beide, „Faschismus“ und „Sozialfaschismus“, sind „gesetzmäßige Resultate der Widersprüche des Kapitalismus; ihre gemeinsame Funktion ist die Rettung der Klassenherrschaft der Bourgeoisie vor der proletarischen Revolution.“[376]

Die KI und die Sozialfaschismustheorie 1929

Im Juli 1929 artikuliert das Plenum des EKKI noch deutlicher seine Erwartung einer „revolutionären Krise“ und seine Polemik gegen die SPD radikalisiert sich; seine Politik unter der Losung „Klasse gegen Klasse“ wird als Absage an jede Einheitsfrontpolitik gefasst. Die innerimperialistischen Widersprüche und der heraufziehende Krieg werden „in einen Weltkrieg, in einen Krieg um die Neuaufteilung der Welt“ münden. „Dabei spitzt sich – trotz der Rivalität und des erbitterten Kampfes innerhalb des imperialistischen Lagers – der ausschlaggebende weltbeherrschende Gegensatz, der Gegensatz zwischen der kapitalistischen Welt und der USSR, als der Gegensatz zwischen den zwei prinzipiell einander entgegengesetzten wirtschaftspolitischen Systemen immer mehr zu. Der Angriff der Imperialisten auf die Sowjetunion stellt die Hauptgefahr dar.“[377]

In Deutschland demaskiere sich die SPD immer stärker, daher überwinden die „deutschen Arbeitermassen“ durch „eigene praktische Erfahrung ihre Illusionen in bezug auf die Sozialdemokratie“; die *SPD* bereite den „Krieg vor“, ihre „führenden Kader, die die Befehle der Bourgeoisie vollstrecken, drohen nunmehr der deutschen Arbeiterklasse durch den Mund von Wels mit der offenen faschistischen Diktatur. Die Sozialdemokratie hat die Demonstration am 1. Mai (1928-Vf.) verboten und hat dann die unbewaffneten Arbeiter bei der Maidemonstration niedergeschossen. Sie ist es, die die Arbeiterpresse („Rote Fahne“) und die revolutionären Massenorganisationen der Arbeiter (RFB) verbietet, das Verbot der KPD vorbereitet und die Unterdrückung der Arbeiterklasse mit faschistischen Methoden organisiert. Das ist

375 Zit. nach: Pirker, Theo, Einführung: Die Theorie der Revolution ..., a. a. O., S. 63.

376 Ebd.

377 10. Plenum des EKKI, Juli 1929: Die internationale Lage und die nächsten Aufgaben der Kommunistischen Internationale, in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale, a. a. O., S. 134 - 149, hier: S. 135.

der Weg der Koalitionspolitik treibenden deutschen Sozialdemokratie zum Sozialfaschismus.“[378]

Die Kommunisten haben daher zwei Aufgaben: den Kampf gegen die Sozialdemokratie und gegen die „faulen opportunistischen Elemente“[379], gegen „das Liquidatorentum und die versöhnlerische Haltung“[380] in den eigenen Reihen auf der einen Seite. Auf der anderen sei „die zentrale Aufgabe“ unter den „Verhältnissen des heranreifenden neuen Aufschwungs der revolutionären Arbeiterbewegung die Eroberung der Mehrheit der Arbeiterklasse.“[381] Diese Aufgabe könne nur gelöst werden „im Prozeß großer Klassenkämpfe des Proletariats auf der Grundlage der Anwendung der neuen Formen der Einheitsfronttaktik von unten.“[382]

Die KPD und die Sozialfaschismustheorie 1930

Grundsätzliches zum „Kampf gegen den Faschismus“ formuliert die KPD im Juni 1930. Angesichts zweier Faktoren - der „zunehmenden Erschütterung der kapitalistischen Stabilisierung“ und des Wachstums „des neuen revolutionären Aufschwungs“ – „erhebt der Faschismus abermals in Deutschland sein Haupt.“[383] Dieser Feststellung folgen Kernthesen der *kommunistischen Faschismustheorie*: a) die berühmte Agenten-These, die sich in dieser Fassung noch durch den erstaunlichen, aber unbeachtet gebliebenen Widerspruch auszeichnet, demzufolge die „faschistische“ Bewegung „Agent sei des „Finanzkapitals“ und zugleich des „schwerindustriellen Unternehmertums“ und b) die These von der Fusion von Staat und „faschistischer“ Bewegung: „Der Charakter der Bewegung hat sich grundlegend geändert. An ihrer Spitze stehen ausschließlich bewußte und skrupellose Agenten des Finanzkapitals, besonders des schwerindustriellen Unternehmertums. Die faschistischen Organisationen sind vollständig in das Staatssystem der bürgerlich-kapitalistischen Republik eingeordnet.“ Daher könne nur die proletarische

---

378 10. Plenum des EKKI, Juli 1929, a. a. O., S. 140 f.

379 10. Plenum des EKKI, Juli 1929, a. a. O., S. 145.

380 10. Plenum des EKKI, Juli 1929, a. a. O., S. 147.

381 Ebd.

382 Ebd. Herv. v. Vf.

383 Über den Kampf gegen den Faschismus. Resolution des Politbüros des ZK der KPD, 4. Juni 1930, in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale ..., a. a. O., S. 150 -155, hier: S. 151.

Revolution den „Faschismus“ besiegen; die KPD stehe vor der „Aufgabe, den Faschismus und seine Terrorbanden bis zur völligen Vernichtung niederzukämpfen. (...) Diese Aufgabe ... bildet eines der entscheidenden Probleme der deutschen Revolution, deren Sieg allein die endgültige Liquidierung des Faschismus, seine physische Vernichtung sichert.“[384] Die politische Lage in Deutschland habe sich zu einem klaren Gegensatz polarisiert: „Das Ziel der faschistischen Bewegung ist die Aufrichtung der faschistischen Diktatur, die blutige Zerschmetterung der gesamten Arbeiterbewegung (...) Diesem Ziel stellen wir das revolutionäre Klassenziel des Proletariats entgegen: den Sturz des Kapitalismus, die Aufrichtung der proletarischen Diktatur, die Erkämpfung eines Sowjetdeutschland!“[385]

Als praktische politische Linie folgt daraus, der „Kampf gegen den Faschismus“ müsse als „Massenkampf auf breitester Grundlage geführt werden.“; dies heißt: „Unsere Partei macht daher die Herstellung der proletarischen Einheitsfront von unten, die Zusammenfassung der gesamten Arbeiterklasse im Kampf gegen die Bourgeoisie und ihre Agenten zur Grundlage ihres Kampfes gegen den Faschismus.“[386] Kurz: „Der Kampf gegen den Faschismus ist ein untrennbarer Bestandteil des Kampfes gegen den Kapitalismus, gegen die bürgerliche Klassenherrschaft. Der Kampf gegen den Faschismus ist daher undenkbar ohne den schärfsten Kampf gegen die Sozialdemokratische Partei, ihrer Führerschaft, die eine entscheidende Waffe der Faschisierung Deutschlands darstellt.“[387]

Die KI und die Sozialfaschismustheorie 1931

Unbeeindruckt vom ständig wachsenden Erfolg der NSDAP legt D. S. Manuilski vor dem EKKI noch einmal das „Wesen“ von „Faschismus/ Sozialfaschismus“ dar. Er stellt in seiner Analyse zunächst klar, „daß nur ein bürgerlicher Liberaler die bürgerliche Demokratie von heute dem faschistischen Regime als eine prinzipiell von ihm verschiedene Form gegenüberstellen kann. Vermittels einer solchen Gegenüberstellung betrügt die Sozial-

384 Ebd.

385 Ebd.

386 Über den Kampf gegen den Faschismus. Resolution des Politbüros des ZK der KPD, a. a. o., S. 152.

387 Über den Kampf gegen den Faschismus. Resolution des Politbüros des ZK der KPD, a. a. O., S. 153.

demokratie bewußt die Massen, um vor ihnen die Tatsache zu verbergen, daß der moderne kapitalistische Staat eine Diktatur der Bourgeoisie darstellt, ob er in der Form der sich faschisierenden bürgerlichen Demokratie oder in der Form des offenen Faschismus auftritt.“[388] Im nächsten Schritt erscheinen die „Bedingungen“ des Klassenkampfes: Die „faschistische Form der Diktatur der Bourgeoisie“ sei ein „Produkt“ zweier Faktoren: „der ‚objektiven’ im Lager der herrschenden Klasse vor sich gehenden Prozesse“ und „ein Produkt des Kräfteverhältnisses der Klassen“; d.h. ihre „Errichtung hängt entweder mit einem Rückzug des Proletariats ... oder mit seiner vorübergehenden Niederlage im Kampfe zusammen.“[389]

Dann folgt die *Wesensbestimmung*, die mehrere Aspekte aufweist. Nicht die Abschaffung des Parlaments und die „Liquidierung“ der „Einrichtungen der bürgerlichen Demokratie“ sei entscheidend: „In Wirklichkeit ist das Wesentliche am Faschismus sein offener Angriff auf die Arbeiterklasse mit allen Methoden des Zwanges und der Gewalt, der Bürgerkrieg gegen die Werktätigen.“[390] Der „Faschismus ist nicht eine verspätete historische Fehlgeburt des Mittelalters, sondern ein Produkt des Monopolkapitals (...) Seine krüppelhaften ideologischen Formen beruhen darauf, daß er den politischen Ueberbau des *verfaulenden* Kapitalismus darstellt. (...) Der Faschismus, der das Pulver nicht erfunden hat, hat ebensowenig auch diese Ideen erfunden. Er übernahm sie als fertige Ideen von der Sozialdemokratie und kleidete sie in mittelalterliche Formeln. Und diese Gemeinsamkeit der Ideologie zeugt am besten von der Verwandtschaft des Faschismus und des Sozialfaschismus. (...) Diese Gemeinsamkeit der Ideologie und der sozialen Basis wird durch jenes hauptsächliche Moment bedingt, daß Faschismus sowohl als auch Sozialfaschismus einheitlich den Interessen des verfaulenden Kapitalismus in der Epoche seiner allgemeinen Krise dienen. Die Sozialdemokratie ist der

---

388 Manuilski , D. S., Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus. Bericht vor dem XI. Plenum des EKKI, (26. 3. – 11. 4. 1931, in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale..., a. a. O., S. 156 – 207, hier: S. 168.

389 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 169.

390 Ebd.

Apologet nicht des Kapitalismus überhaupt, sondern des verfaulenden Kapitalismus.“[391]

Obwohl der „Faschismus“ auf den ersten Blick ständig politische Siege erringt, ist seine „Niederlage“ schon abzusehen, wenn *eine* – die entscheidende - Bedingung erfüllt ist: „unvermeidlich“ wird seine Niederlage „nur bei einer aktiven Kampfpolitik der Arbeiterklasse, die politisch und organisatorisch von einer starken kommunistischen Partei geführt wird, die den Klassenhaß der Massen gegen den Faschismus mobilisiert.“[392]

Der Kampf gegen den „Faschismus“ kann *nur* unter Führung der Kommunistischen Partei siegreich geführt werden; den Leitfaden *dieses* Kampfes liefert Manuilski auch: „Man kann nicht gegen den Faschismus kämpfen, ohne gegen alle Formen der bürgerlichen Diktatur, gegen alle ihre reaktionären Maßnahmen zu kämpfen, die die Bahn für die faschistische Diktatur freimachen. Das bedeutet erstens, daß der Kampf gegen den Faschismus eine systematische Entlarvung des sozialdemokratischen Betrugs bedeutet, mit dem der wahre konterrevolutionäre Charakter der bürgerlichen Diktatur, die Phrase von der Demokratie bemäntelt wird ...“[393] Die Punkte zwei und drei des Kampfkatalogs enthalten „den Kampf gegen die bürgerliche Diktatur“ und den Hinweis, mit ihm nicht zu warten „bis die Kanonen sprechen und die Maschinengewehre rattern“, sondern „daß er tagaus tagein gegen alle Formen der Offensive des Kapitalismus ... geführt werden muß.“[394]

Der Kampf gegen den „Faschismus“ wird geführt unter der Prämisse, dieser sei ein „Symptom“ für die „Desorientierung der herrschenden Klassen“ und indiziere damit eine „revolutionäre Krise“[395]; deren „Haupthemmnis“ sei in Deutschland „die Tatsache ..., daß die Massenbasis der sozialdemokratischen und reformistischen Gewerkschaften noch nicht endgültig untergraben ist,

---

391 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 170 f. Herv. i. O.

392 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 174.

393 Ebd.

394 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 175.

395 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 182.

daß die Avantgarde – die Kommunistische Partei – noch nicht stark genug ist ...“[396]

Mit bestechender Klarheit führt Manuilski hier die für kommunistische Deduktionen überhaupt kennzeichnende „Logik“ vor. Der „Faschismus“ weist zudem eine delikate „Dialektik“ auf; sie zeigt zwei Elemente, die „Offensive des Kapitals“ und seine „Zersetzung“; mit „anderen Worten – die faschistische Entwicklung kann sowohl zu einem Siege des Proletariats als auch zu seiner Niederlage führen. Die Frage entscheidet hier der subjektive Faktor, d. h. der Klassenkampf des Proletariats.“[397]

In dem Bereich des „subjektiven Faktors“ tritt nun die Bedeutung des „Sozialfaschismus“ klar zu tage; und in diesem Bereich herrscht ein entscheidendes Problem der kommunistischen Parteien: ihr „Zurückbleiben“; es äußert sich erstens in „Passivität“. „Zweitens äußert sich unser Zurückbleiben in der Frage des Faschismus darin, daß wir der Sozialdemokratie erlauben, in der Frage der Formen der bürgerlichen Diktatur zu manövrieren. *Und das ist jetzt ihr Hauptmanöver in einer ganzen historischen Periode.*“[398]

Bei diesen Manövern ist die „Theorie des sogenannten `kleineren Uebels` ... der Hauptkanal, in dem sich die parlamentarischen Illusionen der Massen bewegen. Die Sozialdemokratie wird nicht nur heute und nicht nur morgen, sondern im Laufe einer ganzen Periode, im Laufe einer längeren Zeit mit ihrem Scheinkampf gegen den Faschismus manövrieren und mit allen nur denkbaren Mitteln jene *grundlegende Tatsache vertuschen, daß Faschismus und Sozialfaschismus lediglich zwei Schattierungen ein und derselben sozialen Stütze der bürgerlichen Diktatur sind*.“[399]

---

396 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 186.

397 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 191.

398 Manuilski , Die Kommunistischen Parteien und die Krise des Kapitalismus, a. a. O., S. 195.

399 Ebd. Herv. v. Vf. Vgl. dazu die ‚kritische’ kommunistische Historiographie; ein Beispiel: Die Kommunistische Internationale, Kurzer historischer Abriß, Institut für Marxismus-Leninismus b. ZK der KPdSU, Berlin 1970, S. 378. Dort wird festgestellt: Im Hinblick auf das Verhältnis zu den sozialdemokratischen Parteien fanden diese Tendenzen ihren krassesten Ausdruck in den Beschlüssen des XI. Plenums des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale vom April 1931, wo die Entwicklung der Sozialdemokratie als „ein ununterbrochener Evolutionsprozeß zum Faschismus“ bezeichnet wurde.

Die KPD und die Sozialfaschismustheorie 1932

Eine Zuspitzung der Einschätzung der SPD nimmt Willi Münzenberg vor. Am 15. Februar 1932 erscheint Heft 4 des 5. Jahrgangs der „Halbmonatsschrift für Politik, Literatur, Wirtschaft, Sozialpolitik und Arbeiterbewegung"; die Schrift trägt den Titel „Der Rote Aufbau". Hauptinhalt des Hefts ist eine Auseinandersetzung mit den „letzten drei Broschüren Trotzkis, die sich besonders mit deutschen Problemen beschäftigen: ‚Wie wird der Nationalsozialismus geschlagen?' ‚Soll der Faschismus wirklich siegen?', und ‚Gegen den Nationalkommunismus'."[400]

Münzenberg referiert Trotzkis „Antwort" auf den drohenden Sieg der Nationalsozialisten: Von Trotzki, schreibt Münzenberg, gebe es „immer nur die eine Antwort: ‚Die KPD muß mit der SPD einen Block bilden', ‚Nur die Blockbildung der SPD und KPD kann die Arbeiterklasse retten'. Wörtlich und im Fettdruck: ‚Man muß der Sozialdemokratie eine solche Blockbildung aufzwingen gegen die Faschisten – wenn man sich nur darüber verständigt, wie zu schlagen und wann zu schlagen ist', um dann weiter wörtlich fortzufahren: ‚Darüber kann man sich selbst mit dem Teufel verständigen, mit seiner Großmutter, sogar mit Noske und Grzesinski.' In dieser Blockbildung sieht Trotzki das einzige Allheilmittel für die deutsche Arbeiterklasse gegen den Faschismus: Entweder wird die kommunistische Partei mit der Sozialdemokratischen Partei zusammen einen Block bilden oder die deutsche Arbeiterklasse ist auf 10 – 20 Jahre verloren. Das ist die Theorie eines völlig verlorenen und konterrevolutionären Faschisten. Diese Theorie ist die schlimmste, gefährlichste und verbrecherischste Theorie, die Trotzki in den letzten Jahren seiner konterrevolutionären Propaganda aufgestellt hat." [401] Und Münzenberg fügt hinzu: „Der Vorschlag Trotzkis bedeutet nicht mehr und nicht weniger als die Zumutung, daß die revolutionäre Arbeiterklasse und die Kommunistische Partei mit einem Teil des Faschismus, der faschisierten Sozialdemokratie, die wie alle anderen bürgerlichen Fraktionen, ein

---

Dies wurde durch die Schlussfolgerung ergänzt, dass man mit der „Konstruierung eines Gegensatzes zwischen Faschismus und der bürgerlichen Demokratie sowie zwischen den parlamentarischen Formen der Diktatur der Bourgeoisie und den offenen faschistischen Formen" aufhören müsse.

400 Münzenberg, Willi, Trotzkis faschistischer Vorschlag einer Blockbildung der KPD mit der SPD, in: Der Rote Aufbau, zit. nach: Kampf dem Faschismus, Nachdruck von Texten zur Faschismus- Frage aus den 20iger und 30iger Jahren, Hamburg 1973, S. 185.

401 Münzenberg, Trotzkis faschistischer Vorschlag …, a. a. O., S. 192.

Teil der Bourgeoisie ist, dazu der gefährlichste Teil, weil ihre Organisationen weit in das Lager der Arbeiterklasse reichen, zusammengeht. Es wäre ein Block mit dem erklärten Todfeind der proletarischen Diktatur.“[402]

Münzenberg greift in seiner Antwort auf Trotzki in dieser historischen Lage auf ein Dokument von besondere Autorität zurück: „Gen. Stalin hat in seiner Broschüre zur internationalen Lage im Jahr 1924 ... richtig auf das *Wesen* des Faschismus und *besonders auf die Sozialdemokratie als einen Teil des Faschismus* hingewiesen. Dort heißt es: ‚Der Faschismus ist die Kampforganisation der Bourgeoisie, die sich auf die aktive Unterstützung der Sozialdemokratie stützt. Die Sozialdemokratie ist objektiv der gemäßigte Flügel des Faschismus. Es besteht kein Grund zu der Annahme, daß die Kampforganisation der Bourgeoisie ohne aktive Unterstützung der Sozialdemokratie ausschlaggebende Erfolge in den Kämpfen oder in der Regierung des Landes zu erzielen vermag. (...) Ebensowenig Grund besteht zu der Annahme, daß die Sozialdemokratie ausschlaggebende Erfolge in den Kämpfen oder in der Regierung des Landes zu erzielen vermag, ohne die aktive Unterstützung der Kampforganisation der Bourgeoisie. Diese Organisationen schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen einander. Es sind nicht Antipoden (Widersacher), sondern Zwillinge.’“[403] Mit dem Rekurs auf diese berühmte Stalin-Formel von SPD und Faschismus als „Zwillingen“ kann im Februar des Jahres 1932 die KPD nicht nur den „faschistischen“ Charakter des Vorschlags von Trotzki nachweisen, sie kann auch mit der Autorität des „Gen. Stalin“ noch einmal klar das „sozial-faschistische“ *Wesen* der Sozialdemokratie hervorheben.

Die KI/ KPD und die Sozialfaschismustheorie 1933

Am 1. April 1933 hält „Gen. Heckert“ vor dem EKKI ein Referat, das die Grundlage der folgenden Resolution bildet; in ihr werden für den „Sieg Hitlers und die Aufrichtung der Macht der `Nationalsozialisten`“ eine Reihe von Gründen genannt. An erster Stelle steht dabei: „Die deutsche Sozialdemokratie, die die Mehrheit des Proletariats in der Novemberrevolution 1918 hinter sich hatte, spaltete die Arbeiterklasse und hat, statt die Revolution zur Diktatur des Proletariats vorwärts zu treiben, was die Pflicht einer proletarischen Partei gewesen wäre, im Bündnis mit der Bourgeoisie und den wilhelmini-

402 Münzenberg, Trotzkis faschistischer Vorschlag,…, a. a. O., S. 197.

403 Münzenberg, Trotzkis faschistischer Vorschlag …, a. a. O., S. 196 f.

schen Generalen den Aufstand der revolutionären Massen niedergeschlagen und die tiefe Spaltung der Arbeiterklasse Deutschlands eingeleitet.“[404] Nach einigen Hinweisen auf die frühen Angebote der KPD an die sozialdemokratischen Arbeiter zur Bildung einer „Einheitsfront zum Kampf gegen die Bourgeoisie und ihre Lakaien, die Faschisten“[405] betont er, dass die KPD „als einzige revolutionäre Führerin des deutschen Proletariats, ungeachtet des Streikbrechertums der Sozialdemokratie in der Frage der Einheitsfront gegen die Bourgeoise“ am 30. Januar 1933 „zum politischen Generalstreik“[406] aufgerufen habe. „Die Sozialdemokratie jedoch unterband, in Fortsetzung ihrer bisherigen Politik sowie in Betreibung der weiteren Arbeitsgemeinschaft mit der Bourgeoisie die Initiativen der Massen durch das Netz der hinter ihr stehenden zentralisierten Organisationen, in erster Linie der reformistischen Gewerkschaften, und verhinderte die Organisierung des Generalstreiks...“[407]

1.3.4 Faschismustheorie – Einheitsfront – Volksfront

Der VII. Weltkongress der Kommunistischen Internationale

Am 2. August 1935 hielt Georgi Dimitrow[408] auf dem VII. Weltkongress der Komintern sein berühmt gewordenes Referat: „Die Offensive des Faschis-

---

404 Aus der Resolution des Präsidums des EKKI, zit. nach: Pirker, Komintern und Faschismus, a. a. O., S. 172.

405 Pirker, Komintern und Faschismus, a. a. O., S. 173.

406 Ebd.

407 Ebd.

408 Georgi Dimitrow wurde am 18. 6. 1900 bei Radomir geboren; er starb am 2. Juli 1949 in Sofia. D. wurde schon früh führendes Mitglied der bulgarischen Sozialdemokratie, die sich unter dem Eindruck der russischen Oktoberrevolution 1919 in „Bulgarische Kommunistische Partei“ (BKP) umbenannte und die Gründung der Kommunistischen III. Internationale förderte. Vgl. Horst Schumacher: Die Kommunistische Internationale (1919-1943), Berlin, 1989, S. 260. 1933 bis 1943 war er Generalsekretär der Komintern in Moskau. 1946 wurde er bulgarischer Ministerpräsident und blieb dies bis zu seinem Tode. Vgl. Rolf Richter: Biographisches Nachwort in: Dimitrow, Georgi – Ausgewählte Reden und Schriften, Leipzig, 1982, S. 224 ff.
Dimitrow war als Mitarbeiter der KI häufig in Deutschland; er wurde 1933 im Reichstagsbrandprozess in Leipzig angeklagt, aber freigesprochen. Zu Beginn des Jahre 1934 hatte ihm Stalin die sowjetische Staatsbürgerschaft verliehen; am 27. Februar 1934, nahezu ein Jahr nach seiner Verhaftung, wurde Dimitrow ohne vorherige Ankündigung aus dem Gefängnis entlassen, auf den Flughafen gebracht und in die Sowjetunion abgeschoben. In Moskau wurde Georgi Dimitrow als „Held von Leipzig“ ein triumphaler Empfang

mus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus.“[409]

Dimitrow hatte schon früh Wesentliches zur „Faschismusanalyse“ beigetragen; etwa die Einsicht, der „Faschismus“ diene der kapitalistischen Klasse dazu, die Staatsmacht in der Hand zu behalten; er bedeute „die völlige Verneinung jeglichen Demokratismus und aller politischen Rechte und Freiheiten der Volksmassen.“[410] Noch deutlicher wurde er in seinem Referat „Über den Faschismus“, das er 1928 auf dem 4. Weltkongress der Roten Gewerkschaftsinternationale gehalten hatte. Dort stellte er fest: „Wir müssen uns völlig klar darüber sein, daß der Faschismus keine orts- oder zeitgebundene, vorübergehende Erscheinung ist. Er ist ein ganzes System der Klassenherrschaft der Bourgeoisie und ihrer Diktatur im Zeitalter des Imperialismus (...) Der Faschismus ist für die Freiheit des Proletariats und für die klassenge-

---

bereitet. Dimitrow hatte dem Gericht erklärt wie Kommunisten für ihre Ziele kämpfen: „Massenkampf, Massenarbeit, Massenwiderstand, Einheitsfront, keine Abenteuer – das ist das Alpha und Omega der kommunistischen Taktik...“ Dimitrow, G., Schlussrede vor Gericht, in: Georgi Dimitrow - Ausgewählte Werke in 2 Bänden, Frankfurt/Main, 1972, Bd. 1, S. 80.
Er zeigte auch seine profunde Kenntnis der deutschen Klassik, indem er abschließend Goethe zitierte: „Lerne zeitig klüger sein. Auf des Glückes großer Waage Steht die Zunge selten ein; Du mußt steigen oder sinken, Du mußt herrschen und gewinnen Oder dienen und verlieren, Leiden oder triumphieren, Amboss oder Hammer sein!“ Daraus zog Dimitrow den wegweisenden Schluss: „Ja, wer nicht Amboss sein will, der muß Hammer sein!“ Dimitrow, Schlußrede vor Gericht, a. a. O., S. 91. Dimitrow hatte großen persönlichen Anteil an den Debatten in Vorbereitung auf den VII. Weltkongreß wie auch auf seinen Verlauf. In diesem Zusammenhang hatte er mehrere Unterredungen mit J. W. Stalin, der sich öffentlich kaum zu den Problemen äußerte und der dann auch bis auf seine Teilnahme an der Eröffnungssitzung den Beratungen des Kongresses fernblieb. Vgl. Horst Schumacher: Die Kommunistische Internationale (1919-1943), Berlin, 1989, S. 149. Dimitrow wurde auf dem VII. Weltkongress einstimmig zum neuen Generalsekretär der Komintern gewählt. Vgl. Rolf Richter, Biographisches Nachwort in: Georgi Dimitrow – Ausgewählte Reden und Schriften, Leipzig, 1982, S. 232.

409 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus“, in: Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti, Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen Krieg und Faschismus, Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale (1935), hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1957, S. 85 – 125, hier: S. 85. Die Verbreitung dieser Broschüre erfolgte in einer für die Grundtexte der Partei typischen Massenauflage; schon im Jahr des Erscheinens, 1957, erreichte sie mehrere Hunderttausend.

410 Richter, Rolf, Biographisches Nachwort, in: Georgi Dimitrow – Ausgewählte Reden und Schriften, Leipzig, 1982, S. 225.

bundene Gewerkschaftsbewegung eine fortwährende und stetig wachsende Gefahr...“[411]

Im Jahr 1935 versuchte die Komintern das Fazit aus ihrer bisherigen Politik zu ziehen; in den vier Hauptreferaten von Wilhelm Pieck, Georgi Dimitrow, Palmiro Togliatti und D. S. Manuilski analysierte sie „umfassend die konkreten Kampfbedingungen und unterbreitete den Delegierten aus aller Welt in schöpferischer Anwendung des Marxismus-Leninismus und der reichen Erfahrungen der kommunistischen Bewegung im Kampf gegen Imperialismus, Faschismus und Krieg eine geschlossene Konzeption für die weitere Strategie und Taktik der kommunistischen Bewegung zur Beratung und Beschlußfassung.“[412]

Als neugewählter Generalsekretär der Komintern bezeichnete Dimitrow in seiner Schlussansprache den VII. Weltkongress als „Kongreß des vollen Triumphes der Einheit zwischen der Arbeiterklasse des Landes des siegreichen Sozialismus – der Sowjetunion – und dem für seine Befreiung kämpfenden Proletariat der kapitalistischen Welt.“[413]

Die Faschismustheorie der KI – Die Dimitroff -Formel

Dimitroffs Faschismusbestimmung vom 2. August 1935 enthält zwei Bezüge zur bisherigen Arbeit der KI; der erste ist der Bezug auf den VI. Weltkongreß 1928, auf dem die KI, schon völlig auf der Höhe der Theorie stehend, verkündet hatte, „daß eine neue faschistische Offensive im Anzuge ist...“[414] Der zweite Bezugspunkt ist die 13. Tagung des Exekutivkomitees der Komintern vom Dezember 1933. Beides soll die prinzipielle Richtigkeit der Theoriebildung belegen. Nach diesem Rekurs auf die eigene Autorität, legt er die „Wesensbestimmung“ des „Faschismus“, als Dimitroff-Formel in die Geschichte eingegangen, dar; sie lautet: „Der Faschismus an der Macht, Genossen, ist, wie ihn das 13. Plenum des EKKI richtig charakterisiert hat,

---

411 Blagojewa, Stella, Georgi Dimitrow – Kurze Lebensbeschreibung, Berlin, 1954, S. 79.

412 Vgl. Richter, Rolf, Biographisches Nachwort, a. a. O., S. 233.

413 Schumacher, Horst, Die Kommunistische Internationale(1919-1943),Berlin, 1989, S. 156.

414 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus.“ , a. a. O., S. 85.

die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals.“[415]

Dimitroff differenziert dann zwischen den „Spielarten des Faschismus“; dabei bestimmt er den „Hitlerfaschismus“ als „ein Regierungssystem des politischen Banditentums“, als „mittelalterliche Barbarei und Bestialität“, kurz: „Der deutsche Faschismus spielt die Rolle des Stoßtrupps der internationalen Konterrevolution, des Hauptanstifters des imperialistischen Krieges, des Initiators eines Kreuzzuges gegen die Sowjetunion, das große Vaterland der Werktätigen der ganzen Welt.“[416] Dimitroff formuliert weiterhin das Dogma der marxistisch-leninistischen Faschismusinterpretation über seinen Klassencharakter: „... der Faschismus - das ist nicht eine über den Klassen stehende Macht, auch nicht die Macht des Kleinbürgertums oder des Lumpenproletariats über das Finanzkapital. Der Faschismus – das ist die Macht des Finanzkapitals selbst.“[417]

Aus dieser Bestimmung des *Wesens* kann er dann zwei Funktionen des Faschismus ableiten; bei der Bestimmung der *innenpolitischen* Funktion des Faschismus, bei der Nennung der Kräfte, gegen die er sich richtet, die er „zerschlagen“ will, nimmt seine Aufzählung schon die Nennung der potentiellen Verbündeten der antifaschistischen Volksfront vorweg: Faschismus, das „ist die Organisierung der terroristischen Abrechnung mit der Arbeiterklasse und dem revolutionären Teil der Bauernschaft und der Intelligenz. Der Faschismus in der Außenpolitik ist der Chauvinismus in seiner brutalsten Form, der einen tierischen Haß gegen die anderen Völker züchtet.“[418]

Auch in Bezug auf Form der Klassenherrschaft differenziert er: „Der Machtantritt des Faschismus ist keine einfache Ersetzung der einen bürgerlichen Regierung durch eine andere, sondern eine Ablösung der einen Staatsform

---

415 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus.“ , a. a. O., S. 87. Vgl. dazu: „Das XIII. Plenum des Exekutivkomitees der KI charakterisierte im Dezember 1933 in seiner Analyse den Faschismus als `die offene terroristische Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals`“, zit. nach: Lewerenz, Elfriede, Die Analyse des Faschismus durch die Kommunistische Internationale, Frankfurt/M. 1975, S. 24 f.

416 Ebd.

417 Ebd.

418 Ebd.

der Klassenherrschaft der Bourgeoisie - der bürgerlichen Demokratie - durch eine andere Form - durch die offene terroristische Diktatur.“[419] Das „Finanzkapital“, dessen reaktionärste Fraktionen, von Dimitroff in unübertrefflicher Redundanz vorgestellt, die Diktatur im Faschismus ausüben, hatte schon Lenin näher definiert als die Einheit von Industrie- und Bankenmonopol in der imperialistischen Phase des Kapitalismus: „Konzentration der Produktion, daraus erwachsende Monopole, Verschmelzung oder Verwachsen der Banken mit der Industrie - das ist die Entstehungsgeschichte des Finanzkapitals und der Inhalt dieses Begriffs.“[420]

Die in der Dimitroff-Formel kanonisierte Faschismustheorie von KI/KPD wendet sich strikt gegen konkurrierende zeitgenössische marxistische Theorien, die in Analogie zur Marxschen Bonapartismusanalyse, eine gewisse Verselbständigung des faschistischen Machtapparates vom reinen Kapitalinteresse annehmen.[421]

Aus der Perspektive der Dimitroff-Formel werden alle Erscheinungen des *Faschismus* vielmehr als direkte Ableitungen der Interessen des Finanzkapitals begriffen – dies gilt später auch für den Holocaust. Dimitroffs Theorie trägt zu Recht auch die Bezeichnung „Agententheorie“: Eine Verschwörung der „reaktionärsten“ Kreise des Finanzkapitals hat die `Faschisten`, zur Gewinnung einer Massenbasis, mit Geld und anderer Unterstützung groß gemacht, um sich dann dieser Bewegung bedienen zu können; die Faschisten dienen dem Finanzkapital als Agenten zur Durchsetzung seiner Interessen.[422]

---

419 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 88.

420 Lenin, Wladimir Iljitsch, Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus, in: Lenin Werke Bd. 12, Berlin 1988, S. 55.

421 Prominentester KPD - Vertreter der „Banapartismus-These“ war August Thalheimer, der sie, als Mitglied der KI, für den VI. Weltkongress der KI 1928 formuliert hatte unter dem Titel „Über den Faschismus“. Nach seinem Ausschluß im gleichen Jahr hat Thalheimer die „KPD-Opposition“ gegründet – vgl. dazu: Der Faschismus in Deutschland. Analysen der KPD- Opposition aus den Jahren 1928 – 1933. Eingeleitet und herausgegeben von der Gruppe Arbeiterpolitik, Frankfurt/Main 1973.

422 Die Bedeutung dieser Bestimmung auch in der Gegenwart der DDR der 1980er Jahre betont Rolf Richter: „Georgi Dimitrows Schöpfertum vermochte der marxistischen Faschismusanalyse bis in die Gegenwart nachhaltige Impulse zu verleihen, um den Erkenntnisprozess über den Faschismus, dieser gefährlichen Waffe des Imperialismus, weiterzuführen.“ Richter, Rolf, Biographisches Nachwort, a. a. O., S. 241.

Die KI und der Übergang zur Einheits-/Volksfront

Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Politik der KI und ihrer Bewertung der Politik der SPD als „sozialfaschistisch" stellt die Begründung der neuen Politik, der Einheits- und Volksfrontpolitik, ein nicht unerhebliches Problem dar. Dimitroff beleuchtet daher noch einmal das Verhältnis zur Sozialdemokratie. Die Begründung bereitet er einer Reihe von Erklärungen vor. Zunächst will er ein allzu naives Verständnis des Verhältnisses Finanzkapital zur faschistischen Bewegung vermieden wissen: „Genossen, man darf sich den Machtantritt des Faschismus nicht so glatt und einfach vorstellen, als faßte irgendein Komitee des Finanzkapitals den Beschluß, an dem und dem Tage die faschistische Diktatur aufzurichten." Es tobt vielmehr vorher ein scharfer Kampf im bürgerlichen Lager; die Bourgeoisie führt „eine Reihe reaktionärer Maßnahmen" durch in den verschiedenen „Etappen" des Klassenkampfs, die „den Machtantritt des Faschismus vorbereiten und unmittelbar fördern."[423]

In diesem Prozess einer *kumulativen* „Faschisierung" kann Dimitroff dann vorsichtig die Rolle der SPD thematisieren: „Wer in diesen Vorbereitungsetappen nicht gegen die reaktionären Maßnahmen der Bourgeoisie kämpft, *der ist nicht imstande, den Sieg des Faschismus zu verhindern, der fördert ihn vielmehr.* Die Führer der Sozialdemokratie vertuschten und verhüllten vor den Massen den wirklichen Klassencharakter des Faschismus ..."[424] Das steht in der Linie der bisherigen Argumentation; sie wird fortgesetzt mit dem Hinweis auf die „sozialdemokratischen Arbeiter", die sich durch „augenfällige Beweise" davon überzeugen konnten, „daß das faschistische Deutschland mit all seinen Schrecken und seiner Barbarei letzten Endes *eine Folge der sozialdemokratischen Politik der Arbeitsgemeinschaft mit der Bourgeoisie ist*. Diese Massen werden sich immer klarer darüber, daß der Weg, den die Führer der deutschen Sozialdemokratie das Proletariat geführt haben, nicht wieder beschritten werden darf."[425]

Hier ist die erste wichtige Weichenstellung festzustellen, die den Übergang zur Bündnispolitik ermöglicht: statt von der SPD als selbst faschistischer, eben sozial - faschistischer Kraft, zu sprechen, führt Dimitroff hier „nur" die

---

423 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 89.

424 Ebd. Herv. i. O.

425 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 108. Herv. i. O.

Politik der „Arbeitsgemeinschaft mit der Bourgeoisie“ an; den alten Topos von der Differenz zwischen „Mitglieder- Massen“ und „Führung“ der SPD behält er bei. Dies ist für den Fortgang der Argumentation von entscheidender Bedeutung; in einer Variation der „Zwei-Lager-Theorie“ kann Dimitroff nämlich *innerhalb* der Sozialdemokratie folgende Entwicklung bekanntgeben:

„In ihren Reihen bilden sich *zwei Hauptlager* heraus: neben dem bestehenden Lager der reaktionären Elemente, die mit allen Mitteln versuchen, den Block der Sozialdemokratie mit der Bourgeoisie zu erhalten, und wütend die Einheitsfront mit den Kommunisten ablehnen, beginnt sich das Lager der revolutionären Elemente herauszubilden, die Zweifel an der Richtigkeit der Politik der Arbeitsgemeinschaft mit der Bourgeoisie hegen, die für die Schaffung einer Einheitsfront mit den Kommunisten sind und in immer stärkerem Maße auf den Standpunkt des revolutionären Klassenkampfes überzugehen anfangen.“[426]

Der von Dimitroff hier eingeführten Zwei-Lager-Theorie zufolge, die auf der Grundlage der alten Unterscheidung von „reaktionärer“ Führung der SPD und potentiell revolutionären Mitgliedern beruht, soll diese Ausdifferenzierung innerhalb der Sozialdemokratie auf den „augenfälligen Beweisen“ des Schreckens des „Hitlerfaschismus“ beruhen. Aus diesen „Beweisen“ sollen dann die Mitglieder den Schluß über die Falschheit des Wegs, den die SPD-Führung gewählt hat, gezogen haben. Dimitroff scheint hier auf die Empirie zu rekurrieren; die faktische politische Entwicklung selbst solle zunehmende Klarheit bei den Mitgliedern der SPD bewirkt haben, sie solle sie dazu bringen, „anzufangen“, sich auf den „Standpunkt des revolutionären Klassenkampfes“ zu stellen. Was Dimitroff hier vorsichtig und verquast ausspricht und zudem als Resultat der Erfahrung ausgibt, ist die Behauptung, die sozialdemokratischen Mitgliedermassen begönnen damit, „anzufangen“ ein *revolutionäres* Bewusstsein zu entwickeln, d.h. sie begönnen, sich den Standpunkt der KPD anzueignen.

Diese Operation ist allerdings nur eine kontrafaktische Denkoperation; sie hat die Funktion, den Übergang der KI/KPD zur neuen Politik der Zusammenarbeit mit den Sozialdemokraten zu begründen. Dass diese vermeintlich empirische Beobachtung vom erwachenden revolutionären Bewusstsein der

426 Ebd.

sozialdemokratischen Massen nicht anderes ist als eine der denkstrukturell angelegten Deduktionen, ergibt sich auch aus der „dialektischen“ zwingenden Folgerung, die Dimitroff aus der von ihm präsentierten Prämisse zieht: „So führt der Faschismus, der die Verpflichtung (sc. vom Finanzkapital – Vf.) übernahm, dem Marxismus, der revolutionären Bewegung der Arbeiterklasse den Garaus zu machen, infolge der Dialektik des Lebens und des Klassenkampfes, zu einer weiteren Entwicklung jener Kräfte, die seine Totengräber, die Totengräber des Kapitalismus werden sollen.“[427]

In der Formulierung dieser geschichtsmetaphysisch fundierten Siegesgewissheit enthüllt sich die vermeintlich empirische Beobachtung als Imperativ der „Dialektik der Geschichte“ des Klassenkampfs: so wie Marx *bewiesen* hat, dass die Bourgeoisie, indem sie sich reproduziert, selbst ihren „Totengräber“, die Arbeiterklasse, produziert, so soll es sich auch hier und jetzt verhalten: Der Faschismus selbst bringt seinen Totengräber hervor, der denknotwendig zugleich auch der Totengräber des Kapitalismus ist. Die Gestalt, die dieser Totengräber auf der politischen Ebene qua Deduktion annehmen soll, ist das gewünschte Resultat: es ist die *politisch fusionierte* Arbeiterklasse; sie wird von den politischen Verhältnissen zur Überwindung und Aufhebung ihrer Spaltung gezwungen.

Der *historische Prozess selbst* soll damit die Richtigkeit der kommunistischen Theorie und Politik bewiesen haben; daher bedeutet die Aufhebung der Spaltung der Arbeiterklasse, wie Dimitroff verklausuliert formuliert, im Prinzip die Übernahme der kommunistischen Positionen. Aber das soll erst der zweite Schritt werden. Davor steht noch auf der Tagesordnung der Geschichte die Einheits- und Volksfrontpolitik; die Eröffnung der Möglichkeit zu ihrer Proklamation hat Dimitroff mit seinen deduktiven Darlegungen gegeben. In dieser theoretischen Grundlegung Dimitroffs liegt natürlich auch die Geburtsstunde der Fusion von KPD und SPD im Februar 1946 begründet.

Die Einheitsfront der Arbeiterklasse

Dem geschichtsmetaphysischen Ausblick folgt der Hinblick auf die tatsächlichen Verhältnisse; auf die selbst gestellte Frage, „wie kann man den Faschismus stürzen, wenn er gesiegt hat“, erteilt Dimitroff folgende Antwort: „Das erste, was getan werden muß, womit man beginnen muß, ist die Schaf-

427 Ebd. Herv. i. O.

fung der Einheitsfront, die Herstellung der Aktionseinheit der Arbeiter in jedem Betrieb, in jedem Bezirk, in jedem Gebiet, in jedem Lande, in der ganzen Welt. Die Aktionseinheit des Proletariats ... ist die mächtigste Waffe ... zur erfolgreichen Gegenoffensive gegen den Faschismus, gegen den Klassenfeind.“[428]

Die Bedeutung der Einheitsfront, die nun von Kommunisten *und* Sozialdemokraten gebildet werden soll, ist evident: „Ist es nicht klar, daß gemeinsame Aktionen der Anhänger der Parteien und Organisationen der zwei Internationalen – der Kommunistischen Internationale und der II. Internationale - ...das politische Gewicht der Arbeiterklasse erhöhen würden?“[429] Sie hätte zudem noch zwei weitere wichtige bündnispolitische Effekte: erstens würde sie „auch einen mächtigen Einfluß auf die katholischen, anarchistischen und unorganisierten Arbeiter ausüben, sogar auf diejenigen, die vorübergehend ein Opfer der faschistischen Demagogie geworden sind“[430]; zweitens würde sie „einen ungeheuren Einfluß *auf alle anderen Schichten des werktätigen Volkes* ausüben, auf das Bauerntum, auf das städtische Kleinbürgertum, auf die Intellektuellen.“[431]

Neben der Korrektur bündnispolitischer Positionen nimmt Dimitroff auch eine revolutionstheoretische Korrektur vor; Bedingung der Einheitsfront ist nicht mehr die Anerkennung der sozialistischen Revolution als politischem Ziel: „notwendig“ ist die Herstellung der Aktionseinheit „noch bevor die Mehrheit der Arbeiterklasse sich zum Kampf für den Sturz des Kapitalismus und für den Sieg der proletarischen Revolution vereinigt.“[432] Die einzige von der KI noch gestellte Bedingung ist, „daß die Aktionseinheit sich gegen den Faschismus, gegen die Offensive des Kapitals, gegen die Kriegsgefahr, gegen den Klassenfeind richtet.“[433]

---

428 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 109.

429 Ebd.

430 Ebd.

431 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 109 f.

432 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 110.

433 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 111.

Die Volksfront

Die kommunistische Bereitschaft zur „Aktionseinheit der Arbeiterklasse“ soll, indem sie Kommunisten und Sozialdemokraten vereint, auch Effekte haben auf die irregeleiteten Kreise der Arbeiterklasse, also jene Arbeiter, „die Opfer der faschistischen Demagogie geworden sind.“ Diese neue Einheit soll das „politische Gewicht der Arbeiterklasse“ stärken. Aber das ist noch nicht alles; Dimitroff weist auf „eine besonders wichtige Aufgabe“ hin: Die „Schaffung einer breiten antifaschistischen Volksfront auf der Grundlage der proletarischen Einheitsfront.“[434]

Warum ist die Ausdehnung des Bündnisses auch auf nicht-proletarische Schichten wichtig? Die erste Antwort betont den instrumentellen Aspekt: „Der *Erfolg* des gesamten Kampfes des Proletariats ist eng verbunden mit der Herstellung des Kampfbündnisses des Proletariats mit der werktätigen Bauernschaft und der Hauptmasse des städtischen Kleinbürgertums, die selbst in den industriell entwickelten Ländern die Mehrheit der Bevölkerung bilden.“[435] Diesen potentiellen Bündnispartnern, die der „Faschismus“ in seiner Agitation für sich gewinnen will, indem er „mit dem Gespenst der ‚roten Gefahr’ (sie) zu schrecken“ versucht, will Dimitroff zeigen, „woher ihnen die wirkliche Gefahr droht.“[436] Das werden diese Schichten am leichtesten verstehen durch die konkrete Politik: „Das Grundlegende, das Entscheidende für die Herstellung der antifaschistischen Volksfront ist die entschiedene Aktion des revolutionären Proletariats für die Verteidigung der Forderungen dieser Schichten und insbesondere der werktätigen Bauernschaft.“[437] Möglich wird diese Politik durch die behauptete Identität der Interessen des Proletariats mit den Interessen jener nicht-faschistischen, nicht-monopolistischen Schichten: „Diese Forderungen, die mit den Grundinteressen des Proletariats übereinstimmen, muß man im Prozeß des Kampfes mit den Forderungen der Arbeiterklasse verbinden.“[438]

Fazit: Die Evidenz der Einsicht in die Bedeutung der postulierten politischen *Einheit* der Arbeiterklasse ist natürlich nicht überraschend, sie gehört zum

---

434 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 118. Herv. v. Vf.

435 Ebd.

436 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 119.

437 Ebd.

438 Ebd.

Grundbestand kommunistischer Theorie.Diese Einheit ist aber nicht „naturwüchsig“ vorhanden, sie muss *hergestellt* werden: von der revolutionären Partei der Arbeiterklasse – und die einzige Partei, die diesem Kriterium genügt, ist die kommunistische Partei.

Die kommunistische Partei verfügt nicht nur über eine theoretische Einsichtshöhe, die sie von den anderen Arbeiterparteien unterscheidet, sie ist auch in der praktischen Politik von ihnen unterschieden. Auf beiden in einem Fundierungsverhältnis stehenden Ebenen vertritt sie stets die revolutionäre Perspektive. Dies ist das wichtigste Distinktionsmerkmal im Verhältnis zur Sozialdemokratie. Der „Verrat“ der SPD im ersten Weltkrieg, ihre „sozialfaschistische“ Politik in der Weimarer Republik bzw. wie Dimitroff es jetzt nennt, ihre Politik der „Arbeitsgemeinschaft mit der Bourgeoisie“ , all dies bestätigt auf der Ebene der praktischen Politik die Positionen der kommunistischen Theorie. *Revolutionäre* Einheit der Arbeiterklasse ist daher per definitionem nur möglich in und über die kommunistische Partei; sie ist die Avantgarde, deren historisch-politische Aufgabe in der Organisierung der Revolution als Vorbedingung des Vollzugs der faktischen Einheit der Arbeiterklasse besteht. Dimitroff bezieht sich folgerichtig in seiner Rede zunächst und vor allem auf diese Grundpositionen; er nennt sie ganz deutlich in seinen Hinweisen zu den von Kapitalismus/Faschismus selbst hervorgebrachten „Totengräbern“ und in seinen Bemerkungen zu den Bewusstseinswandlungen bei den sozialdemokratischen Massen.

Auf der Folie dieser rekapitulierten Grundbestimmungen kommunistischer Theorie und Politik kann er dann die Wende zur Politik einer „Aktionseinheit“ *unterhalb* des Anspruchsniveaus dieser historisch „richtigen und notwendigen“ Grundbestimmungen einleiten. Diese Wende hat natürlich etwas überaus Anstößiges und Überraschendes, denn sie leitet eine Politik der „Arbeitsgemeinschaft“ mit jener Partei ein, die als Agentin der Bourgeoisie im Lager des Proletariats nur Unheil angerichtet hat. Diese Kooperation mit dem bisherigen Erzfeind, mit dem „Zwillingsbruder des Faschismus“ (Stalin), mit der Sozialdemokratie, stellt eine missliche Konzession an die realpolitischen Verhältnisse dar. Zugleich bedeutet sie die Korrektur der Linie der Aktualität der sozialistischen Revolution: sie steht jetzt angesichts des Sieges des „Faschismus“ in Deutschland *noch* nicht auf der historischen Tagesordnung; politisch *notwendig* ist jetzt eine Zwischenetappe, die des Sieges über den Faschismus, zu dessen Erreichung ein breites Bündnis erforderlich ist. Die Herstellung dieses Bündnisses schließt zunächst eine aktuali-

sierte Form der *Einheit* der Arbeiterklasse ein, die den politischen Gegebenheiten Rechnung trägt, und in dessen Durchführung sogar eine Zusammenarbeit mit der Sozialdemokratie begründbar wird. Die Ausdehnung der Einheit auf einen den proletarischen Bezirk überschreitenden Kreis all jener bürgerlichen Kräfte, denen ein „antifaschistischer" Impetus zugeschrieben werden kann, ist der zweite Schritt. Die Vorstellung der Herstellung einer Einheit des „nicht - faschistischen" Volks sozusagen, wird durch die kommunistische Bestimmung des „Faschismus" ermöglicht, der zufolge es sich bei ihm um nur eine *minoritäre* Gruppierung nicht nur in Bezug auf das „Volk", sondern auch in Bezug auf das Kapital handele, denn innerhalb Kapitals repräsentiere er nämlich nur das Finanzkapital.

Unter das historisch „notwendige" Anspruchsniveau der Herstellung der *revolutionären Einheit* zu gehen, ist aber auch „notwendig", wie Dimitroff sagt; es ist politisch und *taktisch* notwendig: wegen der eigenen Schwäche. Die Zurückstellung des Anerkennungszwangs der kommunistischen Positionen durch etwaige Bündnispartner ist von *taktischer und temporärer* Natur, daran lassen die Kader der KI/KPD auch keinen Zweifel. Es handelt sich um ein politisches Bündnis auf Zeit; dessen erfüllte Zweckbestimmung – Sieg über den „Faschismus" – setzt auch sein zeitliches Ende: dann greift wieder das *historisch* „Notwendige".

Dieses Notwendige kann Dimitroff nicht nur ableiten aus den Prämissen der Geschichtsmetaphysik, er kann dies auch noch sozusagen realpolitisch untermauern mit seinem Hinweis auf die Bedeutung der Sowjetunion für dieses Bündnis: die „breite Perspektive", die die hergestellte „Aktionseinheit des Proletariats" haben wird, „stützt" sich „auf die ständig wachsende Macht des proletarischen Staates, des Landes des Sozialismus, der Sowjetunion"[439] Dimitroff nennt also Zweckbestimmung und Perspektive der „Aktionseinheit" klar und deutlich. Sie hat ein doppeltes Fundament, sie ergibt sich „notwendig" aus der kommunistischen Geschichtsmetaphysik und den realpolitischen Gegebenheiten, die diesem „antifaschistischen Bündnis" schon jetzt eine klare Richtung weist, die Bündnisperspektive auf die generelle „antifaschistische" Hauptkraft, die Sowjetunion.

---

439 Dimitroff, Georgi, „Die Offensive des Faschismus ..., a. a. O., S. 110.

KPD und Volksfront - Die ‚Brüsseler Konferenz' der KPD 1935

Auf dem 15. Parteitag der KPD, der vom 19.bis 20. April 1946 in Berlin unmittelbar vor dem Vereinigungsparteitag mit der SPD zur SED abgehalten wurde, trug Walter Ulbricht den Rechenschaftsbericht der Partei vor, der den Zeitraum von der vom 3.-15. Oktober 1935 in Kunzewo bei Moskau durchgeführten, aus Gründen der Konspiration aber ‚Brüsseler Konferenz' genannten „4. Parteikonferenz" der KPD bis zur Gegenwart umfasste. Ulbricht bezeichnete die auf der Brüsseler Konferenz erfolgte Korrektur der KPD-Politik als eine grundlegende Wende und entscheidende Bedingung „für die Bildung der breiten Front des antifaschistisch-demokratischen Kampfes gegen Faschismus und Reaktion."[440] Auf der Brüsseler Konferenz 1935[441] hatte die KPD-Führung die Beschlüsse des VII. Weltkongresses der Komintern nachvollzogen mit ihrer Wendung zur „Politik der Einheitsfront der Arbeiterklasse" und zur „Antifaschistischen Volksfront".
Insbesondere im Einleitungsreferat von Wilhelm Pieck werden die *substantielle Identität* in den Grundpositionen und -zielen sowie das taktisch-instrumentelle Verständnis der politischen Wende des VII. Weltkongresses deutlich. Pieck stellte die prinzipielle „Richtigkeit und Notwendigkeit" der KPD-Politik klar: „Auch unser Kampf gegen die Weimarer Republik, gegen die bürgerliche Demokratie war absolut notwendig und richtig, wir mußten den Hauptstoß gegen sie richten, weil sie nicht nur die `ganze deutsche Konterrevolution` um sich scharte, sondern weil von ihr aus die schwersten Angriffe gegen die Arbeiterklasse gerichtet wurden. Wir haben mit unserer Taktik des Hauptstoßes gegen die Sozialdemokratie und gegen die Weimarer Republik in dieser Zeit das volle Verständnis großer Teile der deutschen Arbeiterklasse gefunden, wodurch die KPD zu einer Massenpartei wurde."[442]

Auch die Abgrenzung zum sozialdemokratischen Weg ist unmissverständlich: „Es erübrigt sich, hier auf unserer Konferenz etwa beweisen zu wollen,

---

440 Ulbricht, Walter, Rechenschaftsbericht der KPD, in: Bericht über die Verhandlungen des 15. Parteitages der Kommunistischen Partei Deutschlands, 19. und 20. April 1946 in Berlin, Berlin 1946, S. 37.

441 Vgl. dazu: Lewin, Erwin, Elke Reuter u. Stefan Weber (Hrsg.), Protokoll der „Brüsseler Konferenz" der KPD 1935. Reden, Diskussionen und Beschlüsse, Moskau v. 3. – 15. Oktober 1935. Unter Mitarbeit v. Marlies Coburger, Günther Fuchs, Marianne Jentsch u. Rosemarie Lewin, München 1997.

442 Lewin, Erwin, Elke Reuter u. Stefan Weber (Hrsg.), Protokoll der „Brüsseler Konferenz" der KPD 1935..., a. a. O., S. 83.

daß der von uns eingeschlagene Weg, daß unsere Marschroute der proletarischen Revolution zur Aufrichtung der Diktatur des Proletariats und der Schaffung eines Sowjetdeutschlands der einzig richtige war gegenüber dem von der Sozialdemokratie vertretenen demokratischen Weg der sozialen Ausgestaltung der bürgerlichen Demokratie auf friedlichem Wege.“[443] Die neue Politik einer Zusammenarbeit mit dem sozialdemokratischen Erzfeind kommentiert Pieck, um Missverständnisse auszuschließen, so: „Wenn wir also eine Wendung vornehmen, so soll das nicht bedeuten, daß wir etwa nicht mehr unser revolutionäres Endziel oder unser kommunistisches Programm propagieren und popularisieren, sondern so soll das bedeuten, daß wir in unserem Kampfe für den Sturz der faschistischen Diktatur solche Losungen aufstellen, die der Erreichung dieses Zieles dienen und geeignet sind, die Schichten für diesen Kampf zu gewinnen, die noch nicht von der Richtigkeit des kommunistischen Programms und unserem Endziel überzeugt sind, ja, die sogar dagegen sind.“[444]

Die aus taktischen Gründen gewählte Option einer Kooperation mit der Sozialdemokratie sollte der Überwindung der eigenen Schwächung dienen und zugleich der Hebel sein, in diesem neuen breiten Bündnis die Hegemonie zu erreichen; auch dies stellte Pieck klar:
„Das Entscheidende bei diesen Verhandlungen ist, daß wir Kommunisten die Initiative ergreifen und vor den werktätigen Massen Deutschlands als die Organisatoren dieses Kampfes auftreten und alle schwankenden und noch unentschlossenen Kräfte in diesen Kampf hineinreißen.“[445] Die von der KPD-Führung, die seit der „Brüsseler-Konferenz“ unangefochten in den Händen von Pieck, Ulbricht und Dahlem lag, an die potentiellen Bündnis-

---

443 Lewin, u. a,. Protokoll der „Brüsseler Konferenz“ .., a. a. O., S. 80.

444 Lewin, u. a., Protokoll der „Brüsseler Konferenz .., a. a. O., S. 130.

445 Lewin,u.a., Protokoll der „Brüsseler Konferenz“ .., a. a. O., S. 131. Den taktisch-instrumentellen Charakter dieser Wendung legte auch Fritz Heckert, Mitglied des Politbüros, in aller wünschenswerten Deutlichkeit offen, als er sagte, die „Neuorientierung“ der KPD-Politik „heißt nicht, daß wir unsere Grundsätze aufgeben, das heißt, daß wir unsere Taktik ändern müssen, daß wir unsere Grundsätze mit einer veränderten Taktik anwenden müssen, um die große Aufgabe der Gewinnung der Mehrheit der Arbeiterklasse und der Gewinnung der Verbündeten für die proletarische Revolution zu beschleunigen. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Revolution, die kommen muß beim Sturz Hitlers, eine proletarische Revolution sein muß und nicht eine bürgerliche Revolution und daß das Proletariat der Hegmon sein muß.“ Lewin, Erwin , Elke Reuter u. Stefan Weber (Hrsg.), Protokoll der „Brüsseler Konferenz“ der KPD 1935. .., a. a. O., S. 355.

partner gemachten taktischen ideologischen Konzessionen waren weitreichend; im Juni 1936 verabschiedete das ZK der KPD die von Pieck formulierten „Richtlinien“ für eine neue politische Ordnung in Deutschland. Darin formuliert die KPD zum ersten Mal als Ziel ihrer Politik nach dem Sieg über Hitler die „Errichtung und Sicherung einer demokratischen Republik“. Dieses Ziel sei nur im Rahmen der Volksfront zu erreichen; sie werde „dem deutschen Volk die demokratischen Rechte und Freiheiten“ erkämpfen.[446]

Die hier skizzierte politische Linie bildete die Grundlage für die Nachkriegsstrategie von KPD/SED; sie war auch zentraler Bezugspunkt der Selbstlegitimation der von der SED in der DDR etablierten „antifaschistischen Demokratie“. Mit diesen Beschlüssen waren die Weichen gestellt für die Eroberung der Macht *im Zeichen* der „Volksfront“. Diese neue politische Generallinie von KI/ KPD bildete den Rahmen für die Planungen der KPD in Moskau für die Zeit nach dem Sieg über den „Faschismus“; sie bestimmte die taktische Einziehung einer „antifaschistisch-demokratischen“ Etappe auf dem Weg zur Erringung der politischen Macht in der SBZ.

1.4 Die SED-Diktatur als abkünftige Diktatur oder: Herrschaftsbegründung durch Okkupation

Die SED stellte ihre Herrschaft in der DDR in eine zweifach begründete Kontinuität: in die Kontinuität der Geschichte der Arbeiterbewegung und in die Kontinuität der marxistischen Geschichtstheorie; in dieser revolutionären Tradition sollten Staat und Partei stehen. Die Gründung der DDR sei erfolgt in „Fortsetzung der revolutionären Traditionen der deutschen Arbeiterklasse und gestützt auf die Befreiung vom Faschismus“, die Staatsgründung stehe zugleich „in Übereinstimmung mit den Prozessen der geschichtlichen Entwicklung unserer Epoche.“[447] Die SED als „der bewußte und organisierte Vortrupp der Arbeiterklasse und des werktätigen Volkes“ in der DDR „verwirklicht die von Marx, Engels und Lenin begründeten Aufgaben und Ziele der revolutionären Arbeiterbewegung“, sie „setzt das Werk der Kommunisti-

---

446 Pieck, Wilhelm, Richtlinien für die Ausarbeitung einer politischen Plattform der deutschen Volksfront, Juni 1936, in: W. Pieck, Gesammelte Reden und Schriften, Bd. 5, Berlin 1972, S. 336 ff.

447 Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 6. April 1968, Vorwort, in: Verfassung der DDR, Berlin 81989.

schen Partei Deutschlands fort“, sie „erfüllt das Vermächtnis der antifaschistischen Widerstandskämpfer“ und sie „ist die Erbin alles Progressiven in der Geschichte des deutschen Volkes“ so wie sie auch „eine Abteilung der internationalen kommunistischen Bewegung“[448] ist; kurzum: „Die siegreiche sozialistische Revolution in der Deutschen Demokratischen Republik“[449] bedeutet „eine grundlegende Wende in der Geschichte des deutschen Volkes“, sie schuf „den sozialistischen Staat der Arbeiter und Bauern als eine Form der Diktatur des Proletariats“.[450]

Diese hier skizzierte programmatische Selbstauslegung der SED von Genese und Traditionsbezug ihrer Herrschaft wirft eine ganze Reihe von Problemen auf; die interessanteste Frage ist dabei die nach dem Verhältnis der mit revolutionärer Rhetorik betriebenen Evokation einer geschichtsmächtigen historischen Kontinuität und der nüchternen Faktizität der Machtergreifung in den Jahren nach 1945; kurz: die Frage nach der Bedeutung und Verarbeitung des Umstandes einer Herrschaftsbegründung nicht durch Revolution, sondern durch „Okkupation“ (D. Sternberger); dies Problem wird im folgenden Abschnitt erörtert.

1.4.1 Revolution oder: Geschichte und Gewalt

Der Begriff der Gewalt nimmt in der Theorie des Marxismus-Leninismus einen prominenten Platz ein. Marx hat neben der Kategorie der „ökonomischen Gewalt“, die im „stummen Zwang“ der bestehenden Verhältnisse zur Geltung komme, auch die außerökonomische Gewalt, das reiche Repertoire der Mittel des physischen Zwangs, die in der „Staatsmacht“, jener „konzentrierte(n) und organisierte(n) Gewalt der Gesellschaft“, ihre vollendete Gestalt gewonnen hat, als geschichtliche Kraft im „Kapital“ ausdrücklich gewürdigt: „Die Gewalt ist der Geburtshelfer jeder alten Gesellschaft, die mit einer neuen schwanger geht.“[451]

Die Rede ist dabei von der revolutionären Gewalt als movens der Geschichte. Im Gefüge der marxschen Geschichtsphilosophie ist Geschichte eine von

---

448 Programm der SED, in: Programm und Statut der SED vom 22. Mai 1976 mit einem einleitenden Kommentar von Karl Wilhelm Fricke, Köln ^{2}1982, S. 45.

449 Programm der SED, a. a. O., S. 47.

450 Programm der SED, a. a. O., S. 46.

451 Marx, Karl, Das Kapital, Bd.1, MEW 23, Berlin 1964, S. 799.

Klassenkämpfen als Ausdruck der Spaltung der Gesellschaft in antagonistische Klassen. Die Rede von der Gewalt, mit der eine bisher unterdrückte Klasse die herrschende Klasse stürzt und sich zur Herrschaft „befreit“, kulminiert daher in der revolutionären Gewalt des Proletariats in der Phase der politischen Revolution. Angeleitet von ihrer Theorie, die zwar auch zur „materiellen Gewalt (wird), sobald sie die Massen ergreift“[452], schreitet die Arbeiterklasse voran zum Sturz der alten Herrschaft; da diese aber nicht kampflos und freiwillig abtritt, gebraucht auch die Arbeiterklasse Gewalt: „Die Waffe der Kritik kann allerdings die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muß gestürzt werden durch materielle Gewalt.“[453]

Die Eroberung der politischen Macht und die Errichtung ihrer Herrschaft, mit der die Arbeiterklasse sich und damit alle unterdrückten Klassen befreit, überwindet perspektivisch die Klassenspaltung der Gesellschaft. Da Gewalt und Klassenkampf ein komplementäres Verhältnis bilden, kann auch die proletarische Macht nicht auf Gewalt verzichten; sie muss vielmehr die organisierte Gewalt des sozialistischen Staates einsetzen, um die Revolution und die zu schaffende neue Gesellschaft zu verteidigen gegen alle Versuche der alten „Ausbeuterklasse“, der „Konterrevolution“, den status quo ante wieder herzustellen. Die Arbeiterklasse kann den Klassenkampf und die Gewalt also nicht sofort abschaffen, „aber sie schafft das rationelle Zwischenstadium, in welchem dieser Klassenkampf seine verschiedenen Phasen aufs rationellste und humanste Weise durchlaufen kann.“[454]

Gewalt als notwendiges Mittel zur Eroberung und Verteidigung der politischen Macht der Arbeiterklasse in der Diktatur des Proletariats unterliegt daher im Prozess des Aufbaus des Sozialismus einer „humanen“ Transformation in eine kollektive Organisationsform der neuen Gesellschaft. In Lenins Worten: „Zweifellos, ohne dieses Moment - ohne die revolutionäre Gewalt – hätte das Proletariat nicht siegen können. Aber es kann auch kein Zweifel daran bestehen, daß die revolutionäre Gewalt nur in bestimmten Entwicklungsetappen der Revolution, nur unter bestimmten und besonderen Bedingungen eine notwendige und gesetzmäßige Methode der Revolution

---

452 Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, MEW 1, Berlin 1974, S. 385.

453 Ebd.

454 Marx, Karl, Erster Entwurf zum „Bürgerkrieg in Frankreich“, MEW 17, Berlin 1972, S. 546.

war, während die Organisation der proletarischen Massen, die Organisation der Werktätigen ein viel wesentlicheres Merkmal dieser Revolution und Voraussetzung ihrer Siege war und bleibt. Eben in dieser Organisation von Millionen Werktätigen liegen die besten Entwicklungsbedingungen der Revolution, liegt die unerschöpfliche Quelle ihrer Siege.“[455]

1.4.2 Zur Ästhetik der Revolution oder: Die SED-Diktatur als Farce

Das grundlegende Problem für die SED-Herrschaft bestand aus der Perspektive dieser genannten Prämissen ihres geschichtsphilosophischen Modells von Anfang an darin, dass von einer Genese ihrer Herrschaft aus einer politischen Revolution keine Rede sein konnte: „In der deutschen Sowjetzone hat die kommunistische Partei ihre Herrschaft nicht durch Revolution, sondern durch Okkupation begründet.“[456]

Eine Okkupation durch die Truppen der Sowjetunion, eine Folge des 2. Weltkrieges, der sich 1945 endgültig gegen seine Urheber gewendet hatte.[457] Gewalt war also durchaus Geburtshelfer des SED-Staats, allerdings die Ge-

---

455 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, 18. 3. 1919, in: Werke, Bd. 29, Berlin 1967, S. 74.

456 Sternberger, Dolf , Grund und Abgrund der Macht, Frankfurt/M. 1962, S. 91.

457 Dass das von der Roten Armee besetzte Gebiet weitaus größer war, als es die Sowjets selbst geplant hatten, ist eines der Resultate der Londoner Konferenz der drei Alliierten Mächte im Jahr 1944 und sei hier nur am Rande erwähnt. Am 14. Januar 1944 trat im Lancester-House die Europäische Beratende Kommission“ (European Advisery Commission, EAC) zusammen, die USA wurden vertreten durch ihren Botschafter John Winant, die Sowjets durch ihren Botschafter Fedor Gusew, die Briten durch den Spitzendiplomaten des Foreign Office Sir William Strang. Am 15. Januar legte Strang einen Plan zur Aufteilung Deutschlands in drei Besatzungszonen vor. Vier Tage zuvor hatte die Sowjetunion die Arbeit an einem Memorandum über die bedingungslose Kapitulation Deutschlands fertig gestellt und darin auch detaillierte Angaben zur Besetzung Deutschlands gemacht; ihre selbst eingeräumte Zone war allerdings wesentlich kleiner ausgefallen als jene im Papier von Strang vorgeschlagene. Sie konnten daher dem Plan der Briten weitgehend zustimmen. Dieser Plan, die „MAP A“, die im September 1944 von Churchill und Roosevelt gebilligt wurde, bildete die Grundlage für alle weiteren Regellungen. Vgl. dazu: Dokumente zur Deutschlandpolitik. Hrsg. vom Bundesministerium des Inneren und vom Bundesarchiv. Wissenschaftliche Leitung: Klaus Hildebrand und Hans-Peter Schwarz. I. Reihe/ Band 5: Europäische Beratende Kommission, 15. Dezember 1943 bis 31. August 1945, München 2003.

walt des Krieges; die These vom Zusammenhang des Kriegs und des Auftretens „totaler Staaten“ findet auch hier eine glänzende Bestätigung.[458]

Die Genese der SED-Herrschaft nicht aus der Gewalt einer Revolution, sondern aus der Gewalt eines Krieges bereitet aus der Binnenperspektive der marxschen Theorie ein nicht unerhebliches Problem; die Darstellung der „Poesie der Revolution“ und ihrer Begriffe, kann sich als hilfreich erweisen für die Interpretation dieser problematischen Konstellation; Marx selbst hat dazu in seiner Bonapartismus-Analyse die Anregung gegeben.

„Hegel bemerkt irgendwo“, schreibt Marx, „daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“[459]

Marx postuliert zwar: „Die Menschen machen ihre eigene Geschichte“, doch er schränkt ein, „aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen. Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden.“[460] Diese Traditionslast hat einen besonderen Effekt: „Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nie Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen.“[461] Die Ana-

---

458 So u. a. auch von Wolfgang Reinhard formuliert: es nimmt nicht wunder, „daß der notorisch gewalttätige totale Staat des 20. Jahrhunderts erst recht aus dem Krieg hervorgegangen ist.“, in: Reinhard, Wolfgang, Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1999, S. 467.

459 Marx, Karl, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, MEW Bd. 8, Berlin 1972, S. 115.

460 Ebd.

461 Ebd. Hier scheint ein Motiv auf, das uns später noch beschäftigen wird: das Prometheus – Motiv. Zur Bedeutung dieser Figur des Mythos für Marx als dem nach Hegel zu spät gekommenen Schöpfer eines Systems der Philosophie, der alles vollbracht vorfand, wie es im Prometheusmythos selbst im Verhältnis zu Zeus vorgezeichnet ist, und der daraufhin darauf verfällt, etwas „noch nie Dagewesenes zu schaffen“, eine Theorie, die nicht mehr eine solche sein sollte, sondern vielmehr Anleitung zur Schaffung einer neuen Welt und

lyse dessen, was hier im geschichtlichen Prozess vor sich geht, faßt Marx mit dem Begriff der „Selbsttäuschung.“[462]

Zwei Denkmotive in dieser Passage verdienen besondere Beachtung. Marx schließt an das „Vico-Axiom“[463] an, dem zufolge die historische Welt vom Menschen gemacht werde; er formuliert es jedoch mit seinen Hinweisen auf die besondere Bedeutung der „Umstände“ und die der „Tradition“ in einer restringierten Fassung, die voraus weist auf die später in der ökonomischen Theorie dargestellte Denkfigur der von Adam Smith übernommenen „invisible hand“ als regulativer Instanz des anarchischen Marktgeschehens, dessen Geheimnis Marx enthüllt als Wirkungen des Wertgesetzes, das jene „hinter dem Rücken“ der Menschen liegende Instanz sein soll, die ihr Handeln steuert.

Was offen vor den Augen der Menschen liegt, das ist nur der Schein des Grundes für ihr Handeln; der wahre Grund ist ihnen verborgen, er liegt in ihrem Rücken. Hier tut sich die „Platonismus-Falle“ (Blumenberg)[464] auf; hier öffnet sich das Feld für den totalitären Heilsbringer, der berufen ist, die in der Höhle sitzenden Unwissenenden zum Licht der Wahrheit zu führen. Marx` Version des Vico-Axioms lautet daher: Die Menschen machen ihre Geschichte, aber sie exekutieren dabei blind ein von ihnen zwar geschaffenes, aber nicht verstandenes und nicht beherrschtes ökonomisches Gesetz.

---

eines neuen Menschen, vgl. dazu: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1996.

462 Marx, a. a. O., S. 116.

463 Vgl. dazu: Fellman, Ferdinand, Das Vico – Axiom: Der Mensch macht die Geschichte, Freiburg 1976. Fellmanns Leitfrage lautet, was `machen` bedeuten kann, wenn dies Handeln nicht mit seiner Autonomie identisch sein soll. Fellmann sieht die Antwort in der alle Bereiche geschichtlichen Handelns umfassenden Philosophie Vicos. Fellmans These ist, „daß Vico die philosophische Betrachtung der Weltgeschichte nur dadurch begründen kann, daß er den Begriff des Handelns in allen Bereichen durch den der geistigen Produktion ersetzt.“ (Fellman, a. a. O., S. 19.) Diese menschliche Produktivität in der Geschichte fasst Fellmann u. a. in den folgenden Punkten zusammen: 1.) aus der Perspektive der Mythologie bedeute das Vico – Axiom, „daß die vom Menschen selbst hervorgebrachte mythische Religion den ersten Anfang aller Geschichte bildet.“ (S. 12.) 2.) Bezogen auf die Naturbeherrschung besagt es: „Machen von Geschichte bedeutet Hervorbringen einer vortheoretischen Welt lebensweltlich – praktischer Künste durch den natürlichen Menschen.“ (S. 13.) Bezogen auf die Herausbildung von Recht und Staat besagt es in Frontstellung zu Hobbes: „Der vom Menschen in den mythischen Vorstellungen selbst hervorgebrachte Zwang bildet den Anfang in der Entwicklung der Freiheit, die in Recht und Staat ihre volle Entfaltung findet.“ (S. 15.) – vgl. dazu unten 1.5. Glückseligkeitsdespotie.

464 Vgl. oben Kap. 3 u. 4.

Das damit begründete Abhängigkeitsverhältnis der Menschen von dem von *ihm* entdeckten *Gesetz* beschreibt Marx mit der Formel: „Sie wissen das nicht, aber sie tun es.“[465]

Das zweite Denkmotiv, das der Selbsttäuschung, ist eine Implikation des modifizierten Vico-Axioms: Da die wahren Gründe ihres Handelns den Menschen undurchsichtig sind, ihnen im Rücken liegen, haben sie auch „notwendig“ illusionäre und falsche Vorstellungen über eben diese Gründe; sie sind in ihrer Reflexion sozusagen nie auf der Höhe ihrer Handlungen.[466]

In die Sphäre des Politischen übertragen, erfüllen die „Selbsttäuschung“ und die damit verbundene „Kostümierung“ eine durchaus progressive Funktion: „Die Totenerweckung“ in den vorproletarischen Revolutionen, „diente also dazu, die neuen Kämpfe zu verherrlichen, nicht die alten zu parodieren, die gegebene Aufgabe in der Phantasie zu übertreiben, nicht vor ihrer Lösung in der Wirklichkeit zurückzuflüchten, den Geist der Revolution wiederzufinden, nicht ihr Gespenst wieder umgehen zu machen.“[467]

---

465 Marx, Karl, Das Kapital, Bd. 1, MEW 23, Berlin 1964, S. 88. – Der Abschnitt, aus dem der Satz entnommen ist, lautet: Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis; dies „besteht also darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt...“; das vollständige Zitat lautet: „Die Menschen beziehen also ihre Arbeitsprodukte nicht aufeinander als Werte , weil diese Sachen ihnen als bloß sachliche Hüllen gleichartig menschlicher Arbeit gelten. Umgekehrt. Indem sie ihre verschiedenartigen Produkte einander im Austausch als Werte gleichsetzen, setzen sie ihre verschiedenen Arbeiten einander als menschliche Arbeit gleich. Sie wissen das nicht, aber sie tun es.“

Ein in diesem Zusammenhang zu erwähnender ungewöhnlich krasser Fall von Fehldeutung der marxschen Methode findet sich in einem Band, der ansonsten gute und gewichtige Beiträge enthält, in dem Aufsatz von Lothar Fritze, Utopisches Denken – Marx und der Marxismus, in: „Ein Gespenst geht um in Europa. Das Erbe kommunistischer Ideologien, hrsg. v. Uwe Backes u. Stèphane Courtois, Köln 2002, S. 85 – 146. Mit *einem* Zitat aus der „Heiligen Familie“ beglaubigt, behauptet Fritze, für „das Verständnis der marxistischen Geschichtstheorie“ sei „deren methodologischer Individualismus wesentlich.“ (S. 102.) Das Gegenteil ist richtig. Es war kein Geringerer als der sich als Anti- Marx verstehende Max Weber, der den Begriff des `methodologischen Individualismus` kritisch *gegen* Marx und seine axiomatisch- metaphysische Geschichtstheorie entwickelt hat. Vgl. dazu: Michael Sukale, Max Weber- Leidenschaft und Disziplin, Tübingen 2002.

466 Hier liegt im übrigen der Ansatz für den klassischen Ideologiebegriff, demzufolge Ideologie immer „falsches` Bewusstsein“ sei, ihm folgte auch Marx; im orthodoxen Marxismus-Leninismus wurde diese Begriffsbestimmung fallengelassen und Ideologie positiv konnotiert.

467 Marx, Der 18. Brumaire, a. a. O., S. 116.

So etwa die bürgerliche Revolution: „Aber unheroisch, wie die bürgerliche Gesellschaft ist, hatte es jedoch des Heroismus bedurft ..., um sie auf die Welt zu setzen. Und ihre Gladiatoren fanden in den klassisch strengen Überlieferungen der römischen Republik die Ideale und die Kunstformen, die Selbsttäuschungen, deren sie bedurften, um den bürgerlich beschränkten Inhalt ihrer Kämpfe sich selbst zu verbergen...“[468]

Die differentia specifica zwischen der proletarischen Revolution und ihren historischen Vorgängern liegt im Wegfall der Selbsttäuschung und dem nicht mehr erforderlichen Rückbezug auf die Masken der Vergangenheit: „Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat. Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen. Dort ging die Phrase über den Inhalt hinaus, hier geht der Inhalt über die Phrase hinaus.“[469]

Diese Differenz und die Poesie der proletarischen Revolution hat Marx in einer selbst poetischen Sprache formuliert: „Bürgerliche Revolutionen, wie die des achtzehnten Jahrhunderts, stürmen rascher von Erfolg zu Erfolg, ihre dramatischen Effekte überbieten sich, Menschen und Dinge scheinen in Feuerbrillanten gefaßt, die Ekstase ist der Geist jedes Tages; aber sie sind kurzlebig, bald haben sie ihren Höhepunkt erreicht, und ein langer Katzenjammer erfaßt die Gesellschaft, ehe sie die Resultate ihrer Drang- und Sturmperiode nüchtern sich aneignen lernt.

Proletarische Revolutionen dagegen, wie die des neunzehnten Jahrhunderts, kritisieren beständig sich selbst, unterbrechen sich fortwährend in ihrem eigenen Lauf, kommen auf das scheinbar Vollbrachte zurück, um es wieder von neuem anzufangen, verhöhnen grausam-gründlich die Halbheiten, Schwächen und Erbärmlichkeiten ihrer ersten Versuche, scheinen ihren Gegner nur niederzuwerfen, damit er neue Kräfte aus der Erde sauge und sich riesenhafter ihnen gegenüber wieder aufrichte, schrecken stets von neuem zurück vor der unbestimmten Ungeheuerlichkeit ihrer eigenen Zwecke, bis

468 Ebd.

469 Marx, Der 18. Brumaire, a. a. O., S. 117.

die Situation geschaffen ist, und die Verhältnisse selbst rufen: Hic Rhodos, hic salta! Hier ist die Rose, hier tanze!“[470]

Auch hier dient der Rekurs auf die „Verhältnisse“ der Beschwörung der aus ihnen hervorgehenden determinierenden Kraft für das Handeln; die proletarische Revolution ist reiner Ausdruck der geschichtlichen Erfordernisse; die „Ungeheuerlichkeit“ ihrer Zwecke kongruiert mit den Zielen der Geschichte, selbst wenn diese noch „unbestimmt“ sind.

Aus dieser Poesie der Revolution fällt die kommunistische Machtergreifung in der SBZ/DDR erkennbar heraus; die „versteinerten Verhältnisse“ rufen keineswegs danach, sie „zum Tanzen zu zwingen.“[471]

1.4.3 Herrschaft durch Okkupation und ihre Aporien

Die von Marx in seiner Poetologie der Revolution bereitgestellten Begriffe Tragödie/Farce und Selbsttäuschung erscheinen nun als heuristisch brauchbare Mittel zur Interpretation der o. g. Grundkonstellation; eine Applikation dieser Begriffe auf die Genese der SED-Diktatur und ihre Aporien ergibt folgendes Bild: Kann die bolschewistische Revolution im Sturm auf das Winterpalais und in den folgenden politischen Manövern zur Machtergreifung Lenins mit dem Begriff „Tragödie“ belegt werden, so haftet der kommunistischen Machtergreifung in der SBZ/DDR, also der Wiederkehr einer „geschichtlichen Tatsache“ (Marx), der „Revolution“, ohne Zweifel der Charakter einer Farce an.

Im Oktober 1917 waren die Bolschewiki in einem handstreichartigen Putsch an die Macht gelangt; sie strebten die Generalisierung ihres Sieges als *Weltrevolution* an: eine Ausbreitung des Kommunismus mit den Mitteln der

---

470 Marx, Der 18. Brumaire, a. a. O., S. 118. Der berühmteste Dramatiker der DDR, Heiner Müller, hat natürlich das mythische Potential dieser Passage sofort erkannt und unter dem Titel „Herakles 2“ in sein Stück „Zement“ aus dem Jahr 1972 eingebaut. Vgl. dazu oben Kap. 3.

471 Das bekannte Marx- Zitat lautet: „Man muß jede Sphäre der deutschen Gesellschaft als die partie honteuse der deutschen Gesellschaft schildern, man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt! Man muß das Volk vor sich selbst erschrecken lehren, um ihm Courage zu machen. Man erfüllt damit ein unabweisbares Bedürfnis des deutschen Volks...“ Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S. 381.

Gewalt.[472] Von der „Oktoberrevolution“ wurden die Ansätze einer bürgerlichen Entwicklung von der historischen Bühne Rußlands entfernt, die kurz zuvor, in der „Februarrevolution“ mit dem Sturz des Zaren, begonnen hatte. In einer beachtlichen Differenz zur marxschen Theorie stehend, hatte sich der Sieg einer „proletarischen Revolution“ nicht in einem kapitalistischen Kernland, sondern in einem Land mit dominierender Agrarstruktur ereignet; Geburtshelfer am Beginn und in der Phase des „Kriegskommunismus“ waren Gewalt und Terror: „Möglicherweise hatte der Terror den Kommunismus gerettet, aber er zerfraß dessen innerstes Mark.“[473] Der „Große Oktober“, diese „Zehn Tage, die die Welt bewegten“ (John Reed), so die Selbstbezeichnung in der symbolischen Überhöhung, war in jeder Hinsicht ein „welterschütterndes Ereignis.“[474]

In Rußland hatte eine konspirativ agierende Organisation von Berufsrevolutionären die politische Macht erobert,[475] alle - die Mehrheit bildenden - politischen Konkurrenten dupiert und kaltgestellt und sich post fest in einem Prozess der terroristischen Umgestaltung der Gesellschaft das dazugehörige revolutionäre Subjekt geschaffen.[476]

In der SBZ/DDR eroberte eine kleine Zahl von deutschen Kommunisten, angeleitet von drei Gruppen von „Moskau-Kadern“ sukzessive die Macht - und sie konnte dies nur, weil sie im Schatten der Gewehrläufe der Roten Armee auftraten. Auch die SED mußte sich das *revolutionäre Subjekt* erst *schaffen*, aber völlig anders als dies nach der bolschewistischen Revolution der Fall war: sie musste zunächst koexistieren mit einer bereits vorhandenen

---

472 Vgl. dazu das Standardwerk von Richard Pipes, Die Russische Revolution, 3 Bde., Berlin 1992/93.

473 Pipes, Richard, Die Russische Revolution, a. a. O., Bd. 2, S. 835.

474 Hobsbawn, Eric, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München/Wien 1995, S. 91.

475 Selbstverständlich war die Oktoberrevolution „mehr als ein Staatsstreich einer Handvoll gewaltbereiter Revolutionäre. Sie resultierte aus ungelösten Problemen des Russischen Reiches, den Versäumnissen seiner Regierungen, der Unfähigkeit und Reformunwilligkeit der letzten Zaren und aus dem verlorenen Weltkrieg 1914 – 1917.“, Markus Wehner, Stalinismus und Terror, in: Stefan Plaggenborg (Hrsg.), Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte, Berlin 1998, S. 365 – 390, hier: S. 366.

476 „Das Proletariat, das die Bolschewiki als Stütze ihrer Herrschaft betrachteten, war – auf das ganze Land bezogen – eine kleine Minderheit der russischen Bevölkerung. 1913 machte es 2,5 von 130 Millionen Einwohnern aus.“ M. Wehner, a. a. O., S. 366.

Arbeiterklasse, die durchaus *eigene* Vorstellungen hatte vom Weg in die Zukunft; die SED mußte daher die vorhandene bzw. sich reorganisierende autonome Arbeiterbewegung zerschlagen, um ihre Herrschaft stabilisieren und auf Dauer stellen zu können; und die SED musste zudem koexistieren mit einem Volk, das eben noch einem ganz anderen „Führer" gefolgt war und eben noch gegen den Kommunismus Krieg geführt hatte.

Dazu liegt eine interessante und bemerkenswert offene Äußerung von Ulbricht vom Juni 1945 vor*:* „Es wäre eine Selbsttäuschung, zu glauben, daß Hitler seine barbarische Kriegspolitik nur mit Hilfe des grausamsten Terrors gegen das eigene Volk durchführen konnte. Wer sich daran erinnert, mit welcher Begeisterung die Mehrheit des deutschen Volkes Hitler zujubelte, als die deutschen Armeen vor Moskau standen, der wird nicht bestreiten können, daß die imperialistische und militaristische Ideologie tief in unserem Volk sitzt (...) Wenn die Wiederholung solcher Verbrechen (d h. Krieg gegen die SU - Vf.) verhindert werden soll, dann müssen wir Deutschen selbst einen Schlußstrich unter das Vergangene ziehen."[477]

Der Grunddefekt der SED-Herrschaft war, dass es sich um eine „importierte" bzw. eine Revolution „von oben" handelte; kurz: um eine durch „Okkupation" (Sternberger) ermöglichte Herrschaft. Daraus folgt ihr unübersehbarer Charakter als Farce; dies heißt aber nicht, dass das SED-System nur die kleine harmlose Diktatur nebenan war, ein System, im dem zwar Menschenrechte, politische und bürgerliche Freiheitsrechte mit Füßen getreten wurden, das aber ansonsten zunehmend mit dem westlichen Typus Industriegesellschaft konvergierte; oder dass es nur eine wohlmeinende, leider über das Ziel hinaus schießende „Erziehungsdiktatur" oder gar nur die Idylle einer „Fürsorgediktatur", wie dies noch jüngst formuliert wurde[478], war, dass also die herrschende Partei nur ein „Wohlfahrtsausschuß" im nominellen Sinn - unter Abzug also der terroristischen Konnotationen war; ganz im Gegenteil.

Der aus dem abkünftigen Status ihrer Macht hervorgehende untilgbare Charakter einer politischen Farce wird überdeutlich in ihrer „Kostümierung" (Marx) mit den Zeichen der Demokratie und mit den Pathosformeln eines

---

477 Ulbricht, Walter, Das Programm der antifaschistisch-demokratischen Ordnung. Aus der Rede auf der ersten Funktionärskonferenz der KPD, Groß-Berlin 25. Juni 1945, in: W. U.: Zur sozialistischen Entwicklung der Volkswirtschaft seit 1945, Berlin 1960, S. 7.

478 Jarausch, Konrad H. , Realer Sozialismus als Fürsorgediktatur. Zur begrifflichen Einordnung der DDR, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 20/98 (8. Mai 1998), S. 33 – 46.

„aufrechten Antifaschismus“, in der „Kostümierung“ des ganzen Landes mit Losungen und Parolen, deren brutaler Optimismus vom bevorstehenden Sieg und der Parusie des Glücks in einem unüberbietbaren Gegensatz zur Tristesse gleich daneben stand. Und er wurde deutlich in der „Kostümierung“ des ganzen Landes zur „15. Sowjetrepublik“ (G. Wettig), in der offen kontrafaktischen Beschwörung der engen Verbindung von Deutschen und ihren „sowjetischen Freunden und Genossen“, während tatsächlich die Sowjets in ihrer Zone „in jeder Hinsicht“ nichts anderes als „eine Kolonialmacht“[479] waren.

Einen Höhepunkt erreichte diese Farce in den medialen Verarbeitungsformen des Volksaufstands vom 17. Juni 1953: Am 3. Juli 1953 präsentiert die Wochenschau „Der Augenzeuge“ eine eindrucksvolle Massendemonstration; sie ist die „unmißverständliche Antwort“, die „das friedliebende und arbeitsame Berlin“ den „faschistischen Provokateuren“ gab. „Zehntausende gelobten, gemeinsam mit der Regierung unserer Republik, den neuen Weg zu gehen. Den Weg des Wohlstands und des *Glücks für alle*.“[480]

Besondere Beachtung verdient hier das vorgebrachte Motiv der Parusie des Glücks im Sozialismus, also die Angabe des material gefassten Staatszwecks - und dies im Angesicht der Artikulation des Volkswillens im Aufstand gegen eben das Regime einer Zwangsbeglückung aller. Neben dem Glück, das der Sozialismus realisiert, gilt der Anschlag auch der Freiheit, die der Sozialismus garantiert: Es ist eine Demonstration „für die eben noch bedrohte Freiheit“; die Massen danken daher „denen, die ihr und ihrer Kinder Leben schützten, den Soldaten der Sowjetarmee. Mit eigenen Augen hatten sie gesehen, wie am mißglückten Tag X der Adenauer und Reuter die Männer mit dem Sowjetstern den Frieden Deutschlands, den Frieden Europas gerettet haben.“ Die Arbeit an der Umdeutung steuert auf eine Sequenz zu mit den Bildern einer deutsch-sowjetischen Straßenfeier; es ist eine Feier der Freundschaft, die sich „vor allem in Zeiten der Gefahr bewährt“; diese Feier gipfelt

---

479 Naimark, Norman M., Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949, Berlin 1997, S. 585.

480 „Der Augenzeuge“ vom 03.07. 1953, Mitschrift des gesprochenen Kommentars

in dem Satz: „In diesen Tagen kamen sich Deutsche und sowjetische Menschen besonders nahe.“[481]

Die später vorgenommenen Modifikationen an der nahezu vollständigen Mimesis an das sowjetische Modell, vor allem der vom verstärkten Einfluss „westlicher“ Kultur ausgelöste Veränderungsdruck in diesem Bereich der symbolischen Selbstrepräsentation und der kulturellen Praxis, ändert am grundsätzlichen Befund nichts.

Die für unsere Untersuchung relevante These aus dem entwickelten Sachverhalt ist folgende: die für das Herrschaftssystem der DDR skizzierte Bedeutung des von Marx applizierten Begriffs der Selbsttäuschung als dem konstitutiven Element der Herrschaftsbegründung wird sich als Problem auch in der Herrschaftspraxis, d. h. auch in den Produktionen des der SED unterstehenden Massenmediums Film wiederfinden lassen bzw. dieses Moment wird in dem Spannungsverhältnis von (Film-) Kunst und Politik, das sich im Verlauf der Entwicklung vor allem in den 1970er Jahren verschärfte, eine zentrale Rolle spielen.[482]

---

481 Vgl. dazu: Finke, Klaus, Die Krise des SED- Sozialismus und der Juni – Aufstand 1953, in: Finke, K. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand, Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg 2003, S. 13 – 48.

482 Der in der Systematik der o. g. Typologie des Heroismus – vgl. Kapitel 4 - an erster Stelle stehende „optimistische Heroismus“ indiziert insofern eine vollständige Übereinstimmung mit den Begriffen Selbsttäuschung/ Farce; der letzten Stufe, dem „digressiven Heroismus“, korrespondiert also ein wachsendes – künstlerisches ! – Bewusstsein der vorhandenen Selbsttäuschung. In der politischen Führung sah dies bekanntlich anders aus; bei Honecker ist dies 1981 in seinem berühmten „Vaterbrief“ zu erkennen – vgl. unten - und natürlich in seinen autobiographischen Einlassungen nach 1990; im Politbüro ist ebenfalls deutlich das Fortleben der Selbsttäuschung zu beobachten- vgl. Hertle, Hans-Hermann, Das Ende der SED. Die letzten Tage des Politbüros, Berlin 1999.

1.5 Kommunistischer Staatszweck: Die SED - Herrschaft als Glückseligkeitsdespotie

„Die Aufhebung der Religion als des illusorischen Glücks des Volkes ist die Forderung seines wirklichen Glücks."
Karl Marx

„Es ist unser Glück, daß es vom Glück keinen objektiven Begriff gibt."
Hans Blumenberg

Die Feinde des Glücks

Der Aufstand vom Juni 1953 in der DDR bewirkte durch die landesweiten Demonstrationen von mehr als einer Million Menschen gegen das SED-Regime[483], durch die massenhafte Beteiligung von Arbeitern an den Demonstrationen, den Streiks und Protesten, durch die aktive Teilnahme weiter Teile der Bevölkerung, vom Bauern und Handwerker bis zum Schüler, dieser Volksaufstand also bewirkte die erste bestandsgefährdende Krise der SED-Herrschaft.[484] Die SED deutete diese Krise sofort als Anschlag der „Reaktion"; sie identifizierte als Akteure an diesem Versuch einer „Konterrevolution", der unter Führung der „US-Imperialisten" unter ihrer „Bonner Handlanger" stehen sollte, „Banditen", „Kriminelle", „Faschisten", „Randalierer" und andere zwielichtige Elemente. Die Verarbeitung dieser Krise gibt nicht nur Auskunft über die Technik der Umdeutung in der totalitären Propaganda; sie ermöglicht auch einen aufschlussreichen Blick in das Selbstbild der kommunistischen Herrschaft.

Ein DEFA- Dokumentarfilm von Martin Hellberg über den Bau der „Stalinallee", der die „Errungenschaften" der neuen Herrschaft vorführt am Beispiel der Errichtung von hellen und geräumigen, kurz: menschenwürdigen Woh-

---

483 „An den Demonstrationen und Protesten nahmen 1 bis 1,5 Millionen Menschen teil." - Kowalczuk, Ilko-Sascha, Stefan Wolle: „Roter Stern über Deutschland", Sowjetische Truppen in der DDR, Berlin 2001, S. 167 ff.

484 Vgl. dazu auch Finke, Klaus, Die Krise des SED-Sozialismus und der Juni-Aufstand 1953, in: ders. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg 2003, S. 13 – 48.

nungen für jene, die bisher, im Kapitalismus, gezwungen waren, in finsteren Mietskasernen zu vegetieren: Wohnungen für die Arbeiter also. In diese historische Situation, in diesen Aufbau zum Wohl der Werktätigen, gerade als die ersten Wohnungen bezogen werden, fällt nun der Juni- „Putsch". Er fordert gar ein Todesopfer: ein junger „Volkspolizist", der sich als freiwilliger Bauarbeiter am Wohnungsbau in der „Stalinallee" beteiligt, wird feige aus dem Hinterhalt erschossen. „Wer sind die Mörder?", fragt Hellberg. Und er gibt darauf folgende Antwort: es sind die „Feinde unseres Glücks".

Dass in dem Film von Hellberg, der in der Folgezeit einen außerordentlich wichtigen Beitrag leisten sollte zur Etablierung der Einsicht von den „Errungenschaften" der SED- Herrschaft für die Werktätigen, die er am Exempel der „Stalinallee", des Renommierobjekts schlechthin, der Ausdruck „Glück" gebraucht wird, ist keineswegs ein Zufall. Dieser Ausdruck an dieser Stelle ist deshalb von entscheidender Bedeutung, weil er in aller Deutlichkeit jenen Anspruch artikuliert, der der kommunistischen Herrschaft zu einer moralischen Besserstellung verhelfen sollte: der Anspruch, mit der Realisierung historischer Gesetze zugleich das „Glück" aller Menschen realisieren zu können; mit Kenntnis der „Gesetze" also auch über einen „objektiven" Begriff vom „Glück" zu verfügen. Es ist dieser Anspruch, der der kommunistischen Herrschaft auch bei ihren „kritischen" Anhängern, die mit Sorge auf ihre mangelhafte Praxis sahen, einen fundamentalen Kredit einräumte: die moralische Überlegenheit über den Kapitalismus, der sich um das „Glück" der „Massen" nicht kümmere. Kant nennt diesen Anspruch „Glückseligkeitsdespotismus"[485]; der folgende Abschnitt stellt diesen Begriff zunächst vor und diskutiert ihn in einem weiteren demokratiehistorischen Kontext.

Die Parusie des Glücks in der Theorie

In der Selbstbegründung der kommunistische Theorie von der historischen Notwendigkeit der proletarischen Revolution erscheint sie als Übergangsstufe auf dem Weg zur klassenlosen Gesellschaft; dabei schließt die politische Revolution des Proletariats an die Funktionen von Revolutionen zur Be-

485 Der Begriff wird hier nicht als neue politische Kategorie zur Typisierung des Regimes verwendet; er tritt also nicht in Konkurrenz auf zum Begriff der totalitären Herrschaft; er dient im Anschluss an Kant zur Erläuterung der Binnenlogik kommunistischer Herrschaft.

schleunigung historischer Prozesse an: „Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte.“[486]

Der als aufsteigende Bewegung gedachte Gang der Geschichte, der „Fortschritt“, wird durch diesen Prozess zugleich zu einem Abschluss gebracht, denn die als „Diktatur des Proletariats“ sich entfaltende Revolution weist eine Besonderheit auf, sie führt zur Befreiung überhaupt: „Dieser (sc. revolutionäre – Vf.) Sozialismus ist die *Permanenzerklärung der Revolution*, die *Klassendiktatur* des Proletariats als notwendiger Durchgangspunkt zur *Abschaffung der Klassenunterschiede überhaupt,* zur Abschaffung sämtlicher Produktionsverhältnisse, worauf sie beruhen, zur Abschaffung sämtlicher gesellschaftlicher Beziehungen, die diesen Produktionsverhältnissen entsprechen, zur Umwälzung sämtlicher Ideen, die aus diesen gesellschaftlichen Beziehungen hervorgehen.“[487]

Mit einer der berühmtesten Pathosformeln von Marx wird der Anspruch der Revolution auf vollständige Emanzipation formuliert: „Die Kritik der Religion endet mit der Lehre, daß der Mensch das höchste Wesen für den Menschen sei, also mit dem kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist ...“[488] Die Kritik der Religion war der erste große Schritt, die erste Leistung der kritischen Philosophie; aber: „Die Kritik hat die imaginären Blumen an der Kette zerpflückt, nicht damit der Mensch die phantasielose, trostlose Kette trage, sondern damit er die Kette abwerfe und die lebendige Blume breche.“[489] Die kritische Philosophie wendet nun ihren Blick vom Himmel auf die Erde: „Die Aufhebung der Religion als des *illusorischen* Glücks des Volkes ist die Forderung seines *wirklichen* Glücks. Die Forderung, die Illusion über seinen Zustand aufzugeben, ist die Forderung, *einen Zustand auf zugeben, der der Illusion bedarf.*“[490]

Es sind zwei Momente, aus denen sich die Attraktion einer solchen Theorie, für die insbesondere Intellektuelle ein Sensorium haben, ergibt: Das erste

---

486 Marx, Karl, Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 – 1850, in: MEW Bd. 7, Berlin 1971, S. 85.

487 Marx, Karl, Die Klassenkämpfe in Frankreich, a. a. O., S. 89 f.

488 Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S. 385.

489 Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S. 379.

490 Ebd.

Moment liegt im Versprechen einer universellen Emanzipation, in der Artikulation eines Endziels der Herstellung des Glücks aller Menschen. Das zweite Moment liegt in der „Wiedergewinnung der Endlichkeit der Geschichte durch die Idee einer ihren Prozeß zum Stillstand bringenden letzten und endgültigen Revolution"; sie wird als „Antithese zum unendlichen Fortschritt durch diesen selbst attraktiv."[491] Gerade hier lässt sich zeigen, wie unzureichend es im Kontext der Diskussion der Grundlagen des Marxismus ist, zum Begriff der „Säkularisierung" sei es des „Paradieses" oder des „Messianismus" Zuflucht nehmen zu müssen. Beim Verstehen, welcher Logik dieser Gegenzug folgt, kommt es weniger „auf die Entstehung der Ideen als auf die Rezeptionsbereitschaft"[492] für sie an. „Die Idee eines Endzustandes, wie ihn das ‚Kommunistische Manifest' proklamiert, darf nicht nur die Ungeduld und das Ungenügen am unendlichen Fortschritt in die Forderung der definitiven Geschichtsaktion umsetzen, sondern muß von der *Theorie ihrer Möglichkeit begleitet* sein. Sie besteht in diesem Fall darin, daß dem positiven und nicht begrenzbaren Fortschritt der Industrialisierung notwendig ein negativer Fortschritt der Verelendung entspricht, der aus der Logik der Selbsterhaltung heraus nur endlich sein kann. Die Verbindung beider Fortschrittsbegriffe, des infiniten und des finiten, in *einer* Konzeption schließt aus, daß sie Säkularisate, weder einer für die Geschichte usurpierten Unendlichkeit noch einer in sie transplantierten Eschatologie sein könnten."[493]

Die marxsche Konzeption einer Theorie der Revolution des Proletariats unterwirft dabei diese Theorie einem Statuswechsel; sie kann nicht revolutionäre Theorie dieser Revolution sein, ohne eine Dialektik der Selbstaufhe-

---

491 Blumenberg, Hans, Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt/ M. [3]1997., S. 97. Blumenberg hat in diesem Werk die Gedankenfigur der Säkularisierung einer grundsätzlichen Kritik unterzogen und dabei die Irrigkeit der Vorstellung gezeigt, die säkularisierte Welt der Neuzeit sei nichts als eine Schwundstufe ihrer vermeintlichen christlichen Substrate. Die Neuzeit ist im Gegenteil eine Schöpfung eigenen Rechts; der Prozess, der mit der Rede von der Säkularisierung beschrieben werden soll, ist dabei jenes spezifisch neuzeitliche Verfahren der diskursiven Umschmelzung überkommener Traditionsbestände; ihre damit auf den ersten Blick verbundene Konservierung erweist sich aber als Besetzung einer leeren „Stelle" in der Ökonomie des sinnhaften „Weltverstehens", deren Gehalt im Vorgang der diskursiven „Umbesetzung" einem grundlegenden Funktionswechsel unterliegt. Vgl. oben 1.1.5 Zur Kritik des Konzepts der politischen Religion.

492 Ebd.

493 Ebd. Herv. v. Vf.

bung: „Die Philosophie kann sich nicht verwirklichen ohne die Aufhebung des Proletariats, das Proletariat kann sich nicht aufheben ohne die Verwirklichung der Philosophie.“[494] Oder: „Mit einem Worte: Ihr könnt die Philosophie nicht aufheben, ohne sie zu verwirklichen.“[495]

Die sich als revolutionär verstehende Theorie hat folgerichtig ihr Gebäude mit drei kollektiven Subjekten ausgestattet: die Geschichte, die Arbeiterklasse und die Partei. In der Partei hat sie einen kollektiven politischen Akteur hervorgebracht, der sich im ‚Vollbesitz der Wahrheit’ weiß und sich daher auch autorisiert wähnt, die Parusie des Glücks nicht nur verkünden, sondern auch realisieren zu können – gegen alle Widerstände jener Desinteressierten in der kapitalistischen ‚Höhle’, in deren Namen zu handeln er behauptet, die sich jedoch in ihrem kulturindustriell illuminierten ‚Schattenreich’ durchaus wohlfühlen.

Die hier formulierte Referenz ist erkennbar die auf Platos „Staat“; dieser platonische Dialog und vor allem das darin enthaltene Höhlengleichnis ist oft und dabei völlig zu Unrecht in eine genealogische Reihe gestellt worden, gleichsam als „Urbild“ fungierend, mit der Idee totalitärer Herrschaft. Zu Unrecht, weil dieser Operation, die Popper prominent gemacht hat, eine substanzontologische Auffassung von Geschichte zugrunde liegt, die damit historische Diskontinuitäten, wie sie vor allem in der Herausbildung der Neuzeit wirksam wurden, einebnet.[496]

Zu Unrecht aber auch aus Gründen einer hermeneutischen und philologischen Inkorrektheit, denn: „Die platonische ‚Politeia’ hat nicht nur den falschen Namen einer Abhandlung ‚Über den Staat’, sondern auch die dazugehörige falsche Wirkungsgeschichte, sowohl als die einer Staatstheorie überhaupt, wie auch konkreter als die von einem ‚idealen’ Staat. Zunächst steht

---

494 Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S. 391.

495 Marx, a. a. O., S. 384. Adorno folgt diesem Verständnis von der Möglichkeit einer revolutionären Theorie und spricht in diesem Zusammenhang von einem „Versäumnis“, aus dem wiederum eine Aufwertung einer notabene kritischen Theorie hervorgehe: „Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward. Das summarische Urteil, sie habe die Welt bloß interpretiert, ... wird zum Defaitismus der Vernunft, nachdem die Veränderung der Welt mißlang. (...) Nachdem Philosophie das Versprechen, sie sei eins mit der Wirklichkeit oder stünde unmittelbar vor deren Herstellung, brach, ist sie genötigt, sich selber rücksichtslos zu kritisieren.“ Adorno, Theodor W., Negative Dialektik, Frankfurt/ M. ^{7}1992, S. 15.

496 Vgl. dazu oben 1. 1. 5.

der Dialog in der Reihe der anderen Dialoge Platos über die sittlichen Qualitäten, die ‚Tugenden'; hier über die der Gerechtigkeit. Sie sind immer Eigenschaften von Einzelnen."[497] Es ist daher von entscheidender Bedeutung, den *Wechsel* der Perspektive auf die *polis* zu beachten, die aus „einer Verlegenheit des Dialogs, seinem Festsitzen in einer Sackgasse"[498] entspringt. Dieser Wechsel im zweiten Buch ist an „das Gleichnis von den Kurzsichten" gebunden, die „eine Inschrift in kleinen Buchstaben aus der Ferne nicht lesen können und denen man dadurch hilft, daß man ihnen dieselbe Inschrift in größeren Buchstaben oder in der Nähe zeigt, was nur kontingenterweise möglich ist, wenn sich eben derselbe Text so auch findet. Zufällig nur ist das bei der Gerechtigkeit so: Ihre ‚Vergrößerung' *ist* der Staat. Aber deswegen ist er noch nicht der vorrangige Gegenstand der Abhandlung oder gar der platonischen Lehre insgesamt; eher der vordergründige Gegenstand für einen Blick, der auf die Inschrift im Hintergrund gerichtet bleibt oder immer wieder dahin zurückkehrt, wie gegen Ende des vierten Buchs, wo die Rückübertragung der Vergrößerung auf den einzelnen geschieht. Die Subsidiarität des Staatsthemas läßt erwarten, auch das zentrale Höhlengleichnis dürfe nur mit Vorsicht als Diagramm einer politischen *Paideia* gelesen werden."[499]

Das Problem der *Rückständigkeit* der „Massen" löst die marxsche Theorie, indem sie auch dafür eine *Theorie* bietet; die Unterschiedlichkeit der Einsichtshöhen verschafft ihr den Status einer Avantgarde. Aus den von ihr erkannten Gesetzen der Geschichte leitet der als kommunistische Partei organisierte Akteur die Selbstermächtigung zum Handeln im historischen Auftrag ab, um dieser Gesetzlichkeit zum Durchbruch zu verhelfen. Die Selbstlegitimation kommunistischer Politik kulminiert in dem Versprechen, mit diesem Handeln, nicht nur die Befreiung *einer* Klasse, der Arbeiterklasse, aus Unterdrückung, Ausbeutung und Elend herbeiführen zu können, sondern dies für *alle* Menschen zu bewerkstelligen. Die beanspruchte Realisierung eines telos der Geschichte wird daher formuliert als Meistererzählung einer universellen Emanzipation von Ausbeutung und Unterdrückung. Der Gipfelpunkt kommunistischer Theorie und Politik liegt daher im telos der „klassenlosen Gesellschaft" als Realisierung des alten Traums der Gattung vom Glück, als das realisierte Glücksversprechen für alle Menschen. Allgemeines

---

497 Blumenberg, Hans, Höhlenausgänge, Frankfurt/ M. 1989, S. 96.

498 Ebd.

499 Blumenberg, H., Höhlenausgänge, a. a. O., S. 96 f.

Kennzeichen kommunistischer Herrschaftssysteme ist daher ihr Anspruch, ein „gutes Leben“[500] realisieren zu wollen und zu können. Diesen Anspruch leiten sie ab aus der materialen Bestimmung dessen, was der Endzweck der Geschichte nur sein kann und damit auch sein soll: das Leben der sozial Gleichen in einer homogenisierten Gesellschaft der Gerechtigkeit, kurz: eine klassenlose Gesellschaft vollendeter Glückseligkeit aller Menschen.

Dieser Anspruch markiert die wesentliche Differenz des totalitären Marxismus-Leninismus zu allen anderen, nicht-totalitären politischen Theorien und Konzepten in der Moderne. Dieser Anspruch bedeutet eine Regression auf das Niveau vormoderner, voraufklärerischer Positionen; er stellt eine Reformulierung der glückseligkeits- und wohlfahrtsstaatlichen Versprechungen des ‚ancien regimes’ dar; er fundiert in der Herrschaftspraxis der totalitären Staatenwelt die Rückkehr zur Metaphysik der Staatszwecke.

Als Staatszweck kommunistischer Staaten könnte auch, ironisch gesprochen, die Abschaffung des Staats gelten, seine Selbstaufhebung als „Absterben“ im Prozess der Realisierung der Gesetze der Geschichte, als Vollzug und Vollendung der geschichtsmetaphysisch fundierten anthropozentrischen Teleologie in der klassenlosen Gesellschaft. Im „Ernst der mythischen Totalität“ dieser Konzeption setzt sich aber ganz unironisch die Anstrengung um, „für die eine eindeutige und ganze Wahrheit einstehen zu sollen“[501]; und zugleich speist dieser „Ernst“ den blutigen politischen Furor dieser „Hoffnungsschwärmer“, die sich „im Bunde“ wähnen mit dem „Weltgesetz der Geschichte.“[502]

Die Einsicht in die Gesetze der Geschichte suspendiert daher auch – aus dieser Perspektive - den Souverän davon, seinen Willen zu bilden und zu artikulieren: „Das Wissen um die volonté générale und um den Weg, sie durchzusetzen, reklamierte die SED wie eine jede marxistisch-leninistische Partei für sich.“[503] Es handelt sich hier also um eine jener „Theorien der

---

500 Seit der Antike gehört die Reflexion auf die Aufgaben des Gemeinwesens zu den klassischen Themen der „Politik“; unter der Formel vom „guten Leben“ werden die Probleme eines bonum commune, der beatido civilis, der Glückseligkeit oder des Gemeinwohls diskutiert. Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, a. a. O., Bd. 8, Lemma Staatszweck.

501 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 350.

502 Blumenberg, Hans, Die Genesis der kopernikanischen Welt, a. a. O., S. 31.

503 Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft, a. a. O., S. 81 f.

geschichtlichen Selbstlegitimation“, die glauben, „im Vollbesitz einer Wahrheit alles in ihren Dienst stellen zu dürfen, was diejenigen sind und in Händen haben, die von dieser Wahrheit nichts wissen ... Es ist die Moral der Auserwählten, die alle sich zu Schuldnern und alles sich zum Material zu machen beanspruchen.“[504]

Die aus Position des „Vollbesitzes der Wahrheit“ und der „Moral der Auserwählten“ fundierte Bestimmung des *Staatszwecks kommunistischer Staaten* markiert die wesentliche *Differenz zur freiheitlichen und rechtsstaatlichen Demokratie*. Deren Prinzipien sind in der europäischen Aufklärung entwickelt worden; bei Kant liegt exemplarisch die Formulierung der theoretischen Grundlagen mit gegenwärtiger Geltungskraft vor. Insbesondere seine Darstellungen der konstitutiven Bedeutung des Rechts und des Gesellschaftsvertrags bilden die Anschlussstellen der wissenschaftlichen demokratietheoretischen Debatte; und sie stellen die entschiedene theoretische Antithese zur totalitären Staatszweckbestimmung dar.

Aus dem Gehalt der totalitären Ideologie lassen sich auch die zur Erfüllung des Staatszwecks der kommunistischen Staaten erforderlichen politischen Konsequenzen ableiten, die von seinen Anhängern als *notwendig* bezeichnet wurden. Dies Programm wird in den folgenden Abschnitten exemplarisch dargestellt am Verhältnis des Kommunismus zur „formalen“ bürgerlichen Demokratie, einmal bei Marx (1), einmal bei Lenin (2). Ein Exkurs zur utilitaristischen Ethik des Kommunismus soll die Fusion von Politik und Moral kenntlich machen(3). Die kategorial neue Bedeutung von Wahlen in der `wahren Demokratie` wird danach verdeutlicht (4). Den Abschluss dieser Darstellung bildet eine mit Kant vorgetragene Kritik an dieser Konzeption(5).

1.5.1 Kommunismus als Kampf gegen die bürgerliche Demokratie

Die Geschichte der deutschen und internationalen Arbeiterbewegung und ihrer Formierung zur politischen Kraft ist auch eine Geschichte ihrer Rich-

---

504 Blumenberg, Hans, Die Genesis der kopernikanischen Welt, a. a. O., S. 43. Blumenberg variiert hier den zentralen ethischen Gedanken Kants, in jedem die „Menschheit in seiner Person“ zu sehen, woraus folgt, dass der Mensch „alles, was man will, und worüber man etwas vermag, auch bloß als Mittel“ gebrauchen kann; nur „der Mensch, und mit ihm jedes vernünftige Geschöpf, ist Zweck an sich selbst. Er ist nämlich das Subjekt des moralischen Gesetzes, welches heilig ist, vermöge der Autonomie seiner Freiheit…“ - vgl. u. Fn 516.

tungskämpfe zwischen konkurrierenden Theorieansätzen und eine Geschichte der Spaltungen und Abspaltungen ihrer politischen Parteien. In Deutschland ist die marxsche Konzeption zum vollen Sieg erst gelangt durch die Abspaltung der Spartakus-Gruppe von der SPD und die Gründung der KPD: sie verstand sich als politisches Exekutivorgan des nicht-reformistischen, des reinen Marxismus; in Rußland wurde der Marxismus in und durch Lenins bolschewistische Partei zur herrschenden, von Lenin und Stalin aber „schöpferisch weiterentwickelten Lehre des Marxismus-Leninismus"; im Gefolge der Kominterngründung galt dieser Ansatz - unter der direkten Kontrolle aus Moskau - auch in den assoziierten Parteien als die verbindliche Grundlage für Strategie und Taktik; das gleiche galt für die kommunistischen Parteien, die nach 1945 in Mittel/Osteuropa an die Macht gelangten; diese grundlegende „Lehre" war verbindliche Theorienorm auch für die KPD/SED in der SBZ/DDR.

Die für die spätere kommunistische Politik folgenreichste demokratietheoretische Positionsbestimmung hat Marx selber vorgenommen durch seine Intervention gegen Lassalles Programmentwurf für den Gothaer Vereinigungskongreß vom 22. – 27. Mai 1875, bei dem die „Vereinigung der beiden Richtungen in der deutschen Arbeiterbewegung - der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei (Eisenacher), geführt von August Bebel und Wilhelm Liebknecht, und des lassalleanischen Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins"[505] erfolgte.

Diese marxsche Kritik „ist nach dem ‚Manifest der Kommunistischen Partei' und dem ‚Kapital' das bedeutendste theoretische Dokument des Marxismus"[506]; die Polemik von Marx nimmt in der innermarxistischen Debatte den Rang eines kanonischen Textes ein, auf den die Teilnehmer stets rekurrieren, wenn sie um die „richtige" Bestimmung des Verhältnisses von bürgerlicher und sozialistischer Demokratie ringen.

Wenn das Proletariat die politische Macht ergreift, so schreibt Marx im Licht der Erfahrungen der Pariser Kommune, so ergibt sich folgendes: „Zwischen der kapitalistischen und der kommunistischen Gesellschaft liegt die Periode

---

505 Marx, Karl, Kritik des Gothaer Programms. Mit Schriften und Briefen von Marx, Engels und Lenin zu den Programmen der deutschen Sozialdemokratie, Bücherei des Marxismus-Leninismus, Berlin 1946, Anmerkung 3, S. 170.

506 Dies betont 1946 der diese Schrift herausgebende Dietz Verlag , vgl. Marx, Kritik ..., a. a. O., S. 5.

der revolutionären Umwandlung der einen in die andere. Der entspricht auch eine politische Übergangsperiode, deren Staat nichts anderes sein kann als *die revolutionäre Diktatur des Proletariats*.“[507] Die „verschiedenen Staaten der verschiednen Kulturländer“ haben, Marx zufolge, „trotz ihrer bunten Formverschiedenheit, alle das gemein, daß sie auf dem Boden der modernen bürgerlichen Gesellschaft stehn“, die „bürgerliche Gesellschaft“ ist also die „jetzige Wurzel“ des modernen Staats. „Es fragt sich dann: Welche Umwandlung wird das Staatswesen in einer kommunistischen Gesellschaft untergehn? In anderen Worten, welche gesellschaftliche Funktionen bleiben dort übrig, die jetzigen Staatsfunktion analog sind?“[508] Zugrunde liegt die Auffassung vom Klassencharakter des Staats; die Bourgeoisie hat „sich endlich seit der Herstellung der großen Industrie und des Weltmarktes im modernen Repräsentativstaat die ausschließliche politische Herrschaft“ verschafft; die „moderne Staatsgewalt ist nur ein Ausschuß, der die gemeinschaftlichen Geschäfte der ganzen Bourgeoisieklasse verwaltet.“[509]

Die politische Macht ist Komplement der ökonomischen; der Ausbeutung entspricht Unterdrückung: die „bürgerliche Republik“ ist „die uneingeschränkte Despotie einer Klasse über andre Klassen.“[510] Die bürgerliche Demokratie ist also Gewaltherrschaft bei Schaffung und Aufrechterhaltung des Scheins von Freiheit in den formalen Bestimmungen der Verfassung, deren materiale Seite allerdings diesen Schein korrigiert: „Jeder Paragraph der Konstitution enthält nämlich seine eigene Antithese, sein eignes Ober- und Unterhaus in sich, nämlich in der allgemeinen Phrase die Freiheit, in der Randglosse die Aufhebung der Freiheit.“ Das „konstitutionelle Dasein der Freiheit“ bleibt also nur solange gewahrt, wie „der Name der Freiheit respektiert und nur die wirkliche Ausführung derselben verhindert“[511] wird.

Diesen Zusammenhang von sozialer und politischer Herrschaft der Bourgeoisie, die Unterdrückung durch die Gewalt des bürgerlichen Staats, zerschlägt die Revolution des Proletariats und die von ihr transitorisch ausgeübte Diktatur; sie ist zwar noch notwendige Gewalt gegen ehemalige Unterdrü-

---

507 Marx; Kritik ..., a. a. O., S. 33. Herv. i. O.

508 Ebd. In der Auflage von 1891 steht statt „untergehn“ „erleiden“.

509 Marx/Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, MEW 4, Berlin 1974, S. 464.

510 Marx, Der 18. Brumaire, a. a. O., S. 123.

511 Marx, Der 18. Brumaire, a. a. O., S. 127.

cker, also auch noch Klassenstaat; aber der Prozess geht weiter, in den klassischen Formulierung von Engels: „Das Proletariat ergreift die Staatsgewalt und verwandelt die Produktionsmittel zunächst in Staatseigentum. Aber damit hebt es sich selbst als Proletariat, damit hebt es alle Klassenunterschiede und Klassengegensätze auf, und damit auch den Staat als Staat. Die bisherige, sich in Klassengegensätzen bewegende Gesellschaft hatte den Staat nötig, das heißt eine Organisation der jedesmaligen ausbeutenden Klasse zur Aufrechterhaltung ihrer äußern Produktionsbedingungen ... Der Staat war der offizielle Repräsentant der ganzen Gesellschaft, ihre Zusammenfassung in einer sichtbaren Körperschaft, aber er war dies nur, insofern er der Staat derjenigen Klasse war, welche selbst für ihre Zeit die ganze Gesellschaft vertrat: ... in unserer Zeit der Bourgeoisie. Indem er endlich tatsächlich Repräsentant der ganzen Gesellschaft wird, macht er sich selbst überflüssig. Sobald es keine Gesellschaftsklasse mehr in der Unterdrückung zu halten gibt, sobald mit der Klassenherrschaft und dem in der bisherigen Anarchie der Produktion begründeten Kampf ums Einzeldasein auch die daraus entspringenden Kollisionen und Exzesse beseitigt sind, gibt es nichts mehr zu reprimieren, das eine besondere Repressionsgewalt, einen Staat, nötig machte. Der erste Akt, worin der Staat wirklich als Repräsentant der ganzen Gesellschaft auftritt – die Besitzergreifung der Produktionsmittel im Namen der Gesellschaft - ist zugleich sein letzter selbständiger Akt als Staat. Das Eingreifen einer Staatsgewalt in gesellschaftliche Verhältnisse wird auf einem Gebiet nach dem anderen überflüssig und schläft dann von selbst ein. An die Stelle der Regierung über Personen tritt die Verwaltung von Sachen und Leitung von Produktionsprozessen. Der Staat wird nicht `abgeschafft`, er stirbt ab.“[512]

Eines von vielen Problemen, das Engels hier entgeht, ist: aus der Abschaffung der Regierung über Personen könne eine Verwaltung von *zu Sachen gewordenen Menschen* werden.

1.5.2 Leninistischer Demokratiebegriff

Lenin nimmt diese Bestimmungen zum Ausgangspunkt seiner interpretierenden und modifizierenden Reflexionen über das richtige - bolschewistisch - bestimmte Verhältnis von „Staat und Revolution“, so der Titel einer seiner

512 Engels, Friedrich, Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft, MEW Bd. 20, Berlin 1972, S. 261 f.

berühmtesten, noch in der finnischen Illegalität geschriebenen, theoretischen Darlegungen aus den Monaten August/ September 1917, in der er den „Marxismus“ von „Entstellungen“ befreit. Er stellt dabei die Bedeutung der Engelschen Formulierung vom Staat als besonderer „Repressionsgewalt“ heraus. „Aus ihr folgt aber, daß die ‚besondere Repressionsgewalt’ der Bourgeoisie gegen das Proletariat, einer Handvoll reicher Leute gegen die Millionen der Werktätigen, abgelöst werden muß durch eine `besondere Repressionsgewalt` des Proletariats gegen die Bourgeoisie (die Diktatur des Proletariats). Darin eben besteht die ‚Aufhebung des Staates als Staat’.“[513]

Daraus leitet Lenin dann *seine* Fassung des Begriffs vom „Absterben des Staats“ ab; davon, so Lenin, „spricht Engels ganz klar und eindeutig in bezug auf die Epoche *nach* der ‚Besitzergreifung der Produktionsmittel durch den Staat im Namen der ganzen Gesellschaft’, d.h. *nach* der sozialistischen Revolution. Wir wissen alle, daß die politische Form des ‚Staates’ in dieser Zeit die vollkommenste Demokratie ist. Doch keinem der Opportunisten, die den Marxismus schamlos verzerren, kommt es in den Sinn, daß hier bei Engels somit vom ‚Einschlafen’ und ‚Absterben’ der *Demokratie* die Rede ist. Auf den ersten Blick mag das sehr sonderbar erscheinen. Doch ‚unverständlich’ bleibt das nur dem, der nicht bedacht hat, daß die *Demokratie* auch ein Staat ist und daß folglich auch die Demokratie verschwinden wird, sobald der Staat verschwindet. Den bürgerlichen Staat kann nur die Revolution ‚aufheben’ Der Staat überhaupt, d.h. die vollkommenste Demokratie, kann nur ‚absterben’.“[514]

Diese sonderbar erscheinende Bestimmung des Begriffs Demokratie erläutert Lenin aber noch ausführlich und stellt dabei klar: „In der kapitalistischen Gesellschaft, ihre günstigste Entwicklung vorausgesetzt, haben wir in der demokratischen Republik einen mehr oder weniger vollständigen Demokratismus. Dieser Demokratismus ist jedoch durch den engen Rahmen der kapitalistischen Ausbeutung stets eingeengt und bleibt daher im Grunde genommen stets ein Demokratismus für die Minderheit, nur für die besitzenden Klassen, nur für die Reichen. Die Freiheit der kapitalistischen Gesellschaft bleibt immer ungefähr die gleiche, die sie in den antiken griechischen Repu-

513 Lenin, Staat und Revolution, in: Lenin, AW Bd.1, Berlin 1967, S. 87.

514 Ebd. Herv. i. O.

bliken war: Freiheit für die Sklavenhalter.“[515] D.h. „der Demokratismus der kapitalistischen Gesellschaft“ bedeutet: „Demokratie für eine verschwindende Minderheit, Demokratie für die Reichen.“[516]

Lenin artikuliert in dieser Darlegung vom „Wesen“ der Demokratie auch eine Denkfigur, die bis in die aktuelle politische Situation hinein ungebrochene Wirkung entfaltet und auch stets von seinen Wiedergängern als Kritik an der nur „formalen“ Demokratie vorgetragen wird: „Marx hat das *Wesen* der kapitalistischen Demokratie glänzend erfaßt, als er in seiner Analyse der Erfahrungen der Kommune sagte: den Unterdrückten wird in mehreren Jahren einmal gestattet, darüber zu entscheiden, welcher Vertreter der unterdrückenden Klasse sie im Parlament ver- und zertreten soll !!“[517]

Kurzum: „Demokratie bedeutet Gleichheit. ... Aber Demokratie bedeutet nur *formale* Gleichheit. Und sofort nach der Verwirklichung der Gleichheit aller Mitglieder der Gesellschaft *in bezug* auf den Besitz der Produktionsmittel, d. h. der Gleichheit der Arbeit, der Gleichheit des Arbeitslohnes, wird sich vor der Menschheit unvermeidlich die Frage erheben, wie sie von der formalen zur tatsächlichen Gleichheit ... weiterschreiten soll.“[518]

Dagegen stellt Lenin jene von der politischen Revolution inaugurierte Etappe des Klassenkampfs: die *Diktatur des Proletariats*, die die Grundlage schafft für folgende Bestimmung von Freiheit und Demokratie in der kommunistischen Gesellschaft: „Erst in der kommunistischen Gesellschaft, wenn der Widerstand der Kapitalisten schon endgültig gebrochen ist, wenn die Kapitalisten verschwunden sind, wenn es keine Klassen (d.h. keinen Unterschied zwischen den Mitgliedern der Gesellschaft in ihrem Verhältnis zu den gesellschaftlichen Produktionsmitteln) mehr gibt – *erst* dann `hört der Staat auf zu bestehen, und *es kann von Freiheit die Rede sein*`. Erst dann ist eine tatsächlich vollkommene Demokratie, tatsächlich ohne jede Ausnahme, möglich und wird verwirklicht werden. Und erst dann beginnt die Demokratie *abzusterben*, infolge des einfachen Umstands, daß die von der kapitalistischen Sklaverei, von den ungezählten Greueln, Brutalitäten, Widersinnigkeiten und Gemeinheiten der kapitalistischen Ausbeutung befreiten Menschen sich nach

515 Lenin, Staat und Revolution, a. a. O., S. 112.

516 Ebd.

517 Ebd. Herv. i. O.

518 Ebd. Herv. i. O.

und nach *gewöhnen werden*, die elementaren, von alters her bekannten und seit Jahrtausenden in allen Vorschriften gepredigten Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens einzuhalten, sie ohne Gewalt, ohne Zwang, ohne Unterdrückung, *ohne den besonderen* Zwangs*appara*t, der sich Staat nennt, einzuhalten.“[519]

Das dieser Argumentation zugrundeliegende marxsche Theorem vom gesellschaftlichen Sein, das das Bewusstsein bestimme, führt zur These von der Überflüssigkeit normativer Grundlagen in Gestalt eines die Rechte von jedem garantierenden Staats: die „befreiten“ Menschen, also die von kapitalistischer Ausbeutung befreiten, werden die „elementaren, von alters her bekannten und seit Jahrtausenden in allen Vorschriften gepredigten Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens“, wenn sie sich erst an die neue Freiheit „gewöhnt“ haben, ohne die Zwischenschaltung eines regulativen Mediums, ohne „Zwangsgewalt“, schlicht „einhalten“.[520]

Exkurs: Proletarische Ethik

Die Fusion von Machtpolitik und Moralpolitik ist immer wieder von den Klassikern des Marxismus-Leninismus in den immer gleichen Gedanken vorgetragen worden. Der politische Imperativ, der das Verhältnis von Moral und Politik begründet, stellt die Umkehrung des bürgerlichen Begründungszusammenhangs dar; er lautet, die Politik solle der Moral ein Maß geben und sie könne ihr die Richtung dessen, was „gerecht“ und „gut“ ist, zeigen. Der Einfachheit halber wird dieses Fundierungsverhältnis exemplarisch an einem

---

519 Ebd. Herv. i. O.

520 Lenins praktisches Verhältnis zur Demokratie ist von ihm schon kurz nach der Oktoberrevolution deutlich formuliert worden. Die am 5. Januar 1918 in Petersburg zusammentretende Konstituierende Versammlung wies eine „überwältigende nichtbolschewistische Mehrheit auf: von 707 Abgeordneten waren nur 175 Bolschewisten, dagegen 370 Sozialrevolutionäre. Lenin zog daraus die Konsequenz auf seine Art“ – die Bolschewisten zogen aus. „Am nächsten Tage besetzten Truppen das Gebäude und die Regierung verfügte die Auflösung der Konstituante.“ von Rauch, Georg, Lenin. Die Grundlegung des Sowjetsystems, Göttingen 31962, S. 69.

Lenins Kommentar läst an Klarheit nicht zu wünschen übrig: die „Auflösung der Konstituante bedeutet die vollständige und offene Liquidation der Idee der Demokratie zugunsten des Gedankens der Diktatur.“ zit. nach v. Rauch, a. a. O., S. 70.

Ein Jahr später stellt Lenin rüde klar: „Nur Schufte und Idioten können sich einbilden, daß das Proletariat erst die Majorität haben muß in Wahlen ... Wir behaupten, daß das Proletariat erst die Bourgeoisie stürzen und die Macht an sich reißen muß.“ zit. nach ebd.

Text Lenins dargestellt.[521] Lenin stellt die Grundsätze kommunistischer Ethik programmatisch jenen Adressaten vor, für die sie von besonderer Bedeutung sein sollen: der Jugend.[522] Seine Argumentation wird in fünf Punkten zusammengefasst dargestellt:

1. Haben Kommunisten überhaupt eine Moral?

„Ich will hier vor allem auf die Frage der kommunistischen Moral eingehen. Ihr sollt aus euch Kommunisten erziehen. (...) Die ganze Erziehung, Bildung und Schulung der heutigen Jugend muß eine Erziehung zur kommunistischen Moral sein. Aber gibt es denn eine kommunistische Moral? Gibt es eine kommunistische Sittlichkeit? Natürlich gibt es sie. Oft stellt man die Sache so hin, als ob wir keine eigene Moral hätten, und sehr oft erhebt die Bourgeoisie gegen uns die Beschuldigung, daß wir Kommunisten jede Moral verneinen.“[523]

2. Moral und Interesse I: Die alte Moral ist die Moral der Ausbeuter

„Das (sc. die Behauptung, Kommunisten hätten gar keine Moral – Vf.) ist ein Dreh, um die Begriffe zu verwirren, um den Arbeitern und Bauern Sand in die Augen zu streuen. In welchem Sinne verneinen wir die Moral, verneinen wir die Sittlichkeit? In dem Sinne, in dem die Bourgeoisie sie predigte, die diese Sittlichkeit aus Gottes Geboten ableitete. Hier sagen wir natürlich, daß wir an Gott nicht glauben und sehr wohl wissen, daß im Namen Gottes die Geistlichkeit redete, die Gutsbesitzer und die Bourgeoisie redeten, um ihre Ausbeuterinteressen durchzusetzen. (...) Jede solche Sittlichkeit, die von einem übernatürlichen, klassenlosen Begriff abgeleitet wird, lehnen wir ab. Wir sagen, daß das ein Betrug ist., daß das ein Schwindel ist, um die Hirne der Arbeiter und Bauern im Interesse der Gutsbesitzer und Kapitalisten zu verkleistern.“[524]

---

521 Vgl. zur ausführlichen Erörterung dieser Problematik bei Marx und Engels: Schroeder, Winfried, Moralischer Nihilismus. Typen radikaler Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche, Stuttgart 2002, S. 99 – 124.

522 Lenin, Die Aufgaben der Jugendverbände (Rede auf dem III. Gesamtrussischen Kongreß des Kommunistischen Jugendverbandes Rußlands) 2.Oktober 1920, in: Lenin, AW, Bd. III, Berlin 1970, S. 531 –547.

523 Lenin, Die Aufgaben…, a. a. O., S.538.

524 Lenin, Die Aufgaben…, a. a. O., S. 539.

3. Moral und Interesse II:

„Wir sagen, daß unsere Sittlichkeit völlig den Interessen des proletarischen Klassenkampfes untergeordnet ist. Unsere Sittlichkeit ist von den Interessen des proletarischen Klassenkampfes abgeleitet.“[525]

4. Moral und Politik I:

„Die Aufgabe des proletarische Kampfes ist also noch nicht damit beendet, daß wir den Zaren gestürzt, die Gutsbesitzer und Kapitalisten davon gejagt haben, und sie zu vollenden ist eben die Aufgabe jener Ordnung, die wir als Diktatur des Proletariats bezeichnen. (...) Der Klassenkampf geht weiter, und es ist unsere Aufgabe, alle Interessen diesem Kampf unterzuordnen. Und wir ordnen unsere kommunistische Sittlichkeit dieser Aufgabe unter. Wir sagen: Sittlich ist, was der Zerstörung der alten Ausbeutergesellschaft und dem Zusammenschluß aller Werktätigen um das Proletariat dient, das eine neue, die kommunistische Gesellschaft aufbaut. Die kommunistische Sittlichkeit ist jene Sittlichkeit, die diesem Kampf dient und alle Werktätigen zusammenschließt gegen jede Ausbeutung...“ [526]

5. Politik und Moral II:

„Redet man uns von Sittlichkeit, so sagen wir: Für den Kommunisten besteht die Sittlichkeit ganz und gar in der festen, solidarischen Disziplin und in dem bewußten Kampf der Massen gegen die Ausbeuter. An eine ewige Sittlichkeit glauben wir nicht, und wir entlarven den Betrug, der durch alle möglichen Märchen über Sittlichkeit verbreitet wird. Die Sittlichkeit ist dazu da, die menschliche Gesellschaft emporzuheben und sie von der Ausbeutung der Arbeit zu befreien.“[527]

1.5.3 Wahlen in der wahren Demokratie

Aus den grundlegenden geschichtsphilosophischen Bestimmungen des Marxismus-Leninismus werden entscheidende Folgerungen gezogen für einen Vorgang der Mobilisierung der Massen, der den Namen Wahl trägt. Bekannt ist, zu welchen semantischen Verschiebungen die kommunistische Begriffspolitik in der Lage ist; dies zeigt sich besonders deutlich an der Füllung von

---

525 Ebd.

526 Lenin, Die Aufgaben…a. a. O., S. 540 f.

527 Lenin, Die Aufgaben…, a. a. O., S. 542.

Schlüsselbegriffen des Politischen. Aus der Perspektive der kommunistischen Theorie wird der Begriff „Demokratie“ in zwei Varianten gebraucht: als „bürgerliche“ - mit dem Beiwort „formale“ versehen – und als „proletarische“ - mit dem Beiwort „tatsächliche“ oder „vollkommene“ versehen. Ebenso verhält es sich mit dem Begriff Wahl. Lenin hat mit unübertrefflicher Klarheit jene, die mit ihm noch das traditionelle, also „bürgerliche“ Verständnis verbinden als „ Schufte und Idioten“ bezeichnet.[528]

Wahl im Verständnis einer rechtstaatlich-repräsentativen und pluralistischen Demokratie als die an formalisierten Prinzipien ausgerichtete kompetitive Wahl ist ein Kernelement dieser Demokratie; sie allein verschafft der auf Zeit bestellten Regierung jene Legitimation, die sie zur Ausübung ihrer Macht benötigt. Die immer erneuerte freie Artikulation des Willens des Souveräns legitimiert nicht nur die Ausübung der politischen Macht, sie setzt ihr auch die Ziele. Die politische Willensbildung und deren Artikulation ist insoweit Voraussetzung der staatlichen Willensbildung und seines Handelns.

Diese „anachronistische“[529] Auffassung teilt die kommunistische Theorie nicht; sie lehnt sie als „formal“ ab. Ihrem Verständnis zufolge sind die „politischen und sozialen Wurzeln der Macht ... nicht im Wahlsystem, sondern in den Klassenverhältnissen der Gesellschaft begründet. (...) Die Legitimität der Macht der Arbeiterklasse ist auf die historische Mission der Arbeiterklasse, auf die Erfordernisse der objektiven Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung gegründet, die in der wissenschaftlichen Weltanschauung der Arbeiterklasse, dem Marxismus- Leninismus, Ausdruck findet.“[530]

Diese „Weltanschauung“ hat für Klarheit über die Demokratie gesorgt: sie ist immer Klassenherrschaft. Die Herrschaft der Arbeiterklasse ist daher jene Voraussetzung, aus der sich die Bedeutung von Wahlen erst ergibt: „Nicht die wahlrechtlichen Bestimmungen, die Wahlgrundsätze und das Wahlverfahren ... sind ausschlaggebend für die politische und juristische Charakteri-

---

528 von Rauch, Georg, Lenin. Die Grundlegung des Sowjetsystems, a. a. O., S. 70. Vgl. dazu oben Stalins Demokratieangebote für Deutschland und die nominalistischen Verwirrungen seiner heutigen Interpreten.

529 Dies ist der Ausdruck, mit dem im November 1976 die „kritischen Kritiker“(Marx) des SED-Sozialismus, wie H. Müller oder C. Wolf, die „bürgerliche“ Ordnung der Bundesrepublik belegten, als sie der SED-Führung ihren „Protest“ gegen die Biermann-Ausbürgerung andienten - vgl. unten.

530 Graf, Herbert, Günther Seiler, Wahl und Wahlrecht im Klassenkampf, Berlin 1971, S. 165.

sierung eines Wahlsystems, sondern deren Einbettung in das System der politischen und ökonomischen Herrschaft einer bestimmten Klasse. Wahlen tragen demokratischen Charakter, wenn sie Ausdruck realer Volkssouveränität und Instrument ihrer Festigung sind.“[531] Diese Theorie verfügt über einen materialen Demokratiebegriff; die materiale Bestimmung hat sie den „Gesetzen der Geschichte“ entnommen; der Wille des Souveräns kann daher nicht Bestimmungsgrund der Zweckbestimmung der Politik sein: „Der volonté générale, die die Bolschewiki sowieso für sich zu haben meinten, muß ... die volonté de tous folgen.“[532]

Der Zweck der Politik ist daher nicht zu *ermitteln*, sondern zu *vermitteln*. Es findet daher eine Umkehrung des Willensbildungsverfahrens statt: Partei und Staat *bilden* den Willen des Souveräns und mobilisieren ihn für den vorausliegenden Zweck.

Die klassische Formel dieser Staatszweckbestimmung hat Marx geliefert; da aus Sicht der geschichtlichen Dialektik die Arbeiterklasse im historischen Auftrag handelt, ergibt sich folgende Notwendigkeit: „Es handelt sich nicht darum, was dieser oder jener Proletarier oder selbst das ganze Proletariat, als Ziel sich einstweilen vorstellt. Es handelt sich darum, was es ist, und was es diesem Sein gemäß geschichtlich zu tun gezwungen sein wird.“[533]

Der Nestor der DDR-Staatsrechtslehre, Karl Polak, hat diese Formel aufgegriffen. Aus der die sozialistische Gesellschaft auszeichnenden „Grundlage der Gemeinsamkeit“, die in der gleichen „Einsicht aller in die Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung“[534] besteht, also in der „objektiven“ Identität der überhaupt möglichen Interessen von Gesellschaft und Staat, hat Polak abgeleitet, dass es nicht geht um den „empirischen Willen“, also den durch Wahlen und Abstimmungen artikulierten Willen des Volks, sondern um den geschichtlich notwendigen, aus der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung geborenen Willen. „Wir haben in der Deutschen Demokratischen Republik die ökonomische und politische Macht der Bourgeoisie beseitigt. Unsere Arbeiter-und-Bauern-Macht erfüllt die geschichtliche Aufgabe der Diktatur des Proletariats. *Wir führen die Massen*

---

531 Staatsrecht der DDR. Lehrbuch, Autorenkollektiv, Berlin 1978, S. 231.

532 Richert, Ernst, Macht ohne Mandat, Bonn ^{2}1963, S. XL

533 Marx, Die heilige Familie, MEW 2, Berlin 1970, S. 38.

534 Polak, Karl, Zur Dialektik in der Staatslehre, Berlin 31963, S. 240.

dahin, wohin sie gehen müssen: zu der Erkenntnis ihrer wahren Lage in der geschichtlichen Entwicklung, in der Geschichte der Nation.“[535] Die Bildung des Willens der Herrschaftsunterworfenen durch die herrschende Partei ist in diesem Verständnis ein Befreiungsvorgang; er ist - als die Vermittlung der „Einsicht in die Notwendigkeit“[536] - Realisierung von Freiheit. Im Licht dieses Freiheitsbegriffs kann „ein Wahlrecht gegen den Sozialismus und damit auch ein Wahlrecht zwischen sozialistischer und bürgerlicher Ordnung“ nur „sinnlos“ sein und „nur ein Wahlrecht zum Sozialismus kann der Freiheit dienen.“[537]

Das in der DDR praktizierte Wahlverfahren folgte diesen Grundsätzen der „Weltanschauung“. Die Freiheit der Wahl lag diesen Prämissen zufolge darin, dass die Wähler „ungehindert und frei von irgendwelchen ökonomischen und politischen Abhängigkeiten oder Zwängen, ohne Einschränkung oder Unterdrückung an der Vorbereitung der Wahlen teilnehmen und in freier Entscheidung seine Wahlhandlung durchführen kann.“[538]

Der Argumentationszirkel - „Wahlen tragen *demokratischen* Charakter, wenn sie Ausdruck *realer* Volkssouveränität“ sind - ergibt: Da die Feststellung von „irgendwelchen“ Abhängigkeiten und Unterdrückung zur Wesensbestimmung des Kapitalismus gehört, folgt: Sozialismus bedeutet per se Freiheit der Wahl. Da es bei dieser Wahl aber nicht darum gehen kann, differente Wege zu differenten Zielen, die von distinkten Parteien repräsentiert werden, abzuwägen und zu entscheiden, sondern nur darum, dem als richtig bestimmten Ziel/Zweck ein ausführendes Personal beizugesellen, erfolgt die Wahl als Wahl einer *Einheitsliste*.

Organisatorische Basis dieser Liste war der Zusammenschluss der vier zunächst in der SBZ zugelassenen Parteien – KPD (zugelassen am 11.06. 1945), SPD (17.06. 1945), CDU (26.06. 1945), LDP (05.07. 1945) - zum *„Block der antifaschistisch- demokratischen Parteien“*; in diesem Verbund galt nicht das Mehrheitsprinzip, sondern das „Prinzip der Einstimmigkeit.“[539]

---

535 Polak, Karl, Zur Dialektik in der Staatslehre, a. a. O, S. 70. Herv. v. Vf.

536 Hegel, Grundlinien der Phiolosophie des Rechts, ed. Hoffmeister, Berlin 1956, S. 16.

537 Böckenförde, Ernst- Wolfgang, Die Rechtsauffassung im kommunistischen Staat, München 1967, S. 56.

538 Unger, Oswald, Wahlsystem und Volksvertretungen in der DDR, Berlin 1988, S. 27.

539 Schroeder, Klaus, Der SED – Staat, München 1992, S. 412.

Dieser „Block“ bildete das „Instrument, mit dessen Hilfe die KPD ihre Politik gegenüber den anderen Parteien durchsetzen sollte und wegen der Unterstützung der sowjetischen Besatzungsmacht auch konnte.“[540]

Nach der von der SED bzw. der SMAD initiierten Gründung der NDPD und DBP am 16. 06. 1948 wurden auch sie in den „Block“ integriert. Die in den Jahren 1945 und 1946 gegründeten „Massenorganisationen“ - der FDGB, der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, die FDJ und der DFB (Demokratischer Frauenbund) – wurden ebenfalls „Mitglieder des antifaschistisch – demokratischen Blocks.“[541]

Auf dieser Grundlage wurde die Wahlen abgehalten; es galt de facto „seit der ersten Volkskammerwahl 1950 das (schon bei den Wahlen zum 3. Volkskongress am 15./16. Mai 1949 von der SED erfolgreich durchgesetzte) System der Einheitsliste, einer Listenverbindung, bei der alle zur Wahl antretenden Parteien und Massenorganisationen ihre Kandidaten auf Grundlage eines einheitlichen Programms zu einem gemeinsamen Wahlvorschlag vereinten, um – so die Präambel des Wahlgesetzes von 1950 – ‚frei vom kleinlichen Hader eigensüchtiger Interessengruppen’ das ‚Aufbauwerk der Republik’ voranzutreiben.“[542]

Das Ergebnis dieserart Wahl wurde von dem Institut des *„Verteilerschlüssels“* vorweggenommen: „Da die Willensäußerung der Wähler im Sinne einer Entscheidung zwischen konkurrierenden Parteien als Kriterium für die Sitzverteilung entfiel, erfolgte die Vergabe von Mandaten für die Volksvertretungen der DDR nach einem bürokratischen Verfahren mittels eines zwischen den als Mandatsträgern agierenden Parteien und Massenorganisationen vereinbarten (de facto von der SED festgelegten) Verteilerschlüssels.

Die Sitzverteilung in der zu wählenden Volksvertretung stand so bereits vor dem Wahlakt fest. Der in der Sitzung des Demokratischen Blocks am 7. Juli 1950 zuerst beschlossene und in der Folgezeit nur leicht veränderte Verteilerschlüssel sah für die zugelassenen Parteien und Massenorganisationen feste Sitzanteile in der Volkskammer vor: SED: 25 %; CDU: 15 %; LDP

---

540 Mampel, Siegfried, Die volksdemokratische Ordnung in Mitteldeutschland, Frankfurt/M. /Berlin 1963, S. 38.

541 Ebd.

542 Kloth, Hans Michael, Vom `Zettelfalten` zum freien Wählen. Die Demokratisierung der DDR 1989/90 und die `Wahlfrage`, Berlin 2000, S. 77.

(D): 15 %; NDPD: 7,5 %; DBD: 7,5 %; FDGB: 10 %; FDJ: 5 %; DFD: 3,7 %; VVN: 3,7 %; KB: 5 %; VdgB:1,3 %; Genossenschaften: 1,3 %.

Dieser Schlüssel wurde in den 40 Jahren der Existenz der DDR nur wenige Male verändert.“[543]

Fazit:

Es ist leicht zu sehen, welches Urteil aus der normativen Perspektive einer rechtstaatlichen Demokratie über diese Veranstaltung zu fällen ist: „Mit den Augen des Westens, also mit unseren Augen betrachtet, ist die bolschewistische Parteiherrschaft, ist totalitäre Parteiherrschaft überhaupt, unrechtmäßig. Ihre Regierung geht nicht aus Wahlen hervor. Ihre Wahlen sind nichts als organisierte Akklamationen.“[544] Mit diesem - richtigen - Urteil ist aber noch nichts gesagt über die dem „Konflikt der Legitimitäten“[545] zugrundeliegende Frage, nach dem „Grunde der Macht totalitärer Parteiherrschaft“[546] und ihrer Selbst- Legitimation.

Zunächst ist „das Rätsel“ zu lösen, „wozu in aller Welt werden ... in allen ‚Volksdemokratien’ mehr oder minder regelmäßig Wahlen abgehalten, da sie doch auf die faktischen Regierungs- oder Herrschaftsverhältnisse augenscheinlich nicht den geringsten Einfluß haben, obendrein auch erklärtermaßen gar keinen Einfluß üben sollen? Wozu der Aufwand?“[547] Die der totalitären Diktatur eingeschriebene „vergebliche Gier nach Zustimmung“[548] verlangt nach diesen „wiederkehrenden Zustimmungsakte(n)“; sie sind in Bezug auf die Legitimierung „durchaus sekundär“. Aber: „Dennoch kann auf sie offenbar nicht verzichtet werden. Sie bilden eine Bescheinigung der Rechtmäßigkeit, die man sich selber auszustellen nicht müde wird, ein Attest der Macht, nicht ihre Quelle.“ Diese „Willensbekundungen“ des Volks, dem „aller Wille längst entzogen ist“, dienen als Spiegel der Herrschenden, in dem sie sich als solche „wiedererkennen“ können: „Wie fiktiv sie uns anmu-

---

543 Kloth, Hans Michael, Vom `Zettelfalten` zum freien Wählen, a. a. O., S. 79.

544 Sternberger, Dolf, Grund und Abgrund der Macht. Kritik der Rechtmäßigkeit heutiger Regierungen, Frankfurt/ M. 1962, S. 105.

545 Sternberger, Dolf, Grund und Abgrund der Macht, a. a. O., S. 81.

546 Ebd.

547 Sternberger, Dolf, Grund und Abgrund der Macht, a. a. O., S. 82.

548 Ebd.

ten, so dienen diese arrangierten Akklamationen doch gleichsam dem Identitätsnachweis der Herrschaft. Ein Fürst, der sich nicht huldigen ließe, entbehrte der Gewißheit seiner Stellung. Die Huldigung ist nicht der Grund, wohl aber eine Bezeugung seiner Macht. Auch die Parteidiktatur begehrt solche Bestätigung und sie bedient sich dazu der Formen der Wahl, welche sie im gleichen Atemzug denaturieren muß. Sie kann dabei nichts gewinnen, was sie nicht schon besäße. Es ist nichts als ihr eigenes Echo, was sie bei solcher Akklamation vernimmt, aber sie will und muß es hören; es ersetzt ihr den Dialog."[549]

Welches ist aber nun der „Grund" ihrer Macht, woraus bezieht die Parteidiktatur ihre Legitimation? Die Antwort zeigt den „Abgrund" dieser Macht: es ist „die Geschichte."[550]

Es ist nicht eine demokratische Legitimation, worauf die kommunistische Parteidiktatur ihre Macht stützen wissen will, es ist vielmehr eine historische Legitimation: die Geschichte selbst und die in ihr waltenden Gesetze, die die kommunistische Partei erkannt hat und durchsetzt, ist der Grund dieser „Macht, dieses Machtwillens, dieser Machtbesessenheit, dieser offenbar von keinem Zweifel angekränkelten, absolut unerschütterlichen vitalen oder existenziellen Gewißheit, daß eben diese Macht ... unter allen Umständen erhalten, gefördert, durchgesetzt und gestärkt werden müsse."[551]

1.5.4 Kritik des Despotismus: Kants Freiheits- und Rechtsstaatskonzeption

Aus dem Anspruch der totalitären Ideologie auf universelle Emanzipation folgt der Imperativ, „alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist ..."[552] Es ist dieser *heroische* Imperativ des Kommunismus, der seine auf das *Glück der Gattung* zielende Politik begründen soll, der zugleich verantwortlich ist für den Umschlag dieser Politik in Aufhebung der Freiheit und vollendete Unterdrückung. Der Kritik des Despotismus, der Darstellung der wesentlichen Differenz zwischen der kommunistischen Ideologie und den

549 Sternberger, Grund und Abgrund der Macht, a. a. O., S. 104.

550 Sternberger, Grund und Abgrund der Macht, a. a. O., S. 143.

551 Sternberger, Grund und Abgrund der Macht, a. a. O., S. 107.

552 Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S.385.

grundlegenden Bestimmungen einer freiheitlich-demokratischen Ordnung dient der folgende sich auf Kant stützende Abschnitt.

In Kants Konzeption des Staats *als* Rechtsstaat fällt der Staatszweck ganz mit seinem Rechtszweck zusammen; es ist ein Staat, dessen Zweck in der Garantierung der gleichen *Freiheit eines jeden Individuums* besteht und dessen Autonomie abgeleitet ist von der Autonomie der Individuen, die er zugleich aber erst ermöglicht. „Der Begriff aber eines äußeren Rechts überhaupt geht gänzlich aus dem Begriffe der Freiheit im äußeren Verhältnis der Menschen zueinander hervor (...) Recht ist die Einschränkung der Freiheit eines jeden auf die Bedingung ihrer Zusammenstimmung mit der Freiheit von jedermann, in so fern dies nach einem allgemeinen Gesetz möglich ist; und das öffentliche Recht ist der Inbegriff der äußeren Gesetze, welche eine solche durchgängige Zusammenstimmung möglich machen.“[553]

Da nun jede Einschränkung „der Freiheit durch die Willkür eines anderen Zwang heißt: so folgt, daß die bürgerliche Verfassung ein Verhältnis freier Menschen ist, die (unbeschadet ihrer Freiheit im Ganzen ihrer Verbindung mit anderen) doch unter Zwangsgesetzen stehen: weil die Vernunft selbst es so will, und zwar die reine a priori gesetzgebende Vernunft, die auf keinen empirischen Zweck ... Rücksicht nimmt ...“[554] Ein *empirischer* Zweck wäre allgemein gesprochen das je *individuell* bestimmte Streben nach „Glückseligkeit“; wegen der Unterschiedlichkeit dieser Zwecke, die die Menschen verfolgen wollen, könnte „ihr Wille unter kein gemeinschaftliches Prinzip, folglich auch unter kein äußeres, mit jedermanns Freiheit zusammenstimmendes Gesetz gebracht werden.“[555]

Kants Ausgangspunkt bei der Bestimmung des Rechtsbegriffs ist die Hervorhebung der Form, aus der allein die Universalisierbarkeit und der allgemeine Geltungsanspruch des Rechts möglich werden. Der Begriff des Rechts betrifft erstens „nur das äußere und zwar praktische Verhältnis einer Person gegen eine andere“; zweitens bedeutet er nicht das „Verhältnis der Willkür auf den Wunsch ... des anderen, sondern lediglich auf die Willkür des anderen“; drittens kommt in „diesem wechselseitigen Verhältnis der Willkür“

553 Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, in : Kant Werkausgabe, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. XI, Frankfurt/M. 1996, S. 144.

554 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 144 f.

555 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 145.

nicht „die Materie der Willkür, d. i. der Zweck, den ein jeder mit dem Objekt, was er will, zur Absicht hat, in Betrachtung, z. B. es wird nicht gefragt, ob jemand bei der Ware, die er zu seinem eigenen Handel von mir kauft, auch seinen Vorteil finden möge oder nicht, sondern nur nach der Form im Verhältnis der beiderseitigen Willkür, sofern sie bloß als frei betrachtet wird, und ob durch die Handlung eines von beiden sich mit der Freiheit des andern nach einem allgemeinen Gesetze zusammen vereinigen lasse.“[556]

Gerade aus dem *Absehen* von den jeweiligen *Zwecken* der Handlungen der im wechselseitigen Verhältnis stehenden Personen, also aus einer nichtmaterialen Bestimmung, kann Kant seine klassische Fassung des Rechtsbegriffs gewinnen: „Das Recht ist also der Inbegriff der Bedingungen, unter denen die Willkür des einen mit der Willkür des anderen nach einem allgemeinen Gesetze der Freiheit zusammen vereinigt werden kann.“[557]

Bei der Bestimmung des Staats unterscheidet Kant, wie in der staatstheoretischen Debatte üblich, einen fiktiven „status naturalis“ als den recht- und gesetzlosen, d.h. vorbürgerlichen vom „bürgerlichen Zustand“, der vom öffentlichen Recht bestimmt ist; dieser ist ein „System von Gesetzen für ein Volk, d.i. für eine Menge von Menschen ..., die ... des rechtlichen Zustandes unter einem sie vereinigenden Willen, einer Verfassung (constitution) bedürfen, um dessen, was Rechtens ist, teilhaftig zu werden. – Dieser Zustand der einzelnen im Volke, in Verhältnis untereinander, heißt der bürgerliche (status civilis), und das Ganze derselben, in Beziehung auf seine Glieder, der Staat

---

556 Kant, Die Metaphysik der Sitten, Hrsg. v. W. Weischedel, Werkausgabe VIII, Frankfurt /M. 1977, S. 337.

557 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 337. Zu beachten ist eine wichtige Differenz zwischen dem Prinzip des Rechts und dem der Ethik. Der kategorische Imperativ als Prinzip der Ethik kann sich nur auf Maximen für Handlungen beziehen; das Recht bezieht sich dagegen „auf Handlungen als `Erscheinungen` der Freiheit. Das eigentliche Rechtsprinzip ist daher kein Imperativ, sondern eine Begriffsbestimmung der rechtmäßigen Handlung: `Eine jede Handlung ist recht, die oder nach deren Maxime die Freiheit der Willkür eines jeden mit jedermanns Freiheit nach einem allgemeinen Gesetze zusammen bestehen kann`.“ - Josef Simon, der hier eine von mehreren gleichlautenden Formulierungen Kants aus der „Metaphysik“ heranzieht, erläutert diese zu Missverständnissen Anlass gebende Formel so: „Wenn es hier dennoch heißt: `die oder nach deren Maxime` ist die Maxime von der erfolgten Handlung her zu erschließen, und das `allgemeine Gesetz`, von dem hier die Rede ist, ist ein positiv bestehendes Rechtsgesetz, dessen `äußerliche` Beachtung erzwungen werden kann.“

Simon, Josef, Kant. Die fremde Vernunft und die Sprache der Philosophie, Berlin 2003, S. 194.

(civitas), welcher, seiner Form wegen, als verbunden durch das gemeinsame Interesse aller, im rechtlichen Zustande zu sein, das gemeine Wesen (res publica ...) genannt wird ...“[558]

Das Erfordernis, mit einer „äußere(n) machthabende(n) Gesetzgebung“ die im Naturzustand herrschende „Maxime der Gewalttätigkeit der Menschen“ zu überwinden, kann nicht empirisch begründet werden. Es ist also kein „Faktum, welches den öffentlich gesetzlichen Zwang notwendig macht, sondern, sie mögen auch so gutartig und rechtliebend gedacht werden, wie man will, so liegt es doch a priori in der Vernunftidee eines solchen (nicht - rechtlichen Zustandes), daß ... vereinzelte Menschen, Völker und Staaten niemals vor Gewalttätigkeiten gegen einander sicher sein können, und zwar aus jedes seinem eigenen Recht, zu tun, was ihm recht und gut dünkt, und hierin von der Meinung des anderen nicht abzuhängen.“[559]

Der bedeutende Kantianer Julius Ebbinghaus[560] hat den von Kant vorgebrachten „ersten Grund der Friedlosigkeit des Naturzustandes“ als Aufnahme der Hobbesschen „Tradition auf einer neuen Basis – nämlich mit unermeßlich tieferer Fassung des Begriffes vom ursprünglichen Rechte“[561] bezeichnet. Kant spricht hier nicht etwa jedem ein ursprüngliches Recht auf Gewalttaten zu und auch nicht etwa eine beliebige Ausdeutung einer Rechtsnorm; er formuliert vielmehr die Einsicht der hier vorliegenden Abhängigkeit einer Rechtsgeltung vom Gutdünken der Individuen, denn hier hat niemand „das Recht, den anderen zu *nötigen*, recht zu tun, oder umgekehrt, jeder hat hier

---

558 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 429 (§ 43).

559 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 430 (§ 44).

560 Hans Blumenberg hat Ebbinghaus bahnbrechende Leistung wie folgt gewürdigt: „Das Ende des Neukantianismus“ ist durch „den Todestoß“ (Die Verführbarkeit des Philosophen, Frankfurt/ M. 2000, S. 15) von Ebbinghaus herbeigeführt worden. Ein „einziger Zeitschriftenaufsatz von 35 Seiten genügte, um den Fahrlässigkeiten des Neukantianismus den fälligen Garaus zu machen. 1924 erschien ... der wortkarge Beitrag von Julius Ebbinghaus `Kantinterpretation und Kantkritik`. Plötzlich konnte jedermann einsehen, Kant nicht ordentlich gelesen zu haben, vornean die restlichen Neukantianer. Es begann ein gründliches Nachlesen im Wortsinne und mit erstaunlicher Vertiefung des Kantverständnisses. Dabei mußte der Verfasser später zugeben, er habe damals selbst noch an einigen Vereinfachungen gelitten und seither dazugelernt. Der Lakoniker absolvierte das 1966, indem er 14 Seiten von 35 einer Revision unterzog.“ (S. 14)

561 Ebbinghaus, Julius, Kants Lehre vom ewigen Frieden und die Kriegsschuldfrage, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1, Bonn 1986, S. 1 –34, hier: S. 5.

das Recht, in Beziehung auf das Rechttun selber frei zu sein"[562] Daraus folgt „nun die ständige Unsicherheit gegen Gewalttat, die ‚a priori in der Vernunftidee eines solchen nicht rechtlichen Zustandes liegt': niemand ist sicher, *weil es hier* – unbeschadet der (inneren) Verbundenheit eines jeden, sich ans Recht zu halten – *an und für sich unmöglich ist, daß irgend jemand über irgend jemanden in Ansehung dieses Rechttuns selber Gewalt habe*. Das Recht als solches ist hier vollständig *kraftlos*, nicht weil die Guten gegen die Bösewichter von Natur zu schwach bewaffnet sind, und man also eine Gemeinschaftsgewalt gleichsam als Hilfsorganisation für sie bereit stellen müßte, sondern weil hier die ursprüngliche Freiheit eines jeden jeder möglichen Gewalt, die von einem anderen zur Erzwingung der Rechtsbeobachtung durch ihn ausgeübt werden könnte, entgegensteht. Es ist hier an und für sich die Freiheit eines jeden ... gegen die von jedermann in einem sich wechselseitig vernichtenden Aufruhr, weil nämlich jedermanns Anspruch, irgendwelche Rechte zu haben und folglich den anderen gemäß diesen Rechten nötigen zu können, durch den Gegenanspruch eines jeden, in dieser Rechtsbeobachtung selber auf gar keine Weise abhängig zu sein, mit gleichem Gewicht aufgewogen wird."[563]

Für Kant ergibt sich also „aus dem Wesen des Naturzustandes als einer gesetzlosen Vereinigung freier Wesen die Notwendigkeit der potestas civilis als einer unerläßlichen Bedingung" für jeden, der eben „nicht allen Rechtsbegriffen entsagen will."[564] Aus diesem Zustand, „in welchem jeder seinem eigenen Kopfe folgt", herauszugehen, „und sich mit allen anderen (mit denen in Wechselwirkung zu geraten er nicht vermeiden kann) dahin zu vereinigen, sich einem öffentlich gesetzlichen äußeren Zwange zu unterwerfen", der, „was für das Seine anerkannt werden soll, gesetzlich bestimmt" und durch eine „äußere Macht" durchsetzt, ist daher der erste „Grundsatz."[565]

Den vollzogenen Übergang vom natürlichen zum „bürgerlichen Zustand" bildet der Staat, den Kant auf den berühmten Begriff bringt: „Ein Staat (civitas) ist eine Vereinigung einer Menge von Menschen unter Rechtsgesetzen. So fern diese als Gesetze a priori notwendig, d. i. aus Begriffen des äußeren

562 Ebbinghaus, Julius, Kants Lehre vom ewigen Frieden, a. a. O., S. 4.

563 Ebd.

564 Ebbinghaus, Julius, Kants Lehre vom ewigen Frieden, a. a. O., S. 10.

565 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 430 (§ 44).

Rechts überhaupt von selbst folgend (nicht statuarisch) sind, ist seine Form die Form eines Staats überhaupt ...“[566]

Ein solcher „Staat in der Idee, wie er nach reinen Rechtsprinzipien sein soll“, verfügt über eine von der aufklärerischen Diskussion bestimmte und von Kant übernommene äußere Struktur: er enthält als „den allgemein vereinigten Willen in dreifacher Person“ in sich „drei Gewalten“: die „Herrschergewalt (Souveränität), in der des Gesetzgebers, die vollziehende Gewalt, in der des Regierers (zu Folge dem Gesetz) und die rechtsprechende Gewalt (als Zuerkennung des Seinen eines jeden nach dem Gesetz), in der Person des Richters ... gleich den drei Sätzen in einem praktischen Vernunftschluß: dem Obersatz, der das Gesetz jenes Willens, dem Untersatz, der das Gebot des Verfahrens nach dem Gesetz, d. i. das Prinzip der Subsumtion unter denselben, und dem Schlußsatz, der den Rechtsspruch ... enthält...“[567]

Diese drei Gewalten sind „als wesentliche aus der Idee eines Staates überhaupt zur Gründung desselben (Konstitution) notwendig hervorgehend, Staatswürden“, die das Verhältnis enthält „eines allgemeinen Oberhaupts (der, nach Freiheitsgesetzen betrachtet, kein anderer als das vereinigte Volk selbst sein kann) zu der vereinzelten Menge ebendesselben als Untertans, d.i. des Gebietenden (imperans) gegen den Gehorsamen (subditus).“[568]

Diese Selbstkonstitution des Volks und seine Verbindung zu einem Staat ermöglicht bei Kant „der ursprüngliche Kontrakt, nach welchem alle (omnes et singuli) im Volk ihre äußere Freiheit aufgeben, um sie als Glieder eines gemeinen Wesens, d.i. des Volks als Staat betrachtet (universi) sofort wieder aufzunehmen.“[569] Hier tritt eine ganz entscheidende *Differenz* zum feudalständischen Vertragsmodell auf, das diesen Vorgang als *pactum subjectionis*, als Herrschafts- bzw. Unterwerfungsvertrag zwischen Herrscher und Volk konzipierte mit der Preisgabe der Freiheit der einen Seite zugunsten der Souveränität der anderen. Für Kant hat dieser Vertragstypus keine Berechtigung mehr vor den a priori geltenden Rechtsbegriffen; so ist für Kant auch kein Herrschervertrag mehr möglich, sondern ausschließlich ein Gesellschaftsvertrag, ein *pactum unionis*. „Wenn Kant formuliert, der pactum unionis, wo-

566 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 431 (§ 45).

567 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 431 f.

568 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 434 (§ 47).

569 Ebd.

durch eine Menge von Menschen sich nicht zu einer beliebigen Gesellschaft, sondern zur ‚Errichtung einer bürgerlichen Verfassung' verbindet, sei ein Vertrag von so eigentümlicher Art, daß er im Gegensatz zu allen übrigen, z.B. zivilrechtlichen Verträgen, keinen inhaltlichen gemeinsamen Zweck fixiert, sondern eine Vergesellschaftung betrifft, die ‚an sich selbst Zweck ist', so hat er von vornherein Volkssouveränität und Freiheitssicherung in einem spezifischen Sinne identifiziert. Jede inhaltliche Einschränkung der Souveränität des Volkes durch einen inhaltlichen Vertragszweck" bedeutete „zugleich ein Einbuße an Freiheit."[570]

In Kants Vertragskonzeption des pactum unionis liegt daher die strikte Antithese vor zur Konzeption des Herrschaftsvertrags im Sinn von Hobbes. Kants Konzeption zufolge hat „der Mensch im Staate" also keineswegs „einen Teil seiner angeborenen äußeren Freiheit einem Zwecke aufgeopfert, sondern er hat die wilde gesetzlose Freiheit gänzlich verlassen, um seine Freiheit überhaupt in einer gesetzlichen Abhängigkeit, d.i. in einem rechtlichen Zustande unvermindert wieder zu finden; weil diese Abhängigkeit aus seinem eigenen gesetzgebenden Willen entspringt."[571] Die Teilung der Gewalten in drei distinkte bedeutet, dass sie „beigeordnet" sind, d.h. „die eine ist das Ergänzungsstück der anderen zur Vollständigkeit" und dass sie „untergeordnet" sind, „so, daß eine nicht zugleich die Funktion der anderen, der sie zur Hand geht, usurpieren kann..."[572] Deshalb würde eine „Regierung, die zugleich gesetzgebend wäre" auch „despotisch zu nennen sein ..."[573]

Der Staat, der das vom ihm gesetzte Recht mit Zwangsgewalt durchsetzt, ist zugleich ein Staat, „der sich selbst nach Freiheitsgesetzen bildet und erhält", d.h. seine „Autonomie hat"[574] und es ist ein Staat, dessen Recht nichts anderes ist als der „Inbegriff der Bedingungen" der Kompatibilität der wechselseitigen Willkür „nach einem allgemeinen Gesetz der Freiheit". Der Zweck des Rechtstaats ist bestimmt als Garantierung der gleichen Freiheit eines jeden Individuums; seine „Autonomie" ist abgeleitet von der Autonomie der

---

570 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie. Rechts- u. demokratietheoretische Überlegungen im Anschluß an Kant, Frankf./M. 1994, S. 54.

571 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 434 (§ 47).

572 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 435 (§ 48).

573 Ebd. (§ 49)

574 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 437.

Individuen, die er zugleich aber erst ermöglicht. Die „Vereinigung einer Menge von Menschen unter Rechtsgesetzen“ ist daher grundlegende Bedingung der Freiheit, ohne sie wäre das, was jedermann als erstes Recht zukommt nicht möglich, Freiheit als „Freiheit (Unabhängigkeit von eines anderen nötigender Willkür), sofern sie mit jedes anderen Freiheit nach einem allgemeinen Gesetz zusammen bestehen kann, ist dieses einzige, ursprünglich, jedem Menschen, kraft seiner Menschheit, zustehende Recht.“[575]

Die Struktur der rechtlichen Autonomie der Individuen findet ihre Korrespondenz im formalen Verfahrensprinzip des Kategorischen Imperatives; anders formuliert: das moralische Individuum bildet in sich – mutatis mutandis – den demokratischen Rechtsstaat ab. Der einzige und von Kant „eingeschlagene Weg, einen allgemeinverbindlichen (gesetzlichen) Bestimmungsgrund für das menschliche Wollen (und Handeln) und also ein objektives Prinzip der Moral zu entdecken, besteht darin, von aller möglichen Materie des Willens zu abstrahieren. Übrig bleibt dann dessen bloße Form, nämlich die Tauglichkeit seiner Maximen zu einem allgemeinen Gesetz.“[576]

Eine Implikation der Kantischen Ethikkonzeption, die als Bedingung der moralischen Reflexion nur die formale Freiheit und Gleichheit setzt (- und die eben keinen *materialen* Pflichtenkanon enthält wie etwa der christliche Dekalog und sein von Ulbricht im Jahr 1958 als die „Zehn Gebote der sozialistischen Moral“ formuliertes sozialistisches Äquivalent -) besteht also in der Prüfung der Maximen hinsichtlich ihrer Tauglichkeit zum allgemeinen Gesetz, nämlich die von jedem einzelnen geforderte Prüfung, ob er wollen könne, dass die Maxime seines Handelns allgemeines Gesetz werde; diese Tauglichkeit bedeutet „schlechthinnige Universalität, absolute, ausnahmslose Notwendigkeit für alle Fälle des Gesetzes, Notwendigkeit für Freiheit (Autonomie, Selbstzweckhaftigkeit), interne und externe Widerspruchsfreiheit“[577]; in Kants Formulierung: „ich soll niemals anders verfahren, als so,

575 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 345.

576 Geismann, Georg, Sittlichkeit, Religion und Geschichte in der Philosophie Kants, in: Jahrbuch für Recht und Ethik, 8 (2000), S. 437 –531, hier: S. 441f. In dieser Abstraktion „besteht das `Revolutionäre` des von Kant in der Moralphilosophie getanen Schritts.“ Ebd.

577 Oberer, Hariolf, Sittengesetz und Rechtsgesetz a priori, zit. nach Geismann, a. a. O., S. 442.

daß ich auch wollen könne, meine Maxime solle ein allgemeines Gesetz werden.“[578]

Die verbleibende „allgemeine Gesetzmäßigkeit der Handlungen überhaupt ... (ohne irgendein auf gewisse Handlungen bestimmtes Gesetz zum Grunde zu legen)“[579] schließt jene Maximen, Affekte oder Meinungen als Prinzipien des Willens aus, für die die Zustimmung aller denkunmöglich wäre und deren Verallgemeinerung eben daher nicht gewollt werden kann. Dies bedeutet nun aber nicht die Negation der „Neigungen“ („Alle Neigungen zusammen ... deren Befriedigung ... eigene Glückseligkeit heißt...“[580]) als konkrete, besondere und „natürliche“, sondern es geht nur um die Befragung der eigenen Vernunft vor der Befolgung der eigenen ursprünglichen Neigung. Das rein formale Moralprinzip fungiert als der Handlung und der handlungsleitenden subjektiven Maxime vorgeordnete Prüfungsinstanz ihrer zu wollenden Generalisierbarkeit; es hat *unbedingte* Geltungskraft: „Der Mensch ist zwar unheilig genug, aber die Menschheit in seiner Person muß ihm heilig sein. In der ganzen Schöpfung kann alles, was man will, und worüber man etwas vermag, auch bloß als *Mittel* gebraucht werden; nur der Mensch, und mit ihm jedes vernünftige Geschöpf, ist Zweck an sich selbst. Er ist nämlich das Subjekt des moralischen Gesetzes, welches heilig ist, vermöge der Autonomie seiner Freiheit.“[581]

Gerade wegen dieser Autonomie der Freiheit des Menschen „ist jeder Wille, selbst jeder Person ihr eigener, auf sie selbst gerichteter Wille auf die Bedingung der Einstimmung mit der Autonomie des vernünftigen Wesens eingeschränkt, es nämlich keiner Absicht zu unterwerfen, die nicht nach einem Gesetze, welches aus dem Willen des leidenden Subjekts selbst entspringen könnte, möglich ist, also dieses niemals bloß als Mittel, sondern zugleich selbst als Zweck zu gebrauchen.“[582] Der Maximenprüfung entspricht daher immer ein Perspektivenwechsel zum eine mögliche Handlung erleidenden Subjekt; worum es also immer geht, ist die Prüfung und Ermöglichung der Vereinbarkeit je individueller Neigungen und „Glückseligkeitsbestrebungen“

578 Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 28.

579 Ebd.

580 Kant, Kritik der praktischen Vernunft, a. a. O., S. 192.

581 Kant, Kritik der praktischen Vernunft, a. a. O., S. 210.

582 Kant, Kritik der praktischen Vernunft, a. a. O., S. 210.

mit der Freiheit des anderen zur Verfolgung seiner Zwecke. Die von *unterschiedlichen Subjekten* verfolgten *Zwecke* können dabei nicht mit einer *inhaltlich* bestimmten Allgemeinheit von *Menschheitszwecken* kongruieren; da jeder den anderen niemals bloß als Mittel, sondern selbst als Zweck gebrauchen soll, sollen die nebeneinander bestehen individuellen Zwecke nicht nur respektiert, sondern „soviel möglich" gefördert werden, denn eine *Identität ihrer Zwecke* ist denkunmöglich, weil über das konkrete individuelle Glück die einzelnen konkreten Individuen „gar verschieden denken"[583]; daher ist ausschließlich die Kompatibilisierung der unterschiedlichen individuellen Zwecke nach einem allgemeinen Gesetz möglich und erforderlich.

Im Zentrum von Kants politischer Theorie steht der Begriff der Freiheit; sein politischer Freiheitsbegriff ist eng mit seiner Idee sittlicher Selbstbestimmung verbunden. Freiheit ist bei Kant vernunft- und naturrechtlich verankert, sie ist ein „angeborenes" Recht: „Freiheit (Unabhängigkeit von eines anderen nötigender Willkür), sofern sie mit jedes anderen Freiheit nach einem allgemeinen Gesetz zusammen bestehen kann, ist dieses einzige, ursprüngliche, jedem Menschen, kraft seiner Menschheit, zustehende Recht."[584] Nur die bürgerliche Verfassung als „ein Verhältnis freier Menschen ..., die (unbeschadet ihrer Freiheit im Ganzen ihrer Verbindung mit anderen) doch unter Zwangsgesetzen stehen", ist die allein mögliche „Einschränkung der Freiheit": weil „die Vernunft selbst es so will, und zwar die reine a priori gesetzgebende Vernunft, die auf keinen empirischen Zweck ... Rücksicht nimmt ..."[585]

Sie abstrahiert von den empirischen Zwecken wegen der Unterschiedlichkeit dieser Zwecke, die die Menschen verfolgen wollen, denn es könnte ihr diesbezüglicher „Wille unter kein gemeinschaftliches Prinzip, folglich auch unter kein äußeres, mit jedermanns Freiheit zusammenstimmendes Gesetz gebracht werden"[586]; sie stellt die Bedingungen bereit, unter denen jeder seine empirischen Zwecksetzung verfolgen kann.

Die empirischen Zwecke ihrerseits können „alle unter dem allgemeinen Namen Glückseligkeit" gefasst werden; worin nun aber ein jeder *seinen*

---

583 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 145.

584 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 345.

585 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 144 f.

586 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 145.

Zweck, also seine *Glückseligkeit* sieht, davon „denken“ die Menschen „gar verschieden.“[587] Da es in Hinsicht auf die Glückseligkeit keinen Willen des Volks, keinen „Allgemeinen Willen“ geben kann, „der ein Gesetz für den Gebrauch der Macht des Staatsherrschers zur Einschränkung der Freiheit der ihm Unterworfenen sein könnte“, wären „diese ihm gegenüber ohne Recht“[588], würde ein solches Gesetz konzipiert werden.

Diese auf die Glückseligkeit, das Wohlergehen und die Sicherheit zentrierte Konzeption liegt bekanntlich vor im Herrschervertrag von Hobbes, gegen den Kants Polemik sich hier richtet. Dieser Vertragskonstruktion entzieht Kant die Grundlage durch seine Theorie, „die das Recht des Staates statt auf das *Wohlergehen* der Menschen auf deren (äußere) Freiheit gründet, sofern diese ‚nach einem allgemeinen Gesetze möglich ist’.“[589]

Nicht die Glückseligkeit, sondern die äußere Freiheit eines jeden, die mit der Freiheit aller anderen in einer möglichen gesetzlichen Übereinstimmung steht, bildet den *Rechtsgrund* des demokratischen Staats: „Eine Verfassung von der *größten menschlichen Freiheit* nach Gesetzen, welche machen, daß *jedes Freiheit mit der andern ihrer zusammen bestehen kann* (nicht von der größten Glückseligkeit, denn diese wird schon von selbst folgen), ist doch wenigstens eine notwendige Idee, die man nicht bloß im ersten Entwurf einer Staatsverfassung, sondern auch bei allen Gesetzen zum Grunde legen muß ...“[590]

Ein mit dem Anspruch auftretender Staat, das Glück aller Menschen realisieren zu wollen und zu können, verletzt daher das Freiheitsprinzip fundamental: „Niemand kann mich zwingen, auf seine Art (wie er sich das Wohlsein anderer Menschen denkt) glücklich zu sein, sondern ein jeder darf seine Glückseligkeit auf dem Wege suchen, welcher ihm selbst gut dünkt, wenn er nur der Freiheit anderer, einem ähnlichen Zweck nachzustreben ... nicht Abbruch tut.“[591]

---

587 Ebd.

588 Ebbinghaus, Julius, Immanuel Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. 1793, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1, Bonn 1986, S. 95 – 108, hier: S. 99.

589 Ebd.

590 Kant, Kritik der reinen Vernunft, a. a. O., S. 323 f (B 373).

591 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 145.

Ein mit diesem Anspruch auftretender Staat ist daher ein despotischer Staat: „Eine Regierung, die auf dem Prinzip des Wohlwollens gegen das Volk als eines Vaters gegen seine Kinder errichtet wäre, d. i. eine väterliche Regierung (imperium paternale), wo also die Untertanen als unmündige Kinder, die nicht unterscheiden können, was ihnen wahrhaftig nützlich oder schädlich ist, sich bloß passiv zu verhalten genötigt sind, um, wie sie glücklich sein sollen, bloß von dem Urteile des Staatsoberhaupts, und, daß dieser es auch wolle, bloß von seiner Gütigkeit zu erwarten: ist der größte denkbare Despotismus (Verfassung, die alle Freiheit der Untertanen, die alsdann gar keine Rechte haben, aufhebt).“[592]

Kant zufolge kann Zweck des Rechtsstaats ausschließlich jener Prozess sein, die „Zusammenstimmung“ der unterschiedlichen Zwecke, die, und dies ist wesentlich, eben nicht auf eine *allgemeine Identität* der Zwecke abstrahierbar sind, durch geregeltes Verfahren herbeizuführen und durchzusetzen. Daher unterliegen der Formalismus der Verfahren, die von den jeweiligen Interessen absehen, und die Materialität sowie Artikulation der jeweiligen konkreten Interessen auch der kategorialen Trennung, durch die allein die Vereinbarkeit der divergierenden Interessen ermöglicht werden kann.

Kant kennt daher keinen selbständigen Staatszweck, dieser liegt ausschließlich in seinem Rechtszweck. Kants rein formale Bestimmung des Rechtsstaats ist das Gegenmittel „gegen nachaufklärerische Regressionen“, wie sie etwa in „der substantialisierenden bis staatsmetaphysischen Aufladung von Gemeinwohlinteressen als inhaltlichen Zentren von Rechtsordnungen“ bestehen, die dadurch gekennzeichnet sind, dass sie „individuelle Zwecke kollektiven Zwecken subsumieren.“[593]

Kant sichert diesen Gedanken in zweifacher Hinsicht ab: Das „Heil des Staates“ ist „nicht das Wohl der Staatsbürger und ihre Glückseligkeit“, sondern der „Zustand der größten Übereinstimmung der Verfassung mit Rechtsprinzipien.“[594]

Damit ist aber zugleich gesagt, dass es sich „nicht gegenüber den individuellen Zwecken verselbständigen kann, insofern die Rechtsprinzipien ausschließlich als solche der Kompatibilisierung der individuellen Freiheit aller

592 Ebd.

593 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O., S. 274.

594 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 437.

bestimmt waren. Das heißt aber, daß Kants (und jedes aufklärerische) Verständnis von Allgemeinheit und Gemeinwohl nur ein *prozedurales* sein kann: *Die Allgemeinheit materieller Interessen existiert nicht a priori*, sondern kann nur in Verfahren erarbeitet werden, deren abstrakte und interessenferne Struktur ihrerseits auf Allgemeinheit hin angelegt ist. Nur indem die abstrakte Allgemeinheit von Entscheidungsprozessen mittels formellem Recht gegenüber der inhaltlichen Allgemeinheit ihrer möglichen Ergebnisse ausdifferenziert wird, können sie der Idee nach letztere gewährleisten."[595]

Diese Allgemeinheit und die allgemeine Geltung des Rechts sind bei Kant abgeleitet aus der demokratischen Struktur seiner Genese und der demokratischen Struktur der Gesetzgebung selbst, die wiederum alle Staatstätigkeit steuert. „Die gesetzgebende Gewalt kann nur dem vereinigten Willen des Volkes zukommen. Denn, da von ihr alles Recht ausgehen soll, so muß sie durch ihr Gesetz schlechterdings niemand unrecht tun *können*. Nun ist es, wenn jemand etwas gegen einen anderen verfügt, immer möglich, daß er ihm dadurch unrecht tue, nie aber in dem, was er über sich selbst beschließt ... Also kann nur der übereinstimmende und vereinigte Wille aller, so fern ein jeder über alle und alle über einen jeden ebendasselbe beschließen, mithin nur der allgemein vereinigte Volkswille gesetzgebend sein."[596] Das in der Hand des (repräsentierten) Volks konzentrierte Recht der obersten Gesetzgebung in der Republik bedeutet, dass „selbst in der Konstitution kein Artikel enthalten" sein kann, der es erlaubte, den „obersten Befehlshaber", also den Gesetzgeber, „einzuschränken."[597]

Es bleibt allein *eine* Einschränkung: „Die zulässige Beschränkung des Gesetzgebers besteht allein in dem Verfassungsgrundsatz des demokratischen Prozedere selbst"; er selbst ist aber „als unaufhebbar gedacht, sobald der einmal in die historische Wirklichkeit überführt worden ist."[598] Eine *Selbstaufhebung der Gesetzgebung durch das Volk ist unmöglich*; dieser Akt wäre „an sich selbst null und nichtig. Das Recht der obersten Gesetzgebung im gemeinen Wesen ist kein veräußerliches, sondern das allerpersönlichste Recht. Wer es hat, kann nur durch den Gesamtwillen des Volks über das

---

595 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O., S. 275. Herv. v. Vf.

596 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 432.

597 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 438.

598 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O., S. 281.

Volk, aber nicht über den Gesamtwillen selbst, der der Urgrund aller öffentlichen Verträge ist, disponieren. Ein Vertrag, der das Volk verpflichtete, seine Gewalt wiederum zurückzugeben, würde demselben nicht als gesetzgebender Macht zustehen.“[599]

Für Kants Konzeption des demokratischen Rechtsstaats ist die enge Verbindung von ursprünglichem Gesellschaftsvertrag und Volkssouveränität konstitutiv: „Alles Recht hängt nämlich von Gesetzen ab ... Hierzu aber ist kein anderer Wille, als der des gesamten Volkes (da Alle über Alle, mithin ein jeder über sich selbst beschließt) möglich, denn nur sich selbst kann niemand unrecht tun ... Man nennt dieses Grundgesetz, das nur aus dem allgemeinen (vereinigten) Volkswillen entspringen kann, den ursprünglichen Vertrag.“[600]

Resümee

Das von Kant entwickelte „Modell der Legitimation des Rechts durch das Verfahren der Gesetzgebung“[601], das auf dem Prinzip der Volkssouveränität beruht, bedeutet auch, dass die Prinzipien, auf die sich ein positivrechtlicher Zustand gründen kann - Freiheit, Gleichheit und Selbständigkeit[602] - „nicht als Inhalte eines höheren Rechts, das als Maßstab den positiven Gesetzen vorausliegt, sondern als Struktur des demokratischen Gesetzgebungsverfahrens selber“[603] zu verstehen sind.

Durch Kants Bestimmung der *Freiheit* des Staatsbürgers, „keinem anderen Gesetz zu gehorchen, als zu welchem er seine Beistimmung gegeben hat“[604], und der *Gleichheit* „als gleiche Bindungswirkung des Gesetzes und Selbständigkeit als bürgerliche (Besitz-) Qualifikation zur Teilnahme am Rechtssetzungsprozeß“ wird deutlich, dass diese „Vernunftprinzipien nicht so sehr Rechte gegen die Gesetzgebung, sondern demokratische Teilhaberechte an der Gesetzgebung“[605] artikulieren.

---

599 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 465.

600 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 150 f.

601 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O, S. 279.

602 Vgl. Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 145.

603 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O., S. 279.

604 Kant, Metaphysik der Sitten, a. a. O., S. 432.

605 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O., S. 279.

Kants Verbindung der Kategorie der Freiheit mit jener der Volkssouveränität und der Selbstgesetzgebung stellt die grundlegende demokratietheoretische Bestimmung dar; die Legitimität der Rechtsnormen entspringt ihrer Genese im Rahmen eines demokratischen Verfahrens, in der die Gesellschaftsmitglieder sich auf sie verständigt haben. Nicht im vermeintlich vorteilhaften Tausch von Freiheitsverzicht gegen Freiheitsgewinn ist die Gehorsamspflicht begründet, sondern sie erwächst aus der Teilhabe an den rechtlich institutionalisierten Verfahren demokratischer Selbstgesetzgebung, in denen die freien und gleichen Rechtssubjekte sich jene Normen geben, unter denen sie ihre Freiheitsrechte erst in Anspruch nehmen können. An Kant anknüpfend, hat die Diskurstheorie des Rechts von Habermas eine Reformulierung und Weiterführung dieser Konzeption vorgenommen; sie hat in Übereinstimmung mit Kant die Idee der Volkssouveränität „entsubstantialisiert" und sie sowie ihre Aggregatzustände der politischen Meinungs- Willensbildung „prozeduralisiert": die „zerstreute Souveränität" verkörpert sich „in jenen subjektlosen Kommunikationsformen, die den Fluß der diskursiven Meinungs- und Willensbildung so regulieren, daß ihre falliblen Ergebnisse die Vermutung der praktischen Vernunft für sich haben. Eine subjeklos und anonym gewordene, intersubjektivistisch aufgelöste Volkssouveränität zieht sich in die demokratischen Verfahren und in die anspruchsvollen kommunikativen ihrer Implementierung zurück."[606]

Die moderne freiheitliche Demokratie ist gebunden an die Idee der Volkssouveränität; sie gründet in Verfahren, in denen sich die freien und gleichen Staatsbürger eine Verfassung geben, die ihrerseits nichts weiter voraussetzt als den verfassungsgebenden Willen eines Volkes, das sich zur Souveränität konstituiert.

Das Volk der Volkssouveränität ist nicht *Ethnie*, sondern *Demos*, ein prinzipiell heterogenes Volk unterschiedlicher Staatsbürger; es ist *kein* Kollektivsubjekt, keine biologistisch verfasste *Volksgemeinschaft* oder eine in historischer Mission auftretende *soziale* Klasse, ein Klassenbündnis oder eine *sozialistische Menschengemeinschaft*; es ist vielmehr ausschließlich eine *Rechtsgemeinschaft.* Der von Kant „republikanisch" genannte Zustand der Gesell-

606 Habermas, Jürgen, Volkssouveränität als Verfahren. Ein normativer Begriff der Öffentlichkeit, in: ders., Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977 – 1992, Leipzig 1992, S. 180 – 212, hier: S. 207. Ausgeführt hat Habermas den „Perspektivenwechsel von vertragstheoretischen Ansätzen zur Diskurstheorie" in seinem Werk: Faktizität und Geltung, Frankfurt/ M. 1998, Zitat S. 238.

schaft, ist das einzige Interesse, „in Bezug auf dessen Befriedigung sich alle Menschen als äußerlich freie (also praktische Vernunft) Wesen in prästabilierter Harmonie miteinander befinden und das somit wirklich im allgemeinen Willen liegt. Es ist das Vernunftinteresse, zusammen mit allen anderen Menschen in gesetzlich bestimmter Weise ein je eigenes natürlich bedingtes Interesse (welches gesetzlich mögliche auch immer) verfolgen zu können, ohne daran durch irgend jemand gehindert zu werden.“[607]

Der um das Wohl und das Glück der Arbeiterklasse *und* der ganzen Menschheit besorgte Marxismus hat aber, weil er „Freiheit als ein ursprüngliches, nur von den notwendigen Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit abhängendes Recht“ negiert und folglich auch die äußere Freiheit von jedermann nicht rechtlich bestimmt hat, das Glück der Menschen „der Willkür des jeweiligen Gesetzgebers“[608] ausgeliefert.

Das vermeintliche „Interesse der Gattung“ gäbe dem Staat kein „Maß für die Einschränkung der Freiheit seiner Bürger“, denn „erstens würde es selbst auf der Basis eines für alle gleichen und von allen mit dem `gleichen Interesse` verfolgten Endzwecks zu jeweils zwar seiner Erreichung dienenden und dennoch individuell ganz unterschiedlichen Zwecksetzungen kommen, deren empirisch bedingte und daher unvermeidliche Zufälligkeit die vollkommene Gesetzlosigkeit einer daran orientierten Freiheitseinschränkung und mithin die vollkommene Rechtlosigkeit einer derart eingeschränkten Menschheit zur Folge hätte. Zweitens würden selbst dann, wenn sogar die *unmittelbar* das Handeln bestimmenden Zwecksetzungen bei allen Menschen die gleichen wären, deren Handlungen selber trotzdem jederzeit in jeder beliebigen Weise miteinander konfligieren können. Auch wenn zwei Personen wirklich *dasselbe* Gattungsinteresse bezwecken, so haben sie dennoch nicht denselben, sondern nur den gleichen Zweck und verrichten möglicherweise entsprechend auch die gleiche, jedenfalls aber nicht dieselbe Handlung. Ob aber ihre Handlungen miteinander konfligieren oder nicht, ist von dem Zweck, den beide verfolgen, gänzlich unabhängig.“[609]

---

607 Geismann, Georg, Zur sogenannten `Politischen Philosophie` von Marx und Engels, in: Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie, Neue Folge Bd. 4, H. 3 1997, S. 197 – 209, hier: S. 207.

608 Ebd.

609 Geismann, Zur sogenannten `Politischen Philosophie` von Marx und Engels, a. a. O., S. 208.

Die das telos der kommunistischen Politik bestimmende „klassenlose Gesellschaft“ kann also nicht Autonomie begründen, sondern nur Heteronomie bzw. gesetzlose (Willkür-) Herrschaft. Eine mit allgemeinem Geltungsanspruch auftretende Bestimmung der äußeren Freiheit, d.h. Herrschaft nicht der Willkür, sondern des Rechts, kann nur erfolgen, wenn „in Bezug auf das Gesetz jener Bestimmung auf die Berücksichtigung jedes Interesses, auch des sogenannten Gattungsinteresses, bedingungslos“ verzichtet wird.

„Das Recht (als das Prinzip der gesetzlichen Bestimmung der äußeren Freiheit bloß als solcher) geht als schlechthin notwendige Bedingung aller möglichen Vereinigung der Menschen in Bezug auf die Verfolgung von Interessen, die sie haben mögen oder auch haben sollen, voraus. Wer immer, heißt das, im Verein mit irgendwelchen Anderen das Glück und das Wohl der Menschheit betreiben will, der muß zuvor mit *allen* Anderen eine Gemeinschaft des Rechts und der Rechtssicherheit aller stiften.“[610]

Zur Bestimmung der äußeren Freiheit im Staat gehört der Gedanke, „daß keine Herrschaft über den Menschen nach Rechtsbegriffen möglich ist außer, sofern sie den Charakter des Unterworfenseins unter einen wenigstens möglichen allgemeinen Willen hat. Der Mensch kann nicht gedacht werden als ein Wesen, dem *von Natur* das Belieben von seinesgleichen zum Herrn gesetzt wäre“[611], denn er wäre „eben dadurch fremder Willkür unterworfen. Wenn die Sicherung seiner Rechte nun gleichwohl eine Herrschaft über ihn und seinesgleichen notwendig macht, so muß sie doch wenigstens als eine möglicherweise aus seinem eigenen Willen hervorgegangene angesehen werden können.“[612]

Freiheit als erstes Grundrecht des Menschen besteht daher im Recht, nur solchen Gesetzen unterworfen zu sein, denen er hätte zustimmen können. Zur Ermöglichung der politischen Freiheit gehört daher, „daß die Rechtsordnung als eine Ordnung der äußeren Freiheit von allen Zwecken der Men-

---

610 Geismann, Zur sogenannten `Politischen Philosophie` von Marx und Engels, a. a. O., S. 209.

611 Ebbinghaus, Julius, Zu Deutschlands Schicksalswende, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1, Bonn 1986, S. 117 –278, hier: S. 234. Im 9. Abschnitt dieser Abhandlung unter dem Titel „Sozialismus der Wohlfahrt und Sozialismus des Rechts“ führt Ebbinghaus eine auf höchstem Niveau stehende Widerlegung und damit Erledigung der Kernpunkte des kommunistischen Programms durch.

612 Ebbinghaus, Julius, Zu Deutschlands Schicksalswende ..., a. a. O., S. 235.

schen unabhängig ist.“[613] Andererseits ist evident, daß menschliches Handeln immer unter einer Zwecksetzung erfolgt.

„Der letzte Zweck des Menschen – sofern sein Handeln unter empirischen Bedingungen steht – ist die Glückseligkeit, und diese zu verfolgen ist er auch ganz berechtigt, soweit er sich dabei den Gesetzen der Freiheit, zu denen auch die Gesetze des Rechts gehören, unterwirft. Wollte nun freilich deswegen der allgemeine Wille die Freiheit der einzelnen nach dem Prinzip einer notwendigen Förderung der Glückseligkeit aller durch alle einschränken, so würde er – so paradox das klingt – gerade dadurch die Möglichkeit für alle, mit ihm übereinzustimmen, aufheben, und an die Stelle der politischen Freiheit den denkbar größten Despotismus setzen. Denn für dasjenige, worin Menschen ihre Glückseligkeit suchen, läßt sich *überhaupt kein allgemeines Gesetz finden*, und also besteht die politische Freiheit gerade darin, daß der Mensch in diesem seinem Streben ... keinem gesetzlichen Zwange unterliegt.“[614] In Beziehung auf einen empirischen Zweck kann es eine gesetzliche Übereinstimmung nicht geben; ein allgemeiner Wille ist daher in dieser Hinsicht auch nicht möglich. Deshalb ist „die Freiheit von einem Zwange, der ihm ein bestimmtes Glück vorschreiben will“ ein „staatsbürgerliches Grundrecht.“[615]

Die im Grundrechtskatalog enthaltene „Ungestörtheit des pursuit of happiness“ bedeutet daher nicht, „die Allgemeinheit solle den einzelnen die Mittel ihrer Glückseligkeit liefern wie die Fee im Märchen“, sondern „daß nicht der präsumptive allgemeine Wille selber in seinen Gesetzen den Grund einer Beschränkung der (rechtlichen) Freiheit für den einzelnen enthalten dürfe, diesen Zweck zu verwirklichen.“[616]

Wenn etwa ein Staat „in die freie Arbeit der Bürger mit Rücksicht auf eine bestimmte Gestaltung ihres Lebens eingreift, da besteht für jeden die Gefahr, daß er in seiner Freiheit, für sein Glück zu sorgen, beliebig verkürzt wird. Es kann am Ende sein, daß er alle möglichen Freiheiten (Privatrechte) hat, nur immer gerade nicht diejenigen, die er braucht, um das zu tun, was er für sein eigenes Glück für erforderlich hält. Niemand kann mit einem solchen Willen

---

613 Ebd.

614 Ebd. Herv. i. O.

615 Ebbinghaus, Julius, Zu Deutschlands Schicksalswende ..., a. a. O., S. 236.

616 Ebd.

übereinstimmen; vielmehr sind alle berechtigt, die Unterworfenheit unter ihn als einen widerrechtlich gegen sie ausgeübten Zwang, anzuklagen.“[617]

Im „Staatsrecht“ kann das „Prinzip der Glückseligkeit“ ebenso nur „Böses“ anrichten, wie es dies auch in „der Moral tut“ mit der doppelten Folge: „Der Souverän will das Volk nach seinen Begriffen glücklich machen, und wird Despot; das Volk will sich den allgemeinen menschlichen Anspruch auf eigene Glückseligkeit nicht nehmen lassen, und wird Rebell.“[618] Der schlichten Lektion, einer „Menge von unter Rechtsgesetzen vereinigten Menschen“, die sich mit der gesetzlichen und wechselseitigen Einschränkung ihrer Freiheit gerade als Personen in ihrer Freiheit anerkennen können, und die unter dieser Voraussetzung eines freiheitlichen Gemeinwesens nach ihrem „Glück“ streben können, wovon „ein jeder verschieden denkt“, dieser Lektion hat sich die totalitäre Ideologie verschlossen.

Die kommunistischen Herrschaftssysteme sind insofern zu bezeichnen als „politische Systeme eines Glückseligkeitsdespotismus, der sich im Sinne der klassischen Metaphysik der Staatszwecke an inhaltlichen Zielen der Gerechtigkeit legitimiert hatte, ohne ein Prozedere vorzusehen, das eine gesamtgesellschaftliche Ermittlung dieser Zwecke ermöglicht hätte“; gegen diese Systeme richtete sich der Widerstand des Volks, das zum Rebell wurde, gegen „Systeme also, deren Überlebensschwäche mit ihrer Unfähigkeit zur Demokratie identisch war.“[619]

---

617 Ebbinghaus, Julius, Zu Deutschlands Schicksalswende ..., a. a. O., S. 236 f.

618 Kant, Über den Gemeinspruch, a. a. O., S. 159.

619 Maus, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie, a. a. O., S. 105.

2 Kultur, Kunst und Film in der SED-Diktatur

Einleitung

Im marxistisch-leninistischen Verständnis werden auch Kultur und Kunst dem Klassenschema subsumiert: wie der Staat und wie die Ökonomie, so werden auch Kultur und Kunst als „Klassenkultur und -Kunst“ bestimmt, d.h. als *politische* Kunst. Die Unterordnung der Kunst unter die Parteiraison und ihre instrumentelle Funktion ist kodifiziert in der Formel von Kunst als „Waffe im Klassenkampf“ (Friedrich Wolf) und der ihr zugewiesenen Aufgabe, „die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ zu zeigen und die „Massen im Geist des Sozialismus zu erziehen.“(Shdanow). Die Darstellung dieses in der DDR herrschenden spezifischen Verhältnisses von Kunst und Politik und die Darlegung der historischen Kontinuität, in der der zugrunde liegende Kultur- und Kunstbegriff steht, bilden - als Voraussetzung einer gegenstandsadäquaten Hermeneutik der Hervorbringungen dieser Kultur - den Gegenstand dieses Kapitels.

Mit der Machteroberung der KPD/SED in der SBZ/DDR sowie den Maßnahmen zur Sicherung und Konsolidierung ihrer Herrschaft war der Anspruch verbunden auf Durchsetzung einer totalen Transformation von Gesellschaft und Staat unter ihrer alleinigen Führung. Diese Durchsetzung „verlangte, die ökonomischen, politischen und sonstigen gesellschaftlichen Ressourcen zu zentralisieren, Klassen und Interessengruppen, Parteien und Assoziationen in ihrer relativen Unabhängigkeit zu zerschlagen und überdies eigenständige Institutionen und Regelungsmechanismen wie Markt und Recht, Öffentlichkeit und Demokratie abzubauen.“[620] Eine Implikation dieser Transformation lässt sich auf den Begriff „Entdifferenzierung“ bringen, der folgendes einschließt: „Es fand ein machtpolitisch durchgesetzter sozialer Entdifferenzierungsprozeß statt, der die ökonomischen, wissenschaftlichen, rechtlichen oder kulturellen Subsysteme ihrer Eigenständigkeit beraubte, ihre spezifischen Rationalitätskriterien außer Kraft setzte oder politisch-ideologisch überlagerte.“[621] Diese Annullierung einer der Rationali-

620 Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR, a. a. O., S. 10.

621 Ebd.

sierungsleistungen der europäischen Moderne, in der sich mit „Wissenschaft, Moral und Kunst Bestände expliziten Wissens ausdifferenzieren“[622] und damit die notwendige Bedingung für die Institutionalisierung von „Wissenschaftsbetrieb“, „Rechtssystem“ und „Kunstbetrieb“[623] erfüllt ist, bedeutet für den „Kunstbetrieb“ in der DDR eine unter dem Titel „Politisierung der Ästhetik“ laufende Unterstellung der Kunst unter die Politik, kurz: den Verlust ihrer Autonomie. Die klassische Formulierung für die Zurichtung der Kunst als Magd der Politik hat der Ministerpräsident der DDR, Otto Grotewohl, gefunden: „Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen.“[624]

Die Reflexion auf diese aus den Prämissen der marxistisch-leninistischen Theorie abgeleitete Aufhebung der Autonomie der Kunst bildet den Ausgangspunkt für die Analyse der Kunstwerke aus der DDR. An die Stelle der als „bürgerliche Fiktion“ geltenden Autonomie der Kunst tritt im kommunistischen Theoriegebäude im Rahmen des Zwei-Kulturen-Paradigmas die Theorie und die Praxis von der „Parteilichkeit“ der Kunst. Die Ausformulierung und Durchsetzung dieses Theorems ist ein langwieriger, in der Sowjetunion 1934 mit der „Verstaatlichung der Literatur“ (H. Günther) abgeschlossener Prozess, an den die Politik von KPD/SED *direkt anschließt*. Kultur-

---

622 Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, Frankfurt/M. 1981, S. 449.

623 Vgl. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, a. a. O., S. 456. Die zugrundeliegenden historischen Rationalisierungs- und Differenzierungsprozesse hat Habermas in seiner Gesellschaftstheorie dargestellt; ihr zufolge ermöglicht erst ein bestimmtes Niveau gesellschaftlicher Rationalisierung die Ausdifferenzierung der Subsysteme Politik und Wirtschaft und damit die Etablierung der spezifischen Steuerungsmedien Geld und Macht; damit ist die Entstehungsbedingung moderner Gesellschaften gegeben: „Auf diesem Niveau der Systemdifferenzierung sind moderne Gesellschaften entstanden, zunächst kapitalistische und später, in Abgrenzung gegen diese, bürokratisch-sozialistische Gesellschaften. Ein kapitalistischer Pfad der Modernisierung öffnet sich, sobald das Wirtschaftssystem eine eigene Wachstumsdynamik entfaltet und mit seinen endogen erzeugten Problemen in Führung geht, d. h. den evolutionären Primat für die Gesamtgesellschaft übernimmt. Anders verläuft der Modernisierungspfad, wenn das adminstrative Handlungssystem, auf der Grundlage weitgehend verstaatlichter Produktionsmittel und institutionalisierter Einparteienherrschaft, eine ähnliche Autonomie gegenüber dem Wirtschaftssystem erlangt.“ Habermas, Theorie..., Bd. 2, a. a. O., S. 564.

624 Grotewohl, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten am 31. August 1951. In: Neues Deutschland vom 2. September 1951, zit. nach: Schubbe, Elimar, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949 -1970, Stuttgart 1972, S. 205.

und Kunstbegriff und die daraus abgeleitete Politik der SED stehen in der doppelten Kontinuität der deutschen und sowjetischen kommunistischen Kunstdoktrin; sie ist also keinesfalls voraussetzungslos, ganz im Gegenteil: trotz der immer wieder erneuerten Rede vom „Neuanfang“ bzw. vom „guten Anfang“[625] in der SBZ/DDR im kulturellen Bereich bildeten die Prämissen der marxistisch - leninistischen normativen Ästhetik und die Doktrin des Sozialistischen Realismus die Grundlage der Politik, die von der KPD/SED - lediglich am Beginn der Transformation der Kultur von bündnispolitischen Konzessionen modifiziert – durchgesetzt wurde.

Die Herausarbeitung und Darstellung der Kontinuität des SED- Kunstverständnisses ist daher ein Hauptaspekt des folgenden Kapitels, sie erfolgt in den beiden Abschnitten „Zum Kunstbegriff der SED“ und „Grundlagen der Kulturpolitik von KPD/SED“, in denen die präskriptive Ästhetik und ihre Leitprinzipien – „Parteilichkeit, „Sozialistischer Realismus“ und „Volkstümlichkeit“ erörtert werden. Die praktische Umsetzung dieser polit-ästhetischen Prämissen wird skizziert in den Abschnitten „Zur Kunstpolitik der SED“ und „Die DEFA“.

Den Anfang bildet aber eine Erörterung des Verhältnisses von politischer Herrschaft und symbolischer Ordnung, d.h. hier der grundlegenden Funktion der politisierten Kunst im Gefüge der SED-Herrschaft.

2.1 Politische Herrschaft, Kultur und symbolische Ordnung

2.1.1 Herrschaft, Legalität und Legitimität

Dem Ansatz dieser Arbeit zentral ist der Gedanke von der Bedeutung der Ressource Sinn für die Integration von Gesellschaften und für die Stabilität von Herrschaft sowie für die von ihr beanspruchte Legitimität. Damit ist auch die Bedeutung der gesellschaftlichen Kommunikation als dem Generierungsmedium von Sinn deutlich markiert; deutlich wird damit auch die Bedeutung der kulturellen Formen, in denen gesellschaftliche Kommunikation stattfinden kann; darin aufgehoben ist auch die spezifisch künstlerische Formensprache. Gegenstand der Untersuchung sind die Produktionen der DEFA, sie sind als filmische Fabrikation von Fiktionen zu verstehen; die Filme fungierten in dem kulturell-politischen Kontext der SED-Herrschaft als

625 Vgl. dazu oben Kap. 1 die entsprechende Widerlegung der „beiden Lebenslügen“.

Sinnproduktionen in einer spezifischen sozialistischen symbolischen Ordnung. Vor der Erörterung dieses Bereichs soll zunächst eine kurze Darlegung zu den Begriffen Herrschaft und Legitimität erfolgen.

Herrschaft ist wesentlicher Gegenstand der politischen Wissenschaft und eine zentrale Kategorie der Gesellschaftstheorie; das besondere Interesse der politischen Theorie galt dabei lange der Herausarbeitung einer Typologie der Herrschaftsformen, in denen sich Strukturinvarianten des politischen Lebens darstellen lassen sollten. Herrschaft kann abstrakt als soziale und politische Ordnungsstruktur bestimmt werden, „in der ein konsistentes, befehlendes Subjekt bestimmten Adressaten Befehle erteilt, die diese befolgen (oder verweigern). Dem Herrschaftssystem ... wird die Funktion zugebilligt, autoritativ bindende Entscheidungen zu fassen und gegenüber den anderen Systemen der Gesellschaft durchzusetzen.“[626]

Die Begründungsbedürftigkeit und der prinzipiell problematische Status von Herrschaft ist ihr Kennzeichen in der Neuzeit; sie sieht sich dem systematischen Zweifel und dem potentiellen Zerfall ausgesetzt. Die Debatte kreist vor allem um das Verhältnis von staatlicher Herrschergewalt und bürgerlicher Vereinbarungsmacht, ihre jeweiligen Grenzen und Differenzierungen; angesichts der zunehmenden Komplexität der modernen Gesellschaften wird die Erklärungskraft topologisch angelegter Theorien der Herrschaft zunehmend in Frage gestellt; auch lässt sich beobachten, dass „das Wort weithin ohne Reflexion und Kritik gebraucht wird.“[627]

In der Neuzeit wird *Legitimität* zum begrifflichen Korrelat des Herrschaftsbegriffs. Der Legitimtätsbegriff bezeichnet „die innere Rechtfertigung der Staatsgewalt, nicht die bloße Gesetzesbindung“; im 20. Jahrhundert handelt es sich „statt um das monarchische um das demokratische Legitimitätsprinzip. Staatliche Herrschaft rechtfertigt sich, weil sie vom Volk ausgeht. Die Rechtfertigung bemißt sich nach der Innehaltung der vorgeschriebenen Verfahren wie nach der Berücksichtigung des Volkswillens - nach dem vorhandenen politischen Konsens.“[628] Die „innere Legitimität des Gemeinwesens“, die sich danach bemisst, „ob und inwieweit staatliche Gewalt und politische

---

626 Leggewie, Claus , Lemma Herrschaft, in: Nohlen, Dieter (Hrsg.), Wörterbuch Staat und Politik, München 1991.

627 Sternberger, Dolf, Herrschaft und Vereinbarung, Frankfurt/M. 1980, S. 153.

628 Ellwein, Thomas, Das Regierungssystem der Bundesrepublik Deutschland, 3. vollständig neubearbeitete u. erweiterte Auflage, Opladen 1973, S. 39.

Herrschaft - in der Demokratie - vom Volk ausgehen“, ist „formal wie material zu untersuchen.“[629]

Ein Blick in die Begriffsgeschichte zeigt, dass der Legalitätsbegriff politisch „gegen staatliche Willkür gerichtet und rechtsbegrifflich gegen Opportunität (Zweckmäßigkeit) gerichtet“ ist; im 19.Jahrhundert bezeichnet er den schließlich „durchgesetzten rechtsstaatlichen Grundsatz der Gesetzmäßigkeit der Staatstätigkeit im allgemeinen (Legalitäts- Grundsatz)“ sowie im besonderen - als Legalitätsprinzip - den den Staatsanwaltschaften auferlegten Anklagezwang. In der Restaurationszeit des Wiener Kongresses (1814/15) gewinnt der Terminus Legitimität zentrale „völkerrechtlich-politische und dann staatsrechtliche Bedeutung.“[630] Die dynastisch-monarchische Auslegung des Begriffs, die besagt, „daß Gott den Fürsten die Souveränität als ihr erbliches, eigenes Recht gemacht habe“[631], tritt in Konflikt mit dem demokratischen Prinzip der Volkssouveränität, „nach dem alle Staatsgewalt vom Volk ausgeht und folglich nur diejenige staatliche Macht als gerechtfertigt gilt, welche unmittelbar von dem Volke oder durch ein vom Volk gewähltes Parlament und eine von diesem kontrollierte Regierung ausgeübt wird.“[632] Als „juristisch-ethischer“ Aspekt des Legitimitätsbegriffs bildet sich historisch heraus „die materielle Rechtfertigung des Staates, seiner Herrschaftsgewalt und seiner Herrschaftsakte durch Grundsätze jenseits der positiven gesetzlichen Ordnung, insofern hinter Herrschaft stets ‚andere Werte und Ordnungen (stehen), von denen sie sich ableitet’. Die Legitimation der positiven Verfassungs- und Rechtsordnung gründet demzufolge ‚in geschichtlich geltenden, dem Staat und seinem Recht transzendenten Werten’.“[633] Bei diesem Legitimitätsproblem geht es aus verfassungstheoretischer Sicht „um die Begründung und Rechtfertigung der kodifizierten Verfassungen und folglich der verfassungsgebenden Gewalt aus einer integrierenden politischen Idee. Der Begriff der Legitimität verklammert so die positive verfassungsrechtliche Ordnung und ihre Legalität mit einer bestimmten politischen Phi-

---

629 Ellwein, Thomas, Das Regierungssystem ..., a. a. O., S. 40.

630 Hofmann, H., Lemma: Legalität, Legitimität in: Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 5, hrsg. v. J. Ritter und K. Gründer, Darmstadt 1984.

631 Ebd.

632 Ebd.

633 Ebd.

losophie, und d.h. heute: mit einer mehr liberal-parlamentarischen, plebiszitären oder sozialistischen Version der Volkssouveränitätsdoktrin.“[634]
Die klassische und traditionsbildende Typologie legitimer Herrschaft hat Max Weber vorgelegt; er unterscheidet drei als „Idealtypen“ zu verstehende Formen: „Es gibt drei reine Typen legitimer Herrschaft. Ihre Legitimitätsgeltung kann nämlich primär sein:

1. r a t i o n a l e n Charakters: auf dem Glauben an die Legalität gesatzter Ordnungen und des Anweisungsrechts der durch sie zur Ausübung der Herrschaft Berufenen ruhen (legale Herrschaft) - oder
2. t r a d i t i o n a l e n Charakters: auf dem Alltagsglauben an die Heiligkeit von jeher geltender Traditionen und die Legitimität der durch sie zur Autorität Berufenen ruhen (traditionale Herrschaft), - oder endlich
3. c h a r i s m a t i s c h e n Charakters: auf der außeralltäglichen Hingabe an die Heiligkeit oder die Heldenkraft oder die Vorbildlichkeit einer Person und der durch sie offenbarten oder geschaffenen Ordnungen ruhen (charismatische Herrschaft).“[635]

Wesentlich ist hier das Junktim von *Herrschaft* – bestimmt als Chance, „für spezifische (oder: für alle) Befehle bei einer angebbaren Gruppe von Menschen Gehorsam zu finden“[636] – und Legitimitäts*glauben*, ohne den Herrschaft keine verläßliche Grundlage haben könnte:

„Die ‚Legitimität’ einer Herrschaft darf natürlich auch nur als C h a n c e, dafür in einem relevanten Maße gehalten und praktisch behandelt zu werden, angesehen werden. Es ist bei weitem nicht an dem: daß jede Fügsamkeit gegenüber einer Herrschaft primär (oder auch nur: überhaupt immer) sich an diesem Glauben orientierte. Fügsamkeit kann vom einzelnen oder von ganzen Gruppen rein aus Opportunitätsgründen geheuchelt, aus materiellem Eigeninteresse praktisch geübt, aus individueller Schwäche und Hilflosigkeit als unvermeidlich hingenommen werden. Das ist aber nicht maßgebend für die Klassifizierung einer Herrschaft. Sondern: daß ihr eigener Legitimitäts -

634 Ebd.

635 Weber, Max, Die Typen der Herrschaft, in: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 51972, S. 124.

636 Weber, Max, Die Typen der Herrschaft ..., a. a. O., S. 122.

a n s p r u c h der A r t nach in einem relevanten Maß ‚gilt', ihren Bestand festigt und die Art der gewählten Herrschaftsmittel mit bestimmt."[637]

Weber fügt diesem Junktim von *Legitimitätsglauben*, der in einem relevanten Umfang bei den Beherrschten gelten muss, und *Herrschaft* allerdings einen zweiten wichtigen Faktor hinzu: „Eine Herrschaft kann ferner - und das ist ein praktisch häufiger Fall - so absolut durch augenfällige Interessengemeinschaft des Herrn und seines Verwaltungsstabs (Leibwache, Prätorianer, ‚rote' oder ‚weiße' Garden) gegenüber den Beherrschten und durch deren Wehrlosigkeit gesichert sein, daß sie selbst den Anspruch auf ‚Legitimität' zu verschmähen vermag. Dann ist noch immer die Art der Legitimitätsbeziehung zwischen Herrn und Verwaltungsstab je nach der Art der zwischen ihnen bestehenden Autoritätsgrundlage sehr verschieden geartet und in hohem Grade maßgebend für die Struktur der Herrschaft, wie sich zeigen wird."[638] Die in der Rezeption verbreitete Annahme, für Weber sei *allein* der Legitimitätsglaube der Beherrschten Fundament der Herrschaft, geht also auf das Konto einer Fehldeutung. Von besonderer Bedeutung ist Webers Hinweis hier deshalb, weil er den Blick nicht nur auf das Verhältnis Herrscher/Beherrschte richtet, sondern ihn vielmehr lenkt auf die Binnenstruktur des Herrschaftsapparats selbst, in dem der ‚Legitimitätsglaube' - vermittelt über die herrschende Ideologie – für Kohärenz und Stabilität sorgt.

In der neueren Diskussion des Problems der Legitimität weist vor allem Habermas darauf hin, „daß es keinem politischen System gelingen kann, Massenloyalität, das heißt die Folgebereitschaft der Mitglieder dauerhaft zu sichern, ohne auf Legitimationen zurückzugreifen."[639]

Er betont daher den Aspekt, „daß Legitimität ein bestreitbarer Geltungsanspruch ist, von dessen (mindestens) faktischer Anerkennung die Stabilität der Herrschaftsordnung (auch) abhängt"[640] und stellt dann folgende Definition auf: „Legitimität bedeutet, daß der mit einer politischen Ordnung verbundenen Anspruch, als richtig und gerecht anerkannt zu werden, gute Argumente für sich hat; eine legitime Ordnung verdient Anerkennung. Legitimität be-

---

637 Weber, Max, Die Typen der Herrschaft ..., a. a. O., S. 123.

638 Ebd.

639 Habermas, Jürgen, Legitimationsprobleme im modernen Staat, in: Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus, Frankfurt/ M. 1976, S. 271-302, hier: S. 273.

640 Habermas, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 271.

deutet die Anerkennungswürdigkeit einer politischen Ordnung.“[641] Habermas präzisiert dies noch weiter: „Der Legitimitätsanspruch bezieht sich auf die sozialintegrative Wahrung einer normativ bestimmten Identität der Gesellschaft. Legitimationen dienen dazu, diesen Anspruch einzulösen, d.h. zu zeigen, wie und warum bestehende (oder empfohlene) Institutionen geeignet sind, politische Macht so einzusetzen, daß die für die Identität der Gesellschaft konstitutiven Werte verwirklicht werden.“[642]

Der rekonstruktive Begriff von Legitimität, den Habermas bei der Analyse des Legitimationsproblems verwendet, setzt sich ab vom „Legitimationsglauben der Herrschaftsunterworfenen“[643], wie ihn Max Weber konzipiert hat. Für Habermas bedeutet der methodische Rekurs auf den Glauben eine „Umdefinition“ des Problems. Dies Verfahren habe eine gravierende Folge, denn diese „empiristische Vertauschung der Legitimität mit dem, was man dafür hält“, müsse „den Zusammenhang, der beim kommunikativen Handeln zwischen Gründen und Motiven besteht“[644] ausblenden. Habermas verweist darauf, „daß Legitimität, der Glaube an Legitimität und die Bereitschaft, einer legitimen Ordnung Folge zu leisten, etwas mit der Motivation durch ‚gute Gründe’ zu tun haben. Ob Gründe ‚gute Gründe’ sind, läßt sich aber nur in der performativen Einstellung des Teilnehmers an einer Argumentation feststellen, nicht durch neutrale Beobachtung dessen, was dieser oder jener Diskursteilnehmer für gute Gründe hält.“[645] Habermas zufolge zielt das Erkenntnisinteresse in dieser Frage allerdings nicht auf die „Faktizität von Geltungsansprüchen“, sondern auf das Problem, wie „auf vernünftige, intersubjektiv nachprüfbare Weise Legitimitätsansprüche systematisch“[646] bewertet werden können. Denn wenn „philosophische Ethik und politische Theorie nichts anderes wissen können als das, was das alltägliche Normbewußtsein beliebiger Populationen ohnehin enthält“, dann können sie auch „eine legitime Herrschaft von einer illegitimen nicht begründet unterscheiden. Auch

641 Ebd.

642 Habermas, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 276.

643 Habermas, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 293.

644 Ebd.

645 Habermas, , Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 294.

646 Ebd.

illegitime Herrschaft findet Zustimmung, sonst würde sie nicht dauern können ...“[647]

Im Zentrum der von Habermas geübten Kritik an Webers Ansatz steht die Implikation der methodischen *Restriktion auf den Legitimitätsglauben*, also der empiristischen Beschränkung der Analyse von Legitimität, die darin bestehe, für die erforderliche Prüfung der Geltung der Legitimitätsansprüche *keine normativen Kriterien* zu besitzen. Recht verfüge aber keineswegs über eine eigene inhärente Rationalität; die Legitimität der Legalität beruhe vielmehr bei einer „in den Formen begründungspflichtigen positiven Rechts ausgeübte(n) Herrschaft stets (auf) einem impliziten moralischen Gehalt der formalen Qualitäten des Rechts.“[648] Erst die Durchlässigkeit des solcherart institutionalisierten Rechts für moralische Argumentationen verbürge seine Rationalität. Der *prozedurale* Charakter der Rationalität moralischer und juridischer Regeln liegt Habermas zufolge in der kommunikativen Grundstruktur des Handelns begründet, die er in einer normativen Diskursregel expliziert: „Gültig sind genau die Handlungsnormen, denen alle möglicherweise Betroffenen als Teilnehmer an rationalen Diskursen zustimmen könnten.“[649]

In dieser Diskursregel liegt der Ansatz zur Analyse des Begriffs Legitimität, der ohne normative Bewertung der Motive des legitimen Handelns nicht vorgenommen werden könne. Ohne einen Wahrheitsbezug, der in einem Diskurs geprüft werden kann, bleibe der Begriff leer; normative Geltungsansprüche können Anerkennung deshalb finden, „weil man sie für diskursiv einlösbar, für richtig, eben für begründet hält.“[650]

Die empiristische Restriktion des Legitimitätsbegriffs könne zudem Legitimationskrisen in einer Gesellschaft nicht erklären, weil sie den Wahrheitsbezug ausblende. „Diesen Wahrheitsbezug muß man voraussetzen, wenn man eine Motivationskrise für möglich hält, die aus einer systematischen *Verknappung der Ressource ‚Sinn’* entsteht. Nichtkontingente Gründe für eine Legitimationsschwund lassen sich nämlich nur aus einer ‚eigensinnigen’,

---

647 Ebd.

648 Habermas, Jürgen, Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats, Frankfurt/M. 1992, S. 563.

649 Habermas, Faktizität und Geltung..., a. a. O., S. 138.

650 Habermas, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 294.

d.h. wahrheitsabhängigen Evolution von Deutungssystemen gewinnen, welche die adaptive Kapazität der Gesellschaft systematisch beschränkt."[651]

Die normativen Kriterien sowohl für die Beurteilung illegitimer Herrschaft wie für die Evolution von Deutungssystemen liegen Habermas zufolge begründet in der Fähigkeit des Menschen zur intersubjektiven rationalen Verständigung im Medium der Sprache, die dem kommunikativen Handeln und seinen Weltbezügen zugrunde liegt. Kurz: legitime Geltungsansprüche können nicht empiristisch konstatiert, sie müssen normativ bewertet werden; der gesellschaftliche Diskurs ist Habermas zufolge jene Instanz, in der Generierung, Prüfung und Rechtfertigung von Normen allein erfolgen kann.

Das Legitimitätskonzept von Habermas ist sprachphilosophisch fundiert; sein Verfahren ist „rekonstruktiv", d.h. es verfügt – im Gegensatz zu empiristischen Ansätzen – über normative Bewertungskriterien, die aber nicht - wie im metaphysischen Normativismus – schlicht als „Setzung" auftreten, sondern *selbst* begründet sind. Die *Reflexivität von Begründungen* ist entscheidendes Merkmal postmetaphysisch konzipierter Handlungsnormen, über deren Geltung sich die Gesellschaftsmitglieder im Diskurs selbstreflexiv verständigen und vergewissern. Das analoge Verfahren hat Habermas angewandt in seiner demokratietheoretisch essentiellen Bestimmung des prozedural gedachten „Staatszwecks", mit dem die Kritik an metaphysisch fundierten Staatszwecken als dem Willen des Souveräns vorausliegenden und unverfügbaren geleistet werden konnte.[652]

2.1.2 Kultur und symbolische Ordnung

Die Fragen nach den Ursachen der „Revolution in der DDR"[653] und dem raschen Zusammenbruch des politischen Systems ziehen die komplementäre Fragestellung nach sich, was die DDR-Gesellschaft während der langen Dauer der SED-Herrschaft zusammengehalten hat: Fragen also nach der politischen Integration der Gesellschaft, den Ressourcen, aus denen sie schöpft, den normativen Grundüberzeugungen der Gesellschaftsmitglieder und den identitätsstiftenden Strukturen der DDR-Gesellschaft im ganzen.

---

651 Habermas, Jürgen, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 193.

652 Vgl. oben Kapitel 1.5.

653 Meuschel, Sigrid, Revolution in der DDR. Versuch einer sozialwissenschaftlichen Interpretation, in: Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages in Frankfurt a. M.1990, Frankfurt/M, S.558-575, hier: S. 558.

Interpretationen der finalen Krise der SED-Herrschaft und ihrer raschen und widerstandlosen Implosion, es habe sich bei ihr in erster Linie um eine auf Gewalt gestützte Diktatur ohne Rückhalt im Volk gehandelt, greifen, unabhängig von der Berechtigung dieser Erwägung, prinzipiell zu kurz. Eine auf Dauer gestellte Herrschaft stützt sich nie nur auf Gewalt; sie strebt nach einer „Verwandlung von Gewalt in Macht“ (H. Arendt). Eines ihrer wichtigsten Ziele besteht daher darin, mit Hilfe ihres Medien- und Meinungsmonopols eine spezifische, ihren Zwecken adäquate symbolische Ordnung zu schaffen.

Moderne Herrschaft ohne Selbstdarstellung ist schlechthin undenkbar; die Sichtbarkeit der Macht im Modus von Repräsentation und Inszenierung hängt aufs engste zusammen mit der Bereitstellung von Bildern und deren Wirkungsmacht. Macht manifestiert sich also auch und vor allem im Bereich der Kultur; sie strebt nach kultureller Hegemonie.

Zu differenzieren ist zunächst der Begriff der Kultur. Der klassische auf Herder zurückgehende Kulturbegriff stellt auf die substantielle bzw. ontologische Dimension der Kultur ab. Diesem Paradigma zufolge bildet jede (National-)Kultur eine unverwechselbare Einheit, sie stellt ein historisch dauerndes und integriertes Ganzes dar. Kultur soll in diesem Sinn vor allem Sprache, Religion, Tradition und mit den vermeintlich typischen Persönlichkeitsmerkmalen all jene Aspekte einer Einheit von Menschen umfassen, die sich in einer immateriellen Sphäre herausbilden. Über die von einem spezifischen Ensemble von Werten und Normen bewirkte soziale Integration der verschieden Bereiche gelingt die Formung eines zusammenhängenden *organischen* Ganzen. Die Problematik dieses klassischen Begriffs liegt in der unterstellten Homogenitätsvorstellung, die den historischen Prozess der „invention of tradition“ (Hobsbawm), d.h. die Herstellung eines kulturell-sprachlich *einheitlichen* Gehäuses aus einem äußerst heterogenen Gebilde ausblendet und als immer schon gegebenen Status ansieht. Er blendet zudem Machtbeziehungen in ihrer Bedeutung aus und behauptet in kulturalistischer Verkürzung eine dominierende kulturelle Prägung des Denkens und Handelns, kurz: die Problematik dieses Begriffs liegt darin, dass auf eine Unterscheidung von Kultur und Gesellschaft nicht reflektiert wird.

Im Unterschied dazu differenziert der hier verwendete *sozialwissenschaftliche Begriff* von *Kultur* zwischen „dem Gesellschaftsbegriff als System materieller Produktion und funktionaler Beziehungen“ und dem Kulturbegriff , der „das System gemeinsamer Symbole“ umfaßt; er vermeidet es daher,

„Kultur und Gesellschaft aufeinander zu reduzieren oder in ein dichotomisches Verhältnis zu bringen"; er begründet *Kultur als „symbolisches Ordnungssystem"*, das „weder kontingent noch deterministisch in Relation zum sozialen System steht."[654]
Das hier zugrundeliegende sozialwissenschaftliche Konzept von Kultur bezieht sich „auf das ausdifferenzierte System gemeinsamer Symbole, auf dessen Grundlage die sprach- und handlungsfähigen Subjekte ihren Erfahrungen Bedeutungen verleihen können, wodurch sich Sinnsetzungstraditionen als Strukturen herausbilden."[655]

Kultur als „semantisches Feld symbolischer Gehalte"[656], als kollektiver „Wissensvorrat" sichert die Weltdeutung der Mitglieder einer Gesellschaft, die Verständigung über die möglichen Weltbezüge und die Geltungsansprüche. Diese Begriffsbestimmung von Kultur schließt an jene von Max Weber an, der zufolge Kultur „ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens"[657] ist.

Als sozialer Wissensvorrat ist Kultur „jedem individuellen Lebensvollzug vorgegeben"; sie erscheint den „in ihr Handelnden als ‚System' objektiver Gewißheiten und Zwänge"; im sozialen Handeln mit Zeichen und Symbolen sind Möglichkeiten und Grenzen zugleich gesetzt: „Kulturell tradierte Gewohnheiten dienen dem Einzelnen dazu, sich in dieser vor-geordneten, pragmatisch begrenzten Wirklichkeit mehr oder minder problemlos zurechtzufinden. Kultur steckt die Konturen des Selbstverständlichen ab. Ohne also zu vergessen, daß sie ein menschliches Konstrukt, eine Manifestation letztlich subjektiver Sinnhaftigkeit darstellt, erscheint Kultur generell doch vor allem als kollektive Verbindlichkeit und ist deshalb - zunächst - auch vom sozialen Wissensvorrat einer Gemeinschaft her zu erfassen."[658] Die Kultur-

---

654 Müller-Doohm, Stefan, Einige Stichworte zur Aktualität der Kultursoziologie, in: SOZIOLOGIE 1-2, 1995, S. 88 – 98, hier: S. 90.

655 Jung, Thomas u. Müller-Doohm, Stefan, Kultur und Natur im Schlafraum, in: Müller-Doohm, Stefan u. Klaus Neuman (Hrsg.): Kulturinszenierungen, Frankfurt/M.1995, S. 239 – 162, hier: S. 243.

656 Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. II, a. a. O., S. 204.

657 Zit. nach Jung/ Müller-Doohm, Kultur und Natur im Schlafraum, a. a. O., S. 243.

658 Ebd.

leistungen von Gesellschaften verdichten sich in je spezifischen symbolischen Ordnungen; in dem Begriff symbolische Ordnung sind die einheits- und ordnungsstiftenden Leistungen einer Gesellschaft prägnant zusammengefasst.

Symbolische Ordnung meint die „eigentümliche Realität von Weltbildern, die für Mitglieder einer Gesellschaft oder einer Gruppierung festlegen, was möglich und unmöglich, was wahrscheinlich und was unwahrscheinlich, was real und was eingebildet ist, aber auch was freundlich und was feindlich, was nah und was fern und was anziehend und was abstoßend ist.“[659] Aus dem Gefüge dieser informellen Urteile ergibt sich „die alltägliche und automatische Konstruktion der Wirklichkeit.“[660]

Das sozialwissenschaftliche Konzept der symbolischen Ordnung schließt an die Kulturphilosophie Ernst Cassirers an, in deren Rahmen eine Bestimmung des Menschen als „animal symbolicum“ möglich wurde: „Der Mensch lebt in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum. Sprache, Mythos, Kunst und Religion sind Teile dieses Universums. Sie sind die bunten Fäden, die das Symbolnetz weben, das verknotete Gewebe menschlicher Erfahrung. Jeder menschliche Fortschritt im Denken und in der Erfahrung verfeinert und verstärkt dieses Netz. Der Mensch hat nicht mehr wie das Tier einen unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit; er kann ihr gleichsam nicht ins Angesicht blicken. Die unberührte Wirklichkeit scheint in dem Maße, in dem das Symbol-Denken und -Handeln des Menschen reifer wird, sich ihm zu entziehen.
Statt mit den Dingen selbst umzugehen, unterhält sich der Mensch in gewissem Sinne dauernd mit sich selbst. Er lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, daß er nichts erfahren oder erblicken kann, außer durch Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien.“[661]

---

658 Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, a. a. O., S. 204.

659 Bude, Heinz, Die Rekonstruktion kultureller Sinnsysteme, in: Handbuch qualitativer Sozialforschung, hrsg, v. Uwe Flick, Weinheim 1995, S.101-112, hier: S. 101

660 Ebd.

661 Cassirer, Ernst, Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur, 1944/ dt. 1960 Stuttgart, S. 39.

2.1.3 Kultur, symbolische Ordnung und Massenmedien in der DDR

Im Theoriegebäude des Marxismus-Leninismus wird der Kultur der Platz eines Überbau-Phänomens zugewiesen; ihre historisch vorfindlichen Hervorbringungen sind demzufolge strikt von der jeweiligen Basis bestimmt. In diesem Interpretationsmodell werden Kultur und Gesellschaft zwar zusammen gedacht, die „rein geistigen" Gebilde der Kultur auf den Boden der faits sociaux, der sozialen Tatsachen, gestellt. Die Komplexität dieses Zusammenhangs wird allerdings aufgelöst in einem schematisierten Determinationsmodell, demzufolge Kultur und Kunst als schlichte Reflexe von Klassenlage und -interesse erscheinen.[662]
Kultur ist dieser Auffassung zufolge also stets Klassenkultur; das gilt auch von proletarischer Kultur und Kunst. Proletarische Kunst ist nicht antibürgerliche Kunst, denn diese teilt gerade in der Oppositionsstellung mit der kritisierten die gemeinsame Grundlage: die bürgerliche Klassenherrschaft, die im Verständnis des Marxismus-Leninismus in ihrer historischen Zerfallsperiode jene als Dekadenz, Formalismus, Modernismus bezeichneten Phänomene in der Kunst selbst hervorbringt.

Proletarische Kultur ist eine neue und eigene Kunst und Kultur. Sie ist politisch und sie ist revolutionär, weil sie - künstlerische - Antizipation des politisch zu erkämpfenden Neuen ist und zugleich ihre künstlerischen Mittel dem Ziel der politischen Revolution unterordnet. Dieses Kulturverständnis hat die SED-Theorie prägnant so formuliert: „Die sozialistische Revolution und der Aufbau der sozialistischen Gesellschaft führen zur Entstehung einer neuen, qualitativ höheren Kultur. Die sozialistische Kultur geht aus den Elementen der demokratischen und sozialistischen Kultur hervor, die bereits früher entstanden waren, zugleich aber verarbeitet sie das gesamte progressive Kulturerbe der Menschheit. (...) Unter der Leitung der marxistisch - leninistischen Partei entfaltet der sozialistische Staat seine kulturell - erzieherische Funktion und lenkt den Prozeß der kulturellen Entwicklung planmäßig als Teil der Gestaltung der sozialistischen Gesellschaft."[663]

In diesem Kultur- und Kunstbegriff artikuliert sich eine hierarchisch-normative und strikt funktionalistische Auffassung. Der Kunst wird die Auf-

---

662 Vgl. Adorno, Theodor W. , Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 341.

663 Lemma „Kultur" in: Wörterbuch der marxistisch- leninistischen Philosophie, Berlin 1985.

gabe der Gestaltung der erkannten Entwicklungsgesetze von Geschichte und Gesellschaft zugewiesen: sie gestaltet das von der Theorie des Marxismus-Leninismus Erkannte, künstlerische Erkenntnis ist der begrifflichen nachgeordnet. Kern dieses Kunstbegriffs ist der „Sozialistische Realismus“.

Massenmedien

Die moderne Kultur ist eine visuelle Kultur; die Bild-Medien sind nicht nur omnipräsent, sie konstituieren auch zunehmend die Vorstellungen über die Welt. In der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt die Herrschaft des Bildes. Sie setzt in Paris ein mit der Bemalung von Hauswänden und dem Aufstellen von Reklametafeln; sie wird weitergeführt in der illustrierten Presse und der Werbegraphik und in den Verfahren zur massenhaften Reproduktion von Bild – Kunstwerken. Die Photographie erobert den öffentlichen Raum mit einer wunderbaren Verheißung: Sie verspricht zeigen zu können, wie es dort aussieht, wohin der Bildbetrachter nie kommen würde. Das Bild wird zum stellvertretenden Augenzeugen, indem es Goethes Wort „Und wir sind dabeigewesen“ für jedermann zu realisieren verspricht.

Der Verheißung einer universellen Augenzeugenschaft entspricht das Versprechen einer dokumentarischen Echtheit; der Glaube an die Authentizität des Zeugnisses, das das Bild zu sein vorgibt, entsteht mit ihm. Seine Fortsetzung erfährt das Bild, indem es zum Bild einer bewegten Dramatik werden kann; der Film, indem er eine Handlung allein durch die Reihung von Bildern, durch die Montage, entstehen lässt, ist die Vollendung des Bildes, die in die Herrschaft der elektronischen Bildmedien mündet.

In allen modernen Gesellschaften bilden die audio-visuellen Medien das zentrale Massen-Kommunikationsmittel; dies gilt - mutatis mutandis - auch für die kommunistische Staatenwelt, also auch für die DDR.

Die symbolische Selbstrepräsentation des Parteikommunismus umschloss, als eine dem umfassenden Herrschaftsanspruch korrespondierende Überformung, alle gesellschaftlichen Bereiche mit einem Netz spezifischer symbolischer Praktiken. Deren Spannweite reichte von den Organisationsformen des materiellen Produktionsprozesses, den öffentlichen Inszenierungen der Massenaufmärsche bis zu den Ritualen der Parteirhetorik und den spezifischen kulturellen Erzeugnissen. Symbolische Zusammenfassung allgemeiner Grundüberzeugungen und Werte strebt den Effekt der Entfaltung affektiver Bindungskräfte an, sie soll der Identifikation mit dem politischen Gemeinwesen dienen, kurz: soll gesellschaftliche Integration bewirken.

Aus dieser Sicht erlangt die eine gesellschaftliche Ordnung formierende Macht Kohärenz, Konsistenz und Dauer durch Generierung eines Überflusses an symbolischem Sinn, der sich in ein Zeichensystem übersetzen lassen kann und in die symbolische Ordnung, die in Diskursen und durch Diskurse produziert wird, eingeht.

Das Ziel der kulturrevolutionären Umwälzungen, die von der Politik von KPD/SED in der SBZ/DDR durchgeführt wurden, war daher in diesem fortschreitenden Prozeß gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion, in diesem symbolischen Kampf kollektiver Akteure um die Durchsetzung ihrer Welt- und Selbstdeutungen, die Hegemonie zu erreichen.

Zur visuellen Ökonomie des Sozialismus

Als „animal symbolicum“ lebt der Mensch sogar im Praktischen „nicht in einer Welt harter Tatsachen oder nach seinen unmittelbaren Bedürfnissen und Wünschen. Er lebt vielmehr inmitten eingebildeter Affekte, in Hoffnungen und Ängsten, in Illusionen und Desillusionen, in seinen Phantasien und Träumen. ‚Nicht die Dinge beunruhigen die Menschen’, sagte Epiktet, ‚sondern ihre Meinungen über die Dinge’.“[664]

Nicht auf die Dinge, auf die Meinung über die Dinge kommt es an - diese vor allem von Nietzsche unter machttheoretischen Aspekten weiterentwickelte Kritik am ontologischen Paradigma ist im 20. Jahrhundert radikalisiert worden und findet ihren aktuellen Kulminationspunkt in der Inszenierung von Politik im Kontext der Hegemonie einer Kultur der Bilder. Der Marxismus- Leninismus war trotz seines „Materialismus“ nicht blind für die Bedeutung des Bewusstseins, notabene: des „richtigen“, d.h. des revolutionären Bewusstseins. Die Formel von Marx für dieses Problem lautet: „Die Waffe der Kritik kann die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muß gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift. Die Theorie ist fähig, die Massen zu ergreifen, sobald sie ad hominem demonstriert, und sie demonstriert ad hominem, sobald sie radikal wird. Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst.“[665]

---

664 Cassirer, Ernst, Was ist der Mensch?, a. a. O., S. 39.

665 Marx, K., Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, a. a. O., S. 385.

Diese Formel wurde von seinen Nachfolgern allerdings einer spezifischen Revision unterzogen, sie wurde eingefügt in eine Architektur von Lehrsätzen, in einen Objektivismus des Richtigen: In der Endgestalt der Vernunft, der Theorie des Marxismus-Leninismus, lagen alle Letztbegründungen bereit, alle Probleme von Natur, Geschichte und Gesellschaft waren prinzipiell gelöst bzw. lösbar. Es blieb allerdings ein entscheidendes Problem: die Theorie zur „materiellen Gewalt“ werden zu lassen, d.h. mediale Vermittlungsformen zu finden für das, was Lenin das „Hineintragen“ des richtigen, also *revolutionären* Bewußtseins in die Massen nannte. Die konsequente Erfüllung dieser Aufgabe schloss die Instrumentalisierung aller medialen Potentiale für die Zwekke der Politik ein, verwandelte Kunst und Kultur in „Rädchen und Schräubchen im Mechanismus der Revolution“, kurz: depotenzierte sie zu „Transmissionsriemen“ der Parteilehre.

Am Anfang war das Wort: von Marx, Lenin, Stalin, Ulbricht; die Rede im Modus der Verkündigung war herrschendes Stilmerkmal der „Überzeugungsarbeit“. Die schlagenden Begriffe aus dem Theoriegebäude des Marxismus-Leninismus besetzten den öffentlichen Raum: das Land war überzogen mit einem Netz aus Parolen, Losungen und Siegesmeldungen; Plätze und Straßen waren umstellt von Plakatwänden mit den Aufgeboten und Selbstverpflichtungen der Stunde, von den blätternden Fassaden der Häuserfronten meldeten Transparente den stürmischen Fortschritt. Der Sieg der Lehre manifestierte sich in der Ubiquität des Verbalen, der Himmel über dem Sozialismus war gefärbt vom Grau der Druckerschwärze. Hier wird die Spezifik der visuellen Ökonomie des Sozialismus evident: sie stand unter der Diktatur des Begriffs. Der gewöhnlichen Herrschaft der Bilder in Kultur und Alltag als Kennzeichen westlicher moderner Gesellschaften stand in der DDR eine Herrschaft des Begriffs gegenüber, in der sich ein Glaube an die Kraft der Vernunft und die Kraft des Wortes äußerte. Kultur und Kunst, die modernen Medien der Massenkommunikation überhaupt, galten daher vor allem als *Sprachrohr*, als Verkündungsmedium des Wortes. Erinnert sei hier zur Illustration nur an die aus medientheoretischer Perspektive unglaubliche Naivität der üblichen Praxis einer stundenlangen Übertragung etwa einer Parteitagsrede des Parteiführers im Fernsehen.

Die sozialistische Vernunft als zweck-rationalistisch halbierte Vernunft zielte stets auf Herstellung von Eindeutigkeit und Ausschließung von Mehrdeutigkeiten. Daher der Rekurs auf die kanonische Lehre und die Ubiquität ihrer extensional und intensional eindeutigen Grundbegriffe im öffentlichen

Raum; daher auch die Rückführung der Kunst in das Reich der Zwecke, die sich mit einer eigenen Ästhetik beglaubigen lassen sollte. Film als Medium der Macht war diesem Gebot zur Eindeutigkeit unterworfen; hier liegt die Logifizierung des Mediums begründet, mit der Folge einer dominanten tautologischen Struktur der Filme, in der das Bild auf Beglaubigung des Wortes reduziert wird. In dieser Ordnung des Visuellen nach dem Muster des Sprachlichen kehrt die Grundstruktur des mythisch- ideologischen Denkens wieder: Herstellung der Einheit von Bild und Sinn.

Film in der DDR – Medium der Macht

In der von ihr implementierten Sinnstruktur als Korrelat ihres Machtbesitzes war der Grundbestand an Selbstbildern und Selbstlegitimationen von KPD/SED enthalten; beide Elemente, Selbstbild und Sinnstruktur, bestimmten maßgeblich die Erzeugnisse des visuellen Repräsentationsmediums Film; ein Medium, das für die Massenkommunikation und die Generierung von Sinn von signifikanter Bedeutung ist. Die SED stützte ihre Herrschaft auf ein Schema der Selbstlegitimation, demzufolge eine kommunistische Partei stets als Geschäftsführerin des Weltgeistes, als Vollstreckungsinstanz des historischen Prozesses selbst und als Funktionärin der Arbeiterklasse handelt. Das Kardinalproblem der SED-Herrschaft in der DDR bestand daher von Anfang an darin, neben dieser selbst verschafften historischen Legitimation nicht auch über eine demokratische Legitimität zu verfügen. Ihr Herrschaftsanspruch stand stets im Konflikt mit dem demokratischen Prinzip der Volkssouveränität. Dieses demokratische Prinzip der Souveränität des Volkes war in den Augen der SED das Merkmal der bürgerlichen Demokratie; diese galt als nur „formale“ Demokratie, also als Maske der Klassenherrschaft der Bourgeoisie. Da die SED ihre Herrschaft nie auf die Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen, also der Mehrheit der eigenen Bevölkerung stützen konnte, war die ultima ratio ihrer Herrschaft stets die Gewalt. Eine auf Gewalt gestützte Herrschaft ist aber immer prekär und labil. Das dringliche Bestreben einer solchen Herrschaft geht folglich dahin, sich – neben der Drohung mit nackter Gewalt - die Zustimmung immer größerer Teile der Bevölkerung zu verschaffen.

Um dieses Ziel zu erreichen, kann sie verschiedene Wege einschlagen. Ein Weg dabei ist der Weg der Gewinnung der Zustimmung durch Indoktrination, durch Erziehung und endlose Überzeugung; das Mittel dafür hieß bei der SED Agitation und Propaganda. Auf diesem Weg sollte den Menschen die Welt- und Selbstdeutung der Partei nahegebracht werden: So wie die Partei

Welt und Leben sah, so sollten die Menschen dies auch sehen. Auf diesem Weg sollte den Menschen plausibel werden, warum sie der Herrschaft zustimmen können sollen. Auf diesem Weg strebte die Partei die Herrschaft über die Köpfe der Menschen an, oder anders formuliert: durch Vermittlung ihres Weltbilds wollte sie die Hegemonie in der symbolischen Ordnung gewinnen.

Um diesen Weg erfolgreich beschreiten zu können, hatte die SED sich u.a. auch ein Medien- und Meinungsmonopol geschaffen; Leitung, Lenkung und Kontrolle aller Medien, also Buch, Presse, Film und Fernsehen, lagen vollständig in ihrer Hand. Die SED setzte die monopolisierten Medien für das ein, was in ihrer Terminologie die *Gewinnung der Massen* und ihre *Erziehung im Geist des Sozialismus* hieß. Zu diesem Medienmonopol gehörte auch der staatliche Filmbetrieb, die DEFA. Das Massenmedium Film bildete einen überaus bedeutsamen Teilbereich der Agitation und Propaganda der SED.

2.1.4 Zur Funktion der Kunst

Kultur und Kunst als autonome Sphären galten der SED als bürgerliche Relikte, die Freiheit der Kunst wurde folglich abgeschafft; Kunst wurde von der Partei politisiert, d.h. für ihre Zwecke instrumentalisiert. An die Stelle künstlerisch-poetischer Welterschließung mit den Potentialen einer prädiskursiven Sprache und dem unabschließbaren Spiel der Verweisungszusammenhänge trat die technisch-instrumentelle Auffassung von Kunst im Dienst praktischer Aneignung der Welt. Die mit dem Postulat der Monosemie verknüpfte Hegemonie des Diskursiven über das Ästhetische zwang das Massenmedium Film als Teil der Propagandaarbeit der Partei immer auch zur Suche nach visuellen Überzeugungsmitteln als Äquivalent der politischen Sprache, zur planen Überführung des Sprachlichen ins Visuelle, zur Schaffung sichtbarer Symbole der Macht. Die Folge: Die ästhetischen Strukturen der Kunst waren im Innersten mit den Machtstrukturen verwoben.

Dies gilt im Fall des Films vor allem auch deshalb, weil er unter dem Titel „DEFA“ an der kurzen Leine, d.h. unter der direkten Lenkung der herrschenden Partei stand. Selbstverständlich ist das Medium Film kein – mit Cassirer gesprochen - „Paradies der reinen Unmittelbarkeit“; d.h. ein Blick auf die Filme der DEFA gestattet keinen direkten Durchgriff auf die empirische Realität der DDR. Auf der anderen Seite bestimmt aber eine Spezifik von außerordentlicher Bedeutsamkeit das Medium in der DDR: Film, von

Lenin schon als wichtigste aller Künste für die Erziehung und Beeinflussung der Massen verstanden, diente dem hegemonialen Herrschaftsanspruch der SED.

2.1.4.1 Verwandlung von Gewalt in Macht

Nicht in der Zustimmung einer Mehrheit des eigenen Volkes lag die Machtbasis der SED, sie kam vielmehr aus Gewehrläufen: sie wurde vom Gewaltpotential des sowjetischen Militärapparats gebildet. Daraus ergibt sich der stets prekäre Status der SED-Herrschaft: es handelte sich nie um Machtausübung einer legitimen Herrschaft, die Herrschaft beruhte im Kern auf Gewalt. Dies inverse Verhältnis bringt eine ganze Reihe von Problemen für die Stabilität der auf Gewalt gestützten Herrschaft mit sich.

Hannah Arendt hat im Licht ihrer Machttheorie[666] das Verhältnis von Gewalt und Macht analysiert; ihre Analyse stammt aus dem Jahr 1970; die Triftigkeit ihrer Analyse und ihre Überzeugungskraft ergibt sich aus ihrem Vorhersagepotential: die spätere Entwicklung in der DDR kann aus den Koordinaten dieser Analyse entnommen werden – und dies eben nicht, wie es das beliebte Spiel von *Experten* in der Regel vornimmt, aus der ex post Perspektive, sondern aus der ex ante Perspektive!

Gewalt als Herrschaftsmittel fungiert, der Analyse von Arendt zufolge, in einer Herrschaft, die „von dem fremden Eroberer“ errichtet wird; die Schwierigkeiten sind allerdings beachtlich, „und die Besatzungsmacht wird sofort versuchen, eine Quisling-Regierung zu organisieren, um sich eine Machtbasis in der einheimischen Bevölkerung zu verschaffen.“[667] Die Herausbildung einer Massenloyalität ist für die Frage der Macht entscheidend: sie „hängt von nichts anderem als der ‚Meinung’ ab und natürlich von der Zahl derer, die diese Meinung so oder anders teilen.“[668] Dies zeigt sich deutlich in der Krisensituation, es „stellt sich auf einmal heraus, daß alles von der Macht abhängt, die hinter der Gewalt steht. Der plötzliche dramatische Machtzusammenbruch, wie er für Revolutionen charakteristisch ist, zeigt, wie sehr der sogenannte Gehorsam des Staatsbürgers - gegenüber den Gesetzen, den Institutionen, den Regierenden oder Herrschenden - eine Sache der

---

666 Arendt, Hannah, Macht und Gewalt, München 1970.

667 Arendt, Macht ..., a. a .O., S. 54.

668 Arendt, Macht ..., a. a. O., S. 50.

öffentlichen Meinung ist, nämlich die Manifestation von positiver Unterstützung und allgemeiner Zustimmung.“[669]

Den Gegensatz von Gewalt und Macht hat auch Habermas reflektiert in seiner Darlegung des normativen Sinns von Handlungsregeln, die in der Sprache bzw. in Diskursen expliziert werden und die auf Verständigung beruhen. Damit werden die Konstitutionsbedingungen von legitimer Macht i.G. zur Gewalt betont. In Abgrenzung zu Auffassungen, die Macht vor allem als Verfügung über (physische) Macht- bzw. Gewaltmittel versteht, die aus strategischen Überlegungen einen fremden Willen oktroyiert werden, stellt er fest: „Die konsenserzielende Kraft der auf Verständigung gerichteten Kommunikationen ist dieser Gewalt entgegengesetzt, weil ernstgemeinte Verständigung ein Selbstzweck ist und nicht für andere Zwecke instrumentalisiert werden kann.“[670] Macht wird bei Arendt auch „kommunikativ“ konstituiert; sie „entsteht, wann immer Menschen sich zusammentun und gemeinsam handeln, ihre Legitimität beruht nicht auf den Zielen und Zwecken, die eine Gruppe sich jeweils setzt; sie stammt aus dem Machtursprung, der mit der Gruppe zusammenfällt.“[671] Die Erzeugung von Macht ist nicht abhängig von ihrer normativen Qualifizierung, sie wird kommunikativ erzeugt; sie hängt ausschließlich ab von der „Meinung“ der sich bildenden Gruppe.

Diese Konzeption wird aufschlussreich in Hinblick auf Krisen und Verfall politischer Macht. Wesentlich ist die Fähigkeit der Macht zur Selbstreproduktion, d.h. zum immer wieder aktualisierten Konsens der Gruppe: „Alle politischen Institutionen sind Manifestationen und Materialisationen von Macht; sie erstarren und verfallen, sobald die lebendige Macht des Volkes nicht mehr hinter ihr steht und sie stürzt.“[672] Als weiterer Krisengrund tritt neben den Verlust der kommunikativ fundierte Selbstreproduktionskraft von Macht die Ersetzung von Macht durch Gewalt: „Politisch gesprochen genügt es nicht zu sagen, daß Macht und Gewalt nicht dasselbe sind. Macht

669 Ebd.

670 Habermas, Jürgen, Hannah Arendts Begriff der Macht, in: Philosophisch-politische Profile, Frankfurt/M. 1987, S. 320 f.

671 Arendt, Macht ..., a. a. O., S. 53.

672 Arendt, Macht ..., a. a. O., S. 42.

und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist.“[673]

Der Versuch der Verwandlung von Gewalt in Macht – das ist die unendliche Arbeit, an deren Erfüllung auch die Kunst in der DDR sich abarbeitet, dies ist der Versuch einer Legimationsbeschaffung, dies ist ihre Funktion im totalitären Herrschaftssystem der SED; kurz: der Kunst „kommt in einem totalitären System ... eine herausgehobene legititimatorische, aber auch identitätsstiftende Bedeutung zu.“[674]

2.1.4.2 Eine besondere Kunstleistung oder: Zum Problem der Legitimität

„Der Grunddefekt des SED-Regimes war von Anfang bis Ende das Fehlen jeder demokratischen Legitimation.“[675] Wenn dieser Satz zutrifft – und er trifft zu -, dann ergibt sich ein entscheidendes Problem: was kann es heißen, wenn von Kunst gesagt wird, sie habe eine „herausgehobene legititimatorische, aber auch identitätsstiftende Bedeutung“?

Sicher ist eines: Kunst kann nicht die „demokratische“ Legitimation *ersetzen* oder in irgendeiner Weise kompensieren. Von welcher Legitimationleistung kann dann aber in Bezug auf Kunst die Rede sein? Zu fragen ist außerdem: bestand denn der o.g. „Grunddefekt“ auch in den Augen der SED? Bezieht dieser Satz seine Bedeutung nicht vielmehr ausschließlich aus der normativen Perspektive einer rechtsstaatlichen Demokratie? Natürlich ist diese normative Perspektive gegen die Machtanmaßung der totalitären Herrschaft unverzichtbar; sie erschließt aber nicht das entscheidende Problem: das der Selbstlegitimation dieser Herrschaft. Danach überhaupt zu fragen, wäre nur dann überflüssig, wenn diese Herrschaft *alles* tun würde, um den Schein *dieser* demokratischen Legitimation über ihre Herrschaft zu legen.

Das tut sie aber keineswegs- ganz im Gegenteil: die Darlegungen der marxistischen Klassiker und auch der SED-Staatsrechtstheorie lassen keinen Zweifel daran aufkommen, was vom *formalen* bürgerlichen Prozedere einer Legitimation durch Wahl zu halten ist – *nichts*. Denn diese Legitimation stellt aus

---

673 Arendt, Macht ..., a. a. O., S. 57.

674 Schroeder, Klaus, Vorbemerkung: Kunst und Künstler im (spät-)totalitären Sozialismus, in: Offner, Hannelore u. K. Schroeder (Hrsg.), Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 –1989, Berlin 2000, S. 10.

675 Weber, Hermann, Geschichte der DDR, Neuausgabe , München 1999, S.16.

ihrer Sicht nichts anderes dar als „Betrug und Schwindel“ (Lenin); kurz: es zeigt sich der „Konflikt der Legitimitäten“, es zeigt sich die „absolute Asymmetrie“ der Legitimität in Form der „bürgerlichen“, auf allgemeinen und freien Wahlen, also auf „Vereinbarung“ beruhenden und der „apokalyptischen Legitimität“ (D. Sternberger), die sich auf Kenntnis der „geoffenbarten Gesetze der Geschichte“ beruft.[676]

Legitimationsleistung von Kunst kann also nicht heißen, sie versuche, einen im Sinne bürgerlich-rechtsstaatlicher Demokratie gewebten Mantel demokratischer *Rechtmäßigkeit* um ihre Herrschaft auszubreiten. Aber was heißt es dann?

Die Antwort der Kunst auf den „Konflikt der Legitimitäten“ besteht in der Parteinahme für den Anspruch ihrer Herrschaft auf historische bzw. apokalyptische Legitimität. Dies ist die Grundentscheidung der Kunst in der SED-Diktatur. Ihre Mittel setzt sie ein für die Fortschreibung der großen Erzählung von der Emanzipation der Arbeiterklasse; sie ist beteiligt am umfassenden Versuch der Vermittlung des zugrundeliegenden Weltbilds an die Massen.

Diese Vermittlung geschieht in der gesellschaftlichen Binnenkommunikation der DDR; die Filmkunst ist beteiligt an dem Versuch, in diesem Diskurs gute Gründe für die Rechtfertigung der SED-Herrschaft anzufertigen. Neben die Versuche, mit dem Geltungsanspruch der Befreiung der Arbeiterklasse der Herrschaft Legitimität zu verschaffen, treten andere Legitimitätsmuster; vor allem sind dies der „Antifaschismus“, das Versprechen sozialer Gerechtigkeit und der Realisierung des *Glücks* der Menschen.

Dieser Diskurs ist jedoch kein herrschaftsfreier Diskurs i. S. von Habermas; er ist nicht angelegt auf eine intersubjektive Verständigung auf rationaler Grundlage; er ist im Gegenteil darauf angelegt, im Sinne Lenins, das vorausliegend als das *Richtige* bestimmte in die Massen hinein zutragen. Gleichwohl eignet dem Massenmedium, das an dieser Arbeit beteiligt ist, eine Ambivalenz, es ist einmal als Teil der inszenierten Öffentlichkeit Element des Herrschaftsdiskurses, es ist aber auch Element der lebensweltlichen Diskurse, die einen gewissen Eigensinn aufweisen.

Die Frage nach der Funktion der Kunst unter den politischen Bedingungen der DDR ist die Frage nach ihrer spezifischen Legitimationsleistung. Diese

676 Vgl. dazu ausführlich oben Kapitel 1.5

Fragestellung zielt auf einen Bereich jenseits von innerästhetischen Problemen; sie zielt auch über den Horizont subjektiver Intentionen des einzelnen Künstlers hinaus.

Die Unterscheidung von Autorintention und der hier vorgenommenen Bestimmung der Funktion von Kunst in der SED-Diktatur ist von grundlegender Bedeutung. Dieser Unterscheidung korrespondiert die Unterscheidung von Intention und Gehalt in den Kunstwerken selbst. Diese Differenzierung, auf die Adorno mit Nachdruck hingewiesen hat, ist im Fall der DDR-Künstler deshalb besonders erforderlich, weil sie stets auf die „soziale Relevanz" ihrer Stoffe und Themen verwiesen haben und dies als den großen Vorzug ihrer Kunst gegenüber der nur „formalistischen" Kunst des Westens ansahen: „Solche Problematik von Stoffen, die ihre Relevanz der Wirklichkeit abborgen, erstreckt sich auch auf die Intentionen, die in die Werke eingehen. Diese mögen für sich ein Geistiges sein; ins Kunstwerk eingelegt, werden sie stofflich wie der Basler Bürgermeister Meier. (sc. den von Holbein gemalten - Vf.) Was ein Künstler sagen kann, sagt er nur ... durch die Gestaltung, nicht indem er diese es mitteilen läßt. Unter den Fehlerquellen der gängigen Interpretation und Kritik der Kunstwerke ist die Verwechslung der Intention - von dem, was der Künstler, wie sie hüben und drüben es nennen, sagen will - mit dem Gehalt die verhängnisvollste.[677] Die Beachtung der Differenz von Intention und Gehalt ist von Bedeutung auch deshalb, weil „keiner Intention, wie säuberlich sie auch herauspräpariert werde, verbürgt ist, daß das Gebilde sie verwirkliche."[678]

Auf der anderen Seite könnte allerdings nur ein „sturer Rigorismus" die Intentionen „als Moment disqualifizieren."[679] Denn: „In der Dialektik zwischen dem mimetischen Pol der Kunstwerke und ihrer Methexis an Aufklärung haben die Intentionen ihre Stätte: nicht nur als die subjektiv bewegende und organisierende Kraft, die dann im Gebilde untergeht, sondern auch in dessen eigener Objektivität."[680] Dass der Intention neben anderen Momenten komplexer Kunstwerke „partikulare Selbständigkeit" zukommt, ist nicht zu leugnen: „Das Surplus der Intention bekundet, daß die Objektivität der Wer-

677 Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a. O., S.225 f.

678 Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 226.

679 Ebd.

680 Adorno, Ästhetische Theorie, a . a. O., S.227.

ke nicht rein auf Mimesis reduzibel ist. Objektiver Träger der Intentionen in den Werken, der die einzelnen eines jeden synthetisiert, ist ihr Sinn. Bei aller Problematik, der er unterliegt; bei aller Evidenz dessen, daß er in Kunstwerken nicht das letzte Wort behält, bleibt seine Relevanz.“[681]

Die kritische Analyse von Intention und Funktion, von Sinndimension und Gehalt des jeweiligen Films ist entscheidend für die Klärung der Frage, inwieweit die Fabrikation von Fiktionen, die filmische Narration vor allem der optativen Beschwörung der Realität, der Illustrierung ideologischer Imperative folgt, also das Sein-Sollende zeigt, oder referentielle Bezüge aufweist.

Die ‚historische Legitimität' ihrer Herrschaft in der DDR bezog die SED aus einer geschichtsphilosophischen Idee, der zufolge sie den von der Weltanschauung des Marxismus-Leninismus erkannten Gesetzmäßigkeiten von Geschichts- und Gesellschaftsentwicklung insofern Rechnung trage, als sie sie i. S. eines historischen Auftrags und einer historischen Mission in die notwendige Form von gesellschaftspolitischer Ordnung gieße und damit den Fortschritt der menschlichen Gattung bei der Schaffung des Reichs der Freiheit befördere. Jean-Francois Lyotard hat in seiner programmatischen Schrift „Unser postmodernes Wissen“ die Theorieleistungen der Moderne mit dem Begriff „Metaerzählungen“ bzw. „die großen Erzählungen“ gefasst; als Paradigmata dieser Metaerzählungen gelten ihm die Systeme von Hegel und Marx; Gegenstand dieser „großen Erzählungen“ sind vornehmlich die Emanzipation von Vernunft und Freiheit, Emanzipation der Arbeit, Fortschritt der Wissenschaft.[682] Lyotard betont, dass diese geschichtsphilosophischen Systeme, die Kennzeichen der Moderne sind, diese großen Erzählungen also, keine Mythen im Sinne von Fabeln sind: „Zwar haben sie wie Mythen das Ziel, Institutionen, soziale und politische Praktiken, Gesetzgebungen, Ethiken, Denkweisen zu legitimieren. Aber im Unterschied zu den Mythen suchen sie die Legitimität nicht in einem ursprünglichen, begründenden Akt, sondern in einer einzulösenden Zukunft, das heißt in einer noch zu verwirklichenden Idee. Diese Idee (der Freiheit, der Aufklärung, des Sozialismus usw.) hat legitimierenden Wert, weil sie allgemeine Gültigkeit besitzt. Sie ist richtungsweisend für alle menschlichen Realitäten.“[683]

---

681 Ebd.

682 Vgl. Lyotard, J.-F., Randbemerkungen zu den Erzählungen, in: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S.49-53, hier S. 49.

683 Lyotard, Randbemerkungen, a. a. O., S. 49f.

Die Fortschreibung der Idee des Sozialismus, die Fortschreibung der großen Erzählung von der Emanzipation der Arbeit und der Vernunft, die Teilhabe an der affirmativen Verteidigung der Gegenwart im Namen einer einzulösenden Zukunft, das ist der Kernbestand der Kunst als sozialistischer Kunst in der DDR und das ist zugleich auch der Kern ihrer Legitimationsleistung im allgemeinen.

Eine differenzierte Fragestellung zielt darüber hinaus auf den Beitrag, den Kunst, zusätzlich zu dieser allgemeinen Legitimationsleistung, zur Legitimierung der politischen Herrschaft im besonderen erbringt. Zu fragen ist, ob und wie die Künstler sich das geschichtsphilosophische Apriori der Politik zu eigen machten und es mit ihren Mitteln in ihren Werken darstellten, kurz: ob und wie in die Kunstwerke, gebrochen oder ungebrochen, der Kunst und Politik überwölbende, aus der großen Erzählung der Idee des Sozialismus ableitbare Grundkonsens einging, und damit, durch seine - kritische oder affirmative - Fortschreibung, den Legitimätsanspruch der Herrschaft beglaubigen half.[684]

Grundkonsens mit dem Apriori der Herrschaft und Anerkennung von Gewalt als Fundament und ultima ratio der SED-Herrschaft - diese Aspekte bildeten die spannungsreiche Polarität des Problems der Legitimation; die Integration beider Aspekte war für die Beteiligten nicht ohne beträchtliche Schwierigkeiten möglich. Diese Widersprüchlichkeit war die *konstitutive Aporie* auch der künstlerischen Intelligenz: ihr Konsens mit dem Apriori der Politik, durch sukzessive Realisierung des historischen Fortschritts stets in der besten aller möglichen Welten zu leben, konfligierte empirisch stets mit der Anwesenheit der (potentiellen) Gewalt, die die Existenz dieser Welt garantieren musste.

Aus dieser Aporie resultierte die notorische Konfliktualität, die das Bild des Verhältnisses Intelligenz - Partei während der Geschichte der DDR kennzeichnete. Die Konflikte betrafen dabei die *Methoden*, nicht das *Ziel* des historischen Auftrags. Beide Seiten sprachen die gleiche Sprache eines politischen Manichäismus. Bestrebungen der Künstler, das Prokrustesbett der Leninschen Bestimmung, der zufolge ihre Tätigkeit zu einem „Rädchen und Schräubchen“(Lenin) der Parteiarbeit werden muss, zu verlassen, konnten die Grenze des Grundkonsenses nicht oder nur äußerst selten überschreiten,

684 Vgl. im Gegensatz dazu Adornos These, das Apriori jeder Kunst sei Kritik an Herrschaft überhaupt, in: ders., Ästhetische Theorie, a. a. O, S. 358f.

denn gerade aus der Einordnung ihres Schaffens in die Perspektive eines *historischen Auftrags* gewannen ihre Werke jene - *außerästhetische* - Dignität und Aura, auf die es ihnen vor allem ankam. Der Mantel der Geschichte, von dem sie auch ihre Werke umhüllt sahen, sorgte für jene innere Plausibilität des „festen sozialistischen Standpunkts“ (K. Hager) der Künstler, aus dessen Sicht - fast - jeder politische Opportunismus als gerechtfertigt gelten konnte. Umgekehrt gilt: vom politischen Kleid befreit, erscheinen die Werke in der Regel als das, was sie sind: mittelmäßige bis schlechte Arbeiten, die weit hinter den erreichten Stand der ästhetischen Entwicklung in der Moderne zurückfallen.

Bei der Bestimmung der *Funktion* der Kunst in der DDR lassen sich zwei Phasen unterscheiden: ihre Funktion in der eben untersuchten Phase des utopischen Kommunismus und ihre Funktion in der Phase des realexisterienden Sozialismus ab 1971.

2.1.4.3 Funktion der Kunst im „real existierenden Sozialismus“ der Honecker Ära[685]

Diese Formel sollte die *neue* Konzeption der SED-Politik nach dem VIII. Parteitag kennzeichnen, in der der Abschied von der *Utopie* zugunsten des real Möglichen unter der neuen einer „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ vollzogen wurde. Dies bedeutete auch einen Wandel der Legitimationsgrundlage der Herrschaft, die sich nicht auf zukünftig zu erreichendes *Glück* beziehen konnte, sondern auf die reale „Verbesserung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus“ des Volkes. „Worum es im realexistierenden Sozialismus ging, war Sinnstiftung diesseits der Utopie.“[686]

Ein doppelter Utopieverlust zog die Legitimation der Parteiherrschaft an zentraler Stelle in Zweifel. Die SED „war mit dem Problem konfrontiert, ihre führende Stellung in Staat und Gesellschaft zu begründen, ohne noch glaub-

---

685 Der Verlust der Utopie ist ein den gesamten Block der sozialistischen Staaten umfassender Vorgang, er wird belegt mit der Formel vom „real existierenden Sozialismus.“ „Dieser Begriff ist von Erich Honecker wohl erstmals auf der 9. Tagung des ZK der SED am 28./ 29. 5. 1973 gebraucht worden. ... Er findet sich seitdem sowohl bei Honecker selbst als auch in anderen Publikationen der DDR.“ zit. nach: Zimmermann, Hartmut, Die DDR in den 70er Jahren, in: Günter Erbe u. a..: Politik, Wirtschaft und Gesellschaft in der DDR, Opladen 1979, S. 79 Fn 29. Vgl. dazu Honecker, Erich, Die Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der sozialistischen Gesellschaft, Berlin 1974, S. 317.

686 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 231.

haft auf die zeitliche Nähe des kommunistischen Telos verweisen zu können.“[687] Mit dem VIII. Parteitag war die Zielvorstellung der kommunistischen Gesellschaft von der historischen Tagesordnung genommen worden. Ebenso verhielt es sich mit der ‚Ersatz-Utopie’ der ‚wissenschaftlich-technischen Revolution’. An die Stelle der Utopie einer kompletten und raschen Umwälzung der Verhältnisse in der Reformphase der Ära Ulbricht, war in der Ära Honecker der Pragmatismus von Anpassung an die bestehenden Lebensverhältnisse und Bemühung um ihre langsame Verbesserung getreten. Nach dem Ende des Neuen Ökonomischen Systems „entfiel die außerpolitische Koordination individueller, betrieblicher und gesellschaftlicher Interessen zugunsten ausschließlich politisch-ideologischer Steuerung.“[688] Dabei kam der Partei ein Bedürfnis entgegen, das aus der Zerschlagung der traditionellen kulturellen Zusammenhänge in der Aufbauphase resultierte: das Bedürfnis nach Orientierung, nach ideologischer Anleitung, ein „wachsender Bedarf an Sinnstiftung“ bei den Gesellschaftsmitgliedern, denen „Selbstverständigung außerhalb privater Bereiche kaum möglich war.“[689]

Mit der Mythologisierung der Arbeiterklasse versuchte die SED herrschaftsstrategisch ihrer drohenden Delegitimierung entgegen zu wirken. „Der Mythos Arbeiterklasse ersetzte die Funktion, die in den sechziger Jahren die technokratische Vision erfüllt hatte: Fortschritt sollte ohne Diskussion definierbar sein. Eigenschaften, die früher, beispielsweise bei der Postulierung der zehn Gebote der sozialistischen Moral, als dem sozialistischen Aufbau förderlich galten, gerieten nun zu den Eigenschaften des kommunistischen Menschen schlechthin. Die neue Gesellschaft sollte dann erreicht sein, wenn sich die Klassen und Schichten wie auch die Individuen dem ‚proletarischen Wesen’ assimilierten, wenn alle Solidarität, Disziplin und Opferbereitschaft, Kollektivität, Initiative und Schöpfertum massenhaft praktizierten ...“[690]

Honeckers Formel von der „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ setzte auf die Sicherung von Massenloyalität durch Anhebung des Lebensstandards; soziale „Anpassung erwartete man vor allem von den integrieren-

---

687 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 230.

688 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 231.

689 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 230.

690 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 232f.

den Effekten verbesserter Arbeits- und Lebensbedingungen und ausgebauter Systeme sozialer Sicherung."[691] Zur Stabilität der politischen Integration reicht Loyalität allein nicht hin; der Verankerung einer ideellen Legitimität der Herrschaft auch unter den veränderten Bedingungen galt daher die besondere Anstrengung der Partei und jener Teile der Intelligenz, „deren Aufgabe es war, die Herrschaft der Partei zu begründen."[692] Vor allem wurde sie dadurch zu begründen versucht, „daß man die Strategie des *'Konsumsozialismus'* normativ interpretierte. Zu dem obersten Wert der *Gleichheit* gesellten sich weitere sozialistische Werte wie *soziale Sicherheit* und *Geborgenheit*. Die Befriedigung materieller und ideeller Bedürfnisse, die Perspektive ökonomischen Wachstums und technischer Modernität wurden mit Krisenfreiheit und Vollbeschäftigung zusammen gedacht. Die *Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik* war ein *sozialistisch-normatives Ganzes*, das seine legitimatorische Wirkungskraft erst verlor, als sich das Modell als funktionsuntüchtig erwies. Die Werte indes sind bis heute anerkannt und bilden den Kern dessen, was die DDR-Gesellschaft in ihrer großen Mehrheit als *'sozialistische Errungenschaften'* schätzte."[693]

Fazit: Als grundlegende Annahme über die politisierte Ästhetik in der DDR läßt sich daher formulieren: Zwischen Kunst und Ideologie herrschte eine komplementäre Beziehung; die Kunst teilte die ideologischen Prämissen der Konstruktion einer „Neuen Gesellschaft" und der Schaffung des „Neuen Menschen". Dieser gemeinsame Boden bildete das Sinnfundament, das es der Kunst erlaubte, die Disparatheit der begegnenden empirisch - politischen Phänomene einer *bestimmten* Wahrheit, einer *einheitlichen* Bedeutung, einer *hintergründigen Identität* zu unterstellen. Aus diesem gemeinsamen Sinnfundament folgte gleichsam zwanglos der Zwang einer Übernahme der *apriorischen* Hierarchisierungen der Werte der kommunistischen Ideologie durch die Kunst. Adorno hat seinem berühmt gewordenen Verdikt über die Kunst des Westens („Müll") jenes weitaus weniger bekannte über die Kunst des Kommunismus angefügt; es lautet, sie sei dort - „trotz des Gewäschs vom Gegenteil" - „abgeschafft und als pures Herrschaftsmittel in Schund verwandelt"[694] worden.

---

691 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 234.

692 Ebd.

693 Meuschel, Legitimation ..., a. a. o., S. 235. Herv. v. Vf.

694 Adorno, Theodor W., Negative Dialektik, Frankfurt/M. [7]1992, S. 360.

2.1.5 Funktion der Kunst oder: Diener zweier Herren – Zur Rolle der kritischen sozialistischen Intelligenz

Auf zwei Ebenen kann nach der Bedeutung des „kritischen“ Anspruchs der sozialistischen künstlerischen Intelligenz gefragt werden: einmal auf der Ebene ihrer Funktion im Gefüge der Herrschaftssicherung; zum anderen im Binnenverhältnis Partei/Künstler, d.h. der Frage nach dem Künstler als ‚Genossen’.

Der kritische, reformwillige Künstler steckte dabei in einer Zwangslage: „Er leidet an einer Parteiführung, die reformzögerlich ist, und er steht mit derselben Parteiführung zugleich im Bündnis, weil er an der Machtsicherung festhält; er nimmt die Gewalt in Kauf. An dem Punkt der Gewalt widersprechen sich aber Reforminteresse und Machtsicherungsinteresse - und müssen vermittelt werden. Das ist das zerreißende Grundproblem ...“[695]

Der kritische Künstler wollte die Diktatur gern *verbessern*, dafür bedurfte es vor allem eines Faktors - der *Zeit*: „Der bessere Sozialismus kommt erst später, wenn z.B. die Produktivkräfte besser entwickelt sind. Der Zeitraum bis zur ‚Zukunft’ ist aber gegen das latente Aufbegehren der Bevölkerung nur durch Stabilhalten der Diktatur zu sichern, nur durch Gewalt. Die Diktatur muß also legitim bleiben. (...) Daß Gewaltausübung legitim erscheint, ist also das Interesse des Reformers, auch wenn er die Gewalt kritisiert.“[696]

Ein weiteres Mittel der Rechtfertigung von Gewalt ist eine prominente Denkfigur aus dem Arsenal des totalitären Denkens, das entsprechend seiner dualistischen Grundstruktur stets von Alterität geprägt ist, d.h. es ist der Verweis auf den Feind , der in vielerlei Gestalt auftreten kann, vor allem aber als *äußerer Feind* und seinem Komplement, dem *inneren Feind*: „Seit 1949 ist das die klassische Form, die Diktatur in der DDR zu legitimieren. Auf gleiche Weise war immer der Stalinismus entlastet worden: Seit 1917 sei die UdSSR umzingelt und habe den inneren Feind kontrollieren müssen.“[697]

Legitimation der herrschenden Gewalt durch Verwandlung in Macht, Anstrengungen zur Vergrößerung der Zahl der Zustimmenden, Schaffung von

---

695 Domdey, Horst, Die DDR als Droge. Wie kritisch war DDR-Literatur?, in: Deutschland – Archiv, 26.Jg. 1993, H. 2, S. 162.

696 Domdey, Die DDR als Droge a. a. O., S. 163.

697 Domdey, Die DDR als Droge, a. a. O., S. 166.

Massenloyalität, den Schein einer legitimen Macht der Partei zu erzeugen, das ist Funktion auch der kritischen Kunst bis zum Ende der DDR. „Hierher gehört unter anderem die systematische Hofierung der Intellektuellen und Künstler durch das Regime. Ich weiß, dies ist ein heikles Thema. Aber es ist ersichtlich, daß die Wissenschaftler, Künstler, Schauspieler und nicht zuletzt auch die Musiker in der ehemaligen DDR vergleichsweise günstig dastanden; im Verhältnis zur Masse der Bevölkerung wurde ihnen eine auskömmlich ... Lebensführung geboten, bei relativer Sicherheit ihrer Existenz, sofern sie sich nur anbequemten, die Sprache des Regimes zu sprechen oder doch dessen zentrale ideologische Prämissen nicht in Frage zu stellen, obschon eben dies ihre vornehmste Aufgabe hätte sein müssen. Stellen, Pfründe, offizielle Aufträge gab es für ein Land mit so begrenzten wirtschaftlichen Ressourcen für die verhätschelte Klasse der Intellektuellen reichlich. Und im großen und ganzen spielten diese denn auch das Spiel mit.“[698]

Das Exempel Biermann

Die Biermann-Ausbürgerung vom 16.11.1976 sorgt für eine der tiefgreifendsten kulturpolitischen Krisen. Das für die DDR Unerhörte geschieht am folgenden Tag: zwölf prominente Schriftsteller wenden sich mit einer Erklärung öffentlich an ihre Regierung.
Stephan Hermlin formulierte im Namen seiner Kollegen Sarah Kirsch, Christa Wolf, Volker Braun, Franz Fühman, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider, Gerhard Wolf, Jurek Becker, Erich Arendt einen Brief, den er beim Neuen Deutschland und - mit einer Sperrfrist versehen – der Presseagentur AFP übergibt. In dem Schreiben wird Biermann als „unbequemer Dichter“ bezeichnet, den „unser sozialistischer Staat“ aber - ganz im Gegensatz zu „anachronistischen Gesellschaftsformen“ „ertragen können“ müsste. Abschließend heißt es: „Wir identifizieren uns nicht mit jedem Wort und jeder Handlung W. Biermanns und distanzieren uns von dem Versuchen, die Vorgänge um Biermann gegen die DDR zu mißbrauchen. Biermann selbst hat nie ... Zweifel darüber gelassen, für welchen der beiden deutschen Staaten er bei aller Kritik eintritt. Wir protestieren gegen seine Ausbürgerung und bitten darum, die beschlossenen Maßnahmen

698 Mommsen, Der Ort der DDR…, a. a. O., S. 36.

zu überdenken.“[699] Mit der Erklärung solidarisierten sich in den nächsten Tagen Dutzende von Künstlern, darunter Jürgen Böttcher und Frank Beyer.

Dieser Fall ist exemplarisch für beide Seiten; hier werden Grundmuster des Verhältnisses Partei/Intelligenz und die grundsätzliche Grenze der Kritik deutlich: die Parteiführung geht mit repressiven Mitteln - mit Mitteln überdies (Ausbürgerung), die historisch völlig kompromittiert sind - gegen eine Entwicklung vor, von der sie meint, sie laufe ihr aus dem Ruder. Die Künstler antworten mit der Beteuerung ihrer - kritischen - Loyalität, wobei sie die Rolle des kritischen Korrektivs der Kunst („unbequemer Dichter“) unter Verweis auf Marx` Schrift „Der 18. Brumaire“ als für den Sozialismus adäquate Haltung bestimmen und überdies für sich beanspruchen. Die Partei geht trotz der gezeigten Loyalität mit einer rigiden Kampagne gegen die Künstler vor und unterzieht sie einer strengen Gesinnungsprüfung. Einige Autoren werden ebenfalls zum Verlassen des Landes genötigt, andere unterwerfen sich dem geforderten Bekenntnisritual. Volker Braun und Karl-Heinz Jakobs schicken am 22.11.76 an den „lieben Genossen Prof. Hager“ eine Erklärung, in der es heißt: „In Erwägung, daß die Ausbürgerung Wolf Biermanns bei uns nahestehenden fortschrittlichen Kräften in der Welt auf Unverständnis stoßen würde, haben wir die Partei gebeten, die Maßnahme zu überdenken. Jetzt sehen wir, wie unsere Stellungnahme benutzt wird, eine Kluft zwischen uns und unserer Partei zu konstruieren. Diese Versuche weisen wir entschieden zurück.“[700]

Heiner Müller erklärt: „Ich habe die Anfrage zu Wolf Biermanns Ausbürgerung mit unterzeichnet, weil ich das internationale Ansehen der DDR, für das ich mich als Schriftsteller und Staatsbürger mitverantwortlich fühle, dadurch geschädigt sah. Ich distanziere mich von der Umfälschung der Meinungsverschiedenheit über die Lösung eines ideologischen Problems in eine Konfrontation durch die kapitalistischen Medien. Der Versuch, den Vorgang zur Hetze gegen die DDR und gegen den Sozialismus zu mißbrauchen, war vom

---

699 Zit nach: Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR. 1945 - 1990, Köln 1994, S. 166.

700 Zit. nach: Herzinger, Richard, Ich bin kein Biermann. Eine Dokumentation über die Biermann-Ausbürgerung: DDR-Schriftsteller zwischen Repression und Loyalität, in: Die Zeit Nr.13, 24.03.95, S.76 - eine Rezension des Bandes: In Sachen Biermann. Hrsg. Roland Berbig, Arne Born u.a.; Forschungen zur DDR-Geschichte, Bd.2 hrsg. v. Armin Mitter u. Stefan Wolle, Berlin 1994. Vgl. auch : Richard Herzinger, Masken der Lebensrevolution: vitalistische Zivilisations- u. Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, München 1992.

Klassengegner zu erwarten. Das Gesetz unseres Handelns bestimmt er nicht. Die wirklichen Probleme in unserem Land, um die es mir bei der Unterschrift ging, werden nirgendwo anders bewältigt werden als in unserem Land, von niemand anders als von uns selber und ohne den Beifall unseres Gegners.“[701]

Die Biermann-Affäre gibt einen entscheidenden Einblick in jene Haltung von DDR-Künstlern, die insbesondere aus West-Sicht als „kritisch“ bezeichnet wurde. Richard Herzinger fasst sie so zusammen: „Es wird deutlich, daß weder die Repressionsdrohungen der Partei noch mangelnder Mut oder Charakter der Bittsteller die letztlich entscheidenden Faktoren dafür waren, daß es unter den DDR-Schriftstellern zu keiner dauerhaften Opposition kam. Ausschlaggebend war, daß die führenden DDR-Autoren trotz aller Vorbehalte innnerlich an die Weltanschauung des herrschenden Systems gebunden blieben. Diese Bindung machte sie politisch, moralisch und vor allem emotional erpressbar. Das Schreckbild vom bösen Klassengegner, der die inneren Widersprüche der umzingelten DDR für seine Zwecke ausnutzen wolle, verfing noch immer. Die meisten Unterzeichner der Petition waren durchaus standhaft und mutig genug, eventuelle Repressalien in Kauf zu nehmen und ihre Konsequenzen zu tragen. Ihre wirkliche Angst bestand aber darin, vor der Partei, der Weltöffentlichkeit und vor sich selber als ‚Antikommunisten’ dazustehen. An dieser inneren Verstrickung konnte die Partei- und Staatsführung wirkungsvoll ansetzen. Wenn sie den Riß auch nicht mehr ganz kitten konnte, so gelang es ihr doch, den Protest einzudämmen und die Schriftsteller auf eine abwartende Haltung zu verpflichten. Weitere Versuche zu einer ‚Gruppenbildung’ gab es bis zum Untergang der DDR nicht mehr.“[702]

Das Dilemma der unzufriedenen, aber „ehrlichen“ Sozialisten fasste ein ehemaliger ZK-Abteilungsleiter prägnant zusammen: „Allen im ZK-Apparat, im Ministerrat oder sonstwo wäre seinerzeit die Absetzung des Politbüros als eine ‚Heldentat’ erschienen - aber der Kurs auf eine Konföderation mit der BRD als schlimmster Verrat.“[703] Mit dem Verratsmotiv - Verrat an der Sache, Verrat an der Partei - ist das grundsätzliche Problem des „Renegaten“

---

701 Ebd.

702 Ebd.

703 Zit. nach Staadt, Jochen, Die Plappermäuler des Apparates, FAZ 05. 05. 1995.

sowie der Angst davor, dem Klassenfeind in die Hände zu arbeiten, benannt. Cui bono ? - das ist die Kernfrage des „aufrechten“ und „ehrlichen“ Kommunisten. Und sie zwingt ständig zu den taktischen Zugeständnissen, die der Stand des Klassenkampfs immer wieder erzeugt, zur Rechfertigung jener nützlichen Lügen, zu denen bereits Thomas Mann in den dreißiger Jahren bemerkte: „Besser eine schädliche Wahrheit, als eine nützliche Lüge“. Hier liegen das Kernproblem des kritischen und ehrlichen Künstlers und zugleich die Ohnmacht einer Haltung, deren Traditionslinie von den Moskauer Schauprozessen und dem Hitler-Stalin-Pakt bis in die Gegenwart reicht. „Kritische“ Loyalität in engen Grenzen, das war kennzeichnend für die Angehörigen der künstlerischen Intelligenz; sie praktizierten diese in Variationen des einen Grundmusters: sie stellten die moralische Überlegenheit, die historische Fortschrittlichkeit und die Höherwertigkeit der kollektiven Identität in ihren Werken aus. Gegen die tägliche Widerlegung des Emanzipations-Ideals setzten sie die Beschwörung der Erhabenheit des Sozialismus.[704] Ihr Weltbild konnte das kleine Unglück im Bestehenden umdeuteten als Verhinderung größeren Unglücks oder als „Vorschein“ (Bloch) des kommenden Glücks. Ihr Geschichtsoptimismus, der sich auf historische Notwendigkeit berief, konnte zudem als Rechtfertigung für jeden ungerechtfertigten Opportunismus dienen. Der Grundkonsens zwischen Kunst und Politik, die Übereinstimmung in den Prämissen eines mythischen Weltbildes, schloß Differenzen über den richtigen Weg und Kritik an dem aktuellen politischen Kurs nicht aus; ganz im Gegenteil, gerade weil die Künstler mit ihren Werken auch Baumeister der neuen Welt sein wollten, waren sie am Entwurf von Alternativen zur Verbesserung des Schlechten im *bestehenden Guten* interessiert. Dass die politische Herrschaft dies Anliegen ihrer Künstler gründlich missverstand und es mit Repression beantwortete, womit sie wiederum ihre Delegitimation vorantrieb, das ist eine andere Geschichte.

---

704 Zu den Aporien der DDR-Opposition vgl. die Bemerkungen von Stefan Wolle zu den Bestrebungen anlässlich des Aufstands vom 17.Juni 1953, den Sozialismus von innen zu reformieren: „Die Schwachstelle des Theoriengebäudes war schon damals die parallele Forderung nach freien Wahlen und nach Beibehaltung des Sozialismus. Daß demokratische Wahlen mit großer Sicherheit das Ende des Sozialismus bedeuten würden, konnten oder wollten die Reformer nicht sehen.“

Wolle, Stefan: Der Traum vom demokratischen Sozialismus. Tod, Verklärung und Auferstehung einer gescheiterten Idee, in: Poppe, Ulrike, R.Eckert u. I.- S. Kowalczuk (Hrsg.): Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstands und der Opposition in der DDR, Berlin 1995, S.116-124, hier S.122.

2.2 Zum Kunstbegriff der SED: Marxistisch – Leninistische Ästhetik

In der folgenden Darstellung werden Prämissen und Grundpositionen der marxistisch-leninistischen Ästhetik- und damit auch die Grundlagen des Kunstbegriffs der SED - skizziert. Da diese Ästhetik die Gegenposition zu Kant einnimmt, soll zunächst eine kurze Darlegung der in unserem Kontext wichtigen Bestimmungen Kants (a) erfolgen; danach werden Hegels (b) und Lukàcs` (c) ästhetische Positionen vorgestellt.

2.2.1 Kant

Kants „Kritik der Urteilskraft“ (1790) ist die letzte seiner drei großen „Kritiken“; Kant begründet darin die Autonomie der Kunst. „Das Aufblühen und die Entfaltung einer philosophischen Theorie des Schönen im 18. Jahrhundert ist kein Ereignis wie viel andere. Einmal geboren, verlangt die Ästhetik eine gewisse Befreiung aus der Vormundschaft des Begrifflichen – jedenfalls in dem Maße, wie Begriffe für mentale Abbildungen und ... Umformungen des sinnlich Gegebenen oder des Wirklichen oder selbst des Idealen gehalten werden.“[705] Mit Kants Auffassung vom Schönen, über das ein Urteil nur subjektiv zustande kommen könne, ist jeder Instrumentalisierung der Kunst, ihrer Unterstellung unter Zwecke, etwa der Belehrung oder Besserung, unvereinbar. Den Begriff des Schönen bestimmt er ausgehend vom Subjekt; als schön werde beurteilt, was im Subjekt ein Gefühl der Lust auslöse, obwohl es weder nützlich noch moralisch gut sei: es löse ein „uninteressiertes Wohlgefallen“[706] aus. Die vom Schönen evozierte Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand und die damit verbundene Lust teilt das Subjekt mit allen anderen Menschen als Vernunft- und Sinnenwesen; dieses Allgemeine führt zur Bestimmung des Schönen: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“[707] Im Schönen werde vom anschauenden Subjekt eine rein formale Zweckmäßigkeit erkannt, die, weil sie ohne Nutzen sei, auch interesselos betrachtet werden könne; dies führt zur Charakterisierung des Schönen als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“.[708]

---

705 Frank, Manfred, Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt/M. 1989, S. 29.

706 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 117.

707 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 134.

708 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 136.

In der „Kritik der Urteilskraft“ expliziert Kant auch die These von der „Unmöglichkeit einer Ästhetik als einer Wissenschaft vom Schönen“[709]; es ist „eines der Resultate der dritten Kritik, daß der dem Geschmacksvermögen korrespondierende Bereich aus prinzipiellen Gründen niemals vom begrifflichen Erkennen und schon gar nicht von einer Wissenschaft erschlossen werden kann.“[710]

„Ästhetik ist die Philosophie über die Sinnlichkeit“ notiert Kant[711] in Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Wortsinn; allein in diesem Sinn verwendet Kant diesen Ausdruck und grenzt sich damit von denen ab, die mit ihm das bezeichnen wollen, „was andere Kritik des Geschmacks heißen.“[712] Als Grund dafür gibt Kant an: „Es liegt hier eine verfehlte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich...“.[713] Und zwar deshalb, „weil es keine Wissenschaft des Schönen gibt noch geben kann, und das Urteil des Geschmacks nicht durch Prinzipien bestimmbar ist.“[714]

Obwohl Kant in Hinblick auf die „ästhetische Urteilskraft“ dem Geschmack, dem Schönen und der Kunst paradigmatische Bedeutung zuschreibt, so wäre es doch verfehlt, darin eine Restriktion des Urteilsvermögens in der Weise zu sehen, „daß sich dieses Vermögen auf eine spezielle Klasse von Objekten richtet, beispielsweise auf schöne oder künstlerisch relevante Gegenstände, um über sie treffende Urteile zu fällen. Im Umkreis der ‚Kritik der Urteilskraft’ hat sich nämlich Kant auch des Ausdrucks ‚ästhetisch’ immer nur so bedient, daß er eine Beziehung nicht speziell auf die Welt des Schönen und der Künste, sondern ganz allgemein auf den Bereich der Wahrnehmung,

---

709 Wieland, Wolfgang, Die Erfahrung des Urteils. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 64. Jg. 1990, H. 4, S. 604 –623, hier: S. 607. Dieser Text ist die durchgesehene Fassung der Antrittsvorlesung vom 27. November 1985, die Wieland als Nachfolger auf dem Lehrstuhl von Gadamer in Heidelberg hielt.

710 Wieland, Wolfgang, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 606 f.

711 Zit. nach Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 608.

712 Ebd.

713 Zit. nach ebd.

714 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 606.

Anschauung, Empfindung und Gefühl, kurz auf den Bereich der Sinnlichkeit überhaupt anzeigt.“[715]

Kant zielt vielmehr auf eine Analyse der Urteilskraft überhaupt und die von ihr erhobenen Geltungsansprüche a priori. „Die Urteilskraft ist jenes Vermögen, das zusammen mit Verstand und Vernunft im Gegensatz zu den sinnlichen Vermögen die ‚oberen’ Erkenntnisvermögen des Menschen ausmacht. Die für die Urteilskraft spezifische Funktion ist die des Subsumierens. Im Gegensatz zum Verstand, der Regeln aufstellt, vor allem in der Weise, daß er Begriffe bildet, kommt der Urteilskraft die Aufgabe zu, Regeln und Begriffe auf konkrete Fälle anzuwenden. Sie hat zu ermitteln, ob etwas der Fall einer Regel ist oder nicht. (...) Urteilskraft ist deshalb der Inbegriff der Fähigkeiten, deren eine Instanz bedarf, die mit Regeln umgehen und die Allgemeines und Individuelles sachgerecht einander zuordnen muß, ohne deren Heterogenität aufheben oder auch nur abmildern zu können.“[716] Da die Frage, ob die Urteilskraft selbst wiederum allgemeingültigen Prinzipien zu unterstellen ist, zu einem regressus ad infinitum führt, ergibt sich die Irreduzibilität der Urteilskraft; in „letzter Instanz kann sich die daher die Urteilskraft an keine Regel halten, sondern bleibt auf sich selbst verwiesen.“[717]

Bei der Analyse der Struktur der Urteilskraft überhaupt kommt den Geschmacksurteilen deshalb paradigmatische Bedeutung zu, weil sie noch diesseits der Sphäre des Begriffs stehen; an ihnen als einer der Gestalten der Urteilskraft läßt sich daher zeigen: „Das Prinzip des Geschmacks ist das subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt“[718], d.h. das Geschmacksurteil bezieht sich „entgegen dem Anschein gar nicht auf einen äußeren Gegenstand“, es sind daher „nicht Strukturen dieses Gegenstandes, sondern Strukturen der Subjektivität, die es repräsentiert.“[719] Dies bedeutet: das Geschmacksurteil ist ästhetisch: „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust

715 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 609.

716 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 610.

717 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 611.

718 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 216.

719 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 614.

desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders* als *subjektiv* sein kann.“[720] Das dem Geschmacksurteil inhärente Gefühl von Lust/Unlust charakterisiert Kant als Wohlgefallen ohne alles Interesse: „Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. (...) Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich vor mir sehe, schön finde, so mag ich zwar sagen: ich liebe der gleichen Dinge nicht, die bloß für das Angaffen gemacht sind (...). Man kann mir das alles dieses einräumen und gutheißen; nur davon ist jetzt nicht die Rede. Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. (...) Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei. Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.“[721]

Dieses interesselose Wohlgefallen ist verbunden mit der *Abwesenheit einer Zweckbestimmung*: „Aller Zweck, wenn er als Grund des Wohlgefallens angesehen wird, führt ein Interesse, als Bestimmungsgrund des Urteils über den Gegenstand der Lust, bei sich. Also kann dem Geschmacksurteil kein subjektiver Zweck zugrunde liegen.“[722] Da der Allgemeinheitsanspruch des Geschmacksurteils nicht in der Vollkommenheit oder Annehmlichkeit der Vorstellung des Schönen liegen kann, „kann nichts anderes als die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes, ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck, folglich die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird ... das Wohlgefallen, welches wir, ohne Begriff, als allgemein mitteilbar beurteilen, mithin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils ausmachen.“[723] Das Geschmacksurteil ist gebunden an eine von der *diskursiven Sprache* nicht erreichbare Sphäre, an jene der Sinnlichkeit; es kann Leistungen erbringen,

720 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O, S. 115.

721 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 116 f.

722 Ebd.

723 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 136.

„die es niemals an das begriffliche Denken delegieren kann.“[724] Diese Sphäre ist der Bereich der *ästhetischen Idee*; darunter versteht Kant: „... diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. - Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.“[725]

Kant formuliert hier die Einsicht, „daß jene vorbegriffliche, paradigmatisch im Geschmack präsente ästhetische Erfahrung niemals in die Sprache des Begriffs übersetzt und mit ihrer Hilfe begründet oder mitgeteilt werden kann“.[726] Die entscheidende Implikation dieser Auffassung ist eine unausschöpfliche Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten ästhetischer Erfahrung. Damit formuliert Kant auch die entscheidende Differenz zu jenen Verfechtern einer Ästhetik, wie Hegel oder Lukàcs, die eben dies beanspruchen.

Die mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils verbundene Antinomie löst Kant auf wie jede andere, es kommt dabei „nur auf die Möglichkeit an, daß zwei einander dem Scheine nach widersprechende Sätze sich in der Tat nicht widersprechen, sondern neben einander bestehen können...“[727] Für diesen Fall bedeutet dies: „Wir nehmen nämlich den Begriff, worauf die Allgemeingültigkeit eines Urteils sich gründen muß, in beiden widerstreitenden Urteilen in einerlei Bedeutung, und sagen doch von ihm zwei entgegengesetzte Prädikate aus. In der Thesis sollte es daher heißen: Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf bestimmten Begriffen; in der Antithesis aber: Das Geschmacksurteil gründet sich doch auf einem, obzwar unbestimmten, Begriffe (nämlich vom übersinnlichen Substrat der Erscheinungen); und alsdann wäre zwischen ihnen kein Widerstreit.“[728] Damit ist der mögliche und erforderliche Ausgleich der widerstreitenden

724 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 621.

725 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 249 f.

726 Wieland, Die Erfahrung des Urteils, a. a. O., S. 622.

727 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 281.

728 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 282.

Ansprüche im Geschmacksurteil als einer „reflektierenden ästhetischen Urteilskraft“[729] geleistet.

Die entscheidende Differenz zwischen *ästhetischen Ideen* und *Vernunftideen* erläutert Kant: „Ideen in der allgemeinsten Bedeutung sind, nach einem gewissen (subjektiven oder objektiven) Prinzip, auf einen Gegenstand bezogene Vorstellungen, sofern sie doch nie eine Erkenntnis desselben werden können. Sie sind entweder nach einem bloß subjektiven Prinzip der Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen untereinander (der Einbildungskraft und des Verstandes) auf eine Anschauung bezogen: und heißen alsdann ästhetische, oder nach einem objektiven Prinzip auf einen Begriff bezogen, können aber doch nie eine Erkenntnis des Gegenstandes abgeben: und heißen Vernunftideen...“[730] Beide stehen in dem folgenden Verhältnis: Eine „ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann. Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff (vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann.“[731] Daher nennt Kant die ästhetische Idee eine „inexponible Vorstellung der Einbildungskraft“, die Vernunftidee „einen indemonstrablen Begriff der Vernunft“[732]; beide Arten der Ideen müssen ihre Prinzipien haben, „und zwar beide in der Vernunft, jene in den objektiven, diese in den subjektiven Prinzipien ihres Gebrauchs.“[733] Daraus ergibt sich eine überaus wichtige Konsequenz für die künstlerische Hervorbringung als dem Vermögen ästhetischer Ideen: „wodurch zugleich der Grund angezeigt wird, warum in Produkten des Genies die Natur (des Subjekts), nicht *ein überlegter Zweck*, der Kunst (der Hervorbringung des Schönen) die Regel gibt. Denn da das Schöne nicht nach Begriffen beurteilt werden muß, sondern nach der zweckmäßigen Stimmung der Einbildungskraft zur Übereinstimmung mit dem Vermögen der Begriffe überhaupt: so kann *nicht Regel und Vorschrift*, sondern nur das, was bloß Natur im Subjekt ist, aber nicht unter Regeln oder Begriffe gefaßt werden kann, (...) jener ästhetischen, aber unbedingten Zweckmäßigkeit in der schönen Kunst, die jedermann gefallen zu müssen

729 Ebd.

730 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 283.

731 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 283 f.

732 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 284.

733 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 285.

rechtmäßigen Anspruch machen soll, zum subjektiven Richtmaß dienen. So ist es auch allein möglich, daß dieser, der *man kein objektives Prinzip* vorschreiben kann, ein subjektives und doch allgemeingültiges Prinzip a priori zum Grunde liege.“[734]

Kant hat das Schöne bzw. das Ästhetische als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, als Gegenstand „interesselosen Wohlgefallens“ bestimmt. Der „Gegenstand“ ästhetischer Erkenntnis liegt diesseits der begrifflichen Erkenntnis; Kant postuliert einen Gegensatz zwischen logischer und ästhetischer Erkenntnis; er unterscheidet zwischen ästhetischen Ideen und Vernunftideen; eine wechselseitige Übersetzbarkeit schließt er aus. Die ästhetische Darstellung verfährt anders als die logisch-begriffliche Darstellung: sie bezeichnet nicht etwas eindeutig; sie evoziert Vorstellungen, „die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann“[735], d.h. der Künstler erweitert „die Sprache *ästhetisch* über die Möglichkeiten hinaus, die in einer Sprache *allgemein oder logisch gegeben* sind, zu einer vollkommenen ästhetischen Deutlichkeit.“[736]
Kants grundlegende Bestimmung des Geschmacksurteils, paradigmatisch an der Kunst gezeigt, hat eine prinzipielle Unvereinbarkeit mit didaktischem Utilitarismus, Volkspädagogik und politischer Instrumentalisierung zur Folge; einer normativen Ästhetik ist die Grundlage entzogen. Die marxistisch - leninistische Kunstauffassung ist daher stets um Kritik dieser Kantischen Auffassung bemüht; sie steht auch auf ästhetischem Feld in der Tradition Hegels und formuliert von daher ihre auf Unterwerfung der Kunst unter den Begriff hinauslaufende Position.

2.2.2 Hegel

Hegels Verdikt gegen den von der Kunst erhobenen Wahrheitsanspruch und der der Kunst zugeschriebene defiziente Status im Verhältnis zur begrifflichen Erkenntnis gründet in der behaupteten Hegemonie des diskursiven Denkens. Hegels Darstellung der Entäußerungsformen des absoluten Geistes ist als Aufstiegsschema konzipiert; ihm korrespondiert ein Abstiegsschema

---

734 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 286. Herv. v. Vf.

735 Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., S. 251.

736 Simon, Josef, Kant. Die fremde Vernunft und die Sprache der Philosophie, Berlin 2003, S. 110.

der Kunst. In seiner Darlegung „der drei Reiche des absoluten Geistes“[737], die „nur durch die Formen unterschieden“ sind, kennzeichnet er diese Unterschiede als „im Begriff des absoluten Geistes selber“ liegende: „Der Geist als wahrer Geist ist an und für sich und dadurch kein der Gegenständlichkeit abstrakt-jenseitiges Wesen, sondern innerhalb derselben im endlichen Geiste die Erinnerung des Wesens aller Dinge: das Endliche in seiner Wesentlichkeit sich ergreifend und somit selber wesentlich und absolut.“[738]

Daraus leitet er ab: „Die erste Form nun dieses Erfassens ist ein unmittelbares und eben darum sinnliches Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen und Objektiven selber, in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt. Die zweite Form alsdann ist das vorstellende Bewußtsein, die dritte endlich das freie Denken des absoluten Geistes.“[739]

In dieser Hierarchie bildet Kunst die erste Stufe; als Form „der sinnlichen Anschauung“ stellt sie „die Wahrheit in Weise der sinnlichen Gestaltung für das Bewußtsein“ hin, „und zwar in einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfaßbar machen zu wollen; denn gerade die *Einheit* desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst.“[740] Das „nächste Gebiet nun, welches das Reich der Kunst überragt, ist die Religion. Die *Religion* hat die *Vorstellung* zur Form ihres Bewußtseins, indem das Absolute aus der Gegenständlichkeit der Kunst in die Innerlichkeit des Subjekts hineinverlegt ...“[741] wird. Dieser „Fortschritt von der Kunst zur Religion“ kann so bezeichnet werden: „Wenn nämlich das Kunstwerk die Wahrheit, den Geist als Objekt in sinnlicher Weise hinstellt und diese Form des Absoluten als die gemäße ergreift, so bringt die Religion die Andacht des zu dem absoluten Gegenstande sich verhaltenen Inneren hinzu.“[742] Die dritte und höchste Form

---

737 Hegel, G. W. F., Werke in 20 Bänden, Bd. 13. Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt/ M. 1970, S. 139.

738 Ebd.

739 Ebd.

740 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 140.

741 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 142.

742 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 143.

„endlich des absoluten Geistes ist die *Philosophie*.“ In ihr sind „die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die *Objektivität* der Kunst, welche zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des *Gedankens* vertauscht hat, und die *Subjektivität* der Religion, welche zur Subjektivität des Denkens gereinigt ist. Denn das Denken einerseits ist die innerste, eigenste Subjektivität, und der wahre Gedanke, die Idee, (ist) zugleich die sachlichste und objektivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann.“[743]

Damit ist der Boden bereitet für Hegels „berühmtes Verdikt gegen die Wahrheitsanmaßung der Kunst.“[744] Es lautet: „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“[745] Und weiter: „Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können (...). Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“[746] Daher „ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig. Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion ... über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen, sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, daß er selber innerhalb solcher reflektierender Welt und ihrer Verhältnisse steht...“[747] Das heißt: „In all diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren (...). Die Kunst lädt uns zu denkenden Betrachtungen ein, und zwar nicht zu dem Zweck, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“[748]

---

743 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 144.

744 Frank, Manfred, Einführung in die frühromantische Ästhetik, a. a. 0., S. 18.

745 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 141; vgl. dazu Heideggers Diskussion dieser These in seiner Studie „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt/ M. 71994, S. 1- 74, hier: S. 68 ff sowie die weiterführende Auseinandersetzung bei Frank, Manfred, Einführung in die frühromantische Ästhetik, a. a. O., S. 16 ff; vgl. Hegels „Ungeheuer der Entzweiung“ in der Rechtsphilosophie.

746 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 24.

747 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 25.

748 Hegel, Ästhetik I, a. a. O., S. 25 f.

In diese Grundbestimmungen fügt Hegel seine Ausführungen zu ästhetischen Problemen und seine Überlegungen zu Fragen der ästhetischen Produktion ein. Das Schöne ist nach Hegel nicht Ausdruck einer „bloß subjektiven Vorstellung“[749], sondern objektive Realität, „die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee.“[750] Aber alles „Existierende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche.“[751] Indem das Wahre unmittelbar dem Bewusstsein in seinem „äußerlichen Dasein“ erscheint und als solches zugleich eine Einheit des Begriffs mit seiner Erscheinung darstellt, „ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön.“[752] Daraus gewinnt Hegel seine berühmte Bestimmung des Ästhetischen als *sinnliches Scheinen der Idee*: „Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee. Denn das Sinnliche und Objektive überhaupt bewahrt in der Schönheit keine Selbständigkeit in sich, sondern hat die Unmittelbarkeit seines Seins aufzugeben, da dies Sein nur Dasein und Objektivität des Begriffs und als eine Realität gesetzt ist, die den Begriff als in Einheit mit seiner Objektivität und deshalb in diesem objektiven Dasein, das nur als Scheinen des Begriffs gilt, die Idee selber zur Darstellung bringt.“[753]

Das „mangelhafte Dasein“[754] der Idee des Schönen liegt vor im „Naturschönen“, einer bloß „abstrakten Einheit“[755]; erst im Kunstschönen, dem „Ideal als der adäquaten Wirklichkeit des Schönen“[756] erscheint die „Idee als Ideal, d.i. für die sinnliche Vorstellung und Anschauung gestaltet.“[757] Dadurch nun wird „der Charakter“ zum „eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung“; in der „menschlichen Individualität“, in „den besonderen Individuen“ müssen sich die „substantiellen Mächte des Handelns“ zur „Totalität und Einzelheit in sich zusammenschließen.“[758]

---

749 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 41.

750 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 367.

751 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 150.

752 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., 151.

753 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 151 f.

754 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S.362.

755 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 188.

756 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 362.

757 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 306.

758 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 306.

Das Schöne ist bei Hegel zunächst formal bestimmt als sinnlicher Schein und sinnliche Anschauung; die Idee erscheint im Modus der Anschauung. Das Schöne ist umgekehrt Erscheinungsform der Idee; daraus ergibt sich der ideelle Inhalt der ästhetischen Form.

Mit Idee ist nicht ein bloßer Vernunftbegriff gefaßt, sondern vielmehr „nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. Denn der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee, (...) sondern nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee"; aber, so betont Hegel, es bleibt „in dieser Einheit der Begriff das Herrschende", denn er enthält in sich die Identität von Begriff und Realität, von Subjekt und Objekt „und erzeugt deshalb aus sich selbst die Realität als die seinige, in welcher er daher ... nichts von sich aufgibt, sondern darin nur sich selbst, den Begriff realisiert und darum mit sich in seiner Objektivität in Einheit bleibt. Solche Einheit des Begriffs und der Realität ist die abstrakte Definition der Idee."[759] Alles Existierende hat, wie erwähnt, nur deshalb „Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche."[760] Erscheinendes ist nicht deshalb wahr, weil es Realität ist, sondern „dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht."[761]

Aus der Totalität der Idee entspringt der *Totalitätscharakter der Kunst*. Die Idee ist die „wirkliche und wahrhaftige Totalität"[762] des Begriffs, sie ist „nicht nur die ideelle Einheit und Subjektivität des Begriffs, sondern in gleicher Weise die Objektivität desselben, aber die Objektivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht. Nach beiden Seiten des subjektiven und objektiven Begriffs ist die Idee ein Ganzes, zugleich aber die sich ewig vollbringende und vollbrachte Übereinstimmung und vermittelte Einheit dieser Totalitäten. Nur so ist die Idee die Wahrheit und alle Wahrheit."[763]

---

759 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 145.

760 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 150.

761 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O.,, S. 151.

762 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 150.

763 Ebd.

Die in der Kunst sich äußernde Idee ist demgemäß Totalität i.S. der Identität von Subjekt und Objekt, des subjektiven und objektiven Geistes, die Identität des absoluten Geistes. Kunst ist als Ausdruck des absoluten auch Ausdruck des objektiven Geistes, der alles Existierende umfasst, d. h. die Welt des objektiven Geistes ist primärer Inhalt der Kunst. Ihre Darstellungsform ist allerdings *nicht* die *mimetische Wiedergabe des Faktischen*[764], sondern des Schönen; des Schönen aber in dem Sinn, „daß die Idee das schlechthin Substantielle und Allgemeine, die absolute- nicht etwa sinnliche- Materie, der Bestand der Welt sei.“[765] Daraus leitet Hegel die „Objektivität der Darstellung“[766] ab. Diese Version der Objektivität unterscheidet sich deutlich vom „gewöhnlichen Sinne des Wortes“, der bedeutet, „im Kunstwerk (müsse) jeder Inhalt die Form der sonst schon vorhandenen Wirklichkeit annehmen und uns in dieser bekannten Außengestalt entgegentreten.“[767] Es geht nun aber nicht darum, im Kunstwerk „die gemeine Wirklichkeit“[768] wiederzufinden: „Der Zweck der Kunst aber ist es gerade, sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Tätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten. – Auf die bloß äußerliche Objektivität daher, der die volle Substanz des Inhalts abgeht, hat der Künstler nicht loszugehen.“[769]

Diese Grundbestimmungen der Hegelschen Ästhetik bilden den systematischen Anknüpfungspunkt der marxistisch-leninistischer Ästhetik in jeder vorkommenden Variation. Insbesondere die hier entwickelte *Unterordnung der Kunst* unter die Herrschaft des Begriffs wird zum Kennzeichen der präskriptiven kommunistischen Ästhetik: Die Kunst formuliert mit ihren Mitteln das von der marxistisch-leninistischen Theorie Erkannte nach; *nur* mit den Kriterien dieser *Theorie* kann folglich die „Objektivität“, d.h. die *richtige* Widerspiegelung, der künstlerischen Darstellung beurteilt werden.

---

764 Vgl. Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 205.

765 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 190 f.

766 Hegel, Ästhetik. I, a. a. O., S. 373.

767 Ebd.

768 Ebd.

769 Ebd.

Wie sehr Theorie und Praxis der marxistisch-leninistischen Kunstauffassung Hegel, auch in der Negation, verpflichtet bleiben, kommt im übrigen in dem Verdikt, mit dem ein Kunstwerk disqualifiziert werden konnte, zum Ausdruck: galt den Kunstrichtern der Partei die Darstellung der Welt als „Grau - in – Grau“ gemalt, dann war das Werk verdammt. Die Kunstrichter operierten dabei mit jener von Hegel geprägten Formel, mit der er darlegen wollte, daß Philosophie „immer zu spät zur Reform der Welt käme“[770] und sie nur post fest erkennen könne: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit einbrechender Dämmerung ihren Flug.“[771] Diese Position hatte die marxistische Theorie bekanntlich übewunden; und auch die Kunst sollte bei der zur *Revolution* gewordenen Reform der Welt beitragen.

2.2.3 Lukàcs

Hier, wie mit der Philosophie Hegels überhaupt, konnte mit dem berühmten Vorgang, Hegel vom Kopf auf die Füße zu stellen, der Übergang vorbereitet und die Übernahme der Grundpositionen der Hegelschen Ästhetik in die marxistisch-leninistische bewerkstelligt werden, wo sie in Theorie und Praxis der sozialistischen Kunstpolitik ihre außerordentlich einflussreiche Wirkungsgeschichte entfaltet hat. Das lässt sich exemplarisch an der Ästhetik von Georg Lukàcs, dem Haupttheoretiker des hegelianschen Marxismus auf dem Feld der Kunsttheorie, zeigen. In seinem Werk ist die Widerspiegelungsthese zentral. Kunst und Wissenschaft widerspiegeln auf verschiedene Arten die sich wandelnde Wirklichkeit: Kunst richtet sich an die sinnliche Wahrnehmung und ist daher ein die Sinne ansprechender Erkenntnismodus; Wissenschaft richtet sich an die Ratio und stellt mit Begriffen die konkrete Totalität dar.

Die grundlegende Funktion der Kunst ist, da sie Wirklichkeit mit sinnlichen Mitteln darstellt, ihre mimetische Funktion; es solle, nach Lukacs, eine „unlösbare Zusammengehörigkeit der evokativen Mimesis mit dem künstlerischen Realismus“[772] geben. Die Frage danach, ob nun ein Kunstwerk die

---

770 Cassirer, Ernst, Der Mythus des Staates, Zürich u. München ^{2}1978, S. 387.

771 Hegel, Rechtsphilosophie, ed. Lasson, S.17, zit. nach Cassirer, Der Mythus ..., a. a. O., S. 387.

772 Lukacs, Georg, Ästhetik Bd. 2, Neuwied/Berlin, 1972, S. 34.

Wirklichkeit adäquat, d.h. realistisch widerspiegelt, ist gebunden an die Möglichkeit seiner Überführung in die diskursive Sprache. Diese *Übersetzbarkeit* des Kunstwerks in Begriffe ist mit den o.g. Hegelschen Bestimmungen gegeben. Die Entscheidung über den Realismus einer künstlerischen Widerspiegelung fällt also die Wissenschaft, da sie über die begriffliche Erkenntnis der Totalität der Wirklichkeit verfügt und in der Lage ist, Wesen und Erscheinung zu unterscheiden.

Wie sehr begriffliche Erkenntnis der künstlerischen vorgängig ist, zeigt sich in der Forderung, die Lukacs von Engels übernimmt, Aufgabe der Kunst sei es, das „Typische" zu zeigen: „Denn nur indem das Detail einen symptomatischen, auf das Wesen weisenden, eine Wesenhaftigkeit offenbarenden Charakter erhält, erhebt sich der Gegenstand, als vernünftig organisierte, in vernünftigen Beziehungen befindliche Totalität der Details ins Besondere, ins Typische."[773] Der Gipfel der Kunst ist nach Lukacs erreicht im Ideal des klassischen Kunstwerks, das Dichtung und Wahrheit über die Wirklichkeit harmonisch vereint: „Daraus folgt, daß jedes Kunstwerk einen geschlossenen, in sich abgerundeten, in sich vollendeten Zusammenhang bieten muß …"[774]

Realismus als polit–ästhetische Kategorie

Der „Realismus" ist Kernelement der ästhetischen Auffassungen in marxistischen Kunsttheorien; ähnliches lässt sich von der ihm entsprechenden Methode der „Widerspiegelung" sagen. Es gibt darüber eine breite innermarxistische Debatte; sie bezieht sich immer wieder auf die zahllosen Einlassungen der „Klassiker"[775] selbst, von denen insbesondere Marxens Einwände gegen den poetisierenden Parteigenossen Ferdinand Lassalle in der „Sickingen-Debatte"[776] den Ausgangspunkt bilden. Vor allem aber Engels berühmtes Diktum aus einem Brief an Miss „Margaret Harkness in London" vom April

---

773 Lukacs, Georg, Ästhetik Bd. 4, a. a .O., S. 169.

774 Lukacs, Georg, Kunst und objektive Wahrheit, in: ders.: Probleme des Realismus Bd.1, Werke Bd.4, Berlin/Neuwied 1971, S. 356. Zur Ausarbeitung seiner Theorie der proletarischen Literatur unter der Fragestellung „Reportage oder Gestaltung?" in der Weimarer Republik und zu seiner Stellung sowie seiner Bedeutung in der DDR vgl. unten Abschnitt „Parteilichkeit und Sozialistischer Realismus".

775 Vgl. dazu Karl Marx/ Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden, Berlin 1967.

776 Vgl. dazu Marx/Engels Werke Bd. 29, Berlin 1972, S. 590 ff.

1888 über den Realismus, der „außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“[777] bedeuten solle, wird dabei immer wieder zitiert. Bei Theoretikern wie Georg Lukács, „einem so subtilen Geist“, der „einstens die glänzenden Arbeiten über die `Soziologie des modernen Dramas` und die `Theorie des Romans` schrieb“[778], dienen diese Bestimmungen aber zu durchaus von der *Parteilinie abweichenden* Urteilen.[779] Bei dem *Realismus- Problem* handelt es sich, kurz gesagt, „um die Frage der objektiven Wirklichkeit und der Möglichkeit und Art ihrer ‚Objektivation’ in der Dichtung.“[780] Für Lukàcs besteht dies Problem nicht, „denn er hat eine felsenfeste Überzeugung - nämlich die marxistisch-leninistische - von dem, was „objektive Wirklichkeit ist“; ihm gilt als „die objektive Realität der Ablauf des ökonomisch-gesellschaftlichen Geschehens im Sinne von Marxens Dialektik. Und an diesem objektiven Geschehen hat sich, als dessen legitimer Widerschein, zu messen, was sich realistisch nennen will.“[781]

Die für Lukàcs entstehenden Schwierigkeiten bei der Analyse der deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts, deren Werke schwanken zwischen „reaktionären“ und schwachen „positiven“ Ansätzen, löst er durch Rückführung auf das von Marx entworfene Schema der „anachronistischen“ deutschen Zustände auf; die sozusagen fehlerhafte Widerspieglung ist selbst „das objektive Ergebnis der objektiven ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland.“[782] Die widersprüchlichen Werke und Stilmittel von Autoren wie etwa Heine subsumiert Lukàcs unter den von den „anachronistischen“ Verhältnissen produzierten „ideologischen Zustand“, der seinerseits aber auch nichts anderes sein soll als ein objektives Resultat der objektiven Verhältnisse.

---

777 Vgl. dazu Marx/Engels Werke Bd. 37, Berlin 1974, S. 345.

778 Brinkmann, Richard , Wirklichkeit und Illusion, Tübingen [3]1977, S. 59.

779 Vgl. Lukács, Georg, Tendenz oder Parteilichkeit? (1932), in: Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961, S. 109 –121; vgl. grundlegend zum Problem des Realismus das genannte epochale Werk von Richard Brinkmann.

780 Brinkmann, Richard, Wirklichkeit, a. a. O., S. 58.

781 Brinkmann, Richard, Wirklichkeit, a. a. O., S. 59.

782 Brinkmann, Richard, Wirklichkeit, a. a. O., S. 61.

Dank dieser Dialektik ergibt sich folgendes: „Zwar erzeugt die objektive, d.h. tatsächliche ökonomisch-gesellschaftliche Situation zwangsläufig die ihr angemessene ideologische Widerspiegelung. Aber ‚Wirklichkeit' ist dennoch in einem normativen Sinne zu verstehen. Echte Wirklichkeit ist eigentlich nur die, die sein soll, im Marxschen Sinne, oder jedenfalls die, die bewußt und kräftig auf dem Wege ist zu jenem Ziel, das Marx der Dialektik gesetzt hatte. Das bedeutet: Echter Realismus in der Dichtung (wie in der Philosophie) ist nur möglich als Reflex dieser bewußt den Gang der Dialektik vorantreibenden politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit."[783]

Bei der Diskussion der Probleme des Realismus erweist sich, wie sehr der verengte Realismusbegriff des Marxismus selber das Problem ist: seine Fassung „im Sinne einer ‚getreuen' Aufnahme der tatsächlichen Wirklichkeit in die Dichtung läßt sich nicht halten. Diese Bedeutung des Begriffs geht von einer naiven Gegenstandsvorstellung aus, die schon Naturwissenschaft und Philosophie seit langem haben aufgeben müssen und die erst recht für die Dichtung, auch für die erzählende Dichtung, nicht gelten kann. Erzählende Dichtung ist nicht Wiedergabe einer Wirklichkeit ‚draußen' mit mehr oder weniger ästhetischem Firnis. Sie baut eine eigene Wirklichkeit auf mit eigener Struktur, eigenen Gesetzen, eigener Logik."[784] Lukàcs hat eine elaborierte Theorie des Realismus vorgestellt; ihre restringierte Fassung, aber auch konsequente Fortsetzung liegt vor in der Doktrin des „Sozialistischen Realismus" als der Synthese aus „Parteilichkeit" und „Objektivität"; diese Doktrin und die vorausliegenden theoretischen Annahmen bilden die Grundlage für das kommunistische Kunstverständnis.

2.3 Die Grundlagen der Kulturpolitik von KPD/SED

2.3.1 Zur Tradition und Kontinuität des Konzepts einer politisierten Kunst.

Die grundlegenden Bestimmungen für die kommunistische Kulturpolitik sind von Lenin formuliert worden. Kultur und Kunst werden von ihm streng marxistisch als von der jeweiligen „materiellen Basis" bestimmte „Über-

783 Brinkmann, Richard, Wirklichkeit, a. a. O., S. 62. Folgerichtig gibt es im Urteil von Lukàcs in den anachronistischen deutschen Zuständen des 19. Jahrhunderts „kaum einen wirklichen Realismus." Ebd.

784 Brinkmann, Richard, a. a. O., S. 309.

bau“-Phänomene verstanden; die bestehende und herrschende Kultur ist jeweils die Kultur der Herrschenden, also Klassenkultur; in Analogie zum antagonistischen Klassenschema ergibt sich daraus die Differenzierung des Begriffs Kultur in „bürgerliche“ und „proletarische“ Kultur, die als Klassenkulturen ebenfalls in einem antagonistischen Verhältnis stehen. Neben der Durchsetzung dieses Zwei-Kulturen-Paradigmas ist Lenins entscheidende Leistung als Kulturtheoretiker, aus diesem Paradigma die systematische Konsequenz gezogen und das Postulat der „Parteilichkeit“ der Kunst zum Grundpfeiler des kommunistischen Kulturpolitik gemacht zu haben.[785] Lenins Ausführungen zur „Parteilichkeit“ der Literatur sind klassisch geworden; da sie in der kommunistischen Diskussion stets als oberste Autorität gelten, sollen sie hier einleitend vorgestellt werden.

Lenin leitet seine Bestimmungen der „Aufgaben“ der Kunst aus dem postulierten Verhältnis von „bürgerlicher“ und „revolutionärer“ Kunst ab: „Im Gegensatz zu den bürgerlichen Sitten, im Gegensatz zur bürgerlichen Unternehmer- und Krämerpresse, im Gegensatz zum bürgerlichen Karrierismus und Individualismus in der Literatur ... muß das sozialistische Proletariat das Prinzip der *Parteiliteratur* aufstellen ...“[786] Dies besteht nicht nur darin, dass „die literarische Tätigkeit keine Quelle des Gewinns von Einzelpersonen oder Gruppen sein darf, sie darf überhaupt keine individuelle Angelegenheit sein, die von der allgemeinen proletarischen Sache unabhängig ist. Nieder mit den parteilosen Literaten! Nieder mit den literarischen Übermenschen!“[787]

Nach dieser Klarstellung folgt jene Formulierung von der proletarischen Kunst, die kanonischen Rang erlangt hat: „Die literarische Tätigkeit muß zu

---

785 Aus der überbordenden Fülle der hagiographischen DDR-Arbeiten zur Bedeutung Lenins für die Entwicklung der sozialistischen Kulturtheorie seien beispielhaft drei angeführt: Träger, Claus, Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Leipzig 1972; Revolution und Literatur. Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur, hrsg. von Werner Mittenzwei und R. Weisbach, Leipzig 1971; Rudoph, Johanna, Lebendiges Erbe, Leipzig 1972. Kritisch dazu u. a.: Zima, Peter V., Literarische Ästhetik, Tübingen 1991, S. 60 – 99; Hohendahl, Peter Uwe, Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR, in: Literatur der DDR in den siebziger Jahren, hrsg. von P. U. Hohendahl und P. Herminghouse, Frankfurt a. Main 1983, S. 13- 52.

786 Lenin, W. I., Parteiorganisation und Parteiliteratur, (1905), zit nach: Lenin, W. I.: Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin (DDR) 1960, S. 60.

787 Ebd.

einem *Teil* der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem ‚Rädchen und Schräubchen' des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden...".[788] Dies von Lenin 1905 entwickelte Paradigma der Parteilichkeit der Kunst kulminierte 1932/1934 in der ästhetischen Doktrin des Sozialistischen Realismus; in dieser normativen polit-ästhetischen Doktrin lief die Instrumentalisierung aller Kunstformen für die politischen Zwecke zusammen. Die Übertragung des sowjetischen Kulturmodells in die SBZ/DDR beinhaltet daher auch die Übernahme dieses Prinzips der Parteilichkeit der Kunst. Die in der DDR geltende Konzeption einer in diesem Sinn „politisierten" Kunst weist verschiedene Traditionsbezüge auf; sie steht einmal in der Kontinuität des Kulturverständnisses der deutschen Arbeiterbewegung, sie steht in der Kontinuität der kommunistischen Kulturpolitik in der Weimarer Republik und der Kulturpolitik der Sowjetunion.

2.3.1.1 Zur Kontinuität der SED-Kulturpolitik: Das Modell Bildung

Die frühe deutsche Arbeiterbewegung versuchte in ihrer kulturpolitischen Arbeit zwei Ziele zu erreichen: sie wollte einen Orientierungsrahmen schaffen und zugleich durch „Bildung" eine Teilhabe der Arbeiterklasse an der Nation erreichen. Mit dem im 19.Jhdt. eminent beschleunigten Prozeß von Industrialisierung, Verstädterung und Vermassung ging eine Erosion von Traditionen und erworbenen Orientierungsmustern einher; verloren ging insbesondere der „invariante Schatz von Gewohnheiten, an Einsichten, Symbolen, Wegweisern und kulturellen Immobilien, denen wir die Steuerung unseres Verhaltens mit dem Gefühl überlassen können, es richtig zu machen."[789] Angesichts des beschleunigten Wandels der sozialen und politischen Verhältnisse wurde den „kulturellen Immobilien" in der Theorie der sozialdemokratischen Arbeiterbildung die Funktion von Orientierungshilfen zugewiesen. Durch Aneignung der „bleibenden Werte" der Kunst, des Kanons der Weimarer Klassik, den Werken von Schiller und Goethe, sollte die für die Arbeitermassen dringend erforderliche Orientierungsleistung erfüllt werden.[790] Diese Aneignungsprozesse, zugleich als Bildungs- und Kultivierungsprozesse der Arbeiter gedacht, sollten den Aufstieg des Proletariers zum

---

788 Ebd.

789 Gehlen, Arnold, Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1957, S. 156.

790 Auf die analoge Rolle des von der SED bereitgestellten „Orientierungswissens" in der DDR weist Sigrid Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft, a. a. O., S. 235 ff hin.

Staatsbürger vorbereiten und seine Einfügung in die entstehende deutsche Nation, die im Kern nur vom Bürgertum gestellt wurde, ermöglichen helfen.[791]

Diese Auffassung beeinflusste auch die Aneignung des *kulturellen Erbes*. In der Erbekonzeption von Franz Mehring, dem maßgeblichen Kultur- und Geschichtstheoretiker der frühen Arbeiterbewegung, sind die Hauptelemente, die auch für die SED-Kulturpolitik bedeutsam werden, vorgeprägt: die strikte *Ablehnung der modernen* Kunst und die Kanonisierung der *Weimarer Klassik*. Das Proletariat lehnt, Mehring zufolge, die moderne Kunst ab, denn diese „kennt keinen Ausweg aus dem Elend, das sie mit Vorliebe schildert. Sie entspringt aus bürgerlichen Kreisen und ist der Reflex eines unaufhaltsamen Verfalls, der sich in ihr getreu genug widerspiegelt. Sie ist durchaus pessimistisch in dem Sinne, daß sie im Elend der Gegenwart nur das Elend sieht. Was ihr vollständig fehlt, ist jenes freudige Kampfelement, das dem klassenbewußten Proletariat das Leben des Lebens ist.“[792]

Der Arbeiter verfügt, so weiß Mehring zu berichten, über „einen tief optimistischen Grundzug“, der sich auf die „felsenfeste Überzeugung“ stützt, „daß er eine Welt umwälzen kann.“ Eben dieser optimistische Grundzug sei auch Grund seiner „Begeisterung für die Klassiker“, bei denen ebenfalls „jenes freudige Kampfelement“ vorhanden sei, welches der modernen Kunst fehle. Aus dieser von Mehring konstruierten Gemeinsamkeit einer revolutionär-optimistischen Grundhaltung erwächst nicht nur sein tiefes Verständnis für

---

791 Vgl. dazu: Feidel-Mertz, Hildegard, Zur Ideologie der Arbeiterbildung, Neuwied/Berlin 1972. Die Konzeption der SED von der „gebildeten Nation“ knüpft an diese Tradition der Arbeiterbewegung aus der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts an.

Meuschel weist auf eine weitere Traditionslinie hin, die hier ihre Wurzel hat, den Zusammenhang zwischen der „Erziehungsidee“ der Bildungsvereine der frühen Arbeiterbewegung und der auch für die DDR bedeutsamen „Gemeinschaftsidee“: „Die sozialistische Gemeinschaftsorientierung entsprang nicht nur der Kritik der Vereinzelung, des individuellen Egoismus ökonomischen Interessenverfolgs und der Erosion kultureller Traditionsbestände; sie ging vielmehr mit der Organisierung der Arbeiterklasse unmittelbar einher.“ Kollektive Organisierung verdrängte „in der Regel die Vorstellung, die Zukunftsgesellschaft habe die Voraussetzungen für individuelle Selbsttätigkeit und Autonomie zu bieten.“ Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft..., a. a .O., S. 74.

792 Mehring, Franz, Kunst und Proletariat, in: Gesammelte Schriften, Bd.8, Berlin 1963, S. 127 f.

die Weimarer Klassik, sie ist auch der Grund dafür, sie in jenen Vorbildstatus zu erheben, den es „zu beerben gilt.“[793]

Dieser Erbekonzeption liegt die Annahme einer Analogie der historischen Entwicklung zwischen revolutionärem Bürgertum und revolutionärem Proletariat zugrunde: solange sie revolutionäre Klasse ist, weist auch die Kunst der Bourgeoisie jenen „optimistischen“ Grundzug auf, der für die Kunst des Proletariats kennzeichnend sein wird; der Rückbezug auf diese Entwicklungsphase der bürgerlichen Kunst ist daher Aneignung eines wichtigen Erbes; erst wenn die Bourgeoisie ihre historisch „fortschrittliche“ Rolle eingebüßt hat, wird auch ihre Kunst reaktionär und dekadent; dann kann sie nicht mehr beerbt, dann muß sie verboten werden – das wird dann die Praxis der SED werden, der etwa Kafka oder Beckett als zu verbietender Inbegriff der Dekadenz galten.

Dieser von Mehring postulierte Zusammenhang von historischer Funktion einer Klasse im Geschichtsprozess und den Hervorbringungen ihrer Kunst wird zum entscheidenden Differenzkriterium in der Selbstauslegung kommunistischer Kulturtheoretiker: da in der erreichten historischen Entwicklungsstufe *nur* das Proletariat eine fortschrittliche Funktion haben kann, kann auch nur ihre Kunst *fortschrittlich* sein. Ästhetisches Äquivalent dieser *außerästhetisch* bestimmten Fortschrittlichkeit ist ihr „optimistischer Grundzug“; diese Behauptung bildet den Grundzug aller polit-ästhetischen Darlegungen der kommunistischen Kunsttheoretiker; insbesondere bei der Formulierung der Doktrin des Sozialistischen Realismus durch Shdanow 1934 in Moskau und bei seiner Implementierung in der SBZ durch A. Dymschitz 1947 in Berlin spielt dieser „Optimismus“ der Kunst eine herausragende Rolle.[794]

2.3.1.2 Zur Kontinuität der SED-Kulturpolitik: Das Modell Weimar

Die Kontinuität SED-Kulturpolitik ist besonders deutlich in ihrem Bezug auf die innermarxistischen Kunstdebatten der Weimarer Republik und Versuche einer politisch-engagierten „proletarisch-revolutionären“ künstlerischen Praxis. Walter Benjamin hatte mit seiner 1935 in Paris beim kommunistisch

---

793 Ebd.

794 Diese Selbstbeschreibungskategorie des „Optimismus“ bildet daher auch den Ausgangspunkt für die idealtypische Klassifizierung der Kunst des Kommunismus in meiner Typologie des Heroismus. Vgl. unten Kap. 4.

organisierten Kongress „Verteidigung der Kunst“ vorgetragenen Formel, der zufolge die vom Faschismus betriebene „Ästhetisierung der Politik“ vom Kommunismus mit einer „Politisierung der Kunst“[795] beantwortet werde, einen bündigen theoretischen Ausdruck für die Kunstpraxis im Umkreis der jeweiligen kommunistischen Parteien geliefert, als deren Repräsentanten ihm vor allem Tretjakov in der jungen Sowjetunion und Brecht in Deutschland galten. Diese Traditionslinie ist einmal durch die personelle Kontinuität - Brecht und sein „Berliner Ensemble“, das Theater am Schiffbauerdamm in Berlin - in der DDR-Kultur[796] und durch die personelle Kontinuität im Bereich der proletarischen Kunst, wie sie Bredel, Gotsche u.a. in der Weimarer Republik konzipiert hatten, repräsentiert. Diese Weimarer Traditionslinie hat für die Ausformulierung der SED-Kulturpolitik entscheidende Bedeutung gewonnen; alle wichtigen Bestimmungen ihrer Politik entnimmt sie dem Arsenal von Antworten der Kontroversen dieser Zeit – ergänzt und erweitert durch die „Erkenntnisse“ der sowjetischen Kulturpolitik. Wegen der überragenden Bedeutung dieser Periode, die als Genese einer kommunistischen Kulturtheorie und -politik sowie einer ihr entsprechenden Kunstpraxis geltenkann, soll sie hier näher vorgestellt werden.

Der Versuch der KPD zur Schaffung einer proletarisch-revolutionären Kunst in der Weimarer Republik

Am Abend des 9. November 1918 erschien als „Organ der Spartakus-Richtung“[797] die erste Nummer der „Roten Fahne“, die bis 1933 das Zentral-

---

795 Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1968, S. 48ff; dieser Kongress ist organisiert worden „von einem von deutschen Emigranten im Auftrag der Komintern gegründeten Institut zum Studium des Faschismus, INFA genannt...“ Manès Sperber, Bis man mir Scherben auf die Augen legt, München 1982, S. 45. Dort auch viele aufschlussreiche Schilderungen des taktischen Charakters der Volksfrontpolitik.

796 Diese Kontinuität hat den relativ hohen Rang des Theaters in der DDR garantiert. Abgesehen davon, daß die Duldung eines ästhetisch innovativen Theaters der restriktiven Kulturpolitik schon deshalb leicht viel, weil es sich nicht um ein Massenmedium handelt, ist es ein Grundzug des Brechtschen Theaters selbst, der der herrschenden Politik entgegenkam: sein didaktischer Gestus. Der ist, wie Adorno bemerkt hat, „intolerant gegen die Mehrdeutigkeit, an der Denken sich entzündet: er ist autoritär“ - Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 360.

797 Brauneck, Manfred, Revolutionäre Presse und Feuilleton, in: Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918 – 1933, München 1973, S. 9 – 54, hier: S. 9. Diese Nummer trug dabei noch den Untertitel: „Ehemaliger Berliner Lokal-Anzeiger“; diese Zeitung aus dem Scherl-Verlag galt „als eines der reaktionärsten Berliner Blätter, das seit Jahren ge-

organ der KPD bleiben sollte; sie blieb „während der Dauer der Weimarer Republik im Bereich der großen Tageszeitungen das einzige publizistische Organ, das kompromißlos den Gedanken der Revolution gegen die Konsolidierung der bürgerlichen Demokratie und die Restauration des Klassenstaates propagierte und von dieser Linie aus die revisionistische Politik der Sozialdemokratie in gleicher Weise wie die bürgerlichen Parteien und den aufkommenden Faschismus bekämpfte.“[798] Den „Gedanken der Revolution“ auch im Bereich von Kunst und Kultur zu verankern, war eine wesentliche Aufgabe des „Zentralorgans“; es wirkte dabei, indem es sich zum Forum der grundsätzlichen Fragen machte, streng leninistisch als Organisator einer proletarischen Kunst; und es wirkte als Meinungsbildner und –führer in den eigenen Reihen im Rahmen der tagesaktuellen Debatten, indem es recht ausführlich über die Ereignisse in Kunst und Kultur berichtete. Der zweite wichtige „kollektive Organisator“ einer revolutionären Kunst in der Weimarer Republik war der „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller“ mit seiner Zeitschrift „Linkskurve“, der von 1928 bis 1932 maßgeblich sowohl die theoretische Debatte als auch die literarische Praxis bestimmte. In der Linkskurve wurden die ästhetischen Kontroversen ausgetragen, die vor allem mit den Namen Brecht und Lukacs verbunden sind. In der Reihe „Rote -Eine -Mark- Romane“ erscheinen die Arbeiten von Bredel, Gottwald, Schönstedt, Scharrer u.a.

Kunst und Revolution

Die Grundlage der Überlegungen bildet das Paradigma der zwei Kulturen in der bestehenden Gesellschaft: der bürgerlichen und der proletarischen, die - in Analogie zum Klassengegensatz - auch als in einem antagonistischen Verhältnis stehend konzipiert werden. Die Hauptprobleme, um die die Debatten kreisen, sind Fragen des Bezugs zur bürgerlichen Kunst und zur kulturellen Tradition („kulturelles Erbe“) und Fragen der Schaffung einer davon abgrenzbaren eigenständigen sozialistischen Kunst. Die Ausgangslage ist zunächst nur insoweit klar, wie es Lunatscharski, der „Baumeister der sozia-

---

gen die Arbeiterbewegung und die Politik der sozialistischen Parteien agitiert hatte“; am Abend des 9. November besetzte „eine Gruppe revolutionärer Arbeiter unter Führung von Hermann Duncker und Ernst Meyer“ die Redaktionsräume in der Zimmerstr. 35 – 44 und erklärte sie „zum Eigentum des revolutionären Proletariats.“ Brauneck, Manfred, Revolutionäre Presse und Feuilleton, a. a. O., S. 10.

798 Brauneck, Manfred, Revolutionäre Presse und Feuilleton, a. a. O., S. 11.

listischen Sowjetkultur“[799], es 1920 in der Roten Fahne formuliert, als „daß die Waffe der proletarischen Kultur, daß ein tiefes Bewußtsein des sozialistischen Ideals ... eine äußerst wichtige Sache sei...“[800] Aber klar ist auch, dass „das Proletariat in kultureller Hinsicht noch nicht reif“ ist; es „gibt noch keine, vielleicht nur sehr wenige proletarische Ideologen.“[801]

Nur als *Aufgabe* läßt sich daher benennen: „Das Proletariat muß die Arbeit an der Schöpfung der proletarischen Kultur fortsetzen“, es muss einen „möglichst breiten Strom neuer, bestimmter Werte, die den Stempel des proletarischen Gedankens tragen“ schaffen; „je mehr der proletarische Genius seine Kräfte auf diese Gebiete lenken wird“, um so schneller wird er „den bürgerlichen Schmutz und den kleinbürgerlichen Stand“ von sich „abschütteln.“[802] Dabei wird das Proletariat versuchen, „alles allmählich mit dem sozialistischen Geist zu durchdringen“ - dies ist „eine ungeheure Aufgabe“; und es wird unterscheiden müssen zwischen den „teils wirklichen, teils zweifelhaften Werten“ der alten Kultur, „ohne die wichtigen dabei zu zerstören“; kurz: es kann „an den Kulturstätten nicht vorbeigehen, die ihm die Vergangenheit als Erbschaft hinterlassen hat.“[803]

---

799 Dass Lunatscharski 1920 mit einer programmatischen Bestimmung der Aufgaben der Kultur in der Roten Fahne zu Wort kommt, deutet auf den schon vorhanden starken Einfluß sowjetischer Politik hin. L. (1875 –1933) war einer der wichtigsten Kader aus dem engsten Zirkel um Lenin; nach „dem Sieg der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution betraute die Partei Lanatscharski in der Sowjetregierung mit dem Posten des Volkskommissars für das Bildungswesen. Zusammen mit Nadeshda Krupskaja lenkte er die Politik der Partei im Bereich der Kultur, beim Aufbau des sowjetischen Erziehungswesens von der Grund- bis zur Hochschule, als Leiter der gesamten politischen Aufklärung und des ganzen wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens der jungen Sowjetrepublik. Zwölf Jahre hatte er diesen Posten inne“; 1929 „trat er an die Spitze des Komitees für die Forschungs- und Lehranstalten beim Zentralexekutivkomitee der UdSSR“; dabei beeinträchtigte ihn zunehmend eine Herzkrankheit. „Am 26. Dezember 1933“ ist L. gestorben, „in der Kremlmauer ruht, was an ihm sterblich ist.“ „Unsterblich bleibt das geistige Vermächtnis dieses, wie es im Nachruf des Zentralkomitees der KPdSU heißt, ‚alten verdienten bolschewistischen Revolutionärs, eines angesehenen Baumeisters der sozialistischen Sowjetkultur’.“ Zit. nach den Angaben in „Der Autor“, in: Lunatscharski, Anatoli, Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen. Ausgewählt u. übersetzt v. Franz Leschnitzer, Dresden ^{2}1974, S. 248.

800 Lunatscharski, Anatoli, Die Aufgaben der sozialistischen Kultur, In: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 78 - 84, hier: S. 79.

801 Lunatscharski, A., Die Aufgaben der sozialistischen Kultur a. a. O., S. 80.

802 Ebd.

803 Ebd.

Das, was hier noch im Vagen und Appellativen bleibt, stellt Lunatscharski im zeitgleich in der Sowjetunion veröffentlichten Aufsatz „Die Revolution und die Kunst“ allerdings deutlicher dar. Die dabei vorgetragene Argumentation hat dabei denkstrukturell und inhaltlich paradigmatische Bedeutung für die Debatten in den folgenden Jahrzehnten; diese Ausführungen des prominentesten Kulturfunktionärs der Sowjetunion der 1920er Jahre besitzen Modellcharakter. Der erste Schritt der Konzeption ist die Charakterisierung und Abgrenzung von bürgerlicher Kunst ist: „Höchst bezeichnend für die bürgerliche Kunst der jüngsten Zeit ist das völlige Fehlen eines Inhalts. ... Purer Formalismus schlug allenthalben über den Strang: in der Musik, der Malerei, der bildenden Kunst und der Literatur. Darunter litt natürlich auch der Stil.“[804] Die ästhetischen Kategorien „Form“ und „Inhalt“, die in der bürgerlichen Kunst in einen Gegensatz geraten sind, vermittelt Lunatscharski nun mit einer in den späteren innermarxistischen Debatten überaus wichtig werdenden Kategorie - mit der Kategorie „Volk“: „Das formale Suchen entartete in Sonderlingstum und Gaukelei ... – bemißt sich doch die wirkliche Vollkommenheit der Form natürlich nicht nach rein formalem Suchen, sondern nach dem Finden einer Form, die im höchsten Grad Gemeingut des ganzen Volks ist, die den charakteristischen Gefühlen und Gedanken der gesamten Masse in der gegebenen Epoche entspricht.“[805] Dass die bürgerliche Kunst so depraviert ist, ist selbstverständlich die Folge einer Depravierung der bürgerlichen Gesellschaft selbst: „Derartige eines künstlerischen Ausdrucks

---

804 Lunatscharski, Anatoli, Die Revolution und die Kunst, in: Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen, a. a. O., S. 26 – 31, hier: S. 26.

Schon 1913 urteilt L. über die französischen „Künstler der Avantgarde“ ähnlich. Diese steuerten „über eine jäh hereinbrechende Flachheit“ auf den „wirklichen Unsinn“, der „an Scharlatanerie grenzt“, zu. Kubismus, Futurismus u.ä. Richtungen „zeugen derart deutlich von einem tiefen Verfall des Geschmacks und der künstlerischen Technik, daß man sich keinen Augenblick über den Pessimismus wundern darf ...“ Aber es wäre nicht ganz gerecht, „sämtliche Vertreter der aufgezählten Richtungen als Degenerierte oder als Gauner abzutun. Diese Richtungen sind zweifellos krankhaft. Das ist jedoch eine Krankheit nicht persönlichen, sondern sozialen Charakters.“ Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., S. 69

Wichtig ist diese Argumentation mit dem Formalismus-Vorwurf vor allem aus einem Grund: Hier wird das Modell geliefert für spätere Gleichschaltungs- und Säuberungskampagnen; vgl. dazu unten Girnus 1951 in der Formalismus-Kampagne der SED.

805 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., 26.

würdige Gefühle, Gedanken und Geschehnisse hat es in der Bourgeoisiegesellschaft der letzten Jahrzehnte überhaupt nicht gegeben.“[806]

Angesichts dieser Lage stellt sich nun die Frage, woher die einer künstlerischen Darstellung „würdigen Gedanken“, d.h. ein neuer „Inhalt“ der Kunst kommen kann. Die Antwort lautet: „Die Revolution bringt Ideen von wunderbarer Weite und Tiefe mit. Sie entzündet rings um sich intensive, heroische und komplizierte Empfindungen. Die alten Künstler stehen diesem neuen revolutionärem Inhalt verständnislos gegenüber...“[807] Das Verhältnis von Revolution und Kunst kann also recht einfach bestimmt werden: „Mithin erwarte ich von dem Einfluß der Revolution auf die Kunst sehr viel, einfach gesagt: die Errettung der Kunst aus der schlimmsten Dekadenz, aus dem puren Formalismus; die Revolution muß die Kunst zu deren eigentlicher Bestimmung zurückführen, *dem machtvollen und mitreißenden Ausdruck großen Denkens und großen Erlebens*.“[808]

Neben die großen Leistungen der Revolution für die Kunst- Errettung aus schlimmster Dekadenz und purem Formalismus - tritt noch ein weiterer wichtiger Aspekt: sie führt die Kunst zurück zu ihrer *eigentlichen* Bestimmung.

Hier formuliert Lunatscharski eine entscheidende normative Dimension der kommunistischen Ästhetik; das, was uns hier in nuce begegnet, ist sie bis an ihr Ende geblieben: eine an der vorgängigen Theorie des Marxismus - Leninismus ausgerichtete normative Ästhetik. Mit Hilfe der normativen Feststellung der eigentlichen *Bestimmung* der Kunst – Ausdruck großen Denkens und Fühlens zu sein – kann auch zwanglos eine nähere Bestimmung der *Aufgaben* der Kunst vorgenommen werden. Da großes Denken und Fühlen an die Revolution gebunden ist – der entscheidende Mangel der alten Gesellschaft hat ja gerade darin bestanden, diese nicht mehr zu ermöglichen - , muss die *Kunst*, will sie ihrer eigentlichen Bestimmung entsprechen, sich *an die Seite der Revolution* stellen und ihr *dienen*. Der revolutionäre neue Staat steht vor allem vor der Aufgabe, „die revolutionäre Form des Denkens, Fühlens und Handelns im ganzen Land zu verbreiten“; daraus lässt sich auch

---

806 Ebd. Hier artikuliert sich die grundlegende erkenntnistheoretische Annahme über das Verhältnis von „Basis“ und „Überbau“, der zufolge Denken als „Widerspiegelung“ eines Materiellen erscheint; ein Vorgang der auch im Bereich des Ästhetischen gültig sein soll.

807 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., S. 26 f.

808 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., S. 27.

die nähere Aufgabe der Kunst ableiten: Der „große kollektive Propagandist, der kollektive Verkündiger – die Kommunistische Partei – muß sich mit sämtlichen Mitteln der Kunst wappnen, welche also zu einem mächtigen Hilfsmittel für die Agitation wird.“[809] Diese und damit die in ihrem Dienst stehende Kunst zeichnet sich dadurch aus, „daß sie vor allem die Gefühle der Zuhörer und Leser bewegt und deren Willen unmittelbar beeinflußt. Sie bringt sozusagen den Inhalt der revolutionären Verkündigung zum Glühen und läßt ihn in allen Farben erglänzen. Ist daran zu zweifeln, daß eine solche Verkündigung um so stärker wirkt, je höher sie künstlerisch steht?“[810]

Aufgabe und Funktion der Kunst im Kontext dieser politisierten Ästhetik lassen sich wie folgt zusammenfassen: „Wenn die Revolution der Kunst die Seele geben kann, so kann die Kunst zum Mund der Revolution werden“, d.h. die Kunst kann der Revolution „von Nutzen sein.“[811] Der „Nutzen“ liegt darin, zu „einem mächtigen Hilfsmittel der Agitation“ zu werden und die „Gefühle“ und den „Willen“ der Rezipienten zu beeinflussen. Lunatscharski scheut sich nicht, die verschiedenen Kunstformen auf ihren „Nutzen“ hin durchzumustern. Die Schaubühne ist so oft „als eine große Tribüne, als eine große Lehrkanzel für die Verkündigung bezeichnet“ worden, „daß man bei der Frage über sie hier nicht zu verweilen braucht.“[812] Auch die „Musik hat immer eine Riesenrolle in Massenbewegungen gespielt; Hymnen, Märsche sind deren notwendiges Zubehör. Es kommt nur darauf an, diese Zauberkraft der Musik zu entfalten und zielbewußt zu lenken.“[813] Die „Kunstformen jüngsten Datums, so die Filmkunst, zum Teil auch die Tanzkunst, können mit stärkster Wirkung ausgewertet werden. Sich über die Propaganda- und Agitationswucht der Filmkunst zu verbreiten ist lächerlich: sie springt jedem förmlich ins Auge.“[814]

---

809 Ebd.

810 Ebd.

811 Ebd.

812 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., S. 28.

813 Ebd.

814 Ebd.

Lunatscharski formuliert darüber hinaus einen weiteren Aspekt, der die „These vom totalitären Staat als Gesamtkunstwerk“[815] glänzend bestätigt, den Aspekt der Formierung der Massen: „Und man bedenke, welchen Charakter unsere Festlichkeiten annehmen werden, sobald wir mittels der Allgemeinen Kampfschulung rhythmisch sich bewegende Massen hervorbringen werden, Tausende und Zehntausende von Menschen, und zwar nicht mehr eine bloße Menge, sondern eine wirklich von *einem* Gedanken erfaßte reguläre Friedensarmee. Hinter sich die durch Allgemeine Kampfschulung herangebildeten Massen, werden andere, kleinere Gruppen von Zöglingen unserer Rhythmikschulen in Erscheinung treten, die dem Tanz seinen wirklichen Platz zurückgeben werden. Das Volksfest wird sich mit allen Künsten umrahmen, wird von Musik und Chören erschallen, wird seine Gefühle und Gedanken durch Aufführungen und Freilichtbühnen, durch Gesänge und Gedichtrezitationen an verschiedenen Plätzen in einer jubelnden Menge zum Ausdruck bringen, die dann ganz in der Gesamthandlung aufgehen wird.“ [816]

Lunatscharski sieht hierin die *eigentliche* Bestimmung der Kunst erfüllt: „Ja, während eines Demonstrationszugs der Moskauer Arbeiter vor unseren Freunden der Dritten Internationale, hernach während einer Feier der Allgemeinen Kampfschulung, bei der großen Aktion an der Börsen-Kolonnade in Petrograd spürte man bereits das Herannahen des Augenblicks, da die Kunst, ohne sich im geringsten zu erniedrigen, vielmehr nur noch gewinnend, zum Ausdruck der Gedanken und Gefühle des ganzen Volks wird – revolutionärer, kommunistischer Gedanken und Gefühle.“[817]

Hier schließt sich der Zirkel: die Kunst wird nur dann wieder zu - wahrer - Kunst, wenn sie „Dekadenz und Formalismus“ überwindet und ihren neuen Inhalt *wieder*findet als „Ausdruck großer Gedanken und Gefühle“; diese sind zunächst inkorporiert in der Revolution, Kunst wird daher zu neuer Kunst als „Mund der Revolution“; sie wird schließlich zum Ausdruck der Gedanken und Gefühle des „ganzen Volks“ und geht auf in eine das ganze Leben umfassende „Gesamthandlung“.

---

815 Günther, Hans, Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates, in: H. G. (Hrsg.), Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld 1994, S. 259 – 272, hier: S. 259.

816 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., S. 28.

817 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., 28 f.

Lunatscharski selbst hat seine ästhetischen Überlegungen in einen Kontext und eine Kontinuität von weltgeschichtlicher Bedeutung gestellt: das von ihm ausgemalte „Aufgehen“ der Kunst in eine „Gesamthandlung“, das „ist es, wovon die Französische Revolution träumte, was sie anstrebte; das ist es, was vor den besten Menschen der kulturvollsten Demokratie, der attischen, Wortgestalt annahm; und das ist es, dem wir uns schon nähern.“[818] Diese politisierte Ästhetik besteht aus heterogen Elementen; ohne Zweifel weist sie – eben als *normative* Ästhetik - einen Bezug zu den großen Dichtern der attischen Tragödie (wie Aischylos, Sophokles, Euripides) bzw. zur Tragödientheorie von Aristoteles auf; auch dort stehen im Zentrum ergreifende, große Leidenschaften[819], jene „großen Gefühle und Gedanken“, die Hervorbringungen der Revolution sein sollen. Allerdings ist dies ein bloß äußerlicher Bezug – unter Abzug der tragischen Dimension nämlich und damit des Kernstücks der attischen Tragödie. Dieser sinnentleerten Inanspruchnahme einer ästhetischen Kontinuität entspricht jene leere Behauptung der politisch-ästhetischen Vollendung dessen, wovon die Französische Revolution vermeintlich „träumte“.

Proletarische Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft

Lunatscharski hat in seinem programmatischen Artikel für die Rote Fahne auch das Problem behandelt, ob jeder „Gedanke an eine, wenn auch teilweise Verwirklichung sozialistischer Kultur (in) der kapitalistischen Gesellschaft“ ein „gemeiner Opportunismus, ein Bernsteinismus auf kulturellem Gebiet“[820] sei und entschieden, es sei „ein großer Unsinn zu denken, daß das sozialistische Schaffen des Proletariats erst nach seinem endgültigen Sieg über den Kapitalismus beginnt“, denn „die Umgestaltung der kapitalistischen Ordnung“ nach der Revolution in „die neue Gesellschaftsordnung, die uns vorschwebt“, sei „eine langwierige Sache“.[821] Die Vorbereitung dafür müssen schon im hier und jetzt der alten Ordnung beginnen; es gilt dabei folgende Einschränkung: „Natürlich wird die sozialistische Kultur nur auf eine be-

818 Luntatscharski, Kunst und Revolution, a. a. O., S. 28.

819 Vgl. Aristoteles, Poetik 1449 ff.

820 Lunatscharski, Die Aufgaben der sozialistischen Kultur, In: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 78 – 84, hier: S. 78.

821 Lunatscharski, Die Aufgaben der sozialistischen Kultur, a. a. O., S. 79.

stimmte Art und in kleinem Maßstab geschaffen, solange das Proletariat die unterdrückte, die sich empörende Klasse ist...“[822]

Aber alle Kultur- und Bildungseinrichtungen der alten Gesellschaft müssen vom Proletariat „restlos ausgenützt werden“[823]; es muss aber auch „alles, was es übernimmt, selbständig umwerten, neue Formen auf dem Gebiete der Kunst, neue Methoden auf dem Gebiete der Wissenschaft suchen.“[824] Diese grundlegenden Bestimmungen dienen in den Folgejahren als Leitfaden für die Aufgabe der Umwertung und der Schaffung neuer Formen in der kulturrevolutionären kommunistischen Arbeit im Schoße der alten Gesellschaft.

Ihre Präzisierung erfolgt 1925 in einer programmatischen Artikelserie in der Roten Fahne vom 31. Mai, vom 7. und 21. Juni; ihr Autor ist einer der prominentesten Theoretiker der KPD, Karl August Wittfogel.[825] Als „leninistische Marxisten“[826], schreibt Wittfogel, folgen wir „der grundlegenden These Lenins“ von der Möglichkeit einer „proletarischen Kultur“ – und widersprechen damit der Auffasung Trotzkis, „daß ‚eine proletarische Kultur nicht nur nicht existiert, sondern auch nicht existieren wird’.“[827]

Dieser einleitenden Polemik gegen den noch virulenten Einfluss Trotzkis folgt die Darlegung des korrekten Ansatzes, der vor allem in der folgenden Differenzierung besteht: „Wir müssen ... unterscheiden die Kultur *vor* der Ergreifung der Staatsmacht von derjenigen *nach* der Machtergreifung.“[828] Nach der *Machtergreifung* „dauern zwar die sozialen Kämpfe des Proletariats - nach innen gegen kapitalistische Gefahren, nach außen gegen den Weltimperialismus - fort, aber zugleich beginnt doch auch der sozialistische Aufbau. Die Kultur der proletarischen Diktatur ist also, wenigstens teilweise, bereits eine Aufbaukultur. Die proletarische Kultur innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft dagegen ist eine reine Kampfkultur. Dies ist ihr Grund-

---

822 Ebd.

823 Lunatscharski, Die Aufgaben der sozialistischen Kultur, a. a. O., S. 81.

824 Lunatscharski, Die Aufgaben der sozialistischen Kultur, a. a. O., S. 83.

825 Vgl. zur vita oben Kapitel 1.

826 Wittfogel, K.A., Über proletarische Kultur, in: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 194 - 206, hier. S. 196.

827 Ebd.

828 Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 197.

charakter, den man sich klar machen muß, wenn man überhaupt das Wesen der proletarischen Kultur begreifen will.“[829]

Auf der Grundlage der von Wittfogel vorgenommenen Bestimmung des Begriffs Kultur – es ist das „gesamte System von materiellen, sozialen, politischen und geistigen Lebensformen“ eines geschichtlichen Zeitalters[830] - ist es folgerichtig, den Kampf der Kulturen als Teil des umfassenden Klassenkampfs zu verstehen: „*Das Erwachen der Arbeiterklasse zu selbständigem Leben* kann nur in der Form des Kampfes gegen die herrschenden ökonomischen, politischen und ideologischen Lebensformen vor sich gehen, d.h. *im Kampf gegen die Interessen, Einrichtungen und Ideen der herrschenden* (kapitalistischen) *Klasse*, in einem alle Lebensgebiete unfassenden unversöhnlichen *Klassenkampf*. Daher ist die entsprechende revolutionäre proletarische Kultur notwendigerweise eine *Kampfkultur*.“[831]

Die proletarische Kultur und die Bedeutung des kulturellen Erbes

Als „leninistischer Marxist“ folgt Wittfogel auch Lenins Hinweisen auf die „dialektische Entstehung der proletarischen Kultur“, die aus der kulturellen Überlieferung der gesamten Menschheit entstehe. Dies hat Lenin am Beispiel von Marx gezeigt; Marx habe „alles, was der menschliche Gedanke geschaffen hat, ‚verarbeitet, kritisch untersucht, an der Arbeiterbewegung geprüft und jene Schlüsse gezogen, die die bürgerlich begrenzten oder an bürgerliche Vorurteile gebundenen Denker nicht hatten ziehen können’.“[832]

Dieses marxsche Modell, so zitiert Wittfogel aus Lenins „Rede an die russische Jugend“ „muß berücksichtigt werden, wenn wir z.B. über proletarische Kultur reden. Ohne die klare Einsicht, daß nur durch eine genaue Kenntnis der Kultur, die durch die ganze Entwicklung der Menschheit geschaffen wurde, nur durch eine Verarbeitung dieser Kultur eine proletarische Kultur aufgebaut werden kann (...). Die proletarische Kultur fällt nicht vom Himmel, sie ist nicht ein Produkt der Menschen, die sich Fachleute für proletarische Kultur nennen. Das ist lauter Unsinn. Die proletarische Kultur muß eine gesetzmäßige Entwicklung jener Kenntnisse sein, die die Menschheit unter

829 Ebd.

830 Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 194.

831 Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 199.

832 Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 201.

dem Druck der kapitalistischen Gesellschaft, der Feudalordnung und der Beamtenordnung errungen hat.“[833]

Mit dieser Darlegung habe Lenin, betont Wittfogel, zwei „gleichfalsche Standpunkte“ kritisiert, „einmal den scheinradikalen Standpunkt, man könne die proletarische Kultur aus dem Nichts schaffen“; zum zweiten habe Lenin „jene marxistischen Kulturspießer“ zurückgewiesen, „die vor dem ‚ehrwürdigen’ Kulturgut der Vergangenheit kritiklos auf dem Bauche rutschen. Das Erbe ist *kritisch* zu übernehmen! Es ist *‚an der Arbeiterbewegung zu prüfen!’* Alles ist den Bedürfnissen der revolutionären Entwicklung anzupassen, also zu ‚verarbeiten’ umzuschmelzen. *Aneignung durch Umbildung* – das etwa ist die Formel, die wir den für die Schaffung der proletarischen Kultur brauchbaren Erscheinungen gegenüber anzuwenden haben.“[834]

Auf ähnlich abstrakter Ebene skizziert Wittfogel auch die kommende Praxis: „Proletarische Kultur entsteht, wo Angehörige des Proletariats sich ihres besonderen Klassen-Charakters bewußt zu werden beginnen, wo, gedanklich und organisatorisch, die Arbeiterschaft den ‚bürgerlichen’ eigene *proletarische* Lebensformen (Gewerkschaft, Partei, ‚Kultur’-Organisationen, proletarische Wissenschaft, Kunst, Moral) entgegensetzt. Wie alles in der Geschichte wird also auch die proletarische Kultur ‚gemacht’…“[835] Die Verlegenheit des „leninistischen Marxisten“ bei der Bestimmung der proletarischen Kultur ist nicht zu übersehen; auch der Rekurs auf die Autorität Lenin hilft wenig weiter, denn dieser selbst bleibt im Vagen und Appellativen („muß“ eine „gesetzmäßige Entwicklung“ sein). Die Formel „Aneignung durch Umbildung“, mit der Wittfogel das Verhältnis zum kulturellen Erbe beschreibt, ist auch eher geeignet, es in seiner Bedeutung zu erhöhen, als es zum Material der neuen Kultur werden zu lassen.

Die beiden für die kommunistische Debatte exemplarischen Texte von Lunatscharski und von Wittfogel verdeutlichen sowohl in theoretisch- programmatischer Hinsicht als auch in ihren Ausführungen zu den praktischen Entstehungsbedingungen proletarischer „Kampfkultur“ das Dilemma einer Theorie, die die „Gesetzmäßigkeit“ des Entstehens einer neuen Kultur postu-

---

833 Lenin, Rede an die russische Jugend, Berlin 1920, S. 9 ff, zit. nach Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 201.

834 Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 201 f.

835 Wittfogel, Über proletarische Kultur, a. a. O., S. 202.

liert, in praktischer Hinsicht aber auf Appell und Evokation beschränkt bleibt.

Die kulturrevolutionäre Praxis der KPD

Die KPD versucht, mit einem Bündel von organisatorischen Maßnahmen, dieses Programm der Schaffung einer eigenen proletarischen Kultur, einer revolutionären „Kampfkultur“ in die Praxis umzusetzen; dies geschieht ab 1925 im Kontext der Reorganisation der KPD: „Die KPD führte einen konsequenten Kampf um die antiimperialistische Mobilisierung der werktätigen Massen. Die Wahl des Thälmann-Zentralkomitees der KPD im November 1925 schuf die Voraussetzungen für die Einheit der Durchsetzung sozialer Tagesforderungen der werktätigen Schichten und der Perspektive des antiimperialistischen Kampfes. Die KPD entwickelte sich zur marxistisch-leninistischen Massenpartei.“[836] In diesem Rahmen entstand bis 1933 „ein relativ umfassendes Gefüge kultureller Organisationen und Einrichtungen, deren Existenz für das Voranschreiten der sozialistischen Literaturbewegung von großer Bedeutung war. Dazu gehörten der Arbeiter-Theaterbund, die zahlreichen Agitpropgruppen und die Ensembles revolutionärer Berufsschauspieler, die Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands, der Arbeiter-Sänger-Bund, der Volksverband für Filmkunst sowie die seit 1929 bestehende Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur (IFA) als Dachverband der proletarischen Kulturorganisationen ... .“[837]

Daneben bot die „kommunistische oder der KPD nahestehende Tages- und Zeitschriftenpresse“ den „proletarisch-revolutionären Schriftstellern nicht nur Publikationsmöglichkeiten, sondern auch Anleitung und vielfältige Förderung.“[838] Von „großer Bedeutung“ waren auch „die der KPD gehörenden oder nahestehenden Buchverlage“; neben dem Malik Verlag war dies vor allem der „Internationale Arbeiter-Verlag mit seinen Buchreihen ‚Der internationale Roman’, ‚Der Rote 1-Mark-Roman’, ‚Arbeiterdichtungen’ bzw. ‚Neue proletarische Dichtung’ und ‚Das Neue Drama’“ sowie der „Neue Deutsche Verlag mit der ihm angeschlossenen Buchgemeinschaft, ‚Univer-

836 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10: 1917 – 1945, von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Kaufmann, Berlin 1978, S. 197.

837 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10: 1917 – 1945, a. a. O., S. 210.

838 Ebd.

sum-Bücherei für Alle' und der Agis-Verlag.“[839] Dazu gehört auch die bündnispolitisch relevante Kooperation mit links-bürgerlichen Künstlern wie Erwin Piscator; Impulse kamen auch von der engen „Verbindung zwischen Schriftstellern und revolutionärem Theater“, vor allem mit dem „Schaffen BERTOLT BRECHTS, FRIEDRICH WOLFS oder GUSTAV VON WANGENHEIMS“ – allein all „das konnte jedoch eine spezielle Organisation der sozialistischen Schriftsteller nicht ersetzen.“[840]

Es war Johannes R. Becher, der „als erster das Unhaltbare dieser Situation“ erkannte und bereits „im Januar 1925 schrieb: ‚Es muß endlich in unsere Produktion Zug hineinkommen! So und soviel laufen immer noch ziel- und planlos herum, man braucht sich aber gegenseitig, bis jetzt produziert noch jeder zu sehr am anderen vorbei. Wir können auch heute schon zu einem kollektiven Arbeitsstil kommen.'“[841] Obwohl nun Becher die sozusagen kapitalistische Anarchie im revolutionären Kulturbetrieb kritisierte hatte, dauerte es noch lange, ehe „der sozialistischen Literaturbewegung ein Zentrum“ geschaffen werden konnte; die zur Jahreswende 1925/26 gegründete „Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Schriftsteller“ als kommunistische Fraktion innerhalb des „Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller“ sowie einige andere Organisationsversuche erwiesen sich als ungeeignet, weil „sie den jungen, erst am Anfang ihrer literarischen Laufbahn stehenden Begabungen aus der Arbeiterklasse in der Regel verschlossen blieben.“[842] Diese „Begabungen“ fanden „zumeist Rückhalt und Förderung in der Arbeiterkorrespondentenbewegung“, deren „Beitrag“ zum „Aufschwung der proletarisch-revolutionären Literatur“ von „großem Gewicht“ war; sie erzog ihre „Mitglieder zum Klassenbewußtsein“ und gab „Impulse zur literarischen Gestaltung des Arbeiterlebens“.[843] Autoren wie Karl Grünberg, Willi Bredel, Hans Marchwitza, Otto Gotsche, Ludwig Turek, Emil Ginkel waren in dieser Bewegung führend aktiv. Wichtig für die Versuche der Organisierung der „revolutionären Autoren“[844] wurden die „Anstöße, die von der inter-

---

839 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10 , a. a. O., S. 211.

840 Ebd. Herv. i. O.

841 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10 , a. a. O., S. 212.

842 Ebd.

843 Ebd.

844 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 213.

nationalen Literaturbewegung ausgingen“, wie etwa von „der I. Internationalen Konferenz proletarischer und revolutionärer Schriftsteller (Moskau 1927)“ und jener „Forderung des XI. Parteitages der KPD (Essen 1927) nach Bildung einer ‚roten Kulturkampffront.’“[845]

Der BPRS: Parteilichkeit der Kunst und Volkstümlichkeit

Das „wichtigste Ereignis innerhalb des Formierungsprozesses der sozialistischen Literaturbewegung“ war die „am 19. Oktober 1928 erfolgte Gründung des Bundes proletarisch – revolutionärer Schriftsteller (BPRS), der ersten umfassenden Organisation der mit der Arbeiterklasse verbundenen deutschen Schriftsteller.“[846] Damit sollte sich die revolutionäre Literatur „endgültig von der linksbürgerlichen Literatur“ „emanzipieren“ und sich „zu einer selbständigen, vom bürgerlichen Kulturbetrieb unabhängigen Bewegung“ konstituieren; der Bund formulierte „das Ziel, ‚die Ansätze der proletarisch-revolutionären Literatur in Deutschland bewußt weiterzuentwickeln, ihr die führende Stellung innerhalb der Arbeiterliteratur zu verschaffen und sie zur Waffe des Proletariats zu gestalten.’“[847]

Mit dem Begriff *„proletarisch-revolutionäre“ Literatur* „sind programmatisch der Klassencharakter dieser Literatur und ihre Zielsetzung sowie die Abgrenzung gegen die sozialdemokratische Arbeiterdichtung formuliert. Außerdem dient der Begriff zur Kennzeichnung der beiden in ihr vereinten Strömungen – der aus der Arbeiterklasse kommenden Schriftsteller, die (wie Willi Bredel, Hans Marchwitza, Ludwig Turek, Karl Grünberg, Emil Ginkel, Hans Lorbeeer, Wilhelm Tkaczk und andere) ihre Erfahrungen aus dem proletarischen Alltag oder dem politischen Tageskampf literarisch zu artikulieren begannen, und der ehemals bürgerlichen Autoren (zum Beispiel Johannes R. Becher, Anna Seghers, F. C. Weiskopf, Ludwig Renn, Berta Lask, Ernst Ottwald), die sich der Arbeiterbewegung angeschlossen hatten.“ [848] Auf der Gründungsversammlung des BPRS „sagte Becher: ‚Der Kampf der Arbeiterklasse ist unser Lebenselement, wir wollen immer tiefer auf proleta-

845 Ebd.

846 Ebd.

847 Ebd.

848 Münz-Koenen, Ingeborg, Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie. Die Debatte proletarisch-revolutionärer Schriftsteller mit Georg Lukàcs, in: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukàcs, hrsg. von Werner Mittenzwei, Berlin 1975, S. 108

rischem Grund und Boden Wurzel fassen. Und der Bund soll uns noch fester binden an die Sache, der wir dienen, an die große Sache der sozialen Revolution, die die beste Sache der Welt ist'. Diese Bekenntnis zum Kampf der Arbeiterklasse und ihrer Partei schloß die Absage an jedes literarische Zünftlertum ein."[849]

Der BPRS wurde „zum wichtigsten Führungsinstrument der Partei auf literarischem Gebiet."[850] ; seine „Organisation entwickelte sich schnell; 1930 erfaßte er etwa 350 und 1932 rund 500 Mitglieder."[851] Seine Organisation war national ausgedehnt; die „Berliner Ortsgruppe bildete sein Zentrum"[852]; neben Becher, dem 1. Vorsitzenden, gehörten ihr u.a. an: Ludwig Renn, Karl Grünberg, Alexander Abusch, Berta Lask, Kurt Kläber, Andor Gàbor, Trude Richter, Jan Petersen.; in mehr als zwanzig Ortsgruppen wirkten u.a. mit: Hans Marchwitza, Willi Bredel, Max Zimmering, Bruno Apitz, Rudolf Braune.[853] Mit der „Linkskurve" hatte sich der BPRS „ein Organ geschaffen, das im Leninschen Sinne zum kollektiven Agitator, Propagandisten und Organisator"[854] wurde; sie erschien von August 1929 bis Dezember 1932 und trug mit „ihren zahlreichen literaturtheoretischen und programmatischen Aufsätzen aus der Feder von Becher, Kurella, Gábor, Kläber, Abusch, Duncker, Lukàcs, Ottwalt, Günther, Biha" zur „Klärung der Grundfragen sozialistischen Literaturschaffens"[855] bei.

„Rote - Eine – Mark – Romane"

Eine der erfolgreichsten und für die theoretischen Probleme folgenreichsten Initiativen des BPRS war die Herausgabe der Buchreihe „Rote-Eine-Mark-Romane".[856] Otto Biha, einer der führenden Köpfe des BPRS kündigte in der

---

849 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 215.

850 Ebd.

851 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 214.

852 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 215.

853 Vgl. ebd.

854 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 216.

855 Ebd.

856 „Eine Fülle von kommunistischen Agitationsromanen überflutete zwischen 1928 und 1933 den Markt", so kommentierte Jürgen Rühle, Revolution und Literatur, Berlin 1967, S. 182, den Auftritt der Reihe.

Roten Fahne die Reihe an, indem er sie in den Klassenkampf einordnet: „Der Kampf um die Eroberung der Mehrheit der Arbeiterklasse wird zweifellos auch an der Kulturfront gekämpft.“[857] Warum? – „Die Literatur ist innerhalb dieser Front eine der wichtigsten Machtmittel der herrschenden Klasse. Sie hält Millionenmassen unter ihrem Einfluß und ist mitbestimmend für ihre Entwicklung. Vor allem aber übt die reaktionäre Schundliteratur einen verheerenden Einfluß auf das Bewußtsein der Massen aus.“[858] Diese „Schundliteratur“, diese „Massenromane des klassenlosen Idylls, des Wirtschaftsfriedens unter der Parole: Freie Bahn dem Tüchtigen, der Geduld und Ordnung, der Vaterlandsliebe und Demut, der Heiligkeit des Besitzes, ist gefährlicher als die sogenannte große Literatur der Bourgeoisie.“[859] Daher lautet die Aufgabe: „Die Partei muß in ihren Kämpfen um die Masse diese Literatur zurückdrängen.“ Ein „Fehler“ war es, „nur die Spitzenleistung der bürgerlichen Literatur“ zu beachten; notwendig ist es, „die gesamte Literatur des Klassenfeindes zurückzudrängen: Von der führenden Literatur bis zur *Courths-Mahler* und darüber hinaus die namenlosen Millionen der verseuchten Schundliteratur.“[860]

„Der *rote Massenroman* wird ihr dabei zu Hilfe kommen“; er weist folgende Merkmale auf: „Der Roman, der an Stelle von Persönlichkeitskonflikten und Privatleidenschaften, die Konflikte der Zeit und die *Kämpfe der Massen* gestaltet, indem er die Schicksalsschilderungen des einzelnen in ihren tatsächlichen Wechselbeziehungen innerhalb der Klassenkräfte der Gesellschaft zeigt. Nicht minder fesselnd, *aber durchglüht vom Kampfeswillen der Klasse*, muß dieser Roman tief hinein in alle Schichten der Unterdrückten die Ideologie des revolutionären Bewußtseins tragen.“[861] Als erste Titel nennt Biha: „Hans *Marchwitza*: ‚Sturm auf Essen’, der Roman eines revolutionären Kumpels; Klaus *Neutkrantz*: ‚Barrikaden am Wedding’, der Roman des Blutmai 1929; Willi *Bredel*: ‚Maschinenfabrik N & K’, eine Reportage aus dem proletarischen Alltag ...“.Diese „Romane wachsen aus der

857 Biha, O., Der proletarische Massenroman. Eine neue Eine-Mark-Serie des „Internationalen Arbeiterverlages“, in: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 404 – 406, hier: S. 404.

858 Ebd.

859 Biha, O., Der proletarische Massenroman, a. a. O., S. 405.

860 Ebd.

861 Ebd.

politischen Wirklichkeit der Zeit, sie schildern und gestalten das Leben de Fabriken, Schächte und Mietskasernen – das Leben des Proletariats. Eine vom Klassengeist erfüllte, schon vollwertige proletarische Literatur tritt auf den Plan, der rote Massenroman stößt vor.“ [862]

Die interne Arbeit des BPRS schildert ein Artikel von Trude Richter, der Sekretärin des BPRS, vom Juni 1932 unter folgenden drei Abschnitten: „Schulung – Planmäßige Produktion – Öffentliche Tätigkeit“.[863] Unter „Schulung“ fällt „für sämtliche Mitglieder die Verpflichtung, sich durch Masch-Kurse (sc. Marxistische Arbeiterschulung-Vf.) oder Selbststudium mit den Grundlagen der marxistischen Theorie bekanntzumachen“; auch die Lektüre der „Linkskurve“ bedeutet „ein gut Stück Schulungs- und Klärungsarbeit.“[864] Unter „Planmäßiger Produktion“ ist die Verpflichtung des Schriftstellers zu verstehen, dass er „bewußt und unmittelbar am Klassenkampf“ teilnimmt, dass es also „keine Kampagne, keine politische Aktion“ gibt, „in der sich nicht die Schriftsteller mit ihren spezifisch schriftstellerischen Mitteln beteiligen.“[865] Die Anregungen des Bundes „erstrecken sich auf neue schöpferische Methoden der Agitation und Propaganda (die aktuelle Klebestrophe, die schlagende Satire). Mehrere Schriftsteller-Kollektivs arbeiten bereits in diesem Sinne an der Überwindung unserer üblichen abstrakten Sprache und schematischen Darstellungsweise.“[866] Unter „Öffentliche Tätigkeit“ fällt folgendes: „In allen größeren Ortsgruppen führt der Bund allein oder in Verbindung mit anderen Organisationen zahlreiche und verschiedenartige Veranstaltungen durch: Wahl, Antifaschismus, Antikriegskundgebungen, Goetheveranstaltungen und Vortragsabende proletarisch-revolutionärer Literatur.“[867]

---

862 Biha, O., Der proletarische Massenroman, a. a. O., S. 406.

863 Richter, Trude, Wie arbeitet der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller?, in: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 455 – Trude Richter war „seit Ende 1931 Sektretär“ des BPRS, vgl. Münz-Koenen, Ingeborg, Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie, a. a. O., S. 119 und ihre Darstellung: T. Richter, Die Plakette. Vom großen und vom kleinen Werden, Halle 1972.

864 Ebd.

865 Richter, Trude, Wie arbeitet der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller?, a. a. O., S. 456.

866 Richter, Trude, Wie arbeitet der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller?, a. a. O., S. 457.

867 Ebd.

Tendenz oder Parteilichkeit: Lukàcs gegen Ottwalt

Das Programm der revolutionären Literatur wird in den Romanen dieser Reihe vorbildlich umgesetzt. Zugleich werden sie zum Gegenstand der wichtigsten Kontroversen in der „Linkskurve“ - jenen zwischen Willi Bredel („Maschinenfabrik N & K“) und Ernst Ottwalt („Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman“), die ihre Werke verteidigen mussten gegen die elaborierte Kritik des Theoretikers Georg Lukàcs.[868] Für Lukàcs[869] bedeuteten die Begriffe „Parteilichkeit der Literatur“ und „Realismus“ noch nicht die enge Anbindung an die jeweilige Parteilinie, sondern vielmehr das Gestalten von „objektiven“ Entwicklungstendenzen der Gesellschaft, sein weiter Realismus-Begriff umfasste daher auch „bürgerliche“ Autoren. Die für diese Differenz wichtigsten Thesen enthält der Aufsatz „Tendenz oder Parteilichkeit“[870]; darin verwirft Lukàcs den Begriff „Tendenz“ als falsche Übernahme aus der Literaturtheorie des „oppositionellen Bürgertums“, die anzeigt, „daß wir auf diesem Gebiet mit diesem Wort zugleich ein nicht unbeträchtliches ideologische Gepäck mitübernahmen.“[871] Dort war es ein Kampfbegriff, mit dem im Namen der bürgerlichen, d.h. einer vermeintlich „reinen Kunst“[872] alles ihr feindliche belegt wurde. Dass die „junge proletarische Literatur den ihr vom Klassenfeind entgegengeschleuderten Schimpf-

868 Vgl. dazu: Georg Lukàcs, Willi Bredels Romane, in: Linkskurve 11 (1931), S. 23 –27, abgedr. bei Klein, Im Auftrag ihrer Klasse, a. a. O., S. 719 – 727; Willi Bredel, Einen Schritt weiter. Ein Diskussionsbeitrag über unsere Wendung an der Literaturfront, in: Linkskurve 1 (1932), S. 20 – 22, abgedr. bei Klein, Im Auftrag ihrer Klasse, a. a. O., S. 727 – 730; G. Lukàcs, Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwalt, in: Linkskurve 7 (1932), S. 23 –30; 8 (1932), S. 26 –31, abgedr. in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten, Berlin und Weimar 21967, S. 436 – 463; Ernst Ottwalt, „Tatsachenroman“ und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukàcs, in: Linkskurve 10 (1932), S. 21 – 26, abgedr. in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland, a. a. O,. S. 473 – 490; G. Lukàcs, Aus der Not eine Tugend, in: Linkskurve 11/12 (1932), S. 15 –24, abgedr. in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland, a. a. O,. S. 473 – 490; die drei Arbeiten von Lukàcs sind auch abgedruckt in: G. Lukàcs, Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961.

869 Eine kritische Darstellung der Bedeutung von Lukàcs als Theoretiker gibt Antonia Grunenberg: Bürger und Revolutionär. Georg Lukàcs 1918 –1928, Frankfurt/M. 1976.

870 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, in: Linkskurve 6 (1932), S. 13 – 21, abgedr. in: G. L., Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961, S. 109 –121.

871 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 120.

872 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 110.

namen als Ehrenbezeichnung aufnahm“ [873], sei verständlich, aber falsch, denn dies bedeute die implizite Anerkennung der bürgerlichen Position der ästhetischen Immanenz, also „die Vorherrschaft der Form vor dem Inhalt“, der zufolge dann die Einbeziehung des neuen sozialen Inhalts als Einbeziehung eines „außerkünstlerischen Inhalts“[874] gelten müsse, die aber gerade – als Ausdruck der fortschrittlichen „Tendenz“ - gefordert werde. Es zeige sich also „der subjektive idealistische Charakter“[875] des Begriffs der Tendenz; er „ist eine Forderung, ein Sollen, ein Ideal, das der Schriftsteller der Wirklichkeit gegenüberstellt; sie ist keine vom Dichter (im Sinne von Marx) nur bewußt gemachte Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung selbst...“[876] Dies verdeutlicht Lukàcs am Beispiel von *Balzac*, an dem schon Engels hervorgehoben habe, „daß seine bewußte Absicht eine Verherrlichung der untergehenden Klasse des französischen ancien règime gewesen ist, daß er aber ‚gezwungen war, gegen seine eigenen Klassensympathien und politischen Vorurteile’ ein richtiges und erschöpfendes Bild der Gesellschaft seiner Zeit zu geben. Seine ‚Tendenz’ steht also im Widerspruch zu seiner Gestaltung, seine Gestaltung ist trotz ihrer ‚Tendenz’, nicht infolge ihrer ‚Tendenz’ bedeutend.“[877] Der proletarische Künstler dagegen verwirft „das Dilemma der ‚reinen Kunst’ und der ‚Tendenzkunst’. Denn in seiner Darstellung, die eine Darstellung der objektiven Wirklichkeit mit ihren wirklichen treibenden Kräften, mit ihren wirklichen Entwicklungstendenzen ist, ist kein Raum für ein ‚Ideal’, weder für ein moralisches, noch für ein ästhetisches.“[878]

Für ihn ist die *Parteilichkeit* die entscheidende Kategorie, denn „die richtige dialektische Abbildung und schriftstellerische Gestaltung der Wirklichkeit setzt die Parteilichkeit voraus“, jedoch nicht eine „abstrakte, subjektivistische, beliebige ‚Parteilichkeit überhaupt’, sondern Parteilichkeit für jene Klasse, die Trägerin des geschichtlichen Fortschritts in unserer Periode ist:

---

873 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. o., S. 112.

874 Ebd.

875 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a., a. O., S. 113.

876 Ebd..

877 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 117.

878 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 118.

für das Proletariat...“[879] Diese Parteilichkeit steht nun Lukàcs zufolge „nicht – wie die ‚Tendenz’, wie ‚tendenziöse’ Darstellung – im Widerspruch zur Objektivität in der Wiedergabe und Gestaltung der Wirklichkeit. Sie ist im Gegenteil die Voraussetzung zur wahren – dialektischen – *Objektivität*.“[880] Mit diesem Begriff von ‚Objektivität’ wird „gerade jene Stellungnahme erfochten, die die Erkenntnis und die Gestaltung des Gesamtprozesses als zusammengefaßte Totalität seiner wahren treibenden Kräfte, als ständige, erhöhte Reproduktion der ihm zugrundeliegenden dialektischen Widersprüche möglich macht. Diese Objektivität beruht auf der richtigen – dialektischen – Bestimmung des Verhältnisses der Subjektivität zur Objektivität, des subjektiven Faktors zur objektiven Entwicklung.“[881]

Lukàcs Darstellung kulminiert in einer scharfen Kritik am bisherigen Schaffen der „proletarisch-revolutionären“ Autoren. Die falsche Theorie der „Tendenz“ sei „nicht ohne Einfluß“ auf „unsere Praxis“ geblieben; dies betrifft „auch unsere bisher beste Literatur. Ist ihr wirklich jener Durchbruch zur Parteilichkeit gelungen, der eine dialektisch-objektive Gestaltung des Gesamtprozesses unserer Epoche möglich macht? Die Frage klarzustellen, ist gleichbedeutend mit ihrer Verneinung. Unsere Literatur, auch in ihren besten Produkten, ist noch voll von ‚Tendenz’.“[882] Es gelinge ihr nicht, das Handeln des klassenbewußten Teils des Proletariats „als einen Willen und eine Tat zu gestalten, die dialektisch aus diesem Gesamtprozeß selbst entsprungen, die unerläßliche Momente dieses objektiven Wirklichkeitsprozesses selbst sind.“[883] An die Stelle dieser Gestaltung „tritt nur allzu häufig ein bloß subjektiver (weil ungestalteter) ‚Wunsch’ des Verfassers: eine ‚Tendenz’ (...) Wir haben keinen Grund, diese Fehler und Mängel abzuleugnen.“[884]

Im Gegensatz zur Position von Lukàcs betrachteten die prominenten kommunistischen Autoren wie Ottwald, Bredel, Marchwitza u.a. „ihre schriftstellerische Tätigkeit als Fortsetzung ihrer Parteiarbeit mit anderen Mitteln und

---

879 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 119.

880 Vgl. dazu unten als Exempel Kurt Maetzigs filmtheoretische Position.

881 Ebd.

882 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 120.

883 Lukàcs, Tendenz oder Parteilichkeit, a. a. O., S. 121.

884 Ebd.

als integrierenden Bestandteil des proletarischen Klassenkampfes.“[885] Exemplarisch vertritt diese Position Otto Gotsche mit Bezug auf sein Buch „Märzstürme“ über den Aufstand in Mitteldeutschland 1921. Gotsche erzählt von der Entstehung seines Romans, seine Meta-Erzählung ist selbst ein Stück dieser Literatur: wie all diese vermeintlich literarischen Werke mit der Nennung der gängigen Topoi aus dem Leben eines Revolutionärs auskommen können, um den polit-ästhetischen Kriterien zu genügen, so verfährt Gotsche auch hier: „Wie alle schrieb ich in den wenigen Stunden, die mir zwischen meiner täglichen Berufsarbeit, den hunderten Versammlungen, Propaganda- und Agitationseinsätzen und Demonstrationen blieben.

Ich schrieb es sozusagen in Tuchfühlung mit dem Gegner, dem ich Schläge versetzen wollte und der auf mich einschlug. Ich schrieb es, Groll im Herzen. Oft, wenn ich mich an meinen Tisch setzte, gerade von einer Demonstration oder von einer Exmittierung, die wir verhindern wollten, zurückkommend, von der Polizei gejagt, kochten in mir noch Wut und Empörung.“[886]

Der Rückblick der DDR-Wissenschaft

In dieser Kontroverse sind - ebenso wie in der Brecht-Lukàcs-Debatte vom Jahr 1938 – die auch für die Kulturpolitk der SED relevanten Positionen thematisiert worden; im Zuge der kulturrevolutionären Umwälzung und insbesondere nach Lukàcs Beteiligung am Ungarn-Aufstand im Jahr 1956 vertrat die SED-Wissenschaft eine klare Anti-Lukàcs Position.[887] Gegen die Position von Lukàcs und dessen Problemen mit dem Realismusbegriff argumentierte als prominentester Gegner, der Literaturwissenschaftler Hans Koch - mit dem interessanten Bezug auf Mao Tsetung, jenen Mao, der noch nicht das Schisma im sozialistischen Lager mit seiner „Polemik gegen die Generallinie der KPdSU“[888], in der er der KPdSU den „Revisionismus“-

885 Klein, Alfred, Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller, Berlin/ Weimar 1972, S. 161 f.

886 Zit nach: Klein, Alfred, Im Auftrag ihrer Klasse, a. a. O., S. 350.

887 Das wird sich später – insbesondere am Fall des Kulturellen Erbes - wandeln; steht aber hier nicht zur Debatte.

888 Vgl. dazu: Die Polemik über die Generallinie der internationalen kommunistischen Bewegung,Berlin 1970; ein Band, der die deutsche Übersetzung der 1965 im chinesischen Original erschienen Textsammlung bringt und der u. a. folgende Artikel des ZK der KPCH enthält: Ein Vorschlag zur Generallinie der internationalen kommunistischen Bewegung vom 14. Juni 1963; Die Führung der KPdSU ist der größte Spalter der Gegen-

Vorwurf machte, ausgelöst hatte: „Vor allem aber erfordert die wissenschaftliche Aneignung der politischen Grundfragen des Marxismus-Leninismus, daß wir die weisen Ratschlägen Mao Tsetungs rückhaltlos beherzigen: am revolutionären Kampf der Arbeiterklasse teilnehmen, um die Probleme dieses Kampfes zu verstehen.“[889]

Durch die Teilnahme der revolutionären Dichter am Klassenkampf werden sie erst zu jenen großen „Realisten“, denen solche *realistischen* Schilderungen gelingen wie etwa Karl Grünberg in seinem berühmten Roman „Brennende Ruhr“:

„Vom Hunger zermürbt hat sich das Swertruper Bataillon mit Deserteuren und Provokateuren auseinanderzusetzen. Ernst Sukrow muß den als Leutnant fungierenden Lehrer Fahrenhorst degradieren, der nicht glauben will, daß der unabhängige Sozialdemokrat Ernst den Einsatz von Reichswehrtruppen gegen die Rote Armee gefordert hat.“[890] Alfred Klein gelangt in seinem Standardwerk ebenfalls zu einer klaren Anti-Lukàcs Position, indem er betont: „Nicht obwohl, sondern weil Karl Grünberg, Hans Marchwitza, Willi Bredel und die anderen aus der KPD hervorgehenden Arbeiterschriftsteller ihren politischen Parteistandpunkt in Parteilichkeit im ästhetischen Sinne umzusetzen verstanden, repräsentieren ihre Werke und Gestalten einen höheren Grad an Klassen- und Volksverbundenheit ... Das, was sie mit ihrer Klasse und im weiteren Sinne mit ihrem Volk an existenziellen Erlebnissen und historischer Erfahrung verband, trieb sie in ihrem Schaffen immer wieder zu höchster Parteilichkeit an.“[891]

Dieses Junktim von *Parteilichkeit und Volkstümlichkeit* verdient Beachtung. Die Probleme des Realismus, die zwischen Bredel, Ottwald und Brecht auf der einen und Lukàcs auf der anderen bereits 1931/32 Gegenstand einer Kontroverse waren, werden in der Exilzeitschrift „Das Wort“ 1938 vor allem zwischen Brecht und Lukàcs weitergeführt. Dem dabei von Brecht entwi-

---

wart vom 4. Februar 1964; Die Proletarische Revolution und der Revisionismus Chruschtschows vom 31. März 1964.

889 Koch, Hans, Politik, Literaturwissenschaft und die Position von Georg Lukàcs, in: Lukàcs und der Revisionismus, Berlin 1960, S. 102.

890 Zit. nach: Klein, Alfred, Im Auftrag ihrer Klasse, a. a. O., S. 328.

891 Klein, Alfred, Im Auftrag ihrer Klasse, a. a. O., S. 289.

273 Brecht, Bertolt, Volkstümlichkeit und Realismus, in: ders., Gesammelte Werke Bd. 19, Frankfurt/ M. 1967, S. 324 f.

ckelten „kämpferischen“ Begriff von Volkstümlichkeit schließt sich auch Klein an. Brecht hatte formuliert: „Unser Begriff ‚volkstümlich’ bezieht sich auf das Volk, das an der Entwicklung nicht nur teilnimmt, sondern sie geradezu usurpiert, forciert, bestimmt. Wir haben ein Volk vor Augen, das Geschichte macht, das die Welt und sich selber verändert. Wir haben ein kämpfendes Volk vor Augen und also einen kämpferischen Begriff von ‚volkstümlich’. *Volkstümlich* heißt: den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksform aufnehmend und bereichernd/ ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend/ den fortschrittlichsten Teil des Volkes so vertretend, daß er die Führung übernehmen kann, also auch den anderen Teilen des Volkes verständlich (anknüpfend an die Traditionen, sie weiterführend) dem zur Führung strebenden Teil des Volkes Errungenschaften des jetzt führenden Teils übermittelnd.“[892]

Der Begriff „Volkstümlichkeit“ soll also nicht Konzessionen oder Kompromisse mit einem vom politischen Gegner - den National-Sozialisten – ebenfalls für sich reklamierten (und damit eigentlich diskreditierten) Begriff signalisieren, sondern im Gegenteil, er soll, ganz im Leninschen Sinn, die politische Hegemonie der Arbeiterklasse betonen: die Partei des Proletariats besteht darauf „ihre volle Klassenselbständigkeit zu bewahren. Sie teilt aber das ‚Volk’ nicht in ‚Klassen’ ein, damit die fortgeschrittenste Klasse sich abkapselt, ... sondern damit die fortgeschrittenste Klasse, unbehindert von der Halbschlechtigkeit, Unbeständigkeit und Unentschlossenheit der Mittelklassen, mit umso größerer Energie, mit umso größerem Enthusiasmus an der Spitze des ganzen Volkes für die Sache des ganzen Volkes kämpft.“[893]

Brechts Bestimmung des Begriffs „Volkstümlichkeit“ schließt aber nicht nur an Lenin an, sie korrespondiert auch mit dem Stalin/Thälmann-Konzept der „Volksrevolution“ und der Volksfrontstrategie der 1930er und 1940er Jahre.

Die DDR–Literaturgeschichtsschreibung resümiert Erfolge und Fehler der KPD-Politik an der „Kulturkampffront“ in der Weimarer Republik. In Hinsicht auf die *spätere* Volksfrontstrategie erscheint ihr die Zusammenfassung der „proletarisch-revolutionären“ Literatur in einer distinkten Organisation, dem BPRS, als „zu dieser Zeit notwendig. Denn nur auf diese Weise konnte

---

893 Lenin, Zwei Taktiken der Sozialdemokratie in der demokratischen Revolution, Werke Bd. 9, Berlin 1962, S. 102.

die sozialistische Literatur ihr eigenes klassenmäßiges und ideologisch-ästhetisches Profil herausarbeiten und die Voraussetzung für den späteren Zusammenschluss der humanistischen und demokratischen Kräfte der deutschen Literatur schaffen, der sich seit Mitte der dreißiger Jahre im Zeichen der antifaschistischen Einheitsfront auf höherer Stufe, *unter Führung der sozialistischen Schriftsteller*, vollzog.“ [894]

In Hinsicht auf die Formulierung einer „umfassende(n) Theorie der modernen sozialistischen Literatur“ seien allerdings „Schwierigkeiten“ deutlich geworden; zu erkennen sei, „daß eine Reihe von Fragen, insbesondere das Verhältnis zum Erbe und zu den Bündnispartnern sowie die schöpferische Methode des sozialistischen Realismus, noch nicht ausdiskutiert waren.“ Allerdings wurde der „Leninsche Begriff der Parteilichkeit“ zunehmend „auch als ästhetische Kategorie begriffen – eine Erkenntnis, die ein entscheidender Schritt auf dem Wege zur Theorie des sozialistischen Realismus war.“[895] Hilfreich dabei waren der „enge und fruchtbare Kontakt“ mit den Sowjetschriftstellern und die Kenntnis der „neuen Beziehungen zwischen Literatur und Volk, die sich in der Sowjetunion herausgebildet hatten.“[896] Dort war die Herausarbeitung des Begriffs „Sozialistischer Realismus“ nach der endgültigen Liquidierung der „Proletkultbewegungen“ im Jahr 1932 gelungen; er wurde kodifiziert 1934 auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller. In seiner Rede dort konnte Becher „mit vollem Recht feststellen, daß, in diesem Zeichen, wenn auch unbewußt oder halbbewußt ... unsere revolutionäre deutsche Literatur gewachsen’ sei. Bereits vor 1933 wurden tragfähige Grundlagen einer deutschen sozialistisch-realistischen Literatur gelegt (...). In ihren besten Werken widerspiegelte sie auf unwiederholbare Weise die heroische Poesie des proletarischen Emanzipationskampfes in diesen entscheidenden Jahren deutscher und internationaler Geschichte. Ihre bedeutendste Künstlerische Entdeckung war der neue Typ des proletarischen Revolutionärs ...“[897]

---

894 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10: 1917 - 1945, a. a. O., Herv. v. Vf.

895 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 218.

896 Ebd.

897 Zit nach: Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 221.

Fazit: KPD-Politik, Parteilichkeit der Kunst, Realismus und Volkstümlichkeit

In diesen Jahren bis 1933 geschieht etwas Entscheidendes: das, was sukzessive organisatorische Gestalt annimmt, ist „die Durchsetzung des Leninismus in der KPD"; d.h. die Durchsetzung des Prinzips der „führenden Rolle"[898] der Partei in allen Bereichen des Klassenkampfs. Dieser Prozess weist mehrere Aspekte auf. Er bedeutet die „Bolschewisierung" der KPD, also die Umstellung ihrer Organisationsstruktur auf die „Betriebszelle" als der Grundeinheit der Partei, ein Reorganisationsprozess, bei dem Walter Ulbricht, mit dem Parteinamen „Zelle" ausgestattet, eine führende Rolle spielte. Und er bedeutet die Durchsetzung des „demokratischen Zentralismus" in der Partei, also die Verankerung der alleinigen Führungs- und Entscheidungskompetenz beim engsten Führungszirkel, dem Politbüro der KPD. Er bedeutet politisch den Vollzug der Unterordnung der KPD unter die Hegemonie der KPdSU. Kurz: hier vollzieht sich politisch-organisatorisch die „Stalinisierung" (H. Weber) der KPD.

Für die „Kulturkampffront" bedeutet dieser Prozess die Durchsetzung des leninistischen Prinzips der Parteilichkeit der Kunst. Als „proletarisch-revolutionäre Literatur", die die „führende Stellung innerhalb der Arbeiterliteratur" schaffen und die zur „Waffe des Proletariats" werden sollte, konnte nur noch das gelten, was sich den von der KPD formulierten politisch-ästhetischen Leitlinien anschloß. Politisch bedeutet dies die Anpassung der künstlerischen Aussagen an die jeweils herrschende Linie der Partei; ästhetisch bedeutete dies die Anpassung der künstlerischen Mittel an die Doktrin des „Realismus" und das Programm der „Volkstümlichkeit".
Damit liegen die *drei zentralen Begriffe* – Parteilichkeit, Realismus, Volkstümlichkeit - vor, die für die Kulturpolitik der SED bestimmend werden. Allerdings sind sie noch nicht umfassend und zureichend geklärt; „fehlerhaft" ist vor allem der Begriff „Realismus" bestimmt, seine präzise Bestimmung als „Sozialistischer Realismus" ist *noch* nicht gelungen.

2.3.1.3 Zur Kontinuität der SED-Kulturpolitik: Das Modell Stalin

Die Oktoberrevolution bildete „den Beginn eines neuen Zeitalters"; die „Oktoberrevolution und die in schweren Kämpfen und unter großen Schwierig-

898 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 212.

keiten entstehende sozialistische Gesellschaft“ bildeten auch den „Ausgangspunkt wesentlicher neuer Überlegungen der Schriftsteller aller literarischen Richtungen hinsichtlich ihrer künstlerischen Konzeptionen.“[899] Die „richtige politische Grundorientierung“, d.h. die „Herausbildung der Parteiliteratur im Leninschen Sinn“[900], hatte schon eine wesentliche Bedeutung für die revolutionäre Literatur überhaupt erlangt; nach der Oktoberrevolution ergab sich aber eine welthistorische Bedeutungserweiterung, sie wurde zum Modell: „Die Sowjetliteratur wurde nicht nur wegen ihres hauptsächlichen Themas, des sozialistischen Aufbaus, sondern auch in ihrem ästhetischen Wesen als Ausdruck der Kultur eines Volkes, das ohne Ausbeuterklasse sein Leben gestaltet, in der sozialistischen Literatur der kapitalistischen Länder als *Vorbild* angesehen, dem es - trotz völlig verschiedener gesellschaftlicher Grundlagen - im Hinblick auf *Volksverbundenheit, Realismus* und *Perspektivgewißheit* nachzueifern galt.“[901]

Die instabilen politischen Verhältnisse nach der Oktoberrevolution erlaubten noch nicht die umfassende und kontrollierte Durchsetzung der von Lenin und von Lunatscharski formulierten Maximen der revolutionären Kulturpolitik; die künstlerische Praxis erwies sich als vielfältiger und heterogener, als es die Leitlinien der Partei verlangten; die Entwicklung der Künste in der Sowjetunion selbst verlief daher in den ersten Jahren durchaus widersprüchlich und mit Brüchen. Neben einer radikalen „linken“ Avantgarde-Kunst, in Form etwa von „Konstruktivismus, Funktionalismus und Suprematismus, Montage und verfremdete(r) Perspektive, Abstraktion und Deformation der Realität, Faktur und Verschiebung“[902] bildeten sich verschiedene semiexperimentelle und traditionelle Kunstströmungen in der revolutionären Phase heraus. Als „kultureller Thermidor“, der zu einer „Staatskultur totalitären Zuschnitts“[903] führte, kann die „Periode des 1. Fünfjahrplans“, d.h. die Periode der „Industrialisierung und Kollektivierung“, die „in den Stalinismus

---

899 Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 27.

900 Geschichte der deutschen Literatur, a. a. O., S. 21.

901 Geschichte der deutschen Literatur, a. a. O., S. 16 f. Herv. v. Vf.

902 Günther, Hans, Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur, in: Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992, S. 77 –81, hier. S. 79.

903 Günther, Hans, Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur, a. a. O., S. 77.

mündete“[904], gelten. Hier begann der Prozess der Liquidierung und Gleichschaltung der divergierenden Kunstrichtungen, der in den Jahren 1932 bis 1934 seinen endgültigen Abschluss fand.[905]

Die „Rote Fahne“ unterrichtete ihre Leser in zwei Beiträgen eines anonymen Autors am 18. und 23.12. 1932 über „Ergebnisse und Perspektiven der Sowjetliteratur“[906], die in einem „ersten Plenum des Orgkomitees der Sowjetschriftsteller“ beraten worden waren. Diesem „Plenum“ voraus lag ein am 23. April 1932 verkündeter „Beschluß des ZK. der KP(B)SU.(,) die RAPP (Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller) sowie alle übrigen Literaturorganisationen“ aufzulösen.[907] Dieser Beschluss umfasste auch die Auf-

---

904 Günther, Hans, Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur, a. a. O., S. 80.

905 Boris Groys vertritt die These einer erkennbaren Affinität der revolutionären Avantgarde - Kunst der frühen Jahre zur kommunistischen Politik der Schaffung eines Neuen Menschen; sowohl die Liquidierung diverser proletarisch-revolutionärer Kunstrichtungen bzw. Künstler als auch die Einfügung aller disparat erscheinenden Kunstströmungen in die Staatskultur erscheint aus dieser Theorieperspektive als folgerichtiger - auch im innerästhetischen Sinn – Vorgang, der auch vom gewaltförmigen Vollzug dieser kulturellen Gleichschaltung nicht dementiert wird, denn „der Utopismus der russischen Avantgarde (konvergierte) mit der kommunistischen, revolutionären Utopie“ - Groys, Boris, Konstruktion als Substraktion, in: Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie, a. a. O., S. 73-76, hier: S. 74. Das kommunistische politische Programm „bestand auch darin, die herrschenden, ausschließlich konsumierenden, aristokratischen und bürgerlichen Klassen physisch zu vernichten, um den Weg für die totale gesellschaftliche Produktion freizumachen und auf diese Weise das Wesen der Welt als konstruierende, industrielle Arbeit zu veranschaulichen...“ ebd. Die von der kommunistischen Revolution angestrebte neue Gesellschaft sollte eine „Maschine, eine absolute Konstruktion, ein totaler Produktionsprozeß werden, der sich selbst konsumiert, der nichts außerhalb sich selbst hat, der keinen Fremden, Anderen zuläßt – eine totale Diktatur des Produzenten über den Konsumenten. Die gleiche Diktatur strebte auch die russische Avantgarde an.“ Groys, Boris, Konstruktion als Substraktion, a. a. O., S. 75

Vgl. dazu auch B. Groys, Gesamtkunstwerk Stalin, München 1988. Zur Kritik daran vgl. Günther, Hans, Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur, a. a. O., S. 77. Hans Günther, Sündenbock Avantgarde. Boris Groys` Essay `Gesamtkunstwerk Stalin`, in: Merkur, 44. Jg. 1990, H. 5, S. 414 – 418; Leif Erik Schwichtenberg, Geopferte Genossen. Von der russischen Avantgardekunst zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu Boris Groys, in: K. Finke (Hrsg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA- Film, Oldenburg 2002, S. 69 – 88. Vgl. dazu auch den Ausstellungskatalog: Traumfabrik Kommunismus, Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main 2003, mit Beiträgen von B. Groys und H. Günther.

906 Brauneck, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 461.

907 Ebd.

gabe, „den längst notwendig gewordenen Einheitsverband der gesamten Sowjetliteratur zu organisieren.“[908] Dieses „als vorbereitendes Organ“ geschaffene „Organisationskomitee der Sowjetschriftsteller“ hielt nun „am 29. Oktober bis zum 3. November 1932 in Moskau“ seine erste Sitzung ab; dabei sollte auch der „für Mai 1933“ geplante „Unionskongreß, der den endgültigen Einheitsverband der Sowjetschriftsteller schaffen soll“[909] vorbereitet werden. Die „besondere historische Bedeutung“ erhielt dieses „Plenum“ durch das „zeitliche Zusammentreffen“ mit der „Fünfzehnjahrfeier der Oktoberrevolution“; es wurde zur „Schau der Ergebnisse einer fünfzehnjährigen stürmischen Entwicklung jener vielsprachigen, mannigfaltigen und reichen Literaturen, die von der Oktoberrevolution entfesselt, befreit, ja zum Teil überhaupt erst geschaffen worden sind.“[910] Das „Plenum“ drückte seine „Bereitschaft“ aus: „... wir halten zur Sowjetmacht und zur Partei des Proletariats! Der Umbau der Literaturbewegung hat seine erzieherische Richtigkeit glänzend bestätigt.“[911] Es herrschte ein „Geist der Konsolidierung aller Kräfte“; er erlaubte es, „eine Reihe schwieriger und strittiger theoretischer Fragen der Schaffensmethode auf die Tagesordnung zu setzen, deren Diskutierung früher unfehlbar im fruchtlosen Gruppenkampf versandet wäre. Es handelt sich hierbei im Grunde um den sogenannten sozialistischen Realismus.“[912]

Diese „Schaffensmethode“ bedeutet in der „Hauptsache“ von den Künstlern die „Wiedergabe der Wahrheit“ zu fordern, aber wohlgemerkt so: „ Nicht im Sinne jener photographischen Wirklichkeitskopie, die vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht und dadurch die Wahrheit nur verdeckt, sondern im Sinne der künstlerisch wahren Wiedergabe, die die leitenden, entscheidenden Tendenzen, die wesentlichen, treibenden Momente der Wirklichkeit aufdeckt, die die Wirklichkeit in ihrer Bewegung, in ihrer unverfälschten Entwicklung zeichnet.“[913] Der Verfasser resümiert den Ertrag: „Selbstverständlich hat auch eine sechstägige Plenarsitzung nicht genügt, um diesen Fragenkomplex

908 Brauneck, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 463.

909 Brauneck, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 464.

910 Ebd.

911 Brauneck, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 466.

912 Brauneck, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 467.

913 Brauneck, Die Rote Fahne, a. a. O., S. 468.

seiner endgültigen Lösung zuzuführen, erschöpfende Formulierungen und Definitionen aufzustellen."[914] Dies gelingt erst im August 1934.

Die Doktrin des Sozialistischen Realismus - Der Kongress 1934

Die Szene ist in Moskau, 17.08.-01.09.1934; im Haus der Gewerkschaften beginnt der „1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller". Der Kongress diente der Formulierung und Verabschiedung der Prinzipien des Sozialistischen Realismus zur gültigen Kunstdoktrin sowie der Durchsetzung und Popularisierung dieser Doktrin. An ihm nahmen 377 Delegierte mit Stimmrecht und 220 mit beratender Funktion teil- darunter Babel, Gladkow, Pasternak, Eisenstein; es waren prominente linke und linksbürgerliche ausländische Schriftsteller wie Aragon und Malraux sowie eine große Gruppe deutscher Exilkünstler -u.a. Johannes R. Becher, Friedrich Wolf, Willi Bredel, Franz Carl Weiskopf, Oskar Maria Graf, Egon Erwin Kisch, Ernst Toller, Klaus Mann - anwesend. Überstrahlt wurde der Kongreß von der Symbolfigur Gorki; die Parteiführung war mit Bucharin, Radek und Shdanov vertreten.[915]

Der Kongress war ein Massenspektakel, die DDR Literaturwissenschaft hat es gern in den freundlichsten Farben ausgemalt; insbesondere die vermeintliche Einbeziehung des ganzen Volkes fand ihren Beifall: die Volkstümlichkeit zeigte sich „in der Teilnahme und Mitsprache breitester sowjetischer Bevölkerungsschichten. So besuchten z.B. 25.000 Leser den Kongreß, während seiner 26 Sitzungen traten zahlreiche Delegationen von sowjetischen Werktätigen – Arbeiter aus Industrie und Verkehrswesen, Kolchosbauern, Forschungskollektive, Kunstarbeiter, Abgeordnete der Roten Armee und Flotte, Lehrer, Studenten, Arbeiter der neuen Metro – sowie Pionierabordnungen mit Grußadressen und Leserwünschen an die Schriftsteller auf."[916]

Es war also eine grandiose Masseninszenierung; ihre Wirkung hat u.a. der kommunistische Schriftsteller F. C. Weiskopf beschrieben: „Es war ein Kongreß sondergleichen in der Geschichte der Weltliteratur. Tausend

---

914 Ebd.

915 Vgl. Schmitt, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen . Dokumente zum 1.Allunionskongrß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt/M. 1974, S. 17 f.

916 Barck, Simone, Die sozialistische Kulturrevolution. Der erste Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller 1934, in: Exil in der UdSSR, Bd.1, Leipzig 1979 (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933- 1945), S. 139.

Schriftsteller – Anfänger und Meister, vollendete Kenner der klassischen und modernen literarischen Technik und primitive Volkssänger, Arbeiter und Bauern, Intellektuelle der neuen und alten Art, ehemalige Landstreicher und frühere obdachlose Kinder, Russen und Armenier, Usbeken und Ukrainer, Tataren und Wolgadeutsche, Lyriker und Dramatiker, Romanciers und Essayisten ... , sie alle demonstrierten gleichzeitig die unendliche Verschiedenheit ihrer nationalen Kunst und ihres individuellen Talents und die große Einheit ihrer sozialistischen Überzeugung. Sie berichteten, diskutierten, kritisierten (zum Teil überaus scharf), sie sprachen über Inhalt und Form, Komposition und Themenwahl, über Faschismus und Krieg, Revolution und Klassenkampf, über James Joyce und Honoré de Balzac, über den ‚sozialistischen Realismus' und den ‚positiven Helden', und sie fanden sich immer wieder zusammen in der Harmonie der gemeinsamen Aufgaben und Ziele."[917]

Diese Schilderung ist ein eindrucksvolles Dokument einer völlig verzerrenden Propagandaerzählung: Weiskopf will mit dem Verfahren des *name dropping*, der bloßen Nennung von Namen, besonders von Joyce, den Eindruck einer weltläufigen und offenen Diskussion evozieren, die sich mit allen Fragen der Weltkunst auseinandersetzt. Ein Blick aber in den Text, in dem der seinerzeit modernste Autor Joyce thematisiert wird, in die Rede von Karl Radek, ergibt ein völlig anderes Bild von der Atmosphäre der Diskussion. Radeks mehr als 70 Seiten langer Beitrag trägt den Titel: „Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst"; der Beitrag ist ein Schulbeispiel für die strikte Anwendung des „Zwei-Kulturen-Paradigmas" und zugleich ein Schlüsseldokument *wüster Polemik gegen moderne Kunst*. Radek kennzeichnet die „Literatur des sterbenden Kapitalismus" als „verkümmert, weil sie sich zuviel mit Ideen befaßt. Sie ist unfähig, jene gewaltigen Kräfte darzustellen, die die Welt erschüttern ..."[918] Das „Schicksal der „modernen", d.h. bürgerlichen Kunst „wird es sein, in den faschistischen Kerkern zu verrotten, zu verfaulen in den Pfuhlen der Pornographie, im

---

917 Weiskopf, F. C., Reportagen, zit. nach: Wolfgang Benz, Der Moskauer Schriftstellerkongreß 1934, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 48. Jg. 2000, H. 7, S. 624 –632, hier. S. 627 f .

918 Radek, Karl, Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst, in: Schmitt, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen, a. a. O., S. 140 –213., hier: S.203.

Schatten des Mystizismus zu wandeln.“[919] Unter der Antithese „James Joyce oder sozialistischer Realismus?“ thematisiert Radek schließlich auch Joyce und damit die avancierte literarische Moderne wie folgt: „Was ist das Bemerkenswerteste an Joyce? Das Bemerkenswerteste an ihm ist die Überzeugung, daß es im Leben nichts Großes gibt – keine großen Ereignisse, keine großen Menschen, keine großen Ideen; und der Schriftsteller kann das Leben abbilden, indem er sich einfach ‚irgend einen Helden an irgendeinem Tag’ vornimmt und ihn größter Genauigkeit schildert.“[920] Dieses Vorgehen verstößt gegen die normativen kommunistischen Vorgaben und daraus folgt das folgende bemerkenswerte Verdikt:

„Ein von Würmern wimmelnder Misthaufen, mit einer Filmkamera durch ein Mikroskop aufgenommen – das ist Joyces Werk.“[921]

Der von Weiskopf evozierte Eindruck einer offenen Diskussion entpuppt sich also bei näherem Hinsehen als die Pogrom –Stimmung, die auch später in der DDR praktiziert werden sollte.

Der Moskauer Kongress des Jahres 1934 markierte die endgültige „Verstaatlichung der Literatur“[922]; dieser Vorgang war Teil der umfassenden stalinistischen Kulturevolution. Sie hatte bereits kurz nach dem „Großen Oktober“ - auch dieser Name für die Machtergreifung ist Teil einer remythisierenden Umschreibung der Geschichte - begonnen mit der Umstellung der Zeitrechnung im Februar 1918, einer symbolischen Geste allerersten Ranges für den Anbruch einer *Neuen Zeit*, mit der semantischen Verwandlung des öffentlichen Raums, mit der Umbenennung von Straßen, Plätzen und Brücken im ganzen Land - so wurde etwa in der alten Hauptstadt St. Petersburg aus der „Dreifaltigkeitsbrücke“, die zum Winterpalais führt, die „Brücke der Gleichheit“, in der neuen Hauptstadt wurde das Denkmal für Zar Alexander III. geschleift und durch ein Monument mit Marx und Engels Figuren ersetzt. Die Kulturrevolution erlebte eine verschärfte Fortsetzung mit Beginn des 1. Fünfjahrplans 1929. Sie reichte bis zu der Einführung eines „Roten Kalen-

---

919 Ebd.

920 Ebd.

921 Radek, Die moderne Weltliteratur ..., a. a. O., S. 205. Herv. v. Vf.

922 Günther, Hans, Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre, Stuttgart 1984.

ders“ mit dem die Partei die offizielle Zeiteinteilung, die Werk-, Sonn- und Feiertage, also den Lebensrhythmus der Massen, revolutionieren wollte. Die neue Zeiteinteilung war Teil einer Kampagne zur vollständigen Säkularisierung der Gesellschaft; sie fiel zusammen mit der Durchsetzung der „ununterbrochenen Arbeitswoche“. Den bis dahin bekannten revolutionären Jahrestagen - 1. Mai, Revolutionstag, Lenin-Gedenktag - wurden neue angefügt: „Tag der Industrialisierung“, „Tag der Ernte und Kollektivierung“ etc.[923]

Die politisch-historischen Koordinaten des 1.Allunionskongresses lassen sich also so zusammenfassen: Forcierte Industrialisierung, kulturrevolutionäre Umwälzung der alten und Etablierung einer neuen symbolischen Ordnung, Verstaatlichung der Literatur – all diese Elemente werden aber überwölbt vom stalinistischen Massenterror, der Einrichtung des Gulag-Systems, und auch vom Terror gegen Parteigenossen und kommunistische Künstler.

Die Inaugurierung des Sozialistischen Realismus

Im Mittelpunkt des Kongresses stand die Verkündung der „Prinzipien des sozialistischen Realismus“ durch Andrej Shdanow. Die kanonische Fassung dieser polit-ästhetischen Doktrin hat Shdanow in seiner Eröffnungsrede des Kongresses mit dem Titel „Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt“[924] vorgelegt. Seine Rede ist in zwei Hauptteile gegliedert: im ersten ordnet er den Kongress in den politisch-historischen Kontext (a) ein, im zweiten präsentiert er die Maximen der präskriptiven Ästhetik des Stalinismus (b).

ad a) Die Zuordnung der künstlerischen Entwicklung zur Entwicklung der politischen und ökonomischen Verhältnisse erfolgt streng marxistisch: der Kongress, sagt Shdanow, „findet in einer Situation statt, in der die Hauptschwierigkeiten, denen wir beim Aufbau des Sozialismus begegneten, bereits überwunden sind, in der unser Land bereits die Fundamente der sozialistischen Wirtschaft gelegt hat, das heißt, in der die Politik der Industrialisierung und des Aufbaus der Sowjet- und Kollektivwirtschaften gesiegt

---

923 Vgl. dazu: Malte, Rolf, „Feste des roten Kalenders: Der große Umbruch und die sowjetische Ordnung der Zeit“, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 49. Jg. H. 2, Berlin 2001, S.101 – 118.

924 Shdanow, Andrej, Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt, in: Schmitt, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen, a. a. O., S. 43 – 50.

hat."[925] Die Schaffung dieser *Basis* hat innen- und außenpolitische Folgen: Durch den „Sieg der sozialistischen Lebensform" wurden „die parasitären Klassen, die Arbeitslosigkeit, der Pauperismus auf dem Dorfe und die Elendsviertel in den Städten beseitigt."[926] Und „im internationalen Maßstab" wächst die Bedeutung der Sowjetunion als Stoßbrigade des Weltproletariats, als mächtiges Bollwerk der kommenden proletarischen Weltrevolution."[927] Die noch vorhandenen Merkmale der alten Gesellschaft werden scharf bekämpft: „Die Partei organisiert unter der Führung des Genossen Stalin die Massen zum Kampf für die endgültige Liquidierung der kapitalistischen Elemente, für die Überwindung der Überreste des Kapitalismus in der Wirtschaft und im Bewußtsein der Menschen ..."[928]
Shdanow fasst, indem er das grundlegende erkenntnistheoretische Schema von „materieller Basis" und „ ideellem Überbau" anwendet, resümierend zusammen: „Die Erfolge der Sowjetliteratur sind bedingt durch die Erfolge des sozialistischen Aufbaus. Ihr Wachstum ist der Ausdruck der Erfolge und Errungenschaften unserer sozialistischen Ordnung."[929]

ad b) Für die Kunst bedeutet dieses als Kausalnexus verstandene Bedingungsverhältnis eine einzigartige Stellung in der Weltliteratur: „Unsere Literatur ist die jüngste unter den Literaturen aller Völker und Länder. Gleichzeitig ist sie die ideenreichste, fortschrittlichste uns revolutionärste Literatur."[930] Sie weist eine Reihe von singulären Merkmalen auf: „Niemals hat es eine Literatur gegeben - außer der Sowjetliteratur -, die die Werktätigen und Unterdrückten zum Kampf für die endgültige Vernichtung jeglicher Ausbeutung und des Joches der Lohnsklaverei organisiert hätte. Noch nie hat es eine Literatur gegeben, die der Thematik ihrer Werke das lebender Arbeiterklasse und der Bauernschaft und ihren Kampf für den Sozialismus zugrunde gelegt hätte."[931] Als hilfreich hat sich dabei das Leninsche Prinzip der Parteilichkeit der Literatur erwiesen, das Shdanow in dieser Fassung vorträgt: „Unter Füh-

---

925 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 43.

926 Ebd.

927 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 43 f.

928 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 44.

929 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 45.

930 Ebd.

931 Ebd.

rung der Partei, durch die verständnisvolle tagtägliche Anleitung des ZK und die ständige Unterstützung und Hilfe des Genossen Stalin hat sich die Masse der Sowjetschriftsteller um die Sowjetmacht und die Partei geschart.“[932]

Mit Hilfe des bekannten Deduktionsschemas ergibt der Blick in die bürgerliche Welt folgende Diagnose: „Die bürgerliche Literatur befindet sich heute in einem solchen Zustand, daß sie keine großen Werke mehr schaffen kann. Der Verfall und die Zersetzung der bürgerlichen Literatur, die aus dem Verfall und der Fäulnis des kapitalistischen Systems herrühren, sind ein charakteristischer Zug ... in der gegenwärtigen Ära.“[933] Eine negative Steigerung stellt „der Faschismus“ dar, der in „tödlicher Angst vor der proletarischen Revolution“ sich „an der Zivilisation“ „vergeht“. Kennzeichnend für „Verfall und Fäulnis der bürgerlichen Kultur“ ist „das Schwelgen im Mystizismus, in der Frömmelei und die Leidenschaft für Pornographie“; die „angesehenen“ Gegenstände dieser Literatur „sind heute Diebe, Detektive, Dirnen und Gauner“, diese Literatur ist vom „Pessimismus erfaßt, vom Unglauben an die Zukunft.“[934]

Zusammengefasst: „So stehen die Dinge in den kapitalistischen Ländern. Anders ist es bei uns.“[935] Die Sowjetschriftsteller können nämlich „das Material für die künstlerischen Werke, für ihre Thematik, ihre Gestalten, ihr künstlerisches Wort und ihren künstlerischen Ausdruck aus dem Leben und den Erfahrungen der Menschen“ schöpfen, kurz: „aus der schöpferischen Aktivität, von der jeder Winkel unsres Landes überschäumt.“[936]

Aus dieser nochmaligen Betonung des Zusammenhangs von Leben und Kunst lässt sich eine allgemeine ästhetische Bestimmung dieser neuen Kunst ableiten: „Die *Haupthelden* der literarischen Werke sind in unserem Land die aktiven *Erbauer des neuen Lebens*: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere. Das sind die Grundtypen und die Haupthelden unserer Sowjetliteratur.

---

932 Ebd.

933 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 46.

934 Ebd.

935 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 47.

936 Ebd.

Unsere Literatur ist erfüllt von *Enthusiasmus* und *Heldentum*. Sie ist optimistisch, aber nicht aus irgendeiner animalischen 'inneren` Empfindung heraus. Sie ist *optimistisch ihrem Wesen* nach, weil sie die Literatur der aufsteigenden Klasse, des Proletariats, der einzigen fortschrittlichen und fortgeschrittenen Klasse ist. Unsere Sowjetliteratur ist stark, weil sie einer neuen Sache, der Sache des sozialistischen Aufbaus dient.“[937]

Dieser ersten grundlegenden normativen Bestimmung der Doktrin des Sozialistischen Realismus folgen zwei weitere, die sich um die von Stalin geprägte Metapher „Ingenieure der menschlichen Seele“ ranken:

„Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt. Was heißt das? Welche Verpflichtung legt Ihnen dieser Name auf? Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als 'objektive Wirklichkeit', *sondern als die Wirklichkeit in ihrer* revolutionären Entwicklung. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus *ideologisch umzuformen und zu erziehen*. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des sozialistischen Realismus bezeichnen.“[938]

Der zweite Aspekt der Metapher von den *Ingenieuren der menschlichen Seele* heißt für den Künstler, „mit beiden Beinen auf dem Boden des realen Lebens zu stehen und folglich mit der Romantik vom alten Typus“, jene, „die ein nichtexistierendes Leben und nichtexistierende Helden darstellte ... zu brechen.“[939]

Für die Sowjetkunst nämlich gib es eine „Romantik von neuem Typus, eine revolutionäre Romantik“; sie muss in das Schaffen eingehen, „denn das ganze Leben unserer Partei, das ganze Leben der Arbeiterklasse und ihr Kampf besteht in der Verbindung der härtesten, nüchternsten praktischen Arbeit mit dem *höchsten Heroismus* und mit grandiosen Perspektiven.“[940]

---

937 Ebd. Herv. v. Vf. - Vgl. dazu unten die Formulierungen im „Nachterstedter Brief“.

938 Ebd. Herv. v. Vf.

939 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 48.

940 Ebd.

Shdanow versäumt es auch nicht, „auf die Technik des literarischen Schaffens“ einzugehen; er betont, die Schriftsteller hätten „die verschiedenartigsten Mittel zur Verfügung“, sie könnten „das Beste“ „auswählen“ aus dieser „Mannigfaltigkeit und Fülle“ ; der Grund liegt auf der Hand: „Wir brauchen eine hohe Meisterschaft des künstlerischen Schaffens...“[941] Die Proklamation der Prinzipien des Sozialistischen Realismus endet mit einem Appell an die Künstler: „Schaffen Sie Werke von hoher Meisterschaft, von hohem ideologischen und künstlerischen Inhalt! Seien Sie die aktivsten Organisatoren der Umformung des Bewußtseins der Menschen im Geiste des Sozialismus! Stehen Sie in den vordersten Linien im Kampf für die klassenlose sozialistische Gesellschaft!“[942]

Fazit: Die kommunistische Kategorientafel der politisierten Ästhetik

Der Moskauer Kongress markiert den Kulminatiospunkt der Unterwerfung der Kunst unter die Politik; die KPD/SED steht in dieser Traditionslinie und setzt sie fort. Die Rede von Shdanow ist das Schlüsseldokument der politästhetischen Doktrin des Sozialistischen Realismus; es enthält alle wesentlichen Bestimmungen dieser normativen Kunstlehre; es bildet den Leitfaden für die kulturpolitische Praxis der kommunistischen Parteien in den kommenden Jahrzehnten; es hat - in nuce – Geltung behalten bis zum Untergang der kommunistischen Herrschaft. Dieses Dokument enthält die programmatischen Zielvorstellungen der kommunistischen Partei für den Bereich der Kunst, es bestimmt deren Aufgaben im Kontext der „Kulturrevolution“. Die Künstler *sollen* diesen Vorgaben folgen, als *wahre Künstler* gelten hinfort folglich nur noch jene, die ihnen tatsächlich folgen. Die Künstler sollen dieses Programm umsetzen, sie sollen in ihren Werken die „Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“, sie sollen „Enthusiasmus“, „Heldentum“ und „Optimismus“ darstellen; sie sollen damit dem totalitären Ziel der Realisierung ideologischer Fiktionen dienen.

---

941 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 49. Auf eben diese Formulierungen von Shdanow greift Honecker zurück, als er 1971 die „Freiheit der Kunst“ in der DDR neu erfindet; allerdings scheut er sich auch nicht, das „Gestalten ohne Tabus“ offen mit der „festen Position des Sozialismus“ zu verknüpfen; die von den „kritischen Kritikern“ der DDR angestimmte Feier dieser Honecker-Rede als Ausdruck einer „kulturellen Liberalisierung“ erscheint in diesem Kontext als besonders abwegig; der parteiische Wille, in den Nuancen einer Herrscherrede „Freiheitsspielräume“ entdecken zu wollen, macht sie blind für diese ideologische Genealogie – vgl. unten

942 Shdanow, Die Sowjetliteratur..., a. a. O., S. 50.

Dieses Dokument formuliert die Grundannahmen der Partei über das Verhältnis von Kunst und Politik; es erhebt die Widerspiegelungstheorie zum verbindlichen Erkenntnismedium auch im Bereich der Kunst, es fixiert das Prinzip des Realismus, der Parteilichkeit und Volksverbundenheit der Kunst, es postuliert damit entschieden den Primat der Politik, es regelt nach dieser Prämisse die innerästhetischen Gestaltungsprobleme, es stellt eindeutig fest: die Kunst „hat zu erziehen“[943]; es macht die Kunst zur Magd der Politik, oder mit Adorno, es verwandelt sie in ein „Herrschaftsmittel“.

Dass die kommunistische Partei, wie die SED in der DDR, immer wieder Werke einzelner (oder mehrerer) Künstler verwirft, stellt keinen Einwand dar. Die Allegorese der allgemeinen Maximen der herrschenden Doktrin bietet Spielraum für je nach politischer Konjunktur differierende Urteile über die „Richtigkeit“ der Werke - und sie erfolgt *prinzipiell willkürlich*. So kann etwa in der DDR der Roman „Spur der Steine“ von Erik Neutsch als Meisterwerk des Bitterfelder Wegs gelten, die Verfilmung aber als „schädliche“ Verirrung. Die politische Kraft der Partei und ihre ideologische Hegemonie bemißt sich daran, wie weit sie in der Lage ist, „Abweichungen“ unter Strafe zu stellen oder sie stillschweigend tolerieren zu müssen. Ob und wieweit die Künstler sich in dieser Position eines „Dieners zweier Herren“ (Goldoni), der Kunst und der Macht, ansiedelten oder ob sie „kritische Distanz“ oder gar einen anderen Weg wählten, steht auf einem anderen Blatt.

Für das Verstehen der Tragweite der kommunistischen „Kulturrevolution“ und ihrer Transformationsleistungen ist es von besonderer Bedeutung, zu sehen, dass hier mehrere Prozesse parallel laufen. Auf der Ebene der Institutionen des Kultursektors findet eine organisatorische Zentralisierung statt, alle Schriftsteller werden in einem Zentralverband zusammengeschlossen; die Mitgliedschaft ist nicht fakultativ, sie ist obligatorisch. Dies gilt für alle weiteren Bereiche - wie etwa Theater oder Film – ebenso.

Auf der Ebene der politisierten Ästhetik findet eine ideologische Gleichschaltung statt, das normative Regelwerk des Sozialistischen Realismus bildet die Richtschnur für das gesamte künstlerische Schaffen.

---

943 Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1987, S. 93. In seiner Darlegung des fehenden „ästhetischen Sinns“ der proletarischen und kleinbürgerlichen Schichten und der damit verbundenen „ästhetische Intoleranz“ gegen die ästhetische Moderne, die „durchaus gewalttätig werden“ kann (S. 105) und die fundiert ist in einer `anti-kantianischen Ästhetik` (S. 81 ff) , kann Bourdieu eine bemerkenswerte Kontinuität von Proudhon bis Schdanow feststellen. Vgl. ebd. S. 94.

Auf der Ebene der gesellschaftlichen Verhältnisse korrespondiert der Inaugurierung des *Neuen Helden* zum Sujet der Kunst die Kampagne zur Schaffung des *Neuen Menschen* in Gestalt des Helden der Arbeit - des Aktivisten der Stachanow- Bewegung in der Sowjetunion, der Aktivisten der Henecke-Bewegung in der SBZ/DDR. Nicht deren ökonomische Effizienz steht dabei im Vordergrund, sondern die symbolpolitische Bedeutung dieser Bewegung. Diese Prozesse stehen in einem komplementären Verhältnis, sie sind entscheidende Elemente der Transformation der alten Gesellschaft in die *Neue Gesellschaft*. Die *politische Elite* der Partei schafft sich ein *soziales Äquivalent* in der *Elite der Arbeitshelden*; überwölbt wird dies durch eine neue symbolische Ordnung; Aufgabe und Berufung der Kunst ist, an deren Schaffung mitzuwirken. Dieses Modell einer synchronen Transformation auf institutioneller, ästhetischer und sozialer Ebene erlangt Geltung im gesamten kommunistischen Herrschaftsbereich.

2.3.2 Zum Kultur- und Kunstbegriff der SED

Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen.“
Otto Grotewohl

Die Kulturpolitik der SED steht in der Kontinuität dieser skizzierten theoretischen wie praktisch-politischen Entwicklung der Kulturkonzepte der kommunistischen Bewegung in der Weimarer Republik und in der Sowjetunion; ihr Kunstbegriff schließt direkt an die dort entwickelten Vorstellungen und Praxisformen an. Die dargestellte *Voraussetzunghaftigkeit* der SED-Kulturpolitik zeigt sich deutlich in ihren Grundbestimmungen, die sie ableitet aus dem Zwei-Kulturen-Paradigma: die *Parteilichkeit* der Kunst, *Realismus* und ihre *Volkstümlichkeit*. Die KPD/SED setzt dieses kulturpolitische und ästhetische Paradigma nach anfänglichen taktischen Rücksichtnahmen auf „bürgerliche“ Künstler im Rahmen ihrer „antifaschistisch-demokratischen“ bündnispolitischen Konzeption nach dem sowjetischen Modell einer verstaatlichten Kultur und Kunst um. Von entscheidender Bedeutung ist auch hierbei die Tatsache, daß diese kulturpolitische Strategie Teil eines gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozesses ist, der auf die *Sowjetisierung* der Gesellschaft zielt, die in parallel laufenden Prozessen eines revolutionären Umbaus von Ökonomie, Politik und Kultur durchgeführt werden soll: Im Bereich der Ökonomie die nach der Enteignung der Alteigentümer in Industrie und Landwirtschaft beginnende Verstaatlichung

und planwirtschaftliche Lenkung sowie die Kollektivierung; im Bereich der Politik die Formierung der politischen Parteien und Massenorganisationen in der „Nationalen Front“ und die offene Transformation der SED in eine Partei „neuen Typs“, im Bereich der Kultur die ideologische Gleichschaltung durch rigide Durchsetzung der ästhetischen Doktrin des Sozialistischen Realismus und die institutionelle Zentralisierung des gesamten Kunstlebens.

Ein angemessenes Verständnis der *kulturpolitischen* Maßnahmen und Ziele der SED ist nur möglich, wenn sie als *ein Element dieses Gesamtprozesses* eingeordnet und verstanden wird.

In diesem Kontext steht daher der Kulturbegriff der SED. Im Interpretationsmodell des Marxismus-Leninismus werden Kultur und Gesellschaft zusammengedacht, die „rein geistigen“ Gebilde der Kultur auf den Boden der faits sociaux, der sozialen Tatsachen gestellt. Die Komplexität dieses Zusammenhangs wird allerdings aufgelöst in einem schematisierten Determinationsmodell von „Basis“ und „Überbau“, demzufolge Kultur und Kunst als schlichte Reflexe („Widerspiegelung“) von ökonomischer Klassenstruktur und -interesse erscheinen[944]: „In der Klassengesellschaft spiegelt die Kunst daher die Interessen und Selbsttäuschungen der jeweiligen Klassen wider.“[945]

Kultur ist nach dieser Auffassung stets Klassenkultur; das gilt auch von proletarischer Kultur und Kunst. Proletarische Kunst ist nicht antibürgerliche Kunst; diese ist vielmehr eine Variante der bürgerlichen, sie teilt gerade in der Oppositionsstellung zur kritisierten bürgerlichen Kunst mit ihr die gemeinsame Grundlage: die bürgerliche Klassenherrschaft, die im Verständnis des Marxismus-Leninismus in ihrer historischen Zerfallsperiode ihre eigene Antithese, jene als Dekadenz, Formalismus, Modernismus etc. bezeichneten Phänomene, in der Kunst selbst hervorbringt. Proletarische Kultur dagegen ist eine neue und eigene Kultur und Kunst. Sie ist politisch und sie ist revolutionär, weil sie - künstlerische - Antizipation des politisch zu erkämpfenden Neuen ist und zugleich ihre künstlerischen Mittel dem Ziel der politischen Revolution unterordnet.

Die wesentlichen Bestimmungen der SED-Kunsttheorie sind im gleichnamigen Lemma des 1964 erschienenen „Philosophischen Wörterbuchs“ von

---

944 Vgl. dazu kritisch Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 341.

945 Philosophisches Wörterbuch, hrsg. v. Georg Klaus u. Manfred Buhr, Berlin 1971, S. 639.

Georg Klaus und Manfred Buhr, das in der DDR den Status eines „Klassikers“ erreicht hat, zusammengefasst. Nach einer ungewöhnlich scharfen Kritik an der Mimesis-Theorie von Lukàcs - „Lukàcs faßt den Begriff der Wirklichkeit ganz linear und simpel auf ...“; die „Degradation der Kunst hängt mit Lukàcs` idealistischer Denaturierung des Subjektbegriffs zusammen.“ - schaffen die Autoren Klarheit: „Demgegenüber stellt die *materialistisch-leninistische Theorie der Kunst* die Kategorie der Parteilichkeit in den Mittelpunkt ihres Koordinatensystems (Lenin, Parteiorganisation und Parteiliteratur).“[946] Die nach dem Ungarn-Aufstand 1956 einsetzende scharfe und lang geführte Polemik gegen Lukàcs, in der ihm „Revisionismus“ und die anderen bekannten *Abweichungen* vorgeworfen wurden, darf nicht missverstanden werden als *Überwindung* der von ihm gelegten theoretisch-ästhetischen Grundlagen; ganz im Gegenteil; die spezifische Differenz besteht vor allem in der Frage der Parteilichkeit, in der die SED-Theoretiker eine enge, Lukàcs eine weite Auffassung favorisieren.

Die SED-Position wird in folgender Version festgeschrieben, die vor allem die enge Bindung an die Partei und die von ihr jeweils als gültig deklarierte Politik betont: Die Parteilichkeit „des sozialistischen Künstlers (stellt) eine bewußte Haltung, eine ständige Entscheidungsbereitschaft für die Interessen der Werktätigen unter der Führung der Arbeiterklasse auf der weltanschaulichen Grundlage des Marxismus-Leninismus dar.“[947]

Die hier angewandte (und immer wiederkehrende) zirkuläre Argumentation dieser Art theoretischer Bestimmungen ist nicht zu übersehen: der von den Künstlern geforderte *ästhetische Dezisionismus* hat sein Fundament in der „Weltanschauung des Marxismus-Leninismus“, als deren Hüter und Interpret die Partei unumstrittene Autorität beansprucht. Schon in Hinsicht auf diese „Grundlage“ ergibt sich also ein Unterordnungsverhältnis von Künstler und Partei. Dies setzt sich fort in der verlangten Dezision: auch die Definitionsmacht darüber, was als „Interesse“ von „Werktätigen“ bzw. „Arbeiterklasse“ gelten kann und was nicht, besitzt unumstritten die Partei. Anders formuliert: in dieser *normativen Ästhetik ist die Hegemonie des Politischen festgeschrieben*; in dieser politisierten Ästhetik hat immer das von der Parteiführung formulierte politische Kriterium die Vorrangstellung und Entscheidungsgewalt.

---

946 Philosophisches Wörterbuch, hrsg. v. Georg Klaus u. Manfred Buhr, a. a. O., S. 639.

947 Ebd.

Ganz im Sinn der normativen Festschreibung geben die Autoren auch einen Katalog des künstlerischen Schaffens vor: „Diese Parteilichkeit wird manifestiert in der Wahl des Sujets, in der Analytik des sozialen Kausalkomplexes, in der Bewertung der sozialen, politischen, ideologischen, psychischen Faktoren des gesellschaftlichen und individuellen Lebensprozesses, in Ethos und Pathos, im Stimmungsgehalt, in der weltanschaulichen Grundhaltung, in der Stellung zu den ästhetischen Mitteln, im Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Volk, vor allem jedoch im Fühlbarwerden der Entwicklungsrichtung (Perspektive) des sozialistischen Menschen als historisches Subjekt.“[948] Die von Klaus/ Buhr relativ elaboriert vorgetragenen ästhetischen Normen des SED-Kunstbegriffs hatte Otto Grotewohl 1951 im Zuge der „Anti–Formalismus-Kampagne“, d.h. der Durchsetzung des „Sozialistischen Realismus“ zur allein herrschenden Doktrin, bereits mit aller wünschenswerten Deutlichkeit formuliert: „Literatur und bildende Künste sind der Politik untergeordnet, aber es ist klar, daß sie einen starken Einfluß auf die Politik ausüben. Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen. Denn nur auf der Ebene der Politik können die Bedürfnisse der werktätigen Menschen richtig erkannt und erfüllt werden. Was sich in der Politik als richtig erweist, ist es auch unbedingt in der Kunst. Es ist doch klar, daß ein Werk, selbst wenn es gewisse künstlerische Qualitäten in sich trägt, vom Volk abgelehnt werden muß, wenn seine Grundrichtung reaktionär ist. Ich will damit sagen, daß die politische Kritik bei der Beurteilung unserer Kunst primär ist und daß die künstlerische Kritik sekundär ist. Selbstverständlich will ich damit nicht sagen, daß ein gutes Parteibuch der Gradmesser für künstlerisches Schaffen ist. Wir fordern Übereinstimmung zwischen Politik und Kunst.“[949] Kurzum: „Die Parteilichkeit stellt somit für die sozialistische Gesellschaft ein entscheidendes künstlerisch-ästhetisches Wertkriterium dar...“; daher hat der „Revisionismus“ „stets seine Angriffe gegen ihn konzentriert.“[950]

---

948 Ebd.

949 Grotewohl, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, 31. 8. 1951, in: Neues Deutschland, Nr. 203, 2. 9. 1951, zit. nach Schubbe, Elimar (Hrsg.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd.1: 1949- 1970, S. 208. Auch diese Ausführungen bestätigen eindrucksvoll Bourdieus Thesen über die anti-kantianische Ästhetik des Parteikommunismus, vgl. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, a. a. O., S. 81 ff.

950 Philosophisches Wörterbuch, hrsg. v. Georg Klaus u. Manfred Buhr, a. a. O., S. 639.

In der sozialistischen Gesellschaft bildet die Kunst „ein unersetzbares und unentbehrliches Element des gesellschaftlichen Lebensprozesses, mit dessen Hilfe der Mensch der sozialistischen Gesellschaft sich in sinnlich faßbaren Bildern die Alternativmöglichkeiten seiner Selbstverwirklichung als Gattungswesen ... vergegenwärtigt.“[951] Die Kunst kann aber „ihrer Funktion ... nicht gerecht werden durch bloße Kopie des Bestehenden (wie Lukàcs behauptet); sie muß schöpferisch an der Ermittlung und Darstellung des sozialistischen Menschenbildes der Zukunft mitwirken. Sie muß in geeigneter Form darstellen, was noch nicht Wirklichkeit ist.“[952]

Bei Shdanow hieß dieser *Auftrag* noch „Darstellung der Wirklichkeit nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als ‚objektive Wirklichkeit’, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“. Und Shdanow hatte auch die Helden bekannt gegeben: „Die Haupthelden (sind) die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre ...“[953] Bei Klaus/Buhr wird die *gleiche* Forderung so formuliert: Die Sphäre der Arbeit bildet „nicht nur den zentralen Gegenstand sozialistischer Kunst, sondern in der gesamten geschichtlichen Entwicklung der Kunst stellen die produktiven Schichten der Gesellschaft ... das eigentlich ‚fruchtbare Erdreich’ (HEGEL) aller schöpferischen Kunst dar: das Volk. Daher ist Volksverbundenheit ein konstitutives Merkmal der Kunst.“ Das letzte Element in der normativen Ästhetik ist „die Theorie des Realismus und des sozialistischen Realismus als der produktivsten und fortschrittlichsten Methode künstlerischer Aktivität.“[954]

Es folgt eine bemerkenswerte Nennung all der Namen, die in diesem Zusammenhang zu erwarten sind: „Neben MARX, ENGELS, LENIN haben zahlreiche Marxisten am Ausbau der marxistischen Kunsttheorie gearbeitet und sie weiterentwickelt. So PLECHANOW, F: MEHRING, LUNATSCHARSKI, MAJAKOWSKI, GRAMSCI, BRECHT, BECHER.“[955]

Bemerkenswert ist folgendes: *Ein Name fehlt* - der Name von Shdanow. Obwohl Klaus/ Buhr im Satz über den „Sozialistischen Realismus“ den *glei-*

---

951 Ebd.

952 Ebd.

953 Vgl. oben

954 Philosophisches Wörterbuch, hrsg. v. Georg Klaus u. Manfred Buhr, a. a. O., S. 639.

955 Ebd. Herv. i. O.

chen Superlativ wie Shdanow verwenden für seine Charakterisierung („produktiviste und fortschrittlichste Methode“), und obwohl sie sich inhaltlich ohnehin auf ihn beziehen und ihn ständig paraphrasieren, halten sie es für angezeigt, diesen Namen aus der Liste der „Kunsttheoretiker“ zu streichen. Bemerkenswert ist dies Verfahren in mehrfacher Hinsicht; es ist ein weiteres Element in der Umschreibung der Geschichte im Angesicht der Mitlebenden. Denn jedem „Kulturschaffenden“ war noch bekannt, wie stark Shdanow mit seiner Broschüre „Über Kunst und Wissenschaft“, die der Dietz Verlag in einer Auflage von mehreren hunderttausend Exemplaren in den 1950er Jahren verbreitet hat, in die Durchsetzung des „Sozialistischen Realismus“ in der DDR eingegriffen hat.[956]

Die von diesem Kunstbegriff geleitete politische Praxis der SED bringt sie unter den Begriff „Kulturrevolution“: „Was hier in der Deutschen Demokratischen Republik durchgeführt wird, ist nicht nur eine Hebung des weltanschaulichen, des künstlerischen Niveaus, bedeutet nicht nur eine materielle Besserstellung der Schriftsteller, Künstler, Wissenschaftler, bedeutet nicht nur, daß der geistige Arbeiter, der Kulturschaffende sich in der allgemeinen Wertschätzung einer Achtung und Verehrung erfreut, wie wohl noch nie in der deutschen Geschichte, sondern es handelt sich bei den Maßnahmen unserer Regierung, der gesellschaftlichen Organisation um nichts geringeres als um eine Kulturrevolution.“[957] Im Zentrum dieser Kulturrevolution steht die von Ackermann bereits 1948 proklamierte Entwicklung des „*Neuen Menschen*“ als Aufhebung des bürgerlichen Individuums, das „selbstsüchtig und individualistisch seinen egoistischen Zielen nachging und damit in Widerspruch geriet zu den Interessen der Gemeinschaft. Die Kultur der Zukunft verlangt einen anderen Menschentyp, der sich freiwillig und bewußt als Einzelpersönlichkeit in den Dienst der Gesamtheit stellt (...) ihm wird die Arbeit zu einer ehrenvollen, freiwilligen gesellschaftlichen Verpflichtung. Alle Arbeit dient künftig dem Volke und dem Frieden, sie wird deshalb eine

956 Ein Exemplar dieser Broschüre ist in den Bestand der Universitätsbibliothek Oldenburg als Geschenk des DEFA -Dramaturgen Dieter Wolf gelangt; sie trägt auf der Titelseite die handschriftliche Eintragung als ex libris Ersatz: „Dieter Wolf – Jena 1952“.

957 Becher, J. R ., Erster Gesamtdeutscher Kulturkongreß in Leipzig, 16. –19. 5. 1951, zit. nach Schubbe, a. a. O., S. 196.

neue Arbeitsmoral, ein neues Arbeitsethos entwickeln, die die Erneuerung unserer Kultur entscheidend beeinflussen werden."[958]

Der schließliche Sieg der Kulturrevolution als ein Element der gesellschaftlichen Transformation der alten Gesellschaft in die Neue Gesellschaft der DDR lässt sich wie folgt zusammenfassen: „Die sozialistische Revolution und der Aufbau der sozialistischen Gesellschaft führen zur Entstehung einer neuen, qualitativ höheren Kultur. Die sozialistische Kultur geht aus den Elementen der demokratischen und sozialistischen Kultur hervor, die bereits früher entstanden waren, zugleich aber verarbeitet sie das gesamte progressive Kulturerbe der Menschheit." Und weiter: „Unter der Leitung der marxistisch-leninistischen Partei entfaltet der sozialistische Staat seine kulturell erzieherische Funktion und lenkt den Prozeß der kulturellen Entwicklung planmäßig als Teil der Gestaltung der sozialistischen Gesellschaft."[959]

2.4 Zur Kulturpolitik der SED

„In diesem Teil Deutschlands, der vor zwanzig Jahren noch von Faschisten beherrscht und von verbitterten, verwirrten, haßerfüllten Leuten bewohnt wurde, ist der Grund gelegt zu einem vernünftigen Zusammenleben der Menschen. Die Vernunft - wir nennen es Sozialismus - ist in den Alltag eingedrungen. Sie ist das Maß, nach dem hier gemessen wird, das Ideal, in dessen Namen hier gelobt und getadelt wird." Christa Wolf, 7. Oktober 1964

2.4.1 Der Anfang und seine Voraussetzungen

Zwischen dem Kultur- und Kunstbegriff von KPD/ SED und der oben skizzierten theoretischen wie praktisch-politischen Herausarbeitung der Kulturkonzepte der kommunistischen Bewegung in der Weimarer Republik und in

958 Ackermann auf der Arbeitstagung der sozialistischen Künstler und Schriftsteller in Berlin vom 2. - 3. 9. 1948, zit. nach Schubbe, a. a. O., S. 92.

959 Kosing, Alfred, Wörterbuch der marxistisch- leninistischen Philosophie, Berlin 1985, S. 306f.

der Sowjetunion besteht eine direkte und eindeutige Kontinuität; die Kulturpolitik von KPD/SED in der SBZ/DDR schließt unmittelbar an diese Traditionslinie an; die SED setzt das sowjetische Modell einer verstaatlichten Kultur und Kunst nach taktischen Finessen in der Frühphase radikal durch.

Dem bis in die Gegenwart hinein verlängerten Topos vom „guten Anfang", der zumindest für den Bereich der Kultur in der SBZ gelten solle, fehlt in der politischen Praxis jener frühen Jahre jede Entsprechung. Das Gegenteil ist zutreffend: es herrscht nicht eine irgendwie voraussetzungslose oder offene Politik, es herrscht vielmehr die dargestellte *Voraussetzungshaftigkeit* der Kulturpolitik von KPD/SED und SMAD und ihrer normativen Bestimmungen von Parteilichkeit, Realismus und Volkstümlichkeit der Kunst. Der aus der kommunistischen Tradition übernommene Kultur- und Kunstbegriff bildet den Leitfaden für die SED-Politik; er stellt das ideologische Apriori dar, an dem sich die politische Ausformulierung stets orientiert. Die politische Umsetzung verläuft dabei durchaus *wechselnd und widersprüchlich* und in Abhängigkeit von den wechselnden Konjunkturen der allgemeinen politischen und der innerparteilichen Lage.

Eine immer noch virulente und in ihrer Intention auf Verharmlosung der SED-Diktatur zielende sowie die Lüge vom „guten Anfang" perpetuierende Argumentation will genau die gezeigte Kontinuität und diese Entwicklungslinie leugnen. Ein prominenter Vertreter dieser Haltung, Hans Bentzien, formuliert dies so: „Im Gegensatz zur alten Sozialdemokratie hatte die Kommunistische Partei vor 1933, vor 1945 kein formuliertes kulturpolitisches Programm. Deshalb hatten wir nach 1945 im Grunde genommen bezogen auf alles, was mit der Losung ‚Wissen ist Macht' zu tun hatte – in erster Periode Brechung des Bildungsprivilegs, Öffnung der Theater, Bibliotheken, Schulen für jedermann, wofür ja ein ungeheurer Bedarf nach dem Kriege da war (...) bis 1956 die Grundsituation, die wir 1945 und in den Jahren der Bildung der DDR überhaupt hatten."[960] Bentzien musste in den „Jahren vor 1945" der Verpflichtung nachkommen, an einer der großen sozialen Errungenschaften des nationalsozialistischen Regimes mitzubauen, nämlich an der monumentalen, allerdings unfertig gebliebenen KdF-Ferienanlage in Prora auf der Insel Rügen. Seine Mitarbeit wird in der dorti-

960 Anhörung des Zeitzeugen Hans Bentzien in: Materialien der Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur, Bd. III.1,, a. a. O., S. 499 - 503, hier: S. 500.

gen Ausstellung in Form eines Zeitzeugenberichts von Bentzien dokumentiert. Wegen dieser anstrengenden Tätigkeit und wegen seiner Jugend ist es verständlich, dass Bentzien *damals* noch nicht das „kulturpolitische Programm“ der KPD kennen gelernt hatte. Aber seine spätere Karriere in der SED, die ihn vom Neulehrer zu einem der wichtigsten Funktionäre beförderte, nämlich zum Kulturminister der Jahre 1961 bis Anfang 1966, hat ihn selbstverständlich damit bestens bekannt gemacht.

Wenn Bentzien nun am 4. Mai 1993 bei der Anhörung der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestags die Behauptung von der fehlenden kulturpolitischen Programmatik der KPD „vor 1933, vor 1945“ aufstellt, dann ist das keineswegs als Ausdruck von Unkenntnis zu verstehen. Ganz im Gegenteil: hier spricht der geschulte Funktionär die demagogischen Floskeln von der „Brechung des Bildungsmonopols“ und der „Kultur für alle“ nach, wohl wissend, dass es eben jene Formeln sind, mit der die SED die gewaltsame, auf ihre Hegemonie zielende Transformation des kulturellen Sektors verkleidete, und ihn als „soziale Errungenschaft“ und „Politik für das Volk“ propagandistisch verwertete. Bentziens Intention als Agitator ist, mit der ständigen Wiederholung der alten kommunistischen Propagandalosungen und -lügen auch *heute* noch Wirkung zu erzielen.

Die KPD/SED verfügte über eine im Moskauer Exil vorbereitete Generallinie für die Transformation des kulturellen Sektors. Bei den Planungen der KPD-Führung in Moskau über die zukünftige politische Arbeit in Deutschland hat Johannes R. Becher die Leitvorstellungen der KPD[961] für ihre Kulturpolitik dargelegt; im einzelnen führte er folgende Punkte an: „1.) Der Friede ist, was unsere Aufgaben betrifft, die Fortsetzung des Krieges gegen den Faschismus mit anderen Mitteln, vor allem mit ideologischen Mitteln.“[962]
Diesen ideologischen Kampf stellt Becher als einen „Umerziehungsprozeß“ dar, den er aber - im Unterschied zu den Vorstellungen der westlichen Reeducation Politik - so spezifiziert: es „handelt sich um einen Politisierungs-

961 „Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben“ – Maschinenschriftliche Disposition Johannes R. Bechers, vorgetragen am 25. September 1944, in: Peter Erler, Horst Laude, Manfred Wilke, „Nach Hitler kommen wir“, a. a. O., S. 233 –237.

962 Becher, „Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben“, a. a. O., S. 233.

und Demokratisierungsprozeß - um ein nationales Befreiungs- und Aufbauwerk größten Stils auf ideologisch-moralischem Gebiet.“[963]

Bei diesem „*nationalen* Befreiung- und Aufbauwerk“ fällt zunächst überdeutlich der unbesorgte Rekurs auf das nationale Narrativ auf; dies stellt die Weiterführung des KPD- Programms zur „nationalen und sozialen Befreiung“ vom August 1930 dar, das opportunistisch versuchte, an die herrschende nationalistische Stimmung anzuschließen. Bei dieser nationalen Aktion auf dem Feld der Kultur spielt *eine* politische Kraft die führende Rolle, die durch außerordentlich interessante Merkmale ausgezeichnet ist:

„4.) In diesem ideologischen Kampf tritt im Gegensatz zur Nazianarchie und ihrem Nihilismus die Partei (sc. die KPD - Vf.) auf als geistige Ordnungsmacht: mit ihrer Lehre von der objektiven Wahrheit. Mit festen Maßen und Wertungen gegenüber den nazistischen Zwecklehren und deren Begriffsinflation stellt der Marxismus feste, saubere Größenverhältnisse wieder her im Reich des Begrifflichen. Marxismus: als die fortgeschrittenste und vollendete deutsche Denklehre. Marxismus: Krönung der deutschen klassischen Philosophie. Die Partei als eine Partei neuen Typs, in welcher aufgehoben ist der Dualismus zwischen Erkenntnis und Handeln. Die Partei ist sowohl das Erkenntnisorgan objektiver Wahrheiten als auch das Vollzugsorgan dieser objektiven Wahrheiten, das heißt der geschichtlichen Notwendigkeiten. Damit hebt sich für den einzelnen in der Partei der Antagonismus auf zwischen Vorstellung und Sein, Wesen und Erscheinung. (...) Die Partei als Verwirklicherin der Subjekt – Objekt - Identität.“[964]

Mit aller dankenswerten Klarheit spricht hier der Dichter Becher als Philosoph das Kleine ABC des Marxismus aus als Grundlage und Rechtfertigung der führenden Rolle der KPD im „Aufbauwerk“ einer *neuen* Kultur in Deutschland. Neben diese grundsätzliche „theoretische“ Fundierung stellt Becher auch noch taktisch-operative Überlegungen: Das „nationale Befreiung- und Aufbauwerk“ kann nur erfolgreich sein, „wenn es uns gelingt, eine Massenstimmung der Empörung gegen den Faschismus - Imperialismus zu erreichen“ [965] Bei der Erzeugung dieser Stimmung stehen folgende „Wissensgebiete“ im Zentrum:

---

963 Becher, „Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben“, a. a. O., S. 234.

964 Becher, „Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben“, a. a. O., S. 235.

965 Ebd.

„1.) Pädagogik. Kritik des deutschen Erziehungswesens: auch der Erzieher muß erzogen werden. 2.) Geschichtsunterricht. Wer die Schulbücher schreibt, schreibt Geschichte. 3.) Philosophie. Herstellung fester Maße und Werte im Begrifflichen ... . 4.) Gesellschaftswissenschaften. Die Vernachlässigung der Gesellschaftswissenschaften in Deutschland eines der ideologischen Hauptübel. b) Alle Anstrengungen müssen gemacht werden, um für diesen ideologischen Kampf gegen den Faschismus und Imperialismus den Pfarrer und die Geistlichkeit zu gewinnen. c) Die Literatur im weiteren Sinne (Film, Presse, Radio, Theater eingeschlossen) wird vor Aufgaben gestellt sein, wie sie noch niemals in der deutschen Geschichte zu lösen waren.“[966]

2.4.1.1 Der „gute Anfang“ und seine Praxis

Das Verhältnis kommunistischer Parteien zu anderen Parteien und Personen, dieses als Bündnispolitik bezeichnete Verhältnis, das als politische Praxis stets Resultat war und rückgebunden blieb an die Ausformung der jeweilig gültigen „Generallinie“, war grundsätzlich von einer spezifischen Ambivalenz gekennzeichnet: das zur Erreichung eines bestimmten Zwecks zu schließende Bündnis stand immer unter dem Vorbehalt, dem eigenen politischen Hauptziel auch dienlich sein zu müssen; darüber hinaus die Partner im Bündnis auch für die eigenen prinzipiellen Zwecke instrumentalisieren zu können - „nützliche Idioten“ ist der kommunistische Terminus für Partner aus dem bürgerlichen intellektuellen Milieu - und in einem Bündnis mit anderen auch immer die Führung inne zu haben.

Dies gilt auch für den Bereich der Kulturpolitik von KPD/SED in jener als „antifaschistisch-demokratisch“ bezeichneten Periode von 1945 - 1949, in der sie in direkter Konsequenz der 1935 nach harten Richtungskämpfen inaugurierten „Volksfrontstrategie“ die Gewinnung und Einbeziehung bürgerlicher, linksbürgerlicher und nicht- nazistischer Kräfte anstrebte und dafür den ideologischen Rahmen zunächst recht weit faßte. Dabei blieb, wie Manfred Jäger anmerkt, der grundsätzlich *taktische* Charakter der Politik dieser Periode nicht unverborgen: „In der Dialektik von Nahziel und Fernziel steckte von Anfang an jene Doppelbödigkeit und Zweigleisigkeit, die mißtrauisch machte gegenüber den Motiven der proklamierten Toleranz.“[967]

---

966 Becher, „Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben“, S. 235 f.

967 Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR 1945 – 1990, Köln 1994, S. 8.

Transmissionsriemen Kultur I: Der „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“

Seit den ersten Junitagen 1945 hatte ein Gründungskomitee die „Modalitäten der Schaffung einer Kulturvereinigung“ beraten, der Schriftsteller Johannes R. Becher stellte im „Auftrag dieses Kreises am *27. Juni 1945* einen Zulassungsantrag.“[968] Die von der SMAD erteilte Lizenz weist nun allerdings eine interessante Nuance auf: sie „trägt das Datum vom 25. Juni 1945. Diese gleichsam im vorhinein ausgestellte Bewilligung belegt, daß über Gründung der Organisation und die Zulassung längst vorher entschieden war. Die Idee zur Gründung einer Vereinigung wie dem Kulturbund und auch der Name selbst stammen von Dimitroff und waren auf einer Unterredung in Moskau 1944 mit Becher, Pieck und Ulbricht erörtert worden.“[969]

Hier tritt das *Grundschema kommunistischer Politik* im Kontext der „Bündnispolitik“ in „überparteilichen“ (Massen-) Organisationen in aller Deutlichkeit zutage: hinten sitzen die das Geschehen bestimmenden kommunistischen Kader, vorn agieren ehrenwerte und aufrichtige nicht-kommunistische Kräfte; es gibt einen „Initiator“ und eine „Initiative“; der, der *initiativ* wird, also den *Anfang* macht, behauptet, die betreffende Aufgabe sei ein Gebot der Stunde, eine notwendiges und fortschrittliches zudem, sie sei eine, an der alle „aufrechten“, „ehrlichen“ und nicht-nazistischen Menschen, Künstler und Intellektuellen sich beteiligen müssten und könnten; die „Initiative“ stellt sich gleichsam als spontane dar, sie entsteht, weil sie in der Luft liegt; und dass die kommunistischen Kader sich auch, neben anderen, in dieser Organisation einfinden, soll Ausweis ihrer „aufrechten“ demokratischen Gesinnung sein. Verdeckt bleiben soll, dass dieser „spontanen Initiative“ eine klandestine Vorbereitung und generalstabsmäßige Planung von Seiten der kommunistischen Kader vorausgeht, und dass sie diese Organisation zur Durchsetzung ihrer auf die jeweiligen Verhältnisse modifiziert angewendeten Vorstellungen dienstbar machen wollen. Auf dieses Schema hat die kommunistische Arbeit in den *Massen* schon immer zurückgegriffen.

Dies hat etwa Manès Sperber ausführlich und instruktiv beschrieben. Sperber, ein brillanter österreichischer Intellektueller, hatte sich früh der KPD angeschlossen und in der Weimarer Republik und im französischen Exil für

---

968 Hartmann, Anne, Eggeling Wolfram, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945 – 1953, Berlin 1998, S. 188.

969 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz ..., a. a. O., S. 189.

die KPD/KI als politischer Kader gearbeitet; seine Ablösung vom Kommunismus wurde maßgeblich vom Hitler-Stalin-Pakt mit geprägt; seitdem galt er als „Renegat“. Die klassische kommunistische Definition des „Renegaten“ hat Bucharin geliefert: „Der Renegat ist vor allen Dingen ein boshaftes, rachsüchtiges, unsauberes Wesen. Ein Verräter von Natur, beschuldigt er andere des Verrats; er, der die Ehre verloren hat, ist bestrebt, diejenigen der Ehre zu berauben, die ihm nicht ähnlich sind; durch die Regungen der Reste seines Gewissens gequält, betäubt er sich mit immer neuen Verrätereien. (...) Er ist ekelhaft und erbärmlich und sogar seine Kostgeber verachten ihn innerlich.“[970]

1935, als Sperber noch als Kader in Paris in all den unterschiedlichen von der KI gesteuerten Verbänden und Gruppen tätig war, konnte er die nach 1945 von der KPD/SED weitergeführte Arbeitsweise kennenlernen und praktizieren; er hat sie u.a. am Beispiel des „Schutzverbandes emigrierter deutscher Schriftsteller“ als „fraktionell“ bestimmt und beschrieben: „Fraktionell, das bedeutet, daß die kommunistischen Mitglieder eines ‚Harmlosen’ - Vereins sich indirekt seiner Leitung bemächtigen, indem sie auf dekorative Posten Leute schieben, die sonst im Hintergrund geblieben wären und nun als Garanten für eine unparteiliche Leitung und die politische Unabhängigkeit des Vereins paradieren sollten. Obschon diese repräsentativen Figuren in der Tat gewöhnlich keine Parteimitglieder sind, ist es für die Fraktion ein Kinderspiel, sie als Strohmänner beliebig zu benutzen und so die Organisation total zu beherrschen. Es genügt, daß der Sekretär oder dessen aktive Mitarbeiterin zur Partei gehören. Die Honoratioren sind gewöhnlich reife oder überreife Männer, die ungern etwas Unwichtiges – etwa eine Unterschrift – verweigern oder sonst einer liebenswürdigen Frau abschlagen, die ihnen jugendliche Bewunderung entgegenbringt. Der Erfolg des fraktionellen Einsatzes imponiert, aber es bedarf weder besonderer Intelligenz noch irgendwelcher Kühnheit, ihn zu erringen. Eine zielbewußte Fraktion von fünf Leuten ist stärker als die etwa dreihundert Mitglieder des Vereins ...“ [971]

---

970 Bucharin, Nikolai, Vom Sturze des Zarismus bis zum Sturze der Bourgeoisie, Leipzig 1919, S. 48.

971 Sperber, Manès, Bis man mir Scherben auf die Augen legt. All das Vergangene..., München 1982, S. 72 f. Im Anschluss an diese Passage schildert er seine Begegnungen und fällt ein vernichtendes Urteil über die später zu „Ulbrichts Dichterin“ gewordenen Anna Seghers.

„Überparteilichkeit“ sollte die Strategie des „Kulturbunds“ und seines Vorsitzenden Becher bestimmen; es sollte versucht werden „alle aufbau- und erneuerungswilligen Kräfte mit dem Ziel, ‚einer geistigen Wiedergeburt’ zusammenzuschließen. Der Kulturbund wurde zu einer Sammlungsbewegung vor allem der literarisch und künstlerisch interessierten Intelligenz …“[972]

Bechers Überparteilichkeits-Mimikry ging bis zur Selbstverleugnung; er versuchte, den Kulturbund „so weit wie möglich von sowjetischem Einfluß freizuhalten“, darüber geriet er sogar „mehrfach in Konflikt mit SMAD-Offizieren“ und mußte sich von Oberst Tjulpanow vorhalten lassen, „seiner ganzen geistigen Ausrichtung nach kein Marxist“ zu sein, ein *Bürger als Genosse* sozusagen: „Es ist ihm peinlich zuzugeben, daß er Mitglied des ZK der SED ist. Er versucht dies auf alle nur mögliche Weise zu verbergen. Er erlaubt uns sogar niemals, ihn Genosse zu nennen, sondern stets nur – Herr Becher. Er vermeidet ängstlich jede scharfe politische Rede im Kulturbund.“[973] Bechers subtile Art der Ausgestaltung bündnispolitischer Zielsetzungen betonte die „Unabhängigkeit“ des Kulturbundes, sie war selbstverständlich „von Beginn an nur eine relative. Dennoch: Becher versuchte zumindest, dem Kulturbund, seinem seit August 1945 bestehenden ‚Aufbau-Verlag’, der im September 1945 gegründeten kulturpolitischen Monatsschrift ‚Aufbau’ und seiner seit Juli 1946 erscheinenden Wochenschrift ‚Sonntag’ ein Maximum an Vielstimmigkeit zu erhalten.“[974] Hartmann/Eggeling tragen hier eine Deutung vor, die Becher sozusagen als marxistischen „Pluralisten“ präsentiert; im Licht der politischen Karriere dieses Kaders und seines Werks in der Weimarer Republik sowie seiner o.g. Moskauer Darlegungen erscheint diese wohlwollende Charakterisierung aber als Verzeichnung.

Diese Herausstellung Bechers zum kultivierten Dichter und Denker mit bürgerlichem Habitus, der die Substanz der Ideen des Humanismus in der neuen Kultur repräsentiere, ist eine der bis in die Gegenwart wirkenden Hauptleistungen der kommunistischen Propaganda. Diese fortdauernde Wirkung hängt u. a. auch mit einer verbreiteten Unkenntnis des Werks des Dichters zusammen, das er nach bürgerlich-expressionistischem Anfang geschaffen hat; eine

---

972 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 189.

973 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 190.

974 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz , a. a. O., S. 192.

exemplarische Leseprobe aus der kreativen kommunistischen Schaffensperiode des Dichters – aus dem Zyklus „Die Leiche auf dem Thron“ aus dem Jahr 1925 - kann verdeutlichen, worum es Becher in seinem Werk geht:

„Warum schreibe ich ‚kommunistisch’? / Was ist ein ‚kommunistisches Gedicht’? / Es ist das neue, / Das namenlose Heldentum, / Es ist die schöpferische Anonymität, / Gleichzeitigkeit alles Geschehens, / Es ist die Verkündigung / Der Ankunft einer neuen Menschenrasse, / Es ist der Massenschritt, / Millionenmassenschritt (...) Es ist ein Übergang, / Es erkämpft sich den Übergang, / Es ist Sender, / Antenne, / Turbine, / Streik, / Bajonett .../ Roter Terrror, / Tscheka, / Bombe. – Vater unser, / Der du nicht bist im Himmel, / Nicht auf der Erde, / Entheiligt ist längst dein Name .../ Dein Reich, deine Herrlichkeit, sie kam, / ein stinkender Pfuhl, / (...) Vergeben wird sein uns die Schuld / In dem Augenblick, / Da wir das Messer hindurch durch die Rippen / Unseres Zwingherrn gestoßen haben, / Da wir den Geist der Knechtschaft in uns gemordet haben .../ Dann, / Wenn wir allwissend, / Allfühlend, /Allerkennend, / Allmächtig, / Dann, / Wenn wir frei sind --! /Amen. / Ich bekenne: / Der historische Materialismus, / Die revolutionäre Dialektik, / Der Marxismus –Leninismus: / Er wölbt sich als strahlende Gedankenkuppel / Des neuen Zeitalters, / Gedanken – Blut vom Herz – Blut des Proletariats, - /Unerbittlich, / Heroisch glühend, / Wahrhaft groß: / Das ist die eiserne Stirn der Komintern, / Hervorgewachsen aus den Kämpfer – Körpern der Parteien, / Kollektive Erfahrung, / Kollektives Wissen, / Es ist die Bewußtwerdung, / Die Verwirklichung uralten Menschentraums, / Die Gewißheit des Siegs ...“[975]

Das ist der *humanistische* Kern des Dichters und Denkers Becher, den er in lyrischer Prosa in seiner o.g. Moskauer Eloge auf die Partei, die den „wahren Humanismus“ verkörpert, fortschreibt und der die geistige Grundlage seines Schaffens auch als Kulturminister bildet.

Die Verzeichnung der handelnden Personen geht bei Hartmann/Eggeling über in eine sachliche Verzeichnung: im gleichen Sinn, der die pluralistischen Phrasen zum nominalistischen Nennwert nimmt, führen die Autoren dann einen *externen* Faktor, den Kalten Krieg, als *Grund* an, der die kommunistischen Kader *zwingt*, mit den hehren bündnispolitischen Absichten brechen zu *müssen*: Spätestens mit der Verschärfung des Ost/West- Gegen-

975 Becher, Johannes R., Gesammelte Werke Bd. 2, Berlin/Weimar 1966, S. 379.

satzes, dem Beginn des Kalten Kriegs seit 1947, so erklären sie, fiel zu nehmend die Rücksichtnahme weg, von den „leitenden Prinzipien Antifaschismus, Pazifismus, Überparteilichkeit“[976] auch die letztere anzuerkennen. Ein führender Funktionär des Kulturbunds, Karl-Heinz Schulmeister, hat in seiner 1977 erschienen Geschichte der Frühzeit seiner Organisation, „gerade diese vermeintlich so toleranten Leitsätze als ‚angewandte Prinzipien der marxistischen Kulturpolitik’ bezeichnet, übrigens in einem Kapitel mit der Überschrift „Profilierung des Kulturbundes zu einer Stätte des ideologischen Kampfes für die Durchsetzung der Kulturpolitik der Arbeiterklasse.“[977] Diese Auskunft des Funktionärs steht im klaren Widerspruch zu der Interpretation von Hartmann/Eggeling, die meinen, erst die mit dem Kalten Krieg wegfallenden „Rücksichtnahmen“ hätten dazu geführt, dass diese „Profilierung“ betrieben werden konnte.[978] Auch bei den Autoren Hartmann/ Eggeling herrscht stillschweigend die Annahme vom „guten“, weil antifaschistischen und pazifistischen Anfang vor, der erst durch missliche politische Umstände zu seiner stalinistischen Verformung getrieben wurde. Diese vor allem auch in Bezug auf die SED selbst immer wiederholte These kann im Licht der neueren Forschung als widerlegt gelten; es ist nicht der Kalte Krieg, der die „Stalinisierung“ hervorbringt, die Partei ist von vornherein als Partei der stalinistischen „Diktaturdurchsetzung“ konzipiert.[979]

Transmissionsriemen Kultur II: Zur Technik der Machtausübung am Beispiel des „offenen Gesprächs“

Die Antwort auf Frage, wie die „Parteipresse“ zum effektiven „Transmissionsriemen“ der Politik gemacht werden könne, bereitete der SED erhebliche Probleme. Von entscheidender Bedeutung für die Lösung war dabei „die Einstellung der ‚schöpferischen Intelligenz’, und zwar in erster Linie der SED-Mitglieder unter ihnen, zum Zentralorgan ‚Neues Deutschland’, speziell zu seinem Feuilleton“. Ein Klärungsforum sollte ein „offenes Gespräch“ bilden, eine als „Teestunde“ bezeichnete „erste Zusammenkunft zwi-

---

976 Ebd.

977 Schulmeister, Karl-Heinz, Auf dem Wege zu einer neuen Kultur. Der Kulturbund in den Jahren 1945-1949, Berlin 1977, zit. nach Jäger, Manfred, Die Kulturpolitik der DDR, in: Materialien der Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur, Bd. III.1, a. a. O., S. 419 – 432, hier: S. 422.

978 Vgl. Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a .O., S.192.

979 Vgl. oben Kapitel 1.

schen Redakteuren des ‚Neuen Deutschland', den Parteivorsitzenden sowie ZK-Mitgliedern mit Kulturvertretern der SED", die am „20. Dezember 1946 in den Räumen des Zentralorgans" stattfand.[980] Das Treffen war prominent besetzt: neben „Grotewohl und Pieck waren Vertreter der Abteilungen Kultur und Volksbildung des ZK der SED anwesend sowie u.a. der Theaterkritiker Fritz Erpenbeck, Prof. Jürgen Kuczynski, Dr. Klaus Gysi und Prof. Deiters vom Kulturbund"; Gastgeber war der Chefredakteur des „Neuen Deutschland" Lex Ende.[981] Otto Grotewohl „eröffnete die Erörterung mit der Feststellung, es gehe nicht nur darum, eine Zeitung zu machen, sie müsse auch gelesen werden, und ‚in dieser Beziehung liegt noch ein großes Stück Arbeit vor uns'."[982] Grotewohls Erklärungen waren „gleichsam eine Einladung an die Schriftsteller, sich kritisch und konstruktiv zu diesem Thema zu äußern, waren dazu angetan, ihre Einlassungen zu provozieren. Dies hatte jedoch den – nicht zu unterschätzenden – Zweck, die Stimmungslage unter den Intellektuellen gegenüber der Partei und ihrer Presse auszuforschen und so zu erkunden, womit die Parteiführung bei der (späteren) Formulierung ihrer Kulturpolitik ‚zu rechnen hatte'. (...) Die Spitzenfunktionäre griffen dabei auf Erfahrungen der KPdSU zurück, die sie sich nicht zuletzt während ihres Exils in der UdSSR aneignen konnten, und brachten mit den entsprechenden ‚Diskussionstechniken' (z.B. Simulation von Offenheit) bereits ein wesentliches Element des sowjetischen Modells in die politische Wirklichkeit der SBZ ein."[983]

Bei der Steigerung der Effektivität der Pressearbeit wurde der „sachlichen und fachlichen Fundierung" der Beiträge entscheidende Bedeutung gegeben und nicht „einem bloß abstrakten Nachvollzug der Parteilinie. Denn „wenn man zum Beispiel im Orchester des Deutschen Theaters über die Musikkritik lacht, weil sie falsch ist (...), so haben wir damit gar nichts erreicht, sondern nur die Autorität der Zeitung geschädigt."[984] Der Schriftsteller Fritz Erpenbeck stellte die Permanenz der Beeinflussung, der „tagtäglichen politischen und auf die Gefühle abzielenden Beeinflussung der Zuschauer in Theater

---

980 Hartmann,Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a .O., S.198.

981 Ebd.

982 Ebd.

983 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a .O., S.199.

984 Fritz Erpenbeck in seinem Eingangsreferat, zit. nach Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz , a. a. O., S.199.

und Kino“ heraus und begriff „den ideologischen Wert der Kunst-, Literatur-, Theater- und Musikkritik“ nach der Maßgabe ihrer Fähigkeit, „die Massen so zu informieren, daß sie in die Veranstaltungen gehen, die sie nach unserem Wunsch besuchen sollen, daß sie sich über das dort Gebotene die Gedanken machen, die wir wünschen, und wenn wir sogar noch einen Schritt weitergehen (...), daß sie erzogen werden, ganz bestimmte Dinge auch richtig zu fühlen.“[985] Was Erpenbeck hier vorstellt, ist das „Modell einer umfassenden ideologischen Durchdringung der Bevölkerung durch die Presse“[986], kurz: das Modell Indoktrination.

Im Rahmen dieses „offenen Gesprächs“ kam auch die Sprache auf den DEFA–Film „Irgendwo in Berlin“. Klaus Gysi „zeigte auf, in welchen Fällen das Zentralorgan auf kulturellem Gebiet eingreifen müßte, es aber bisher versäumt hatte. „Hier wurde der Film ‚Irgendwo in Berlin’ erwähnt und gesagt, daß wir die Arbeiter erst an diesen etwas herben Film gewöhnen müssen. Ich habe diesen Film in der Uraufführung auch gesehen und werde Euch etwas sagen: Die Leute werden uns etwas husten und nicht hingehen; sie werden sich nicht daran gewöhnen, und wenn die Kritik gut ist, werden sie die nächste nicht mehr lesen. Die Pflicht des ‚Neuen Deutschland’ wäre es, darüber zu schreiben, wieso man einen Film so nicht machen kann.’“[987] Gysi äußerte sich mit einem bemerkenswerten Vergleich zu den im „Neuen Deutschland“ „abgedruckten antifaschistisch-demokratischen Kurzgeschichten. Zwar wurde zugestanden, daß die deutsche Literatur im Gegensatz zur englischen oder französischen keine ausgeprägte Tradition in dieser Gattung vorweisen könne, aber dennoch wirkten sie ‚besonders peinlich, wenn man Gelegenheit hatte, die Kurzgeschichten auf faschistischer Basis zu lesen; die waren nämlich genau so’. Wenige Jahre später waren Vergleiche dieser Art Tabu.“[988]

---

985 Ebd.

986 Ebd.

987 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 201.

988 Ebd.

Offenes Gespräch: ein früher Fehlschlag

In Hinblick auf „das Ziel der Qualitätsverbesserung des Parteiblatts“[989] blieb die Zusammenkunft folgenlos. Im Gegenteil, die Parteiführung verfolgte unbeirrt von Einwänden ihre *eigenen* Ziele, wie Hartmann/Eggeling bedauernd feststellen. Dies unbeeindruckte Festhalten der Partei an den von ihr selbst gesetzten Zielen zeige exemplarisch die „Resolution der Zentralen Konferenz der Parteipresse (Die Entwicklung der Presse der SED zu einer Presse von neuem Typus)“ vom Februar 1950: „Aus einer nunmehr rein machtpolitisch abgesicherten Position heraus … lenkte die Parteiführung ihre Presse in eben die Fehlentwicklungen hinein, die die Intellektuellen durch ihre jahrelangen, beständigen Interventionen abzuwenden versucht hatten.“[990]

Dies stellt eine bemerkenswerte Kritik an der Partei dar, die - in ihrer „Führung“ taub geworden gegen die guten Vorschläge ihrer „Intellektuellen“ - blind in die falsche Richtung läuft und so das „gute Projekt Sozialismus“ *selbst* zerstört. Was wäre eigentlich geschehen, hätte die Führung der SED gehört auf ihre intellektuellen Ratgeber? Es hätte sich vermutlich schon avant la lettre der „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ gebildet, diese Antwort wäre der Logik der heutigen Kritiker der Parteiführung gemäß. Dieser von den Autoren verfolgte Ansatz der Kritik ist irreführend; seine Prämisse ist die *kontrafaktische* Annahme einer *politisch positiven Ausgangsqualität* der SED-Herrschaft, die nur durch eine ganze Reihe von *eigenen Fehlern* – etwa dem dummen Fehler, auf die Ratschläge der wohlmeinenden Intellektuellen nicht gehört zu haben – sowie durch *externe Faktoren* – dabei steht stets der Kalte Krieg als Argument bereit - zu der Diktatur geworden ist, von der sie vom Ansatz – und Ausgangspunkt aus nicht hätte werden müssen.

2.4.1.2 Der „gute Anfang“ und seine „Theorie“

Die strategische Linie der „Volksfrontkonzeption“ stellt den Relevanzrahmen für die Kulturpolitik der SMAD und KPD/SED bereit. Eine in der Literatur oft und gern kolportierte Version des „guten Anfangs“ stellt das „hohe kulturelle Niveau“ der sowjetischen Besatzungsoffiziere, die nichts sehnlicher wollten als blühende Kulturlandschaften, in den Mittelpunkt. Diese

989 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 203.

990 Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 206.

Vorstellung bedient ein altes Klischee über die kulturelle Grundierung der *tiefen russischen Seele* und entwickelt in dem gegebenen politischen Kontext eine implizite Variante des Antiamerikanismus. Eine dezente Version dieser Position ist in der Studie des Historikers Heimann[991] anzutreffen. Ganz in diesem Sinn führt Heimann den „guten Anfang" ein: „Nach Kriegsende legte die sowjetische Militärregierung von Beginn an großen Wert auf eine rasche Wiederbelebung des kulturellen Lebens. Schon im Mai 1945 fanden in Berlin und vielen Städten der SBZ auf Anordnung der russischen Stadtkommandanten erste Konzerte und Theateraufführungen statt."[992] Eine zunächst rein deskriptiv erscheinende Feststellung; Heimann ergänzt die Deskription der politischen Ebene aber unmittelbar danach mit einem Blick auf die persönlichen Eigenschaften, indem er zur Charakterisierung der verantwortlichen Offiziere folgendes anführt: „Die sowjetischen Kulturoffiziere zeigten oft ‚eine fast fanatische Verehrung von Kunst und Künstlern, gepaart mit dem Glauben, daß künstlerische Betätigung allein an sich schon gut und in Zeiten der Unsicherheit und Leid für die Menschen ein dringendes Bedürfnis sei', so die Beobachtung eines amerikanischen Kontrolloffiziers in Berlin im Juli 1945."[993]

Die dieser Komposition der Erzählung vom „guten Anfang" zugrundeliegende Denkfigur verdient besondere Beachtung. Die Ausgangsfrage lautet: Wer legt von Anfang an Wert auf eine rasche Wiederbelebung des kulturellen Lebens? Antwort: Die SMAD. Dieser politischen Ebene korrespondiert die persönliche Disposition der Kultur- Offiziere der SMAD: es handelt sich nicht nur um *gebildete* Kultur- und Kunstliebhaber, sondern um *fanatische* Anhänger von Kunst und Künstlern. Von entscheidender Bedeutung ist nun, *wer* den sowjetischen Kultur- Offizieren diese Eigenschaften zuschreibt? Es ist jemand der über diese Eigenschaften staunt; und der deshalb über sie staunt, weil sie *ihm* fehlen, weil ihm ein starkes Interesse an Kultur und

---

991 Heimann, Thomas, DEFA, Künstler und SED - Kulturpolitik, Berlin 1994. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 35. Jg. Bd. 46) Die folgenden kritischen Bemerkungen schmälern im übrigen den Wert dieser Arbeit keineswegs; es ist ein Werk, das zu Recht den Rang eines historiographischen Standardwerks über die Kulturpolitik der SED bis zum Ende der fünfziger Jahre einnimmt; es handelt sich um eine verdienstvolle quellengesättigte Studie, die über den historiographischen Horizont hinaus eine ganze Rehe von interessanten Einblicken gewährt.

992 Heimann, Thomas, DEFA, Künstler …, a. a. O., S. 62.

993 Heimann, Thomas, DEFA, Künstler …, a. a. O., S. 63.

Kunst fremd ist und zwar so fremd, daß ihm dieses bei den sowjetischen Offizieren vorhandene starke Interesse sogleich als eine Art *Fanatismus* erscheinen muß. Der, das dies mitteilt, ist ein *US-amerikanischer* Offizier; im Gegensatz zu den sowjetischen Offizieren handelt es sich bei ihm nicht um einen *Kultur*- Offizier, sondern um einen *Kontro*ll-Offizier. Aus dem Munde eines amerikanischen Offiziers erfolgt also die Erhöhung der handelnden Personen auf sowjetischer Seite zu *Kulturheroen*, die bestrebt sind, auch in *dieser* Lage, wenige Tage nach Ende der Kriegshandlungen in den Trümmern und Ruinen des Dritten Reichs, ihr *Wesen* als Kunstliebhaber in Uniform zum Ausdruck zu bringen.[994]

Mit der Einfügung der *persönlichen* Ebene durch den Mund des US-amerikanischen Kontroll-Offiziers will der Autor nebenbei auch seinen Ausgangssatz über die sowjetische Kulturpolitik plausibel machen. Diesem Effekt traut Heimann aber selbst nicht recht, denn seine ergänzende Begründung für diese freundliche Politik ist strikt utilitaristisch: „Daneben (also neben der Kulturbeflissenheit der Offiziere – Vf.) herrschte bei der sowjetischen Besatzungsmacht die wohl realistische Einschätzung vor, ein reichhaltiges Angebot an Unterhaltung und Zerstreuung in einer zerstörten Umgebung werde unter den Bedingungen des Besatzungsrechts der zumindest partiell vorhandenen Proteststimmung und vermuteten Widerständen in der Bevölkerung die Spitze nehmen und der verbreiteten Apathie entgegenwirken.“[995] Der Autor hat aber mit diesem *anekdotischen* und sachlich irrelevanten Einschub über die vermeintliche *Persönlichkeitsstruktur* der sowjetischen Kultur- Offiziere eines erreicht: er hat einen tiefgehenden *Gegensatz* konstruiert: er hat den US-amerikanischen Gegenpart der sowjetischen Kultur-Heroen *implizit* als einen Kultur- Banausen erscheinen lassen; die Rückschlüsse auf die von dieser Seite betriebene Kulturpolitik ergeben sich auf dieser Grundlage ganz zwanglos. Mit dem von ihm arrangierten Gegensatz steht der Autor in der Tradition einer Theorie, die die amerikanische Kultur im wesentlichen als seichte und populäre Unkultur, die europäische, vor allem auch die russische, dagegen als ernste und hohe Kultur verstanden wissen will, kurz: der Autor bedient sich hier verdeckt der Denkfigur des Antiamerikanismus. Die vom Autor nachgereichte realistische Beurteilung

---

994 Vgl. unten zu welch hohen Kulturleistungen der führende Kulturoffizier Dymschitz auf dem „Ersten Deutschen Schriftstellerkongreß“ im Oktober 1947 in Berlin in seiner Diffamierung des us-amerikanischen Autors M. Lasky fähig war.

995 Ebd.

der sowjetischen Kulturpolitik erscheint schon als Vorgriff auf die Fiktion der „deutsch-sowjetischen Freundschaft“ in der SBZ/DDR; angesichts der *Vorgeschichte* der *aktuellen* Lage unmittelbar nach Kriegsende von Vorbehalten zu sprechen, ist ein Euphemismus; statt von *Apathie* wäre zu sprechen von *Antipathie* in der Bevölkerung gegen *diese* Besatzungsmacht.

2.4.1.3 Fazit: Die Lüge vom „guten Anfang“ als Element der „Kultur des Antifaschismus“

Die Erringung einer ideologischen Hegemonie im Zeichen einer „Kultur des Antifaschismus“ (F. Furet) stellt die entscheidende Leistung der prokommunistischen Propaganda in den Ländern Westeuropas in den Jahren nach Ende des Zweiten Weltkriegs dar. Neben die Verbreitung der Auffassung von der Sowjetunion als der *militärischen* Hauptkraft im Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland und neben die Betonung der großen Zahl der Opfer des „faschistischen Überfalls“ trat die Hervorhebung der Sowjetunion als der *einzigen geistig-moralischen* und *politischen* Kraft, die im strikten Sinn als antifaschistisch zu gelten habe, weil nur dort der Kapitalismus, aus dem bekanntlich der Faschismus hervorgehe, beseitigt sei. Die massenwirksame Propagierung dieser genuin kommunistischen Theorie über den Faschismus erfolgte daher unter der ideologischen Hauptlosung: *„Sozialismus oder Barbarei“*.

Indem die kommunistische Propaganda die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich unter diese Schein-Alternative stellte, konnte sie nicht nur die Bedeutung aller anderen „Anti-Hitler“-Koalitionäre minimieren, sie konnte vor allem einen eminent wichtigen strategischen Gewinn erzielen: den ideologischen Gewinn einer anti-barbarischen Kraft, d. h. also der *humanistischen* Kraft schlechthin; der Kraft, die im Interesse der Menschheit den Kampf um deren Fortbestand führte. Mit der Errichtung dieser Schein-Alternative sollte und konnte es gelingen, den zutiefst inhumanen, terroristischen und totalitären Gehalt des sowjetkommunistischen Regimes zu verdecken.[996] Die Errichtung einer ideologischen Fassade in dieser Selbstdarstellung als Hüter des „wahren Humanismus“ diente nicht nur der Verdeckung des verbrecherischen Kerns des Regimes, sie diente auch zur Instrumentalisierung der „massenhaften Empörung“ (J.R. Becher) der Bevölkerung über die

996 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes für die eigenen politischen Zwecke.

Verdeckt werden sollten zudem all die bekannten Widersprüche einer antifaschistischen Politik, die nicht schon zu Beginn der faschistischen Eroberungskriege gegen diese in Stellung ging, sondern es vorzog, mit dem Erzfeind einen Pakt zur Aufteilung Polens und der baltischen Staaten zu schließen und dem Kriegsgeschehen im Westen im übrigen zuzuschauen. Zu fragen wäre u.a., was von einer antifaschistischen Kraft zu halten ist, deren antifaschistischer Impuls erst erwachte bei dem militärischen Angriff des Vertragspartners auf das „Vaterland der Werktätigen der Welt“ selbst. Zu beachten wäre die Bedeutung des vollzogenen Wechsel des Narrativs, unter dem dieser Kampf dann von der Sowjetunion geführt wurde: als Stalin nach einer Woche in der Versenkung sich an sein Volk wandte, sprach er es erstmals mit der alten russischen Formel von den „Brüdern und Schwestern“[997] an; es galt nicht mehr das *internationalistische* und *klassenpolitische* Narrativ[998], es galt vielmehr wieder das *nationale* Narrativ, nämlich das vom „Großen Vaterländischen Krieg“, dem *zweiten Auftreten dieser Formel,* dem zweiten deshalb, weil sie in der Zählung dem *ersten* Auftreten im Krieg gegen Napoleon folgte!

Zu den Aporien des Antifaschismus zählt, dass nach dem militärischen Erfolg das nationale wieder gegen das klassenpolitische Narrativ ausgewechselt wurde: vom Sieg über den Faschismus konnte wieder erzählt werden als dem *Sieg des Kommunismus* und des Welt-Proletariats über den kapitalistischen *Weltimperialismus*. Zur Analyse der jahrzehntelangen Hegemonie der „Kultur des Antifaschismus“ gehört also auch die Einbeziehung der offenen immanenten Widersprüche dieser Politik.

Für die Zeitgenossen in ihrer Erschütterung über die Ungeheuerlichkeit der nazistischen Verbrechen mag die kommunistische Propaganda der Schein-Alternative *Sozialismus oder Barbarei* eine gewisse Plausibilität gewonnen haben; an diese moralische Haltung anzuschließen und sie zu deformieren, war daher ein strategisch wichtiges Ziel der „Kultur des Antifaschismus“. Die Analyse der erstaunlichen Erfolge der kommunistischen Propaganda, die

---

997 Vgl. dazu die entsprechenden Dokumente im Deutsch- Russischen Museum in Berlin – Karlshorst.

998 Vgl. dazu Dan Diner, Gedächtnis und Erkenntnis. Nationalismus und Stalinismus im Vergleichsdiskurs, in: Osteuropa 6/ 2000, S. 698 – 708.

sie in diesem Rahmen erzielen konnte, gehört noch heute zu den Aufgaben einer kritischen Aufarbeitung der Voraussetzungen und Folgen der SED-Diktatur; eine wie auch immer *subtile* Fortschreibung gängiger Topoi dieser Kultur trägt dazu nichts bei.

2.4.2 Zur Ausgestaltung der Kultur- und Kunstpolitik der SED

Eine zeitlich relativ klar abgrenzbare Periodisierung der Kultur- und Kunstpolitik ist deshalb möglich, weil ihre Leitlinien auf Parteitagen der SED beschlossen und auf Kongressen der einzelnen Künstlerverbände gefüllt wurden. In der folgenden Darstellung, die sich primär mit Entwicklungen der Kulturpolitik befaßt, geht es also um die staatspolitische Dimension der Kunst, *nicht* um die Kunstwerke selbst. Die folgende Darstellung beschränkt sich auf eine Skizzierung der Hauptlinien der SED-Kultur- und Kunstpolitik; eine ins Einzelne gehende Darstellung ist im Kontext dieser Arbeit nicht erforderlich. Gezeigt werden soll auch die historisch auftretende Konfliktualität des Verhältnisses Partei-Künstler. „Die 40jährige Kulturgeschichte der DDR war geprägt von einem dauernden Konflikt zwischen Geist und Macht, der in zyklischen Verläufen immer wieder eskalierte. In einer Art permanenter Geisterbeschwörung und mit dem historisch probaten Mittel Zuckerbrot und Peitsche suchte die SED, die kritischen in dienstbare Geister zu verwandeln.“[999]

Der These von Joachim Walther ist, abgesehen von der problematischen Verwendung des Begriffs Kulturgeschichte, folgendes entgegenzuhalten: Von einem Gegensatz von „Geist und Macht“ könnte sinnvoll nur in einer freiheitlich verfassten Demokratie gesprochen werden, in der beide Bereiche als *unterschiedene* Sphären jeweils Autonomie genießen. Dies gilt bekanntlich für die SED-Diktatur nicht, Macht war identisch mit Geist und umgekehrt. Es gehört zum Kennzeichen des „Verrats der Intellektuellen“ (Julien Benda), die Entdifferenzierung der Sphären und die damit erfolgende Unterwerfung des Geistes unter die Macht mit der moralisch und politischen Emanzipationsdignität der kommunistischen Ziele zu rechtfertigen. Die Unterwerfung des Geistes unter die Macht und seine Instrumentaliserung für politische Zwecke geschah dabei freiwillig, der Geist sah sich selbst, auf der historisch *richtigen* Seite stehend, von den eigenen Fehlern der - apolitischen

---

999 Walther, Joachim, Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1999, S. 83.

- Vergangenheit emanzipiert. Die Vertreter des Geistes und die Künstler wandten „sich dem SED-Staat zu, machten sich zu Anwälten seiner Ideologie und ließen sich von einer Utopie leiten, die den Menschen ein klassenloses, repressionsfreies Zusammenleben verspricht. (...) Sie opferten sich der Macht, auch wenn dies ihrem Selbstverständnis als freie Schriftsteller und ihren genuinen künstlerischen Interessen zuwider lief. Der SED-Staat band die Schriftsteller von Anfang an in den Aufbau einer neuen, besseren Gesellschaftsordnung' ein ..."[1000]

Der auftretende Gegensatz von Geist und Macht in der DDR besteht also vornehmlich in einem *sekundären* Sinn; diese notorische Konfliktualität steht keineswegs im Widerspruch zu dem zwischen beiden Seiten herrschenden Grundkonsens, durch sukzessive Realisierung des historischen Fortschritts stets in der besten aller möglichen – sozialistischen - Welten zu leben: dieser von der Negativfolie des Kapitalismus gestützte Konsens machte sich auf der Künstlerseite „Sorgen um die Macht" (Peter Hacks); sie machte sich um die *Macht* aber *andere* Sorgen als die Macht selbst, d.h. sie kritisierte immer offener deren Politik und deren „Fehler" mit dem Ziel ihrer Verbesserung und Vermeidung. Der empirisch feststellbare Dissens ist systembedingt; er hebt den Grundkonsens nicht auf, er überlagert ihn aber immer stärker und wird - wider Willen - zu einer destruktiven Kraft. [1001]
Im einzelnen lassen sich die folgenden Perioden unterscheiden und in einem Periodisierungsschema zur SED-Kulturpolitik zusammenfassen:

1000 Rüther, Günther, Überzeugungen und Verführungen. Schriftsteller in der Diktatur, in: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland, 37. Jg. H. 4/2004, S. 602 – 611, hier: S. 609. Wie sehr die Andienung des Geistes an die Macht von der unterstellten moralisch-politischen Höherstellung des kommunistischen Emanzipationsprogramms abhängt, erweist sich klar beim komparativen Blick auf das strukturell gleiche - aber negativ besetzte – Unterwerfungsverhältnis im Nationalsozialismus: eben das, einer *Macht* sich dienstbar gemacht zu haben – allerdings der *falschen* Macht - , ist in diesem Fall der schlimmste Vorwurf, den die fortschrittlichen und kommunistischen Geistinhaber erheben können. Vgl. dazu den entsprechenden Vergleich und seine Resultate bei G. Rüther. Vgl. dazu auch Hermann Glasers Bemerkung zu dieser Problematik: „Die Geschichte der DDR-Kultur verweist allerdings auch erneut auf die Verführbarkeit des Geistes und die Korruptionsanfälligkeit ästhetischer Moral. Es zeigt sich ein weites Spektrum von heuchlerischem und obrigkeitsfrommem Verhalten, das dem aus dem Dritten Reich schlimm genug bekannten Verhalten deutscher Künstler und Intellektueller entsprach." Glaser, Hermann, Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945 – 1989, Bonn 1991, S. 466.

1001 Vgl. oben 2. 1.

1. Periode: 1945-49; Periode der „antifaschistisch-demokratische“ Erneuerung. Die bestimmenden Stichworte sind: Umsetzung der Volksfrontpolitik; Erbe-Aneignung; Instrumentalisierung des Anti-Faschismus; Einbürgerung der Exilliteratur; beginnende Zentralisierung der Kultur.

2. Periode: 1949-61; Kunst des sozialistischen Aufbaus.
Die zentralen Inhalte sind: die „neue Produktion“ als Leitmotiv; Kunst als Planfaktor und direktes Erziehungsmittel; Anti-Formalismus-Kampagne und Inaugurierung des Sozialistischen Realismus; April 1959: 1. Bitterfelder Konferenz, Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben; Verfahren: Künstler in die Betriebe, Arbeiter zur Kunst; Ziel: sozialistische Nationalkultur als Synthese aus Weimar und Bitterfeld.

3. Periode: 1961-71; Ankunft im Sozialismus
„Ankunft im Alltag“ (Brigitte Reimann), d.h. Ankunft in der Gesellschaft des entwickelten Sozialismus und der „sozialistischen Menschengemeinschaft“; April 1964: 2. Bitterfelder Konferenz, im Mittelpunkt der Kunst stehen jetzt „Planer und Leiter“; kulturpolitische Krise Dezember 1965: 11. ZK-Sitzung der SED „Kahlschlagplenum“, u. a. Verbot einer Jahresproduktion der DEFA.

4. Periode: 1971-Anfang der 80iger Jahre:
VIII. Parteitag: Stichwort partielle „Liberalisierung“; Honecker gestattet der Kunst „Gestalten ohne Tabus“, wenn „man von der festen Position des Sozialismus ausgeht“, neue Töne in DDR-Kunst, u.a. Züge von „Zivilisationskritik“ (W. Emmerich), 1976 kultur- politische Krise: Biermann-Ausbürgerung und offener Dissens zwischen Partei und Kunst.

5. Periode: Verlauf der 80iger Jahre:
Zunehmende Erosion normativer Vorgaben für die Kunst; die SED ist kaum noch zu kulturpolitischer Führung in der Lage: Chaos in der Kulturpolitik

2.4.2.1 Erläuterungen zur 1. Periode1945 – 1949

Diese Periode der Kulturpolitik ist direkte Fortsetzung der Konzeption der antifaschistischen Volksfrontpolitik der KPD aus den Jahren 1935-45. Die Etappe der „antifaschistisch-demokratischen Umwälzung“ steht als Fortsetzung der „Volksfrontstrategie“ ganz im Zeichen der Gewinnung und Einbeziehung von „fortschrittlichen“ bürgerlichen Intellektuellen, von Künstlern

und Wissenschaftlern. Ebenso wie im allgemeinen politischen Programm verzichtet die SED auch im Kulturbereich auf dezidiert sozialistische Forderungen; ihre bündnispolitische Konzeption veranlasst sie zu Rücksichtnahmen auf die zu gewinnenden Schichten. Becher hatte 1934 auf dem 1.Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller noch die Hegemonie der Arbeiterklasse bei der „Herstellung des großen Kampfbündnisses" betont: „Alle Zeichen der Zeit sind dazu angetan, die Schriftsteller, denen es ernst ist mit Kosmopolitismus, Vernunft und Freiheit, zum Bündnis mit der Arbeiterklasse zu bewegen. Wem die großen Namen und Werke der Vergangenheit teuer sind - Goethe, Lessing, Hegel, Hölderlin, Schiller, Büchner, Heine und alle die andern, die Vorläufer und Mithelfer gewesen sind beim Bau der klassischen Kultur von den Zeiten der Renaissance bis zum letzten Jahrhundert - Wem diese Namen und Werke teuer sind, wer das große Erbe retten und reinigen will von der faschistischen Beschmutzung, der wird sehen, daß der Sieg der Arbeiterrevolution das einzige Unterpfand ist für die Wiederherstellung und Weiterentwicklung des Besten aus dem kulturellen Erbe der Jahrhunderte."[1002] Den „realistischen" bürgerlichen Schriftstellern, denen „die Ideen des Humanismus und der Zivilisation" teuer sind, hatte Becher zu bedenken gegeben: „Aber ist denn dieser Humanismus in der alten, überlieferten Form noch geeignet, die Sache der Menschheit und des Fortschritts wirklich auszudrücken? Hat dieser Humanismus bei seinem Übergang ins Lager der kämpfenden Arbeiter nicht vielmehr Form und Inhalt gewandelt, und ist denn nicht unser proletarischer, streitbarer Humanismus reicher und zukunftsträchtiger?"[1003]

Der „1. Internationale Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur" 1935 in Paris hatte dagegen den „Humanismus" als Leitlinie des antifaschistischen Kampfes bestimmt und auf dieser Linie viele fortschrittliche, linksbürgerliche Intellektuelle in ein Bündnis mit der KPD gebracht.
Wie sehr die Verteidigung des *klassischen Erbes* deutscher Kultur als ein Moment der Volksfrontstrategie gegen die Nazi-Diktatur betrachtet wurde, betonte Alfred Kurella 1937: „Es geht darum, den kulturellen Kampf der

---

1002 Becher, J. R., Das große Bündnis, zit. nach Schmitt/Schramm, Sozialistische Realismuskonzeptionen, a. a. O., S. 245 - 258, hier: S. 256.

1003 Becher, Das große Bündnis, a. a. O., S. 255.

Volksfront im Namen alles Humanistischen und Großen unserer deutschen Kultur der Vergangenheit zu führen.“[1004]

Die herrschende bündnispolitische Linie - abgestimmt mit der sowjetischen Bruderpartei - gab die Vorlage für die ersten kulturpolitischen Maßnahmen. Ihr dominierender Rückbezug auf deutsche Klassik wurde auch demonstriert durch die erste Premiere im Deutschen Theater in Berlin: am 7. September 1945 gab es Lessings „Nathan“. Die Rückkehr der emigrierten Schriftsteller wurde organisiert; etliche – auch bürgerliche - Künstler und Intellektuelle kehrten zurück; Heinrich Mann wollte das Präsidium der Akademie der Künste übernehmen; sein Ableben verhinderte dies. Im Juli 1945 wurde der „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ als formal „überparteiliche“ und „antifaschistisch-demokratische“ Organisation gegründet; Mitglieder waren u.a. auch Ricarda Huch und Gerhart Hauptmann; in der Zeitschrift des Kulturbundes schrieben Thomas Mann und Rudolf Hagelstange neben G. Lukacs; W. Staudte drehte den ersten Film: „Die Mörder sind unter uns“.

Kulturpolitische Klarstellungen

Die schon hervorgehobene Ambivalenz dieser Bündnispolitik und ihre taktische Ausrichtung werden allerdings schon den „Mitlebenden“ (H. Rothfels) mit einer gewissen Skrupellosigkeit vorgeführt. Besonders deutlich wird dies in einer Positionsbestimmung, die Anton Ackermann auf der „Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD“ am 3. Februar 1946 vornimmt in seiner Grundsatzrede unter dem Titel „Unsere kulturpolitische Sendung“.

Ackermann scheint zunächst den Aspekt der Freiheit von Wissenschaft und Kunst hervorzuheben: „Die Erneuerung des deutschen Kultur- und Geisteslebens nach zwölfjähriger Nazibarbarei und Knechtschaft gebietet stärker denn je die restlose Verwirklichung einer der grundlegendsten humanistischen Forderungen, nämlich der Forderung nach Freiheit der wissenschaftlichen Forschung und der künstlerischen Gestaltung. Freiheit für Wissenschaft und Kunst bedeutet, daß dem Gelehrten und Künstler kein Amt, keine Partei und keine Presse dreinzureden hat, solange es um die wissenschaftlichen und künstlerischen Belange geht.“[1005]

1004 Kurella, Alfred, Zu Fragen der Kultur, Berlin 1956, S. 212.

1005 Ackermann, Anton, Unsere kulturpolitische Sendung, zit. nach Schubbe, Dokumente, a. a. O., S. 55.

Dass diese Garantie der Freiheit von Wissenschaft und Kunst aber eine nur als *bedingte*, nämlich als eine Freiheit nur in den Grenzen der von der KPD definierten Fassung von „Humanismus“, von „Freiheit“ und von „Demokratie“ zu verstehen sein soll, macht Ackermann schon einige Sätze später mit einem bemerkenswerten Vokabular klar: „Wenn dann aber irgendein Pseudokünstler herkommt, um Zoten über den Humanismus, die Freiheit und Demokratie oder über die Idee der Völkergemeinschaft zu reißen, dann soll er das ‚gesunde Volksempfinden’ ... spüren.“[1006]
Ackermann hat also im *ersten Schritt* ein Bekenntnis zur formal verstandenen Freiheit der Kunst abgelegt; Freiheit als *nur* „formale“ ist dem Marxisten aber ein Relikt der bürgerlichen Ordnung; sie muss überwunden werden durch eine „materiale“ Bestimmung des Freiheits- und Kunstbegriffs. Diese materiale Bestimmung bereitet er vor mit den Hinweisen auf *Pseudokünstler*, die, wenn sie ihre als Kunst verkleideten *Zoten* betreiben, das *gesunde Volksempfinden* spüren werden.[1007]

Nach dieser wenig vornehmen Vorbereitung, die auf ein gewisses Einverständnis nicht nur beim KPD-Publikum rechnen konnte, unternimmt Ackermann den *zweiten Schritt* der materialen Bestimmung, indem er die von der KPD favorisierte Kunstform vorstellt:

„Unser Ideal sehen wir in einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist. Wir wissen aber auch, daß diese Kunst erst in einer sozialistischen Gesellschaft zur Geltung kommen kann und selbst dann noch eine lange Zeit zu ihrer Entwicklung braucht. In der Sowjetunion macht diese neue Kunstrichtung eine äußerst verheißungsvolle Entwicklung durch, und wir wünschten, daß unsere deutschen Künstler recht bald die Möglichkeit haben, sich mit ihr näher bekannt zu machen.“[1008]

Ackermann spricht in dem Rekurs auf die in der Sowjetunion herrschende „sozialistisch - realistische Kunst“ aus, dass ihm diese als „Ideal“ erscheint,

---

1006 Ebd.

1007 Neben der bedenkenlosen Verwendung eines der prominentesten Begriffe aus der LTI (Victor Klemperer) zur angekündigten Diffamierung von Künstlern ist folgendes von Bedeutung: hier erlangt die Berufung auf das Volk den Richterstatus in Kunstfragen – und dies ist eines der fünf signifikanten Merkmale totalitärer Kulturen. Vgl. dazu unten den gleichnamigen Abschnitt.

1008 Ebd. Was sich da so verheißungsvoll entwickelt hat in der Sowjetunion, wurde oben exemplarisch am 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller gezeigt. Vgl. oben.

d.h. als jene Kunstform, die dem Begriff der „wahren“ Kunst allein entspricht. Damit ist die *materiale* Bestimmung erfüllt; als Kunst kann in diesem normativen Sinn nur noch das gelten, was den Kriterien dieser Doktrin entspricht. Dass Ackermann den Rekurs auf das *Ideal* nur als *Empfehlung* an die *Künstler* ausspricht, ist eine der üblichen Konzessionen an die Bündnispartner; zugleich liegt in dieser Empfehlung aber auch eine unmissverständliche Richtungsangabe, die in ihrer Offenheit aus heutiger Sicht überrascht. Wie fließend die Übergänge von taktischen Rücksichtnahmen auf bürgerliche Intellektuelle zur Forderung nach Folgschaft tatsächlich waren, zeigt sich schon wenig später immer klarer.

Ein herausragendes Exempel ist dabei der „1. Deutsche Schriftstellerkongreß“ 1947 in Berlin. Es war das erste und letzte gesamtdeutsche Schriftstellertreffen; es wurde maßgeblich von sowjetischer Seite und ihren SED-Genossen vorbereitet; als Tagungsorte dienten zonenübergreifend das Hebbel-Theater und die Kammerspiele des Deutschen Theaters; im Mittelpunkt der SED Konzeption sollte Bechers Rede über die Rolle der Literatur im „Kampf für den Frieden“ stehen. Die Eröffnungsrede hielt als Vertreter der SMAD Alexander Dymschitz; er sprach als „sowjetischer Literat und als Offizier unserer großen Armee, die sich im Namen von Frieden und Freiheit mit dem Faschismus schlug“; aus diesem Kampf „gegen Gewalt und Willkür, den die fortschrittliche Demokratie führte“ leitete er „gemeinsame Aufgaben“ ab. Seine Äußerungen zu den Aufgaben der Schriftsteller ließen an Deutlichkeit nicht zu wünschen übrig. Die erste sei „der Sieg über die imperialistische Reaktion, über die Ideologie des Militarismus, über die Propaganda des räuberischen Krieges.“[1009]

Dymschitz konzediert zwar, „daß Sie als deutsche Schriftsteller eine Menge rein deutscher Fragen zu behandeln haben“, aber er hält nicht mit einem „Aufruf“ an die Künstler zurück, denn ihm ist aufgefallen, dass die deutsche Nachkriegsliteratur „allzu retrospektiv ist. Dabei aber scheint sich das Leben in Deutschland in stürmischem Tempo jeden neuen Tag wieder zu verändern. Der Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten, zwischen Demokratie und Reaktion entwickelt sich in Ihrem Lande mit ungewöhnlicher Intensität, und die Sprache des Schwertes erstarkt mit jedem Tag. Die Litera-

1009 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß. 4. - 8. Oktober 1947. Protokolle und Dokumente, hrsg. von Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt u. Horst Tanneberger, Berlin 1997, S. 87f.

tur bleibt offensichtlich hinter dem rasch strömenden Leben zurück. Vor dem deutschen Volk stehen Aufgaben, die wahrhaft heroische Arbeit erfordern. Aber die heroische Sache, sagte einmal Maxim Gorki, fordert ihrerseits heroische Worte, erfüllt mit Romantik und Optimismus, die eine Einschätzung des heutigen Tages und einen Aufruf zu einer besseren Zukunft enthalten. (...) Gestatten Sie mir deshalb, Sie aufzurufen: Greifen Sie mit Ihrem Schaffen aktiver als bisher in das Leben Ihres Landes ein….“[1010]

In dieser programmatischen Rede wird das gesamte Arsenal des „Sozialistischen Realismus“ vorgeführt, ohne allerdings den *Begriff* selbst zu nennen; alle klassischen Merkmale kommen vor: „Tempoverlust“; Differenz zwischen „Kunst und Leben“, wobei das *Leben* die maßgebende Bezugsgröße bildet und der *Kunst* vorauseilt; der von Eisenstein prominent gemachte agonale Grundzug des kommunistischen Aufbaus als „Kampf des Alten gegen das Neue“ und schließlich der von Gorki proklamierte „*optimistische Heroismus*“ als Kernelement des Sozialistischen Realismus.

Die von den Veranstaltern unter dem allgemeinen Titel „Frieden“ angestrebte Idylle des Kongresses wird allerdings durch unerhörtes Ereignis gestört: ein US-amerikanischer Redner, Malvin Lasky, durchbricht den Schein der Harmonie und zieht sich die erbitterte Feindschaft der kommunistischen Seite zu, indem er in seinem Vortrag über den freien, unabhängigen „Schriftsteller und sein unablässiges Bemühen um die kulturelle Freiheit“ spricht und dabei betont, dass „Schriftsteller, Verleger und der Leser gewisse unverletzliche Rechte haben und daß diese drei die Verantwortung in ihren eigenen Händen haben für die wachsame Verteidigung und kompromißlose Aufrechterhaltung dieser Rechte und Freiheiten.“[1011] Der für diese Passage aufkommende Beifall wird allerdings geringer als Lasky sich bei der Schilderung von Problemen des freien Schriftsteller nicht nur auf die USA oder Frankreich beschränkt, sondern auch erwähnt, dass die amerikanischen Schriftsteller aber immer die Freiheit hatten, „den heroischen Kampf des russischen Volkes gegen den Hitlerismus“ zu begrüßen und gleichzeitig zu „sagen, daß das gegenwärtige Regime in Rußland unglücklicherweise eine wenig anziehende totalitäre Diktatur sei.“[1012]

1010 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß ..., a. a. O., S. 88.

1011 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß ..., a. a. O, S. 295.

1012 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß ..., a. a. O, S. 298.

Lasky legt ein emphatisches Bekenntnis ab zur nationale Grenzen ignorierenden Solidarität der Künstler, denn der Schriftsteller „spricht mit seinen Kollegen und seinen Mitbürgern als Angehöriger einer Gemeinschaft freier Menschen. (...) Dieser internationale Geist war es, der die amerikanischen Schriftsteller ihre Stimmen gegen die kulturelle Barbarei des Hitlerregimes erheben ließ.“[1013]

Das bislang Unerhörte geschieht, indem Lasky diesen „internationalen Geist“ auf die Situation der Künstler in der Sowjetunion überträgt und ihnen in ihrem „Kampf um die kulturelle Freiheit“ die „offenherzige Sympathie“ aller Kollegen versichert: „Denken Sie daran, was es für die russischen Schriftsteller bedeuten muß, dauernd in Sorge zu sein, ob die neue Parteidoktrin, ob die revidierte Staatsform des sozialistischen Realismus oder Formalismus oder Objektivismus oder was immer es sei, nicht bereits überholt ist und sie vielleicht über Nacht schon als ‚dekadente konterrevolutionäre Werkzeuge der Reaktion’ abgestempelt hat. Denken Sie daran, wie demütigend es für einen bedeutenden Künstler wie Sergej Eisenstein ... sein muß, alle paar Jahre vor einem argwöhnischen Politbüro zu erscheinen, um gestehen zu müssen, daß er bis dahin einfach nicht richtig verstanden habe, welches die wahren ästhetischen Prinzipien seien, die der sowjetischen Kunst zugrunde liegen müßten. (...) Denken Sie ... an die Philosophen, die zögern müssen, die Namen Bacon, Descartes, Spinoza, Kant, Fichte, Hegel über ihre Lippen zu bringen ...“[1014]

Das Protokoll vermerkt an dieser Stelle: „Starke Unruhe, Entrüstung bei einem Teil der Kongreßteilnehmer, Zustimmung bei einem anderen Teil ...“[1015] Allerdings ist die „Unruhe“ so stark, dass der Tagungsleiter Günther Birkenfeld daran erinnern muss, den „amerikanischen Gast mit derselben Aufmerksamkeit anzuhören, wie wir alle anderen ausländischen Kameraden angehört haben.“[1016] Das Protokoll vermerkt hier: „Bravo - Rufe; Lebhafte Zustimmung, wiederholte Zurufe: ‚Sprechen Sie doch einmal darüber, was die amerikanischen Schriftsteller zur Friedensfrage sagen!’, ‚Weniger Lü-

1013 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß ..., a. a. O, S. 299.

1014 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß ..., a. a. O, S. 300.

1015 Ebd.

1016 Zit. nach: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß ..., a. a. O, S. 301.

gen!', ‚Hans Eisler', ‚Bruch des Gastrechts!', ‚So kann doch ein ausländischer Gast nicht sprechen!', andauernde Erregung"[1017]

Dem Kongress waren, trotz der vordergründigen Inszenierung als Forum einer gesamtdeutschen und offenen Aussprache, „von östlicher Seite genaue Ziele gesetzt."[1018] Oberst Tjulpanows Erinnerungen stellen klar, „daß wenig der Sponataneität und dem aktuellen Gespräch überlasen wurde, sondern der Ablauf Werk exakter Regie war: ‚Wir setzten uns vor dem Kongreß mit einigen Schriftstellern, die auf dem Kongreß auftreten wollten, in Ahrenshoop zusammen und berieten über unser Vorgehen und unsere Argumente. Johannes R. Becher (...) hatte von den Vorstellungen gewisser amerikanischer Kulturleute erfahren, die es am liebsten gehabt hätten, wenn nach der Devise verfahren worden wäre: Die Russen geben das Essen für den Empfang und wir liefern die Ideologie für den Kongreß. Aber daraus wurde nichts, wir haben das ein bißchen korrigiert und das Verhältnis umgekehrt.'"[1019]

Der Kongress sollte der weiteren Durchsetzung der „Kultur des Antifaschismus" und der ihr korrespondierenden Sprachregelungen dienen; dazu gehörte die positive Anerkennung der Rolle der Sowjetunion als antifaschistischer *Hauptkraft* und Hauptquartier des Weltfriedenslagers. Den großen Rahmen bildeten die Reden von Truman vom 12.3. 1947 vor dem US-Kongreß , bekannt geworden als „Trumann-Doktrin", und die Antwort Shdanows bei der Gründung des Kominform Ende September 1947 in Warschau mit einer erneuerten Version der „Zwei-Lager–Theorie". Lasky hat mit seinem Eintreten für die Freiheit der Kultur und die unverletzlichen Rechte von Schriftstellern exakt den kritischen Punkt der sowjetischen Seite und ihrer SED-Genossen getroffen.

Lasky musste dafür eine - allerdings für viele Teilnehmer erhellende persönliche Diffamierung über sich ergehen lassen. Der *Kulturoffizier* Dymschitz steigerte die Attacken noch in einem Artikel der „Täglichen Rundschau" vom 11.10. 1947, in dem er Lasky als „'Mensch von abstoßendem Äußeren'

1017 Ebd. Die Erfahrungen dieser unter sowjetischer Regie geführten Veranstaltung führen zur Gründung des „Kongresses für kulturelle Freiheit" und zur Gründung der Zeitschrift „Der Monat"; vgl. dazu: Ulrike Ackermann, Sündenfall der Intellektuellen. Ein deutsch – französischer Streit von 1945 bis heute, Stuttgart 2000.

1018 Hartmann,Eggeling, Sowjetische Präsenz ..., a. a. O., S. 49.

1019 Tjulpanow, Zeit des Neubeginns, zit. nach Hartmann/Eggeling, a. a. O., S. 49.

schilderte, dessen Rede ‚die eines der gefährlichsten Subjekte der Gegenwart, eines Anstifters zu einem neuen Krieg' sei."[1020] Im Schlusswort des Kongresses resümierte ein führender Funktionär des sowjetischen Schriftstellerverbands, Boris Gorbatow, den Ertrag der Diskussionen ganz schlicht, eindeutig und linientreu: „Es gibt eigentlich doch zwei Lager, ein gewaltiges Lager der Demokratie und ein kleines Lager der Reaktion. (...) Und jeder von uns muß für sich selbst entscheiden, in welchem Lager er steht."[1021]
Die SED folgte diesem Hinweis und forderte ihre Schriftsteller bei einer Sitzung unter Leitung von Ackermann am 23. Oktober 1947 zu verstärkten Anstrengungen in der Arbeit auf; die Entschließung der SED vom 7. Februar 1948 unter dem Titel „Intellektuelle und Partei" forderte von den Künstlern die Klärung genau dieses Verhältnisses. Dass die Zeit der *Entscheidung* gekommen sei, verdeutlichte im April 1948 Klaus Gysi, „exponierter SED-Mann im Kulturbund und Chefredakteur der Zeitschrift „Aufbau", indem er erklärte: „Für einen Blau-Blümchen-Sozialismus ist heute kein Raum mehr. Viele stehen noch neben den klaren Auseinandersetzungen unserer Tage, sie haben noch nicht verstanden, wo die Kernfragen der geistigen Auseinandersetzung liegen. Wir müssen frontal in die ideologischen Probleme stoßen."[1022]

Fazit: Die erste Etappe der SED-Kulturpolitik ist von entscheidender Bedeutung für die Gesamtentwicklung. Als Resümee dieser Periode betont Manfred Jäger, dass hier *alle* die Kulturpolitik der späteren DDR prägenden Ziele und Eigentümlichkeiten entweder realisiert oder perspektivisch formuliert vorlägen, die in den „folgenden Jahrzehnten situationsabhängig, also in unterschiedlichen Stufungen von Starrheit und Flexibilität, weiter angewandt und vom Standpunkt der Herrschenden aus „vervollkommnet" werden.[1023] Die in der ersten Phase realisierten bzw. angelegten *konstitutiven* Merkmale der gesamten SED- Kulturpolitik sind:

1020 Zit nach: Hartmann/Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 55.

1021 Zit nach: Hartmann/Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 61.

1022 Zit nach: Hartmann/Eggeling, Sowjetische Präsenz, a. a. O., S. 62.

1023 Jäger, Manfred, Die Kulturpolitik der DDR, in: Materialien der Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur (12. Wahlperiode des deutschen Bundestages), neun Bände in 18 Teilbänden, Frankfurt/M. 1995, Bd. III.1, S. 419 – 432, hier: S. 425.

„Erstens. Orientierung auf das nationale Kulturerbe , zunächst auf die Klassik im engeren Sinne (...), Bindung der Utopie an den deutschen Idealismus in der zeitweilig gültigen sogenannten Vollstreckertheorie ... in dem Sinne: was Goethe und Schiller ersehnten und erahnten, verwirklicht die SED, dann auch vielfach durch die Ulbrichtschen Faust-Interpretationen, mit freiem Volk auf freiem Grund stehend, beglaubigt.[1024]

Zweitens. Abhängigkeit von internationalen Entwicklungen, von Feindbildern und Bündnismöglichkeiten. Das hat sich auch bis zuletzt erhalten.

Drittens. Gewährung von Privilegien im Vergleich zur Masse der Werktätigen, aber auch als Mittel der Differenzierung innerhalb der Intelligenzschicht.

Viertens. Konspirative, auf Geheimhaltung beruhende Taktik. Was man eigentlich wollte, waren sozusagen Besprechungen, die nicht in die Veröffentlichung kamen.

Fünftens. Bekämpfung und Ausschaltung feindlicher Kräfte.

Sechstens. Kampf gegen bürgerliche „Ismen“, gegen Dekadenz, später unter dem Stichwort Formalismus, noch später – abgeschwächt – nur gegen Modernismus und Abstraktionismus oder schließlich nur noch gegen gewisse antirealistische Tendenzen.

Siebentens. Orientierung auf eine parteiliche Kunst und Literatur im Dienst von „Volk und Fortschritt“ und schließlich das Muster des ‚sozialistischen Realismus’.

Achtens. Antifaschismus als Rechtfertigungsideologie der eigenen Diktatur. Repressive Instrumentalisierung des Antifaschismus als Staatsdoktrin. Ihre antifaschistische Biographie sollte das Führungspersonal auf Dauer von prinzipieller Systemkritik freistellen.

1024 Diese „Interpretation“ von Ulbricht hat natürlich im Text von Goethe selbst kein Fundament. Wenn Goethe seinen greisen Faust am Ende des zweiten Teils jene berühmte Sentenz sagen lässt, vertreibt er nicht nur gerade die beiden letzten freien Menschen, Philemon und Baucis, von ihrem Grund, weil sie seiner Herrschaft noch im Wege stehen, parallel dazu wird auch schon sein Grab ausgehoben. Als „Beglaubigung“ kann dies nur einem Verächter der Klassik erscheinen.

Neuntens. Kommunistische Erziehung und Indoktrinierung als Ziel der Bildungspolitik im engeren und der Kulturpolitik im weiteren Sinn.“[1025]

2.4.2.2 Anmerkungen und Erläuterungen zur 2. und 3. Periode 1949/1961 und 1961/1971

Als allgemeines Resultat der ersten Periode kann festgehalten werden, dass die proklamierte Bündnisstrategie unter „antifaschistisch-demokratischen“ Vorzeichen nicht nur ihren rein taktischen Grundzug offenbarte, sie wurde auch ganz schnell von der realpolitischen Entwicklung de facto überholt. Die SED ging in die Offensive und redete Klartext; sie setzte für die „Kulturschaffenden“ einen Paradigmenwechsel an: an die Stelle der Forderung nach „Loyalität“ tritt die Forderung nach aktivem Engagement für die neue Ordnung, an die Stelle der Suche nach breitem Konsens tritt eine Politik der Zuspitzung und Entscheidungspflicht. Im Zuge der Zwei-Lager-Theorie Shdanows strukturiert die SED das kulturelle Feld neu; das Pathos der Rede von den „aufbauwilligen“ Kräften wird abgelöst von der Forderung an die Künstler, „Position“ zu beziehen und sich zum „sozialistischen Lager“ zu bekennen. Zur ideologischen Trennlinie wird die Antithese erklärt: Imperialismus gleich Kriegshetze gleich Kulturlosigkeit; Sozialismus gleich Verteidigung des Friedens gleich Rettung der Kultur. Die an den Künstler gerichtete Frage fordert eine *Entscheidung*; sie lautet daher schlicht, auf welcher Seite er stehen wolle. Die neue politische Ausrichtung bestimmt die Grundzüge der Kulturpolitik in der zweiten Periode, die sich wie folgt skizzieren lassen.

Diese Periode ist maßgeblich durch zwei Faktoren geprägt: Zum ersten durch die Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 und durch die 2. Parteikonferenz der SED vom Juli 1952, auf der sie den „planmäßigen Aufbau des Sozialismus“ verkündet. Zum zweiten durch das, was die SED als Beginn der „sozialistischen Kulturrevolution“ bezeichnet. Von entscheidender Bedeutung sind dabei zwei Vorgänge: einmal die strikte Zentralisierung der gesamten Kulturpolitik und die Ausrichtung der Kulturpolitik auf die Aufgaben des 5-Jahres-Plans; und die von der 5. Tagung des ZK der SED am 17. März 1951 beschlossene Kampagne gegen den Formalismus und die parallel

---

1025 Jäger, Die Kulturpolitik der DDR, a. a. O., S. 425 f.

dazu erfolgende Inaugurierung des „Sozialistischen Realismus“ zur allein herrschenden Kunstdoktrin.

In die Koordinaten des historischen Kontextes sind neben der Juni-Krise 1953 zudem *außenpolitische* Faktoren einzutragen. Erinnert sei hier an zwei Ereignisse: an die Bedeutung des 20. Parteitag der KPdSU vom Februar 1956 und an die von der Entstalinisierung ausgehenden Reformansätze, die im gesamten sozialistischen Lager virulent wurden, besonders aber in Ungarn, Polen und der CSSR. Und natürlich an die Niederschlagung der Aufstände in Ungarn und Polen im Herbst des gleichen Jahres. Die SED-Führung hielt stets Distanz zu solchen Tendenzen in den Bruderländern; der Versuch, die DDR gegen Reformeinflüsse abzuschotten, wurde zu einem bestimmenden Faktor ihrer Politik.

2.4.2.2.1 Zentralisierung der Kultur

In der DDR schreitet die Zentralisierung des Kultursektors in einigen versuchenden Schritten voran: Eckdaten sind dabei die 1951 erfolgende Gründung des „Amts für Literatur und Verlagswesen“ sowie der „Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten.“[1026] Die staatliche Kunstkommission und ihr Auftrag stellen den ersten Schritt einer institutionellen Gleichschaltung dar: „Am 12. Juli 1951 hat die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik zwei Verordnungen beschlossen, die tief in das Leben und die Organisation unserer Kunst und Kultur eingreifen. Es sind dies die Verordnung über die Errichtung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und die Verordnung über die Aufgaben der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten. (...) Die Präambel der Verordnung über die Errichtung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten geht von der Auffassung aus, daß die Regierung es als ihre nationale Aufgabe betrachtet, die Entwicklung einer fortschrittlichen deutschen Kultur ... weiterzuführen, das kulturelle Schaffen zu einer reichen Entfaltung zu bringen und die Qualität der künstlerischen Leistung zu erhöhen.“[1027] Nach dieser Feststellung stößt die Verordnung auf den entscheidenden Punkt vor, indem in der Präambel gesagt wird: „Das erfordert die Errichtung einer realistischen Kunst. (...) Der

---

1026 Vgl. dazu: Jäger, Manfred, Die Kulturpolitik der DDR, a. a. O., S. 427.

1027 Grotewohl, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, 31. 8. 1951, in: Neues Deutschland, Nr. 203, 2. 9. 1951, zit. nach Schubbe, Dokumente, a. a. O., S. 205.

Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten wird eine große und bedeutende Autorität gegeben. Ihr Führungsanspruch soll aber nicht begründet werden durch altertümlichen engen Polizeigeist, durch Anmaßung oder Überheblichkeit, sondern durch Wissen und Können, durch Anleitung und Hilfe. (...) Der Kulturschaffende muß sich entscheiden. Er kann nicht mehr zwischen den Lagern stehen, wenn er wirken will. Der Ideengehalt der Kunst steht auf der Tagesordnung. Die Kunst hat eine wichtige führende Rolle im gesellschaftlichen Leben zu spielen. Das heißt, das Volk verlangt von seinen Künstlern Parteinahme für seine Sache, Parteinahme für die Sache der Arbeit, denn die Sache der Arbeit ist die Sache der Kultur.“[1028] Bei diesem Anlass hat Grotewohl die „Marschrichtung“ der Kunst prägnant formuliert: „Literatur und bildende Künste sind der Politik untergeordnet, aber es ist klar, daß sie einen starken Einfluß auf die Politik ausüben. Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen. Denn nur auf der Ebene der Politik können die Bedürfnisse der werktätigen Menschen richtig erkannt und erfüllt werden. Was sich in der Politik als richtig erweist, ist es auch unbedingt in der Kunst. Es ist doch klar, daß ein Werk, selbst wenn es gewisse künstlerische Qualitäten in sich trägt, vom Volk abgelehnt werden muß, wenn seine Grundrichtung reaktionär ist.“[1029]

Im folgenden Jahr 1952 erfolgt der zweite Schritt; die Gründung des „Staatlichen Komitees für Filmwesen“ und des „Staatlichen Rundfunkkomitees“ und des Amtes für Literatur und Verlagswesen komplettiert die zentralistische Grundstruktur. Nicht zufällig wird diese institutionelle Struktur im Krisenjahr 1953 entscheidend modifiziert; wegen der offenkundigen Probleme einer effektiven Durchsetzung der angestrebten Ziele werden die Komitees aufgelöst. Es folgt ein dritter Schritt: An ihre Stelle tritt am 7. Januar 1954 das „Ministerium für Kultur“, dem der Dichter und Denker Johannes R. Becher als erster Minister vorsteht. Das Ministerium „fungierte als zentrales staatliches Organ zur Sicherung der von der Partei vorgegebenen Kulturpolitik und gliederte sich in Hauptverwaltungen, Hauptabteilungen und Abteilungen für folgende Bereiche: Literatur und Literaturpolitik, Verlagswesen und Buchhandel, Filmwesen, Theater, Musik, angewandte und bildende Kunst, Unterhaltungskunst, Volkskunst und Veranstaltungswesen. (...) Die Kulturminister der DDR: Johannes R. Becher (1954 bis 1958), Alexander

1028 Grotewohl, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission …, a. a. O., S. 206f

1029 Grotewohl, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission …, a. a. o., S. 208.

Abusch (1958 bis 1961), Hans Bentzien (1961 bis 1966), Klaus Gysi (1966 bis 1973), Hans – Joachim Hoffmann (1973 bis 1989), Dietmar Keller (1989 bis 1990)...“[1030]

2.4.2.2.2 Die Lenkungsstruktur und die Stasi

Die Leitung, Lenkung und Kontrolle der Kultur erfolgt, so lässt sich resümieren, auf vier Ebenen: a) auf der Ebene der Partei durch die zuständigen Abteilungen im ZK der SED (also AgitProp und Kultur); b) auf der Ebene der „staatlichen Organe“ durch die zuständigen Ministerien (Ministerium für Kultur, Ministerium für Volksbildung, Ministerium für Hoch- und Fachhochschulen); c) über die entsprechenden Künstlerverbände, in denen die Mitgliedschaft nicht fakultativ, sondern obligatorisch ist ; d) schließlich auf der Ebene der vorhandenen vollständigen Verfügung über die „Produktionsmittel“ als Kontrolle und Steuerung von Produktion und Distribution von Kunst.

Eine fünfte Ebene, eine besonders interessante Ebene der kulturpolitischen Leitung und Lenkung, stellt die Arbeit des *Ministeriums für Staatssicherheit* dar. Bereits für die frühen Jahre lässt sich eine „Überwachung“ und „Absicherung“ des Kultursektors durch entsprechende „Kommissariate“ bei der Volks- bzw. der Kriminalpolizei zeigen; ab 1954 herrscht der „strukturelle Zugriff des Staatssicherheitsdienstes auf Kultur und Literatur“ durch Einrichtung einer „Sonderabteilung des MfS“, der „Hauptabteilung V“, die „bis 1964 existierte“ und deren Aufgabenbereich folgende Gebiete umfasste: „Regierungsapparat, Bildung und Wissenschaft, Kultur und Massenmedien, Massenorganisationen und Parteien, Ostbüros, Umsiedler, Kirchen und Sekten, Untergrundgruppen, Post- und Gesundheitswesen, Sicherung der SED.“[1031] Mit der „Einrichtung der Hauptabteilung XX im Jahr 1964“ wird der „institutionelle Zugriff“ des MfS auf „das kulturelle und literarische Leben“ der DDR „organisatorisch perfekt gemacht. Jetzt ist die Zuständigkeit für die Überwachung und Absicherung des kulturellen Lebens bzw. für die Durchsetzung der Kulturpolitik der SED exakt definiert. Die Hauptabteil-

---

1030 Walther, Joachim, Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1999, S. 46.

1031 Walther, Joachim, Mielke und die Musen: DDR-Literatur und Staatssicherheit, in: in: Materialien der Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur, Bd. III.1, a. a. O., S. 433 - 445, hier: S. 436 f.

ung XX, auf Bezirksebene jeweils die Abteilungen XX, war im weitesten Sinne für die Sicherung und Absicherung des gesellschaftlichen Überbaus verantwortlich, für die Bekämpfung sogenannter politisch – ideologischer Diversion (PID) und politischer Untergrundtätigkeit (PUT), Subversion und jeglicher konterrevolutionärer Aktivitäten.“[1032] In der Hauptabteilung XX wird „mit der Einrichtung der Abteilung 7“ für die Jahre 1969 bis 1989 „die Überwachung der DDR-Kultur durch das MfS institutionell und organisatorisch vollends perfektioniert. Jetzt gibt es im MfS eine besondere Abteilung, die allein für das kulturelle Leben in der DDR zuständig ist.“[1033]

2.4.2.2.3 Ein Exempel der Kulturrevolution: Die Anti-Formalismus Kampagne

Die schon in der ersten Periode artikulierten Positionen werden zu den grundsätzlichen Leitlinien in dieser zweiten Periode ausformuliert; aus ihnen ergeben sich auch die großen Kampagnen gegen Dekadenz, Kosmopolitismus und Formalismus. Als Exempel soll ein kurzer Blick in ein zentrales Dokument der „Anti-Formalismuskampagne“ dienen, ein besonders aufschlussreiches Pamphlet, das einer der führenden kulturpolischen Theoretiker der SED formuliert hat.

„Wo stehen die Feinde der deutschen Kultur?“ fragt Wilhelm Girnus im Februar 1951 auf dem Höhepunkt der Anti-Formalismus-Kampagne und macht mit dem Gebrauch des Freund/Feind-Dualismus klar, dass die bisherige „Toleranz“ gegenüber nicht-sozialistischen Kunstformen endgültig ein Ende hat und dass fortan alles, was an nicht-sozialistischer Kunst hervorgebracht wird, als „feindliche“ Tätigkeit gelten soll. Zur Begründung dieser jetzt notwendigen klaren Unterscheidung führt er an, die Kunst der imperialistischen Welt sei „in eine so tiefe Krise, in einen so lähmenden Zustand des Verfalls, ja der regelrechten Selbstzerstörung geraten, daß es für ehrlich vorwärtsstrebende Künstler nicht möglich ist, sich in diesem Labyrinth der Verwirrung und der Finsternis zurechtzufinden.“[1034] Um den Künstlern die

---

1032 Walther, J., Mielke und die Musen, a. a. O., S. 437.

1033 Walther, J., Mielke und die Musen, a. a. O., S. 438.

1034 Girnus, Wilhelm, Wo stehen die Feinde der deutschen Kultur?, zit. nach: Schubbe, Dokumente, a. a. O., S. 170.

erforderliche Orientierung zu verschaffen, klärt sie Girnus über die „Fragen des Formalismus und des Kosmopolitismus“ auf. Entsprechend dem seit Mehring und Shdanow bekannten Schema des unterstellten Zusammenhangs von Gesellschafts- und Kunstentwicklung[1035] kann Girnus zu einer ersten Bestimmung gelangen: „Der Formalismus als Richtung ... ist eine ganz bestimmte, fest umrissene historische Erscheinung. (...) Der Formalismus ist die typische Erscheinungsform der künstlerischen Dekadenz in der Epoche des Imperialismus. Er ist sein Verfaulungsprodukt auf künstlerischem Gebiet.“[1036] Nach dieser ersten – sozusagen kunstsoziologischen – Bestimmung wendet sich Girnus dem ästhetischen Bereich zu und erklärt, daß Formalismus bedeuten solle: „die Zerstörung jedes gegenständlichen Inhalts im Kunstwerk“. Die von Girnus vertretene Form/Inhalt- „Dialektik“ weist das allerdings als Unmöglichkeit auf: „Die Formalisten wollen uns den Bären aufbinden, es existiere die Möglichkeit einer Kunst ohne gegenständlichen Inhalt.“ [1037] Nach dieser zweiten, pseudo - ästhetischen Bestimmung, geht Girnus zurück zur marxistischen Kunstsoziologie und klärt im dritten Schritt den *wesentlichen* Zusammenhang auf: Die „kunstfeindliche Tendenz unter den Bedingungen der Verfaulungsperiode des Kapitalismus ... (hat) sich zu ihrem Zerstörungswerk der Mittel der Kunst selbst“ bemächtigt. Aber in der Kunst selbst steht dem Formalismus ein Gegner gegenüber: der *Realismus*. Und diese „echte - d.h. realistische – Kunst“ hat, sagt Girnus, die „Erkenntnis der Wahrheit, die Entschleierung der gesellschaftlichen Entwicklungsgesetze zum Inhalt.“[1038]

Die *realistische* Kunst wird „objektiv zum Totengräber einer ‚Ordnung’, die sich im Zustand der Verwesung und des Untergangs befindet.“ Daher richtet sich das „ganze Streben der imperialistischen Reaktion auf die Zerstörung jedes realen, gegenständlichen Inhalts im Kunstwerk. Das eben ist die spezifische, objektive Funktion des Formalismus.“[1039]

Girnus klärt auch darüber auf, was den l` art pour l` art -Standpunkt vom Formalismus unterscheidet; dafür führt er den Begriff „Kosmopolitismus“

1035 Vgl. oben 2. 3.

1036 Ebd.

1037 Girnus, Wo stehen die Feinde, a.a. O., S.171.

1038 Girnus, Wo stehen die Feinde, a.a.O., S.172.

1039 Ebd.

ein. Diese „Kunst löst sich vom Leben. Aus dem Kunstwerk macht man einen Fetisch, aus der Ästhetik eine Art Religion. Vor dem wirklichen Gang der Ereignisse verschließt man die Augen. Zum Unterschied vom Formalismus jedoch richtet sich der l` art pour l`art-Standpunkt nicht unmittelbar auf die Zerstörung jedes gegenständlichen Inhalts am Kunstwerk, sondern nur auf die Verneinung jedes fortschrittlichen Inhalts.“[1040] Der Formalismus jedoch negiert *jeden* Inhalt und es kommt noch etwas hinzu: er hat eine „verneinende Haltung gegenüber dem Kulturerbe unserer nationalen Vergangenheit“, dadurch erweist sich der Formalismus als „ein echtes Kind des Kosmopolitismus.“[1041] Den Kosmopolitismus bestimmt Girnus zunächst als Negation des Nationalen, denn der Kosmopolitismus „erklärt uns, die Nation sei ein überlebter politischer Begriff", er verkündet „Schluß mit der nationalen Kultur, Schluß mit der nationalen Kunst.“[1042]

Dieser Rekurs auf das Nationale ist beim „Inter-Nationalsozialisten“ (H. Lübbe) Girnus doch etwas überraschend. Girnus fragt einfach: „Ist der Begriff der nationalen Kunst ... geschichtlich wirklich überholt?“; und er antwortet eindeutig: „Ganz und gar nicht! Das Gegenteil ist der Fall.“[1043]

Die „nationale Frage“ ist unter den konkreten historisch-politischen Bedingungen - ein Teil des *deutschen* „Territoriums wird vom amerikanischen Imperialismus unterdrückt“ - zum „Drehpunkt des Schicksals unseres gesamten Volkes geworden.“[1044] Der Kosmopolitismus ist aber nicht nur antinational, er ist zudem ein ideologisches Kampfmittel des „US-Imperialismus“: Da das *fortschrittliche* Erbe „zu einem unlöslichen Teil unserer gesamten Nationalkultur gehört, so richtet sich die Zerstörungs- und Zersetzungstätigkeit des amerikanischen Imperialismus u.a. gerade diesen Grundbestand unserer nationalen Kultur. Dies ist die objektive Rolle des Kosmopolitismus. Er soll die Völker moralisch und psychologisch mürbe machen, damit sie sich durch Washington vergewaltigen lassen.“[1045]

1040 Girnus, Wo stehen die Feinde, a.a.O., S.173.

1041 Ebd.

1042 Girnus, Wo stehen die Feinde, a. a. O., S. 174.

1043 Ebd.

1044 Girnus, Wo stehen die Feinde, a. a. O., S.175.

1045 Ebd.

Zusammengefasst ergibt die Argumentation des Kulturtheoretikers Girnus folgendes Bild: der Stagnation und Fäulnis des Imperialismus entspricht im kulturell-künstlerischen Bereich seine Dekadenz. Ihre Äußerungsform ist der Formalismus als Zerstörung gegenständlicher, inhaltsbezogener Kunst; Formalismus seinerseits ist ein Derivat des Kosmopolitismus, der im Dienst des US-Imperialismus die Zerstörung des *nationalen* Kulturerbes wie *nationaler* Kultur überhaupt anstrebt.

2.4.2.2.4 Sozialistische Kulturrevolution und Bitterfelder Weg

Der V. Parteitag der SED im Juli 1958 hatte den beschleunigten „Aufbau der materiell - technischen Basis des Sozialismus in der DDR“, d.h. forcierte Industrialisierung, vor allem im zukunftsträchtigen Sektor der Chemie gefordert. Die durch die anhaltende Massenflucht ausgelöste Systemkrise sollte durch Schließung der Grenze zur Bundesrepublik am 13. August 1961 aufgefangen werden. Auf der so gesicherten *Grundlage* markierte der VI. Parteitag der SED im Jahr 1963 den Übergang zur Etappe des „Aufbaus des Sozialismus“: Verstaatlichung von Industrie und Handwerk sowie Kollektivierung der Landwirtschaft sind abgeschlossen. Die Schwierigkeiten bei der Entwicklung der industriellen Produktion sollen durch eine ökonomische Reform, die Einführung des Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung (NÖSPL), beseitigt werden. Mit der These von der Produktivkraft Wissenschaft nahm die SED zudem eine Ausrichtung vor auf die wissenschaftlich-technische Revolution, besonders auf den Einsatz von Automation und Kybernetik. Diese Etappe war durch am Anfang durch eine relative Stabilität gekennzeichnet, die überaus ehrgeizigen Ziele der Industrialisierung wurden allerdings nicht erreicht. Die SED verwendete flankierend dabei den Begriff der „sozialistischen Kulturrevolution“; in der erneuerten Version der SED beinhaltete er mehrere Bestimmungen: Unter Führung der Partei überwinden die Arbeiterklasse und ihre Verbündeten zunächst die alten bürgerlichen Verhältnisse; sie tun dies, und diese Elemente sind besonders wichtig, gestützt „auf die revolutionären Traditionen der Arbeiterklasse und die Errungenschaften der Nationalkultur und der Weltkultur“. Entscheidend soll allerdings „die Entfaltung des bewußten sozialen Schöpfertums der Arbeiter und aller Werktätigen bei der Errichtung der sozialistischen Gesellschaft“[1046] sein.

1046 Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin 2. Erweiterte Auflage 1978.

Ein Problem der Revolution

Als entscheidendes Problem stellen sich die alten bürgerlichen Verhältnisse und ihre Beharrungskraft dar. Schon auf dem V. Parteitag der SED hatte Ulbricht die bekannte *Dialektik* der „sozialistische(n) Umwälzung", die sich „gesetzmäßig" beim „Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus" vollzieht, dargelegt: sie „vollzieht sich auf allen Gebieten des geistigen und kulturellen Lebens im ständigen Kampf des Alten gegen das Neue, des Positiven gegen das Negative, des sich Entwickelnden gegen das Absterbende." [1047] Es ist der bekannte *agonale* Grundzug, der auch die Kulturrevolution in der DDR bestimmt; die Existenz des *Alten* ist nur in einem langwierigen *Kampf* zu beseitigen: Die „Umwälzung" und „die Entwicklung des sozialistischen Bewußtseins bei den einzelnen Teilen der Bevölkerung" vollzieht sich „nicht gleichmäßig und konfliktlos, sondern nur durch die Teilnahme am sozialistischen Aufbau und die bewußte Auseinandersetzung mit den alten, überholten Vorstellungen und Anschauungen der kapitalistischen Vergangenheit."[1048] Dies gilt insbesondere für die Intelligenz, die „früher" zur „Bourgeoisie gehörte" und der „Kapitalistenklasse" diente, jetzt aber „unter den Bedingungen der Arbeiter- und Bauern - Macht und der Planwirtschaft" für „das Volk" schafft.[1049] Aber vor allem jene „Kreise der bürgerlichen Intelligenz, die nicht unmittelbar mit dem sozialistischen Aufbau verbunden sind"[1050] und „auch manche Angehörige der Intelligenz, die sich noch nicht mit der führenden Rolle der Arbeiterklasse befreunden konnten"[1051] hängen weiter alten Vorstellungen an.

Die Lösung: Schaffung sozialistischer künstlerischer Kader

Der V. Parteitag bedeutet für die *künstlerische* Intelligenz eine Wende; er hat, dies kann Ulbricht auf der 4. Tagung des ZK der SED am 15.Januar

---

1047 Ulbricht, Walter, Die sozialistische Umwälzung der Ideologie und Kultur, Aus dem Referat auf dem V. Parteitag, in: ders., Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus , Berlin 1960, S. 176 – 183, hier: S. 176. Vgl. o. die Rede von Dymschitz 1947 mit der gleichen Denkfigur und dem gleichen Vokabular.

1048 Ulbricht, Die sozialistische Umwälzung.., a. a. O., S. 177.

1049 Ulbricht, W., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung in der Intelligenz. Aus dem Referat auf der 4. Tagung des ZK der SED, in: ders., Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus, ..., a. a. O., S. 222 – 237, hier: S. 224.

1050 Ebd.

1051 Ulbricht, W., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung..., a. a. O., S. 225.

1959 feststellen, „die wesentlich gesteigerte und vielseitigere Teilnahme aller Kreise der Kunst- und Kulturschaffenden an unserem gesellschaftlichen Leben und an der Entwicklung einer sozialistischen Nationalkultur“ bewirkt; dabei hat der „Brief der Werktätigen des VEB Braunkohlenwerk Nachterstedt an unsere Schriftsteller“ sich „günstig ausgewirkt.“[1052]

Besonders die Forderung nach Teilnahme am „Aufbau“ hat Früchte getragen: „Unter den jüngeren Schriftstellern entwickelte sich eine Bewegung, ihren Wohnsitz an die Schwerpunkte der Industrie beim Aufbau des Sozialismus ...zu verlegen. (...) Etwa ein Dutzend Schriftsteller, Genossen und Parteilose, haben seit dem Parteitag ihren Wohnsitz zu diesem Zweck gewechselt. Werner Lindemann ist in den Kreis Delitzsch gezogen; Jutta Bartus und Adolf Endler sind von Berlin an die Wische übergesiedelt, (...) Günter Ebert hat sich verpflichtet, nach Lauchhammer überzusiedeln. Brigitte Reimann und Siegfried Pitschmann wollen zur ‚Schwarzen Pumpe’ ziehen. (...) Die Bewegung hat demnach noch nicht die älteren, vor allem aber kaum die Berliner Schriftsteller erfaßt.“[1053]

Überdies zeigen viele Schriftsteller „eine steigende und führende Mitarbeit bei der Bewegung ‚Der lesende Arbeiter’, die unsere Literatur mit den Arbeiterlesern enger verknüpfen soll.“[1054]

Da der V. Parteitag „auf Grund seiner Perspektive des Sieges des Sozialismus seine hohe Forderung nach einer sozialistischen deutschen Nationalkul-

---

1052 Ulbricht, W., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung..., a. a. O., S. 234.

1053 Ulbricht, W., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung..., a. a. O., S. 234 f.

Am 31. August 1955 erfolgte mit dem ersten Spatenstich der Start zum Aufbau des Braunkohleveredelungswerks „Schwarze Pumpe“ in Hoyerswerda - ein Ort, der nach Stalinstadt/Eisenhüttenstadt die zweite „sozialistische Stadt der DDR“ werden sollte. Die eben von Ulbricht erwähnte sozialistische Schriftstellerin Brigitte Reimann notiert in ihrem Tagebuch unter dem 12. September 1959 folgendes über die sozialistische Stadt Hoyerswerda: „H. ist überwältigend, das Kombinat von einer Großartigkeit, daß ich den ganzen Tag wie besoffen herumlief (...) H. und das Kombinat werden noch oft genug – falls dies literarisch überhaupt zu bewältigen ist – in Erzählungen oder sogar einem Roman auftauchen. (...) Lehmann fuhr uns den ganzen Morgen herum; ich war bezaubert von den bunten Wohnblöcken, von dem gewaltigen Bauvorhaben begeistert. Eine schöne, moderne Stadt wächst hier, und man kann ihr beim Wachsen zusehen.“ Reimann, Brigitte, „ich bereue nichts“. Tagebücher 1955 –1963, Berlin ^{3}2003, S. 120.

1054 Ulbricht, W., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung..., a. a. O., S. 235.

tur entwickelt "[1055] und dabei klargestellt hat, dass sie dazu „den ganzen Schatz unseres nationalen humanistischen Erbes und des Kulturerbes der Menschheit"[1056] einbeziehen müsse, kann Ulbricht auch noch Anregungen zur Anfertigung von Kunst vortragen. Nachdem er „sektiererische Tendenzen" kritisiert hat, die „sozialistische Kunst nur auf „Agitpropkunst" einzuengen, stellt er seine favorisierte Kunstform vor: „Notwendig ist die künstlerische Agitation in unserem täglichen Kampf zur Erfüllung unserer Aufgaben, und selbstverständlich gibt es auch *verschiedene künstlerische Formen und Möglichkeiten* für die Anwendung des sozialistischen Realismus im Theater; aber entscheidend ist, daß auf allen Gebieten der Literatur und Kunst die Linie der Partei für die Entwicklung einer *großen* und *weiten* Nationalkultur zur *führenden* (Herv. i. O.) Linie gemacht wird."[1057]

Die Konzeption des Bitterfelder Wegs kann also auf den V. Parteitag 1958 und seine Vorgeschichte datiert werden; alle wesentlichen Aspekte liegen hier bereits von Ulbricht formuliert vor; besondere Beachtung verdienen Ulbrichts Hinweise auf die erlaubte Verwendung *verschiedener künstlerische Formen und Möglichkeiten* in der Kunst und ihren *großen* und *weiten* Charakter unter der Bedingung der Anerkennung der führenden Rolle der Partei – diese kommunistische Variante der „Freiheit der Kunst" wird in der Regel erst der berühmten Honecker – Formel vom „Gestalten ohne Tabus" zugeschrieben; sie wird aber bereits hier benutzt!

Die Bitterfelder Kampagne systematisiert die vorhandenen Elemente und versucht ihre massenhafte Umsetzung; sie kennzeichnet den Übergang in der Kunstpolitik der SED von der Favorisierung einer rein affirmativen Produktionsliteratur der Aufbauphase, Ulbrichts Stichwort dafür: „Agitpropkunst", zu einem relativen Realismus der Darstellung der Welt des „sozialistischen Aufbaus". Die kulturpolitische Linie des „Bitterfelder Wegs" verklammert die kulturpolitischen Linien der frühen 1950er Jahre mit denen der 60erJahre; sie überführt die Kunst des „Aufbaus" in jene der „Ankunft"; für die angestrebte Kulturrevolution und für die Kulturpolitik der SED ist sie von herausragender Bedeutung. Die kulturpolitische Kampagne des Bitterfelder Wegs stellt die Antwort der SED auf das Problem dar, mit einer gro-

---

1055 Ebd.

1056 Ulbricht, W., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung..., a. a. O., S. 236.

1057 Ebd. Herv. v. Vf.

ßen Zahl von nicht-kommunistischen Kulturschaffenden *koexistieren* und auf ihre *Fähigkeiten* sogar zurückgreifen zu müssen; sie stellt den Versuch der *Schaffung* einer sozialistischen künstlerischen Intelligenz dar, die sich aus proletarischen und nicht-proletarischen Kräften zusammensetzen soll. Insofern ist der letzte Teil der Losung der Bitterfelder Konferenz – Greif zu Feder Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur *braucht dich* – wörtlich zu nehmen: sie brauchte in der Tat die jungen sozialistischen Künstler.

Ein Schlüsseldokument der Vorgeschichte: Der Nachterstedter Brief

Bei diesem Übergang spielte auch der als „Nachterstedter Brief" in die Literaturgeschichte eingegangene Brief der „Werktätigen des VEB Braunkohlekombinats Nachterstedt" eine bedeutende Rolle. Am 27. Januar 1955 veröffentlichte die FDGB - Tageszeitung „Tribüne" diesen „Offenen Brief an unsere Schriftsteller" auf der Titelseite. Dieses Schreiben war „Teil einer Gewerkschaftskampagne, die den für das Frühjahr 1955 geplanten IV. Schriftstellerkongreß ideologisch vorbereiten sollte."[1058] Dieser „Offene Brief" steht im Kontext des 2. Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller vom Dezember 1954, der dreißig Jahre nach dem ersten Kongress die „Funktion des Schriftstellers in der Gesellschaft und die Inhalte des sozialistischen Realismus nach Stalins Tod neu definieren"[1059] sollte.

Dass diese Neudefinition zumindest für die DDR keineswegs einen Abschied von den Grundsätzen Shdanows aus dem Jahr 1934[1060] bedeuten sollte, machen schon Thematik und Vokabular des „Offenen Briefs" deutlich, in dem alle wesentlichen Aspekte des bekannten sozialistischen Kanons durchdekliniert werden: Die Funktion der Kunst wird korrekt formuliert: sie habe „eine große Bedeutung im Kampf unseres Volkes, den Frieden zu erhalten ..."; daher ist das „gute Buch" für „uns Helfer und Freund geworden"; die Schriftsteller trügen dazu bei, „daß neue Menschen, die von hohen gesellschaftlichen Idealen durchdrungen sind, erzogen und geformt werden."[1061]

1058 Schuhmann, Annette, Der „Nachterstedter Brief" (1955). Zur Vorgeschichte und Durchführung einer kulturpolitischen Kampagne des FDGB, in: Weimarer Beitäge 48. Jg. 2002, H. 3, S. 434 – 457, hier: S. 441.

1059 Schuhmann, Annette, Der „Nachterstedter Brief" ..., a. a. O., S. 441.

1060 Schuhmann übersieht die deutlichen Anleihen bei Shdanow in Wort und Geist und meint, es hätte sich bei dem Moskauer Kongress 1954 darum gehandelt, diese „Grundsätze für überholt" ebd. zu erklären.

1061 Offener Brief an unsere Schriftsteller, zit. nach Schubbe, Dokumente ..., a. a. O., S. 350.

Zur Erziehung im „Geiste des Sozialismus“ gehört es auch, „die brutale Fratze des Faschismus und seine tiefe Menschenfeindlichkeit“ zu zeigen; durch ihr Schaffen haben die Schriftsteller „in uns den Haß gegen den Faschismus“ verstärkt und „uns zu leidenschaftlichen Kämpfern im Geiste des Humanismus“[1062] gemacht. Durch die vielen Bücher, „die von hohem künstlerischen und ideellen Gehalt sind“, sind auch die „kulturellen Bedürfnisse unserer Werktätigen gestiegen“; der „dreifache Aktivist Erich Rautzenberg interessiert sich besonders für solche Bücher, die über die Anwendung von Neuerermethoden oder über vorbildlich arbeitende Menschen in der Produktion und im gesellschaftlichen Leben berichten. (...) In unserem Betrieb gibt es auch viele Arbeiter, die mit ihrer gesamten Familie ständige Leser sind, z.B. der Betriebsschlosser und vierfache Aktivist Max Pohl ...“[1063] Werke, die vom „Aufbau“, vom „Schaffen und Leben der arbeitenden Menschen berichten“ sind „außerordentlich beliebt“; das „Buch ‚Menschen an unserer Seite’ von Eduard Claudius findet bei uns Begeisterung und Hochachtung.“ [1064] Dem Lob folgt natürlich die Kritik, die das bekannte „Nachhinken“ und den „Tempoverlust“ *der Kunst* konstatiert und zugleich die seit 1934 bekannten normativen Ansprüche erhebt: „Es gibt aber noch viel zuwenig Bücher, in denen unsere Schriftsteller den Neuaufbau in unseren Betrieben und das Leben ... künstlerisch gestalten. (...) Wir möchten mehr Bücher über den großen Aufbau ... über das Schaffen und Leben der Werktätigen. Schreiben Sie mehr Romane und Reportagen mit dieser Thematik, kommen Sie in unsere volkseigenen Betriebe, dort finden Sie reichlich Anregung und Stoff zur künstlerischen Gestaltung. In den Schächten und Hütten, den Werften und Fabriken, den volkseigenen Gütern und MTS finden Sie die vielseitigsten Typen und Konflikte, dort zeigt sich, wie interessant und reich das Leben der arbeitenden Menschen geworden ist.(...) Schreiben Sie mehr Werke über unsere neuen Menschen, die mit ihren Händen alle materiellen Dinge schaffen, über die Neuerer in der Produktion ... Schreiben Sie Werke, in denen sich unsere Menschen wiedererkennen. Wir werden diese Bücher besonders gern lesen, manch neuen Gedanken über unser eigenes Leben gewinnen und vieles mit anderen Augen betrachten. Gestalten Sie den werktätigen Men-

---

1062 Ebd.

1063 Ebd. Zur demonstrativen Bedeutung des gehobenen Kulturniveaus der Werktätigen vgl. die angestrengte Inszenierung einer solchen Kulturbeflissenheit im Dokumentarfilm „Asse“ von Karl Gass aus dem Jahr 1965.

1064 Offener Brief an unsere Schriftsteller, zit. nach Schubbe, Dokumente, a. a. O., S. 351.

schen so, wie er ist; von Fleisch und Blut, wie er arbeitet, liebt und kämpft. Zeigen Sie den Enthusiasmus, die Leidenschaft und das große Verantwortungsbewußtsein, das die Arbeiter im Kampf um das Neue beseelt. (...) Wir sind der Meinung, in den Werken, die die Arbeit der Werktätigen für ein neues Leben schildern, sollte auch die Rolle unserer Partei und ihrer besten Kader im Betrieb künstlerisch behandelt werden. "[1065]

Die durch diese Kampagne inszenierte breite Debatte verfolgte das Ziel, „die Schriftsteller wenigstens thematisch zu disziplinieren. Sie sollten sich nicht allzu weit von den ‚Realitäten des Arbeiteralltags' entfernen bzw. sich diesen erst einmal nähern."[1066]

Den Schriftstellern, die Probleme hatten mit dem „Schematismus" oder der „Leitartiklerei in der Literatur", sollte gezeigt werden, dass „der Kanon des sozialistischen Realismus als oberste Richtlinie der Kunst- und Kulturpolitik der DDR beibehalten würde."[1067]

Den alten Inhalt des Kanons stellt Anna Seghers in ihrem Diskussionsbeitrag noch einmal deutlich heraus, wenn sie mit Bezug auf Gorki ausführt, der habe „sich genau wie die Arbeiter aus Aue darüber lustig gemacht, daß unfähige Schriftsteller ihren Personen Plakate anhängen, anstatt durch ihr Leben zu zeigen, wen wir vor uns haben. Wir verlangen Parteilichkeit, das heißt, wir verlangen von Büchern, daß sie uns mitreißen auf unserem weg zum Sozialismus. Das kann auf verschiedene Arten geschehen. Doch immer zeigt der Schriftsteller seine Parteilichkeit, indem er Freund und Feind darstellt." [1068]

Ein anderer für die Schriftsteller und ihr Verhältnis zur Partei wichtiger Aspekt dieser Debatte wird in der von Stefan Heym geführten Polemik sichtbar: es geht auch „um das Aushandeln von Interessen im Zuge dieser Kampag-

---

1065 Ebd.

1066 Schuhmann, Der „Nachterstedter Brief" , a. a. O., S. 445.

1067 Ebd.

1068 Zit nach ebd. Schuhmann sieht den Widerspruch zu ihrer o. g. Behauptung von einer Neudefinition des Sozialistischen Realismus nicht, wenn sie hier unvermittelt wieder vom „Kanon" spricht; die kanonische Form der Doktrin steht seit 1934 fest. Eine neue Fassung legt Ulbricht erst 1963 vor – vgl. unten.

ne“[1069]; es geht Heym auch darum, bei „der Abteilung Kulturelle Massenarbeit“ ein offenes Ohr zu finden „bei der Verbreitung seiner Bücher.“[1070]

Heyms Stellungnahme vom 19.3. 1955 unter dem Titel „Der Kampf um den neuen Menschen“ prononcierte polemisch die Widersprüchlichkeit des Appells der Werktätigen: „Wenn die Arbeiter vom Schriftsteller verlangen, daß er sie so darstelle, wie sie hier und heute sind, dann kann der Schriftsteller, will er ehrlich sein, nicht allzuviel von ‚Enthusiasmus’, ‚Leidenschaft’ und ‚großem Verantwortungsbewußtsein’ schreiben.

Wenn der Schriftsteller andererseits aufgefordert wird, vom Enthusiasmus der Arbeiter, von ihrer Leidenschaft, von ihrem großen Verantwortungsbewußtsein im Kampf um das Neue zu schreiben, wie soll er solchen Arbeitern da Fleisch und Blut geben? - Denn in Wirklichkeit ist ihr Fleisch oft genug schwach, und ihr Blut sehnt sich nach allem möglichen, aber nur selten nach dem ‚Kampf ums Neue’.“ [1071]

Damit hatte Heym das Dilemma auf den Punkt gebracht, dem viele Schriftsteller mit literarischen Ambitionen durch Verzicht auf Gegenwartsthemen überhaupt auszuweichen suchten: nach den bekannten Mustern der propagandistisch verengten, harmonisierenden Produktionsliteratur konnte man ohne Verlust der Glaubwürdigkeit nicht mehr schreiben, aber auch noch nicht „realistisch“, denn dann wurden von der Partei Defätismus- Vorwürfe erhoben. Die auf der 1.Bitterfelder Konferenz vorgestellte literaturpolitische Linie berücksichtigt auch die Diskussionen um den Nachterstedter Brief; er löste die Autoren von der ganz kurzen Leine der Partei. Mit dem „Bitterfelder Weg“ schuf die SED „eine eigene kulturpolitische Bewegung, ohne jedoch die Doktrin des sozialistischen Realismus aufzugeben“; insofern kann seine „Grundkonzeption“[1072] durchaus auf die Kampagne um den „Nachterstedter Brief“ zurückgeführt werden.

1069 Schuhmann, a. a. O., S. 450.

1070 Schuhmann, a. a. O., S. 451.

1071 Zit nach: Der Nachterstedter Brief (1955). Diskussionsbeiträge von Arbeitern und Schriftstellern zur Vorbereitung des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses, hrsg. vom Deutschen Schriftstellerverband und vom Bundesvorstand des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes, in: Beiträge zur Gegenwartsliteratur, H. 2, o. O., o. J. S. 56.

1072 Rüther, Günther, „Greif zur Feder Kumpel“. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949 – 1990, Düsseldorf 1990, S. 86.

Die Bitterfelder Konferenzen I und II

In der Losung der Konferenz: „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich“ sind die wesentlichen Momente der Zielsetzung zusammengefasst. Die Konferenz, die am 24.April 1959 im *Kulturpalast* des VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld stattfand und seitdem als 1.Bitterfelder Konferenz firmiert, sollte zunächst nur eine Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages Halle sein; die Autoren sollten über „Tempoverlust“ beim „Gestalten sozialistischer Neuerungen“ diskutieren. Ein ehemaliger Kulturminister der DDR, Hans Bentzien, hat über die Entstehung dieser Losung berichtet: „Die Losung, die heute jedermann kennt, kam erst in der Nacht. Nachts um drei klingelte das Telefon und man sagte, wie die Losung heißt – „Sieh mal zu, daß die noch an die Wand kommt“. Sie war von Werner Bräunig einem Wismut-Kumpel, einem schreibenden Arbeiter, der den ersten Teil ‚Greif zur Feder, Kumpel’ für sich selbst bestätigt sah. Das andere war von Alfred Kurella. Er wollte bereits damals eine Ausweitung dieser – so sage ich einmal – Amateurbewegung, aus der möglicherweise auch Schriftsteller oder Maler hervorgehen könnten, auf eine generelle nationale Linie.“[1073]

Im Hintergrund der Konferenz standen erneut die Probleme der „Kulturellen Massenarbeit“ in den Betrieben und sozialistischen Brigaden. Die Brigade der sozialistischen Arbeit „Nicolai Mamai“ aus dem Kombinat Bitterfeld hatte am 3. Januar 1959 die Nachbarbrigade „Einheit“ zum sozialistischen Wettbewerb unter der Losung „Sozialistisch arbeiten, sozialistisch lernen, sozialistisch leben“ aufgerufen und hatte mit diesem Aufruf eine scharfe Kritik an der unzureichenden Kulturarbeit in den Brigaden verbunden. Die SED reagierte auf die Kritik, indem sie zur Autorenkonferenz der einhundert fünfzig Schriftsteller auch fast dreihundert Brigademitglieder bestellte. Die Teilnahme von Ulbricht und Kurella und Ulbrichts Grundsatzrede brachte der Autorenkonferenz schließlich den Status einer programatischen Kulturkonferenz ein.

Dass die Parteispitze diesen Ort nutzte zur Verkündung einer neuen Kampagne in der Kunstpolitik war selbstverständlich kein Zufall, sondern ein

---

1073 Anhörung des Zeitzeugen Hans Bentzien in: Materialien der Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur, Bd. III.1,a. a. O., S. 499 - 503, hier: S. 501. Dass der zweite Teil der Losung seit dem V. Parteitag - wie oben gezeigt - bereits zum Vokabular der SED gehörte, ist dem Zeitzeugen nicht mehr geläufig.

kalkulierter symbolischer Akt: am Geburtsort eines neuen Sektor der DDR-Ökonomie (der Petrochemie) sollte auch die neue sozialistische DDR- Nationalliteratur geboren werden. Zugleich symbolisierte der Ort die proklamierte Einheit von Politik, Ökonomie und Kultur. Dass Chemie, „Brot, Wohlstand und Schönheit“ gibt, hatte Ulbricht im November 1958 bereits formuliert und hinzugefügt, dass man in „den Theatern und Kulturhäusern der mitteldeutschen Chemiezentren“ die „Spielpläne und Veranstaltungspläne verbessern“ sollte und angemahnt, auch die „Belieferung der Lichtspielhäuser mit neuen Filmen“[1074] besser zu organisieren.

Der Begriff „Bitterfelder Weg“ als ein Element eines Bündels kulturrevolutionärer Maßnahmen der SED ist im Kern der Appell an die schriftstellerische Intelligenz, in die Betriebe zu gehen, um die „noch vorhandene Trennung zwischen Kunst und Leben, die Entfremdung zwischen Künstler und Volk zu überwinden“, wie er bereits auf dem V. Parteitag der SED 1958 erhoben worden war. Diesem Appell korrespondierte der Aufruf an die technische Intelligenz, in der sozialistischen Gemeinschaftsarbeit „die Grenzen der geschichtlich entstandenen engen Arbeitsteilung (zu) sprengen.“[1075]

Auf der anderen Seite steht der mit der Losung „Greif zur Feder Kumpel“ formulierte Versuch, aus dem *lesenden* auch einen *schreibenden* Arbeiter zu machen; mit der Bewegung der „sozialistischen“ Brigaden sollte die Bewegung der „Zirkel schreibender Arbeiter“ entstehen; das Medium, in dem der kollektive Charakter der materiellen und künstlerischen Arbeit dokumentarisch widergespiegelt werden konnte, bildete das „Brigadetagebuch“. Die Losung hatte einen doppelten Sinn, den einer der später einflußreichsten Germanisten der DDR, damals so erläutert hat: „Der Sinn der Losung ... besteht nicht nur darin, daß aus der Arbeiterklasse heraus sich Schriftsteller und Künstler entwickeln, die dann als Schriftsteller und Künstler, als Angehörige der Intelligenz, Bausteine für die sozialistische Nationalkultur beitragen. (...) Der Sinn dieser Losung besteht gleichzeitig darin, daß die Arbeiter-

---

1074 Ulbricht, Walter, Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit. Aus dem Referat auf der Chemiekonferenz des ZK der SED und der Staatlichen Plankommission in Leuna 3. Und 4. November 1958, in: W. Ulbricht, Zur sozialistischen Entwicklung der Volkswirtschaft seit 1945, Berlin 1960, S. 714 – 784, hier: S. 782.

1075 Ulbricht, Walter, Der Kampf um den Frieden, für den Sieg des Sozialismus, für die nationale Wiedergeburt Deutschlands als friedliebender, demokratischer Staat, in: Protokoll des V. Parteitags der SED, 10.- 16. Juni 1958, Berlin 1959, S. 1401.

klasse als solche zum Aufbau der sozialistischen Nationalliteratur kunstschöpferisch beiträgt.“[1076]

Der *Bitterfelder Weg* als Teil einer umfassenden kulturrevolutionären Umgestaltungspolitik sollte „die Entfaltung des bewußten sozialen Schöpfertums der Arbeiter und aller Werktätigen“ ermöglichen. Diese Zielsetzung bestimmte die Konzeption des Bitterfelder Weges: „Der Grundgedanke der ersten Bitterfelder Konferenz war auf das Ziel gerichtet, die vom Kapitalismus historisch überlieferte Trennung zwischen Kunst und Leben, Künstler und Volk zu überwinden! Und der Auftrag für alle hieß: die gebildete sozialistische Nation zu schaffen. Die Arbeiterklasse war herangereift, die kulturellen Auswirkungen der entfremdeten Arbeit zu überwinden und in sich ein lebendiges Interesse für die Aneignung der Kultur zu entwickeln.“[1077]

Ulbricht legte in seiner programmatischen Rede die Grundzüge dieser Konzeption dar. Ausgangspunkt sind die *wirklichen Verhältnisse*: „Die Mitglieder der Brigaden der sozialistischen Arbeit erwerben sich nicht nur hohe Fachkenntnisse, sondern haben begonnen, die Höhen der Kultur zu stürmen. Aus dem Arbeiter, der im kapitalistischen Deutschland nur ein Objekt der reaktionären Kulturpolitik der herrschenden Klasse war (...), wird immer mehr ein Mensch, der schöpferisch an der Weiterentwicklung unseres gesamten kulturellen Lebens Anteil nimmt. (...) Jetzt sind neue Schritte notwendig, um alle schöpferischen Kräfte der Schriftsteller, der schreibenden Arbeiter, der Künstler für die Lösung der neuen Aufgaben zu gewinnen.“ [1078] Schon im Ansatz liegt das „Neue“; es „besteht darin, daß nicht ein kleiner Kreis von Schriftstellern und Künstlern diese Aufgaben für sich zu beraten und zu lösen versucht, sondern daß alles getan wird ... um der sozialistischen Kultur eine breite Grundlage zu geben.“[1079]

Ulbricht erklärt auch, wie diese „breite Grundlage“ zu schaffen ist: „Aus der Arbeiterklasse, den Reihen der Arbeiterkorrespondenten usw. sind junge

---

1076 Koch, Hans, Kultur in den Kämpfen unserer Tage, Berlin 1959, S. 30.

1077 Ulbricht, W., Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der DDR, in: Einheit 1969, H. 11, S. 1273.

1078 Ulbricht, Walter, Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kultur. Rede vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959, in: ders., Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus, a. a. O., S. 260 - 290, hier: S. 260 f.

1079 Ulbricht, Fragen der Entwicklung …, a. a. O., S. 262.

Talente zu entwickeln. (...) Gleichzeitig müssen wir praktische Maßnahmen durchführen, um den Arbeitern zu ermöglichen, die Höhen der Kultur zu erstürmen.“[1080] Als grundsätzliche „Aufgabe“ bestimmt er - stringent nach dem Basis/Überbau-Schema - auf „der Grundlage des Aufbaus des Sozialismus“ die Schaffung einer „sozialistischen Nationalkultur“, mit „deren Hilfe“ der „Kampf um die Überwindung der Überreste der kapitalistischen Ideologie, der kapitalistischen und bürgerlichen Gewohnheiten“[1081] geführt werden kann. Daraus kann er die aktuelle Aufgabe ableiten: „Es geht darum, unserer Literatur, der bildenden Kunst, den schönen Künsten überhaupt, einen neuen, sozialistischen Inhalt zu geben und sie dem ganzen Volk zugänglich zu machen.“[1082]

Die *aktuelle* Aufgabe des Künstlers koinzidiert mit dem *historischen Auftrag*: „Worin besteht der Auftrag, den die Schriftsteller von der Geschichte erhalten haben? Der Auftrag besteht darin, daß sie das Neue im Leben, in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen, in ihrem Kampf um den sozialistischen Aufbau, um die sozialistische Umgestaltung des gesamten Lebens künstlerisch gestalten, daß sie durch ihre künstlerischen Leistungen die Menschen begeistern und dadurch mithelfen, das Tempo der Entwicklung zu beschleunigen und vorwärtszubringen. Das arbeitende Volk erwartet von den Schriftstellern, daß sie ihren großen Beitrag zur sozialistischen Umgestaltung in der Deutschen Demokratischen Republik leisten. Die wichtigsten Formen der Volksbildung: Buch, Fernsehen, Film, Rundfunk, Presse bieten dem Schriftsteller die vielfältigsten Möglichkeiten der Entfaltung seines Talents.“[1083] Für die Künstler bedeute die Erfüllung dieses Auftrags, wie Ulbricht hervorhebt, eine außerordentlich große Anstrengung, denn neben die Vermittlung der „besten Werke unserer Klassiker“ tritt eine zweite Aufgabe; „gleichzeitig müssen wir einen neuen, sozialistischen Inhalt in Literatur und Kunst entwickeln, das neue, sozialistische Leben zum Inhalt der neuen Schauspiele, der Filme, Fernsehspiele usw. machen. Das erfordert eine neue Qualität in der Tätigkeit der Schriftsteller. Das erfordert, daß sie

---

1080 Ebd.

1081 Ebd.

1082 Ebd.

1083 Ulbricht, Fragen der Entwicklung …, a. a. O., S. 262 f.

mit dem Leben eng verbunden sind, damit sie dieses neue sozialistische Leben realistisch zu gestalten vermögen.“[1084]

Am gleichen Ort wurde am *24./25. April 1964 die 2.Bitterfelder Konferenz* abgehalten. Veranstalter waren diesmal die Ideologische Kommission beim Politbüro des ZK der SED und das Ministerium für Kultur; die grundsätzlichen Ausführungen kamen wieder von Walter Ulbricht. Im Zentrum seiner Ausführungen stand einmal eine Bilanzierung der bisherigen Resultate des Bitterfelder Kurses. Ulbricht unterzog daher „Schwächen“ der Autoren in der Darstellung der Partei einer scharfen Kritik. Zum andern kündigte er einen kunstpolitischen Kurswechsel an, der in einer besonders vor dem Hintergrund der vom VI. Parteitags der SED aus dem Jahr 1963 beschlossenen Politik des NÖSPL und der wissenschaftlich-technischen Revolution bedeutsamen Veränderung der Perspektive auf die Produktionssphäre bestand: sie sollte künftig nicht mehr von unten, sondern aus der Perspektive der „Planer und Leiter“ gestaltet werden; zudem machte er einen *neuen Inhalt des Begriffs Sozialistischer Realismus* stark.

In seiner programmatischen Rede nimmt Ulbricht zunächst eine positive Würdigung der Erfolge vor. Als die „große historische Bedeutung für die sozialistische Kulturrevolution“ der ersten Konferenz gibt Ulbricht an, dass sich „ein enges Bündnis zwischen der Arbeiterklasse und den Kulturschaffenden entwickelt“ habe; die „überwältigende Mehrheit unserer Künstler hat sich der realistischen Gestaltung bedeutender Lebensprozesse ... von sozialistischen Positionen aus zugewandt. Dadurch ist in unserem Staat die Kluft zwischen Kunst und Volk überwunden worden. (...) und die Arbeiterklasse ist zur bestimmenden Kraft auch im kulturellen Bereich geworden.“[1085]

Ein weiterer wichtiger Erfolg ist die „Tatsache, daß auf allen Kunstgebieten *eine neue talentvolle sozialistische Künstlergeneration* herangewachsen ist“, die „die großen Traditionen der sozialistischen Kunst ... fortsetzen“[1086] und *„deren Leben und deren Arbeit fest mit dem schweren und schönen Kampf*

1084 Ulbricht, Fragen der Entwicklung …, a. a. O., S. 263.

1085 Ulbricht, W., Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur. Rede auf der II. Bitterfelder Konferenz, 24. Und 25. April 1964, zit. nach: Schubbe, Dokumente ..., a. a. O., 956 – 990, hier: S. 957.

1086 Ulbricht, Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur, a. a. O., S. 958.

unseres Volkes und unserer Partei um die Vollendung des sozialistischen Aufbaus verbunden sind."[1087]

Dann folgt der Übergang zur Kritik, hier vor allem gilt sie den Problemen der „Perspektive". Dass einige Autoren die von der ersten Konferenz eingeräumten erweiterten Freiräume in der „realistischen" Gestaltung tatsächlich für eine offenere Darstellung gesellschaftlicher Widersprüche genutzt hatten und der Bitterfelder Weg - gegen die Intentionen der Partei - in eine „kritische" Wendung auch gegen die Partei selbst eingemündet war, wird auch registriert und kritisiert. Die fundamentale Bedeutung der „richtigen" Perspektive legt Ulbricht in einer erkenntnistheoretisch interessanten Passage ganz deutlich dar: „*Grundlage des Könnens eines Künstlers muß vor allem sein Weltbild, seine Weltanschauung sein*. Es hat in der Geschichte der realistischen Kunst wohl keinen bedeutenden Künstler gegeben, dem die Welt und die Wirklichkeit nur als eine Ansammlung von mannigfaltigen Tatsachen und Verhaltensweisen erschienen wäre ... *Zu großer Kunst bedarf es heute mehr denn je eines großen Weltbildes, der Erkenntnis und des Bewußtseins der Perspektive der Entwicklung*."[1088]

Wenn die aus dem „Weltbild" gespeiste „Perspektive" fehlt, dann tritt bei „einigen Schriftstellern und Künstlern" eine „gewisse Unsicherheit auf, die verständlich ist. Beim Durchforschen der Wirklichkeit stoßen sie auf Mängel und Unzulänglichkeiten vielerlei Art. Sie sehen und erleben hier und dort enge dogmatische, sektiererische Erscheinungen ...Die ‚Ideen' und die ‚Linie' von oben und die ‚Praxis' und die ‚Tatsachen' scheinen unverträglich miteinander, die Verhältnisse scheinen geklärt – manche werden unsicher, einige sogar kopflos."[1089] Aus dieser *Konfusion* heraus entstünden dann jene Werke, die die Partei ‚falsch' darstellten, die Konflikte zwischen Arbeitern und Funktionären in den Mittelpunkt stellten, kurz: Werke, „deren Konflikte sich aus der Auseinandersetzung mit Erscheinungen der Enge, des Dogmatismus und der Bürokratie ergeben."[1090]

Was daran „falsch" ist, erläutert Ulbricht so: Für den Sozialismus sind aber „nicht Widersprüche ‚an sich' interessant. (...) Interessant und erregend ist

---

1087 Ulbricht, W., Über die Entwicklung …, a. a. O., S. 959. Herv. i. O.

1088 Ulbricht, W., Über die Entwicklung …, a. a. O., S. 960. Herv. i. O.

1089 Ebd.

1090 Ulbricht, W., Über die Entwicklung …, a. a. O., S. 961.

die Lösung der Widersprüche in der bewußten, organisierten Arbeit von Partei, Staatsführung und Volksmassen. Für den Sozialismus ... ist nicht schlechthin die Existenz von Widersprüchen charakteristisch, sondern ihre praktische Lösbarkeit und Lösung durch die Menschen.“[1091]

Ulbricht stellt klar, dass es in der jetzigen Etappe der Entwicklung nicht um schlichte Darstellung von widersprüchlichen Erscheinungen, sondern um wichtigere Probleme gehe: „Die Widersprüche liegen tiefer, und man muß zu ihnen vordringen. Sie liegen nicht zuletzt darin, daß es heute nicht mehr genügt so wie gestern zu arbeiten, daß der Stand der fachlichen Qualifikation, der Leitungstätigkeit usw. von gestern heute zum Hemmnis der Entwicklung der Produktion wird, wenn er nicht Schritt hält. Mit dem Übergang zum umfassenden Aufbau des Sozialismus, dem neuen ökonomischen System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft und der technischen Revolution tritt notwendig eine qualitative Erhöhung der Rolle aller subjektiven Faktoren und ihrer Auswirkung auf die Produktion ein. Konflikte ergeben sich aus vielen Erscheinungen des Zurückbleibens dieser Faktoren hinter durchaus gesetzmäßigen, objektiv notwendigen Anforderungen an die Entwicklung der Produktivkräfte“.[1092]

Für den Künstler ergeben sich daraus folgende Konsequenzen: „Ein Künstler, der die Wahrheit und das Ganze im Auge hat, kann nicht vom Blickpunkt eines empirischen Beobachters all dieser Erscheinungen schaffen, auch nicht vom Blickpunkt eines einfachen Mitarbeiters. Er braucht unbedingt auch den Blickwinkel des Planers und Leiters. Das fordern wir von ihm.“[1093] Diese Forderung ergibt sich aus einem einfachen Sachverhalt: „Der Schriftsteller und Künstler lebt nun einmal in dieser Periode. Er muß also einen Standpunkt haben, mit der Arbeit und dem Leben des Volkes verbunden sein, zu den Problemen der Entwicklung Stellung nehmen ...“[1094]

2.4.2.2.5 Der neue Bitterfelder Weg: Humanistischer Realismus

Die dem Sozialismus angemessene Kunstform kann also nur ein Realismus in einer sozialistischen Ausformung sein: eben ein *Sozialistischer Realismus*;

1091 Ebd.

1092 Ebd.

1093 Ebd.

1094 Ulbricht, W., Über die Entwicklung …, a. a. O., S. 965.

seine Merkmale, die als Forderung an den Künstler weitergereicht werden, beinhalten dreierlei: *Perspektive, Volksverbundenheit und Parteilichkeit.* Der Oberbegriff Sozialistischer Realismus, aus dem heraus die Merkmale erst ihre nähere Bestimmung beziehen, erfährt nun aber in der von Ulbricht vorgetragenen Fassung eine bedeutsame Neudefinition; an seine Rede fügt Ulbricht ein Selbstzitat an: „Auf dem VI. Parteitag sagte ich: ‚Die Kunst des sozialistischen Realismus ist die Kunst der Wahrheit und der Schönheit unseres Kampfes für Menschlichkeit und Menschenwürde, für Freiheit und Gerechtigkeit, für Lebensfreude und Lebenszuversicht des befreiten Volkes. Die Kunst des sozialistischen Realismus wird getragen von den sieghaften Ideen des Sozialismus'."[1095]

Mit dieser Fassung des Begriffs verliert die polit-ästhetische Doktrin die seit 1934 vorhandene Zentrierung auf die Arbeiterklasse und den Klassenkampf; der Begriff wird ins Allgemeine, ins Menschliche ausgeweitet. Da die Kunst ihre Grundlage findet im „realen Humanismus" (Marx) des Sozialismus, kann sie sich höher entwickeln zu einem *humanistischen Realismus.*

Der neuen Bedeutung des „subjektiven Faktors" in der Produktion entspricht daher eine neue Bedeutung des *Individuums* in der Kunst in seiner Konfliktualität mit der Gesellschaft.

Der Begriff Bitterfelder Weg und auch sein Ertrag sind daher - trotz der 1959 formulierten Hoffnungsevokationen auf die Schöpferkraft der Arbeiterklasse - vor allem aufs engste verbunden mit den Namen der Autoren Christa Wolf („Der geteilte Himmel"); Erwin Strittmatter („Ole Bienkopp"); Erik Neutsch („Spur der Steine"); Brigitte Reimann („Ankunft im Alltag"), in denen angelehnt an den *beerbten* klassischen Bildungsroman genau diese Problematik verarbeitet wird.

2.4.2.2.6 Fazit

Die Konzeption des Bitterfelder Wegs stellte „das kühne Unterfangen" (Ulbricht) dar, aus der spannungsreichen Polarität von Aneigung des „klassischen Erbes" und gleichzeitiger Aneignung von sozialistischer Gegenwart und Arbeitswelt eine sozialistische Nationalkultur zu *synthetisieren*. Die Kühnheit des eingeschlagenen Weges lag vor allem im schlichten Vertrauen, diese widersprüchlichen Elemente zusammenfügen zu können, ohne sich in

---

1095 Ebd.

Aporien zu verfangen. Die kulturrevolutionäre Rhetorik der SED kann nicht verdecken, dass das Konzept des Bitterfelder Wegs an eine frühe Tradition der sozialdemokratisch orientierten Arbeiterbewegung anschließt, die unter der Formel „Wissen ist Macht“ eine „allseitig entwickelte Arbeiterpersönlichkeit“ durch Heranführung an bürgerliche Bildungsgüter schaffen wollte. Der kulturrevolutionäre Impetus der SED-Kulturpolitik wird von der Organisationsform dementiert: die Konstruktion der Zirkel, in denen Arbeiter nach Feierabend lesen, singen, Verse schmieden und Schiller deklamieren - das ist im Kern die Bitterfelder Neuauflage dieses alten Kulturkonzepts.

Die Widersprüchlichkeit der Konzeption des Bitterfelder Wegs reicht allerdings noch tiefer. Das neue Thema Arbeitswelt und der Arbeiter als neues literarisches Subjekt konfligieren mit der kulturpolitischen Ausrichtung auf das „kulturelle Erbe“ unter ästhetisch außerordentlich konservativen Vorzeichen. Für die Künstler erwies sich daher die Suche nach einem Bitterfelder Weg als äußerst problematisch: sie sollten die neuen Sujets gestalten; sie wurden auf „Parteilichkeit und Volksverbundenheit“ verpflichtet, dabei auf einen traditionellen und epigonalen Formenkanon festgelegt.

Von besonderer Bedeutung ist aber auch, dass hier Ulbricht als Theoretiker der *neuen* Kunst von ihr nur im Modus des Appellativen sprechen kann („wir müssen entwickeln...“). Vor dem gleichen Problem standen – wie oben gezeigt – schon die kommunistischen Theoretiker in der Weimarer Republik. Einen Fortschritt bei der Lösung dieses Problems erhofft sich die SED von den „neuen, jungen“ Künstlern, d.h. von den von ihr „erzogenen“ *Kadern der Kunst*, die ihre Kunst - Ulbricht spricht die instrumentelle Funktion unverblümt aus - dann auch als Mittel der „Volksbildung“ einzusetzen in der Lage sind. Einen außerordentlich wichtigen Erfolg stellt die kulturrevolutionäre Kampagne dar durch die Verankerung des Prinzips der Parteilichkeit in der Kunst und in der proklamierten „Volksverbundenheit“. Gleichwichtig ist aber die schöpferische Weiterentwicklung des Sozialistischen Realismus zum *Humanistischen Realismus*, von der Ausweitung des Begriffs erhoffte sich die SED auch eine Ausweitung des Kunstschaffens.

Als Funktion des Bitterfelder Wegs lässt sich angeben: Die objektiven und subjektiven Widersprüche einer forcierten Industrialisierung, die auch unter sozialistischen Vorzeichen eine zunehmende Ausdifferenzierung von Hand- und Kopfarbeit und damit eine neue wissenschaftlichen-technische Elite etablierte, sollten von einer Kunst *kompensiert* werden, die die Fiktion des sich in produktiver Arbeit verwirklichenden „neuen Menschen“, die Fiktion

der Identität von unmittelbar individuellen und gesellschaftlichen Interessen gestaltet.

Insofern ist Manfred Jägers nüchterner Kennzeichnung des Bitterfelder Wegs als „eine von oben initiierte Kampagne zur ideologisch-politischen Abstützung eines Wirtschaftsprogramms und zur Mobilisierung der Bereitschaft der Arbeiter, im sozialistischen Wettbewerb Höchstleistungen zu erstreben“[1096] nicht ganz von der Hand zu weisen, wenngleich er damit nur *eine* Dimension der sozialistischen Kulturrevolution benennt.

Diese Kennzeichnung gerät in die Gefahr einer Verkürzung, die die Komplexität und die Bedeutung dieser Kampagne als Teil der Kulturrevolution im Kontext der Schaffung einer neuen symbolischen Ordnung übersieht. Trotz aller vorhandenen Misserfolge der SED-Politik in dieser Kampagne, hat sie mit ihr wichtige Elemente der neuen symbolischen Ordnung etablieren können. Dazu zählt das Paradigma des Realismus; seine Etablierung als herrschende Kunstdoktrin unter dem Titel Sozialistischer Realismus wird insbesondere in der Neufassung als *humanistischer Realismus* eine *allgemein* geteilte Vorstellung von dem, was Kunst ausmache. Dazu zählt auch das Paradigma der Volkstümlichkeit der Kunst, das - negativ formuliert – als „Anti-Modernismus“ ein wichtiges Element dieser neuen Ordnung bildet. Beide Paradigmen – Realismus und Volkstümlichkeit – sind im übrigen zwei der konstitutiven Merkmale totalitärer Kulturen.[1097]

Dem Anti-Modernismus, positiv als Forderung nach Volkstümlichkeit artikuliert, kam im Kontext der wissenschaftlich-technischen Revolution in der DDR überdies eine spezifische Funktion zu. Mit der Diffamierung der ästhetischen Moderne wurde die Abwehr von Technik- und Fortschrittskritik verknüpft. Der „Formalismus“ in der Kunst als Ausdruck bürgerlicher Dekadenz, zeige in seinen Werken den „Menschen als Roboter“, nur als Appendix der Maschine. Der Enthusiasmus für sozialistische Technik kann im Gegensatz dazu als wahrer Humanismus, d.h. nicht unter den Entfremdungsverdacht fallend, erscheinen, gegen den sich nur Kulturverfall wenden könne. Die ästhetische Moderne wurde nicht mehr nur mit „anti-kommunistischer Hetze“, sondern auch mit Technikfeindschaft identifiziert. Der Gegenstand der sozialistischen Künste, das seien „die Menschen in der Gemeinschaft, die

---

1096 Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR 1945 – 1990, Köln 1994, S. 87.

1097 Vgl. dazu unten den gleichnamigen Abschnitt

große Industriegiganten bauen“, das große Pathos von „Schweißarbeiten in schwindelnder Höhe der Stahlgerüste.“ Technik als Inbegriff des „sich befreienden werktätigen Menschen“ und Gemeinschaft als „sich herausbildende sozialistischen Menschengemeinschaft“[1098] steckten Rahmen und Ziele der wissenschaftlich-technischen und der kulturrevolutionären Umwälzung gleichermaßen ab.

Bitterfelder Weg oder: Aporien der Parteikunst I

Ein Blick auf die Misserfolge der SED in Zuge dieser Kampagne ergibt ein modifiziertes Bild. Es betrifft jedoch nicht den eben entwickelten Zusammenhang und stellt ihn auch keineswegs in Frage. Es betrifft *nur* das Binnenverhältnis SED zu den sozialistischen Künstlern; es betrifft *nicht* die Anerkennung der genannten polit-ästhetischen Paradigmen.

Die *jungen* Künstler, zu deren Rekrutierung sich die SED eben noch beglückwünscht hat, treten an im Bewusstsein, die von der Partei geforderten und geförderten Ziele zu verwirklichen. Sie machen sich an die künstlerische Arbeit, sie lernen das Leben und den Aufbau mit den damit verbundenen Widersprüchen kennen und realistisch gestalten im Glauben, damit *ihrem* künstlerischen *und* ihrem politischen Auftrag nachzukommen; kurz: sie meinen, im Konsens mit der Politik zu arbeiten – und dies wollen sie auch. Sie müssen aber lernen, welcher besonderen hermeneutischen Fähigkeiten es bedarf, aus einer schlichten politischen Vorgabe, die richtigen künstlerischen Schlüsse zu ziehen; sie sehen, wie künstlerische Wahrhaftigkeit, die sich ja schon im Rahmen des geforderten Weltbilds bewegt und von diesem präformiert wird, mit der von der Partei aktuell exekutierten Wahrheit konfligieren kann.

Für den auftretenden Dissens zwischen Künstlern und Partei ist vor allem die Partei verantwortlich. Die auch in Kunstfragen disparaten Richtungen *in* der SED, deren Spektrum von offen volkstümelnder Orthodoxie bis moderater Antimodernität und kleinbürgerlicher Klassikerbewunderung reicht, sind zu einem einheitlichen Urteil über die Werke ihrer Künstler nicht in der Lage. Im Gegenteil: in ihrem ideologischen Dogmatismus brechen sie Grundsatzdebatten vom Zaun bei Werken, deren erkennbar *positive* sozialistische Perspektive und Parteilichkeit dem unbefangenen Leser als *gewollt* und *plakativ* erscheint.

1098 Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft ..., a. a. O., S. 215 ff.

Erinnert sei hier nur an das Exempel schlechthin für die von „orthodoxen“ Kräften entfesselte Debatte um einen *Musterfall kommunistischer Kunst*, die Novelle „Der geteilte Himmel“ von Christa Wolf. Dieses Werk hatte eine scharfe Polemik auf sich gezogen, die sich fast ein Jahr lang hinzog und erst mit der Verfilmung durch Konrad Wolf als beendet galt. In dem „mit heftigen Worten“ geführten „Disput“ fuhr die Kritik schweres Geschütz auf, sie „bezweifelte“ die „Wahrhaftigkeit und Parteilichkeit“ der Erzählung und zielte auf den „Standpunkt Christa Wolfs in der nationalen Frage“ und auf „ihren Anspruch, mit dieser Erzählung ein sozialistisch-realistisches Werk geschaffen zu haben.“[1099] Wohlgemerkt: diese Vorhaltungen werden einer Autorin gemacht, die *zugleich* prominente Parteigenossin ist. Nach dem Abitur war Christa Wolf 1949 in die SED eingetreten: „Mit zwanzig Jahren wurde Christa Wolf Mitglied der SED und setzte mit dieser Entscheidung ein Zeichen auch gegen die nun als Pseudoideale verworfenen moralischen Grundnormen ihrer Kindheit und Jugend.“[1100] Die Autorin - damals immerhin *Kandidatin des ZK der SED* - fasste ihren politischen Standpunkt und ihr Verständnis der SED-Herrschaft in einer Rede vom 7. Oktober 1964 aus Anlaß des 15.Jahrestags der Staatsgründung zusammen:

„In diesem Teil Deutschlands, der vor zwanzig Jahren noch von Faschisten beherrscht und von verbitterten, verwirrten, haßerfüllten Leuten bewohnt wurde, ist der Grund gelegt zu einem vernünftigen Zusammenleben der Menschen. Die Vernunft - wir nennen es Sozialismus - ist in den Alltag eingedrungen. Sie ist das Maß, nach dem hier gemessen wird, das Ideal, in dessen Namen hier gelobt und getadelt wird.“[1101]

Den Bitterfelder Weg beurteilt Christa Wolf noch in einem Rückblick vom Jahr 1991 aus als Chance zur realistischen Kunst; diese Chance und andere Reformen ebenso vertan zu haben, lastet sie, ohne dabei konkret zu werden, dogmatischen und reformfeindlichen Kräften in der Parteiführung an.

Den *Auftrag* und die Möglichkeit zu einer neuen *realistischen* Kunst, also den Zusammenhang zwischen „dem allgemeinen gesellschaftlichen Leben

---

1099 Dahlke, Günther, `Geteilter Himmel` und Geteilte Kritik. Über die Dialektik von Glück und Unglück und einige andere Fragen, in: Sinn und Form, 16. Jg. 1964, H. 2, S. 307 – 317, hier: S. 307.

1100 Hörnigk, Therese, Christa Wolf, Berlin 1989, S. 54.

1101 Wolf, Christa, Die Dimension des Autors, Bd. 1, Berlin/Weimar 1986, S. 262 f.

und der Kunst“, wie er auf der Grundlage des „Bitterfelder Wegs“ entstanden sei, beschreibt sie so:

„Aber manche Künstler haben etwas daraus gemacht. Sie sind, wie sie aufgefordert worden waren, in die Betriebe gegangen und haben sich angeguckt, was dort los war. ‚Spur der Steine’ ist aus solchen Begegnungen entstanden. Auch den ‚Geteilten Himmel’ hätte ich nicht geschrieben, ohne daß ich in einem Betrieb gewesen wäre. Und als klar wurde, daß die Verbindung der Künstler mit den Betrieben dazu führte, daß sie realistisch sahen, was dort los war, daß sie Freundschaften mit Arbeitern, mit Betriebsleitern und mit Leuten anderer Berufe knüpften und daß sie Bescheid zu wissen begannen auch über die ökonomische Realität in diesem Land: Da, genau an diesem Punkt, wurde die Bitterfelder Konferenz, wurden die Möglichkeiten, die sie uns eröffnet hatte, ganz rigoros beschnitten.“[1102]

2.4.2.3 Anmerkungen und Erläuterungen zu den Perioden 4 und 5: Politik und Kultur in der Ära Honecker

Der vom VIII. Parteitag der SED 1971 ratifizierte Wechsel in der Parteiführung von Ulbricht zu Honecker stellt eine historische Zäsur dar; mit einer ganzen Reihe von Modifikationen der Grundbestimmungen ihrer Politik, versucht die SED, neuen inneren und äußeren Bedingungen Rechnung zu tragen. Dieser Abschnitt der Kulturpolitik steht insgesamt im Zeichen zweier Prozesse: einmal die Verabschiedung der kommunistischen Utopie, als deren Platzhalter der „real existierende Sozialismus“ fungieren muss; im Verhältnis der SED zu ihren Künstlern kristallisiert sich zum zweiten eine in der Biermann-Ausbürgerung exponierende Zerrüttung der herrschaftsstabilisierenden Autorität der SED heraus.[1103]

Bei den äußeren politischen Bedingungen sind vor allem jene Ereignisse in der CSSR und Polen von Bedeutung, die eine krisenhafte Zuspitzung vorhandener Widersprüche in jenen Ländern anzeigen. Bekanntlich wurde der als „Prager Frühling“ in die Geschichte des Sozialismus eingegangene Versuch einer Reformierung vorhandener Strukturen durch eine militärische Intervention der Armeen der *Bruderländer* im August 1968 liquidiert. Die große Streikbewegung der polnischen Arbeiter in Danzig vom Jahresende

---

1102 Wolf, Christa, Erinnerungsbericht, in: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, hrsg. v. Günter Agde, Berlin 1991, S. 269.

1103 Vgl. dazu oben 2. 1.

1970 und vom Januar 1971 in Stettin wurden von der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei mit einer Doppelstrategie von Gewalt und Konzessionen und mit der Ablösung des Parteisekretärs Gomulka durch Edvard Gierek, beantwortet. Die Maßnahmen der SED im Gefolge des VIII. Parteitages sind aus dieser Perspektive auch zu verstehen als *Präventivmaßnahmen* zur Abwehr möglicher Übertragungen dieser Krisenerscheinungen auf die inneren Verhältnisse der DDR. Prager Frühling und die Streiks in Polen „zeigten die ungewollten Fluchtpunkte einer Reformpolitik“[1104] und verstärkten die Probleme der SED, die durch internationale Entspannungspolitik und sozial - liberale Deutschlandpolitik zusätzlich unter Druck geriet.

Aber auch die Entwicklung der inneren Verhältnisse in der DDR selbst zwang die SED zum Handeln: die Wirtschaftsreformen der Ära Ulbricht wurden abgebrochen „und ihr Protagonist Walter Ulbricht wurde abgelöst. Nicht nur in der DDR, sondern blockweit begann die Phase des realexistierenden Sozialismus.“[1105]

Die letzte Dekade Ulbricht endete also wie sie begonnen hatte: mit einer Krise. Auf die krisenhafte Zuspitzung der Lage zu Beginn des Jahres 1960, von Michael Lemke als „Systemkrise“[1106] bezeichnet, hatte die SED vor allem mit zwei Maßnahmen reagiert: die Abwanderung eines nicht unbeträchtlichen Teils der eigenen Bevölkerung in die Bundesrepublik sollte und konnte durch die hermetische Abriegelung der Westgrenze, durch den Mauerbau, gestoppt werden. Den sichtbar werdenden Zeichen einer ökonomischen Krise, vor allem dem Scheitern des Siebenjahrplans aus dem Jahr 1959 bereits 1961, sollte 1963 durch eine neuen Wirtschaftspolitik begegnet werden: durch das Konzept des Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung der Volkswirtschaft, des *NÖSPL*. Die mit der Einführung des NÖSPL verbundene Zielsetzung sah seinen Ausbau zu einem eigenständigen Modell vor, dem „ökonomischen System des Sozialismus“. Die Einführung

---

1104 Meuschel, Legitimation ..., a.a. O., S. 221.

1105 Ebd.

1106 Lemke, Michael, Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die West Propaganda 1960 -1963, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 41. Jg. 1993, H. 21, S. 153 - 174. Lemke weist auf den Zusammenhang von Krise und propagandistischer Offensive „gegen die Bonner Revanchepolitik“ (S. 165) hin; er führt als ein Beispiel dafür das „Unternehmen Teutonenschwert“ an, ein DEFA-Dokumentarfilm von A. Thorndike, der mit gefälschten Dokumenten Stimmung zu machen versuchte gegen den Bundeswehrgeneral Speidel (S. 161).

des neuen Systems konnte allerdings in der ursprünglichen Form nicht realisiert werden. In der ersten Etappe seiner Realisierung, vom VI. Parteitag der SED im Januar 1963 bis zum VII. im April 1967, wurde zunächst eine gewisse Dezentralisierung des Plans vorgenommen und Voraussetzungen geschaffen für die Rolle des Betriebsgewinns als ökonomischem Hebel. In der zweiten Etappe von 1967 bis Herbst 1970 wurde das „Ökonomische System des Sozialismus“ ausgebaut. Eine nicht geplante Etappe, eine Korrekturphase ab Herbst 1970, wurde von einer „regelrechten Krise der DDR-Wirtschaft“[1107] erzwungen. Die dem NÖSPL zugrundeliegende ökonomische Strategie fasste Walter Ulbricht in der Losung zusammen: *„Überholen ohne einzuholen.“*[1108] Durch die Konzentration der Kräfte auf einige wachstumsrelevante Sektoren der Volkswirtschaft sollten überdurchschnittliche Wachstumsraten erzielt und damit ein „Durchbruch in der Arbeitsproduktivität für die gesamte Wirtschaft“[1109] erreicht werden. Das Prinzip der „materiellen Interessiertheit“ sollte die *subjektiven* Seiten der notwendigen Erhöhung der Arbeitsproduktivität stimulieren; die divergierenden Betriebsinteressen sollten über ökonomische Hebel und Geldkategorien gesamtwirtschaftlich synchronisiert werden. Überwölbt wurden alle Ziele von der „wissenschaftlich-technischen Revolution“: sie sollte schließlich das Erreichen des *Weltniveaus* in der Produktion garantieren. Nun, am Ende der Dekade, zeigten sich allerdings Disproportionalitäten in der Produktion mit der bekannten Folge des Mangels in der Versorgung der Bevölkerung, deren Unzufriedenheit überdies von Preissteigerungen verschärft wurde.

Der VIII. Parteitag der SED 1971 stellte in diesem Kontext eine Zäsur im ideologischen und ökonomischen Bereich dar. Er revidierte entscheidende Eckpfeiler des NÖSPL bzw. des Ökonomischen Systems des Sozialismus; die relative Autonomie der Betriebe wurde zurückgenommen, um dem für gesamtwirtschaftliche Disproportionalitäten verantwortlich gemachten Betriebsegoismus die Spitze zu nehmen, und gleichzeitig wurde die Weisungsbefugnis der staatlichen Bilanzorgane erheblich erweitert.[1110]

1107 Neumann, Philipp, Zurück zum Profit. Zur Entwicklung des Revisionismus in der DDR, Berlin 1973, S. 103.

1108 Vgl. Ulbricht, W., Überholen ohne einzuholen - Ein wichtiger Grundsatz unserer Wissenschaftspolitik, in: Die Wirtschaft 9/1970, zit: nach: Neumann, a. a. O., S. 178.

1109 Neumann, Zurück zum Profit …, a. a. O., S. 182ff.

1110 Vgl. Neumann, Zurück zum Profit… a. a. O.,S. 193.

Im ideologischen Bereich bildete der *Abschied von der Utopie* die entscheidende Zäsur: an die Stelle des *großen Sprungs nach vorn* in den Kommunismus oder zumindest in die „sozialistische Menschengemeinschaft“ trat Pragmatismus; es herrschte nun „eine ernüchterte Perspektive. Im Mittelpunkt der Theorie und Politik sollten künftig die ‚realen Prozesse des gesellschaftlichen Lebens’ stehen, insbesondere ‚der Mensch mit seinen materiellen und geistigen Bedürfnissen’.“[1111] Dieser Perspektivenwechsel von der Utopie zur Gegenwartsgesellschaft ist mit dem Namen Honecker verbunden und mit der von ihm angestrebten „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“; diese Formel stand „für ein Konzept der allmählichen Gesellschaftsveränderung, der steten ‚Vervollkommnung’ des Sozialismus, die wiederum die Voraussetzungen für den Kommunismus schaffen sollte. Materielle Gleichheit und soziale Sicherheit wurden zu den zentralen Legitimitätsansprüchen der Parteiherrschaft ...“[1112]

Die Formel vom *„real existierenden Sozialismus“* ist *das* Kennzeichen der *neuen* Konzeption der SED-Politik nach dem VIII. Parteitag. Der damit verbundene Wandel der „Legitimationsgrundlage“ der Herrschaft, die sich nun nicht mehr auf zukünftig zu erreichendes Glück bezieht, sondern auf die reale „Verbesserung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus“ bedeutet aber auch für die SED eine herrschaftsbedrohende Problematik, in die sie sich damit begeben hat, nämlich am *realen* Erreichen der versprochenen „Verbesserung“ von den Beglückten der Wohltaten auch *tatsächlich gemessen* zu werden. Der DDR- Dramatiker Heiner Müller hat darin messerscharf die Gefahr für das „Projekt des Sozialismus“ erkannt und stattdessen eine neue *Utopie* gefordert.[1113]

In der praktischen Politik hieß dieser Leitsatz, „sich auf das Machbare im Hier und Jetzt, auf die Wechselwirkung zwischen Bedürfnisbefriedigung und Produktivitätsfortschritt zu konzentrieren.“[1114] Dabei geriet die SED allerdings, eingekeilt einerseits in Ineffizienz und Innovationsschwäche ihrer Ökonomie und die Anforderungen ihrer Politik der sozialen Sicherheit ande-

---

1111 Meuschel, Legitimation ..., a. a. O., S. 221f.

1112 Meuschel, Legitimation ..., a. a. O., S. 222.

1113 Vgl. dazu oben Kap. 1.

1114 Meuschel, Legitimation ..., a. a. O., S. 226.

rerseits, „in eine Situation unlösbarer Widersprüche.“[1115] Die Repolitisierung der ökonomischen Entscheidungsprozesse, als Kritik am „Subjektivismus“ vorgetragen, setzte wieder auf die Bedeutung des Plans. Honecker betonte daher in seiner Parteitagsrede: „Manche haben in dieser Zeit die Frage nach dem ökonomischen System des Sozialismus gestellt. Genossen, das ökonomische System des Sozialismus entwickelt sich gut, nur allzuviele `außerplanmäßige Wunder’ kann es nicht verkraften. Es braucht den bilanzierten Plan als sicheres Fundament.“[1116] Honecker legte zudem Wert auf den Ausbau des Prinzips der materiellen Interessiertheit, bei dem aber das *richtige* Bewusstsein der Werktätigen die entscheidende Rolle spielen sollte: „Die bewährten Methoden der persönlichen materiellen Interessiertheit der Werktätigen an den Ergebnissen der wirtschaftlichen Tätigkeit sind breit anzuwenden und besser mit moralischen Anreizen zu verbinden.“[1117]

Der VIII. Parteitag der SED nahm zudem bedeutsame Korrekturen an den in der Ära Ulbricht gültigen Positionen des *wissenschaftlichen Sozialismus* vor. Ulbricht hatte im Zuge der Einführung des NÖSPL „bewiesen“, dass der Sozialismus nicht als Übergangsphase zum Kommunismus, sondern als eigenständige Gesellschaftsformation zu verstehen sei, in der nicht mehr Klassen, sondern eine „sozialistische Menschengemeinschaft“ anzutreffen sei. Das für ideologische Frage zuständige ZK-Mitglied Kurt Hager[1118] stellte dagegen als Ergebnis der Arbeit des VIII. Parteitags fest: „In der DDR gibt es noch Klassen, es bestehen noch Unterschiede und bestimmte differenzierte Interessen zwischen den Klassen und Schichten“[1119]; überhaupt sei die Entwicklung des Sozialismus ein Prozess, der „nicht frei ist von Kompli-

---

1115 Ebd.

1116 Honecker, Erich, Bericht des ZK der SED auf dem VIII. Parteitag der SED, zit. nach Neumann, a. a. O., S. 194.

1117 Honecker, zit. nach Neumann, a. a. O., S. 194.

1118 Hager war nicht nur führende intellektuelle Autorität der SED, er war zudem ZK-Sekretär für Kultur, Volksbildung und Wissenschaft; ihm „unterstanden neben der Akademie für Gesellschaftswissenschaften, dem Institut für Marxismus-Leninismus, dem Institut für Internationale Politik und Wirtschaft, dem Zentralinstitut für Sozialistische Wirtschaftsführung, der Parteihochschule `Karl Marx`, dem Dietz Verlag und der Redaktion der Zeitschrift `Einheit` die Kulturkommission beim Politbüro sowie die Kommission der Leiter der gesellschaftswissenschaftlichen Institute und vier Abteilungen seines ZK-Sekretariats. Darunter die Abteilung Kultur ...“ Walther, Joachim, Sicherungsbereich Literatur ..., a. a. O., S. 45.

1119 Hager, Kurt: Die entwickelt sozialistische Gesellschaft, in: Einheit 11/1971, S. 1212.

kationen und Widersprüchen."[1120] Hager wies darauf hin, dass der Begriff ‚sozialistische Menschengemeinschaft' „wissenschaftlich nicht exakt"[1121] sei und lehnte auch die These vom Sozialismus als selbständiger Gesellschaftsformation ab, indem er betonte, „daß es zwischen Sozialismus und Kommunismus, die bekanntlich zwei Phasen der kommunistischen Gesellschaftsformation sind, keine starre Grenzlinie gibt", dass vielmehr „der Übergang von der niederen zur höheren Phase nur auf dem Wege der allmählichen Herausbildung und Entwicklung von Keimen des Kommunismus, nur durch die volle Entfaltung des Sozialismus erfolgen könne."[1122]

Für die *Kunst* bedeuteten diese theoretischen Neubestimmungen einige wichtige Modifikationen am Realismus-Postulat. Der von der Partei *theoretisch* begründete Nachweis von *Widersprüchen* erlaubte der Kunst den Bezug auf tatsächliche Konflikte, d.h. diese Neubestimmung bedeutete die Erlösung von der Pflicht, harmonische und versöhnte gesellschaftliche Verhältnisse zu zeigen. Die kulturpolitisch bislang dominierende Konzeption des Bitterfelder Wegs wurde nun als zu eng bezeichnet. Das neue *liberale* Klima in der Politik sollte nun auch in der Kunst zum Ausdruck kommen dürfen; in der alten Brecht -Formel von der „Weite und Vielfalt" der Kunst wurde diese Absicht zusammengefasst. Die von der Parteiführung selbst vorgenommene Korrektur zentraler ideologischer Eckpunkte verwässerte in der Folge auch die kulturpolitischen Kriterien; die Partei fand „sich mit einem Großteil der vorhandenen Literatur ab, die sie nicht nur nicht inspiriert hat, sondern sogar zu verhindern versucht hatte."[1123] Die Parteiführung erweitert auch formell den „Rahmen des Zulässigen, ja des Erwünschten."[1124] Indem der politische Rahmen den gelieferten künstlerischen Produkten angepasst wurde, konnte „die führende Rolle der Partei wieder stabilisiert werden. Kulturpolitik und Kunstentwicklung wurden nicht mehr linear und monokausal aufeinander bezogen. Planung und Leitung auf kulturellem Feld baute man als einen

---

1120 Hager, Kurt: Die entwickelt sozialistische Gesellschaft, a. a. O., 1216.

1121 Hager, Kurt, Die entwickelt sozialistische Gesellschaft, a. a. O., S. 1212.

1122 Hager, Kurt, Die entwickelt sozialistische Gesellschaft, a. a. O., S. 1217.

1123 Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR, a. a. O., S. 141.

1124 Ebd.

Faktor unter anderen in einen differenzierten Prozeß von Wechselwirkungen ein ...“[1125]

Mit der Erosion normativer Vorgaben für Produktion und Rezeption von Kunst wurde auch der plakative Begriff „kulturelle Bedürfnisse der Arbeiterklasse“ obsolet. Eine breite theoretische Diskussion über massenkulturelle Bedürfnisse im Sozialismus begann mit der Erkenntnis, „daß für bestimmte kulturelle Beziehungen, Gegenstände und Tätigkeiten nur in Teilen der Arbeiterklasse ein stabiles Bedürfnis bestehe.“[1126]

Die nüchternen Zahlen - Rückgang des Filmbesuchs zwischen 1963 und 1972 um 42.9%, des Theaterbesuchs um 7.2%, des Konzertbesuchs um 21.7% - wurden zunächst mit der rasanten Verbreitung des Fernsehens begründet.[1127] Die Einsicht in Zähigkeit und Langlebigkeit retardierender Momente des *subjektiven Faktors*, die Einsicht in den Illusionismus hochfliegender Kulturpläne, führte zur Postulierung eines *weiten Kulturbegriffs*, „der so gut wie alle mit der ‚sozialistischen Lebensweise’ vereinbaren Freizeitaktivitäten einschloß.“[1128] Der *weite* Kulturbegriff bezog sich auch auf die materielle Produktion selbst, wie Kurt Hager ausführte: „Die Arbeitsbedingungen selbst sind untrennbarer Bestandteil der sozialistischen Kultur.(...) Jeder hat das Bedürfnis nach zweckmäßigen, ansprechenden und angenehmen Arbeitsbedingungen. Viele Kollektive begannen mit der besseren und schönen Gestaltung ihrer Arbeitsumwelt. Ordnung und Sauberkeit am Arbeitsplatz, auf dem Betriebsgelände, auf der Baustelle, in den Produktionsanlagen der Genossenschaften sind elementare Bedingungen der Kultur - wo sie nicht angestrebt werden, kann von sozialistischer Kultur keine Rede sein. Es ist eine Frage der Arbeiterehre, an einem ordentlichen Arbeitsplatz, in hoher Qualität, termingerecht zu produzieren.“[1129]

Die mit dem VIII. Parteitag forciert einsetzende Entwicklung eines *weiten* Kulturbegriffs und die Weiterentwicklung des von Ulbricht inaugurierten

---

1125 Jäger, Manfred: Kultur ..., a. a. O., S. 141 f.

1126 Jäger, Manfred: Kultur .... , a. a. O., S. 145.

1127 Ebd.

1128 Jäger, Manfred, Kultur .... , a. a. O., S. 149.

1129 Hager, Kurt, Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Aus dem Referat auf der 6. Tagung des ZK der SED, 6./7. Juli 1972, in: Dokumente zur Kultur- und Kunstpolitik der SED 1971-1986, hrsg. vom Zentralrat der FDJ, Berlin 1987, S. 31f.

humanistischen Realismus bedeutete für die Künstler eine Erweiterung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Honecker hat dafür auf der 4. ZK-Tagung der SED im Dezember 1971 die entsprechende Formel vom „Gestalten ohne Tabus" geprägt; entscheidend für die prekäre Lage der Partei ist hierbei nicht die - auch schon von Ulbricht dekretierte - „Formenvielfalt", sondern das Abrücken von den drei normativen Grundbestimmungen der Kunst; als Bedingung bleibt allein der verpflichtende Bezug auf den sozialistischen Standpunkt: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils - kurz gesagt: Die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt."[1130] Dass dieses *Gestalten ohne Tabus* aber keineswegs miss zu verstehen sein sollte als „Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen"[1131], versuchte Kurt Hager in einer programmatischen Rede auf der 6. ZK-Tagung im Juli 1972 klarzustellen: „Die unveräußerlichen Grundlagen sozialistisch-realistischen Kunstschaffens - fester sozialistischer Standpunkt, Parteilichkeit und Volksverbundenheit – sind eine sichere Grundlage, um zunehmend die ganze Spannweite aller schöpferischen Möglichkeiten in der Kunst ... zu erschließen."[1132] Die Erinnerung an diese drei Prinzipien ist allerdings auch hier verbunden mit dem Hinweis auf die jedem Künstler offen stehenden Gestaltungsmöglichkeiten: „Nicht einen Klang, nicht eine Farbe, nicht einen Lebensbereich wollen wir dabei außer acht lassen."[1133] An die Stelle der bisherigen Verpflichtung zur Gestaltung des sozialistischen Aufbaus tritt ein Wink auf das *richtige* Sujet, mit dem Hager den Künstlern helfen will: „Wir ermuntern die Künstler, sich stärker der Sphäre der Arbeit und des sozialistischen Verhältnisses zur Arbeit zu widmen und sie als kunstwürdigen Gegenstand zu erschließen."[1134] Auch hier fehlt die Ermahnung nicht, die künstlerische Freiheit nicht zu missbrauchen. Hager gibt den Künstlern unmissverständlich zu verstehen: „Grundle-

---

1130 Honecker, Erich, Schlußwort auf der 4.Tagung des ZK der SED, zit. nach: Rüß, Gisela (Hrsg,.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 2: 1971-1974., Stuttgart 1976, S. 287.

1131 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 48.

1132 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 4.

1133 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 47.

1134 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 52.

gende Voraussetzung jedes konkreten schöpferischen Bemühens ist ... das tiefe Erfassen und die Anerkennung der führenden Rolle der Arbeiterklasse in unserer Gesellschaft als eine objektive Gesetzmäßigkeit, die Übereinstimmung der künstlerischen Zielsetzungen mit den Zielsetzungen des Sozialismus.“[1135] Hager vergisst bei seinen Darlegungen auch nicht den Hinweis auf das für ein bewusstes künstlerisches Schaffen fundamentale Prinzip der „Parteilichkeit in der Konfliktgestaltung“, das er den Künstlern so erläutert: „Wie künstlerische Erfahrungen erweisen, genügt es nicht zu zeigen, daß es Widersprüche gibt, und auch nicht nur, daß sie durch unsere Gesellschaft lösbar sind. Parteiliche Gestaltung erweist sich darin, daß sie zu sozialistischen Entscheidungen in persönlichen Konflikten und zur Parteinahme bei der Lösung von Konflikten hinführt. D.h., daß sie mit den Mitteln der Kunst zu eindeutigen Entscheidungen i.S. unserer Politik und Ethik herausfordert ...“[1136] Auch die nun *erwünschte* Kritik der Kunst sei nicht grenzenlos; auch für sie gelte das Freund/Feind- Schema; diese Dialektik von Kritik und Gestaltung legt Hager so aus: „Wir werden unseren Feinden nicht gestatten, sich in diese unsere Dinge einzumischen, und alles zurückweisen, was darauf abzielt, unsere Kunst so zu deformieren, daß vor lauter Widersprüchen kein Weg mehr zu sehen ist, daß das Bild des Sozialismus in den Schmutz gezogen wird. (...) Das ‚kritische Element’ erweist sich nur produktiv in seinem dialektischen Verhältnis zur konstruktiven Funktion der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft. Eine künstlerisch - kritische Behandlung von Erscheinungen des Lebens kann nur als Teilmoment der mitgestaltenden Rolle der Kunst in unserer Gesellschaft verstanden werden.“[1137] Für die *neue* „Weite und Vielfalt“ der Kunst liefert Hager eine Fundierung, in der noch einmal die *alten* Prinzipien aufscheinen: „Unsere sozialistisch-realistische Kunst ist, in welchen Formen, mit welchen Handschriften sie sich immer ausdrücken möge, vor allem anderen Abbild, geistige Aneignung der Wirklichkeit - eine der Grundformen ihrer Erkenntnis.“[1138] Kunst, „gerade weil

---

1135 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 52 f.

1135 Honecker, Erich, Schlußwort auf der 4.Tagung des ZK der SED, zit. nach: Rüß, Gisela (Hrsg,.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 2, a. a. O., , S. 287.

1136 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 54.

1137 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 54.

1138 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 48.

sie auf die Erkenntnis der Wahrheit des Lebens gerichtet ist, wird niemals eine bloße Kopie, eine mechanische, tote, spiegelhafte Reflexion des Wirklichen sein. (...) Sozialistische realistische Kunst fordert tiefe geistige Durchdringung der Welt, wie sie wirklich ist, das Durchschaubarmachen vieler Zusammenhänge, das Aufdecken des Möglichen in der Wirklichkeit, die Aneignung und Beurteilung ethisch-ästhetischer Werte. (...) Der Sozialismus bedarf einer Kunst, die fest auf die Wirklichkeit gegründet ist, auf Entdeckungsfahrt in diese Wirklichkeit und ihre Zukunftsmöglichkeiten auszieht. Realistische Kunst gründet sich auf das Leben und wirkt auf das Leben hin, auf seine immer neue Umgestaltung und Veränderung i.S. unserer großen vorwärtsweisenden Ideale. Darin liegt der Kernpunkt unserer Auffassung vom Schöpferischen in der Kunst, daß sie tief auf die Menschen und die Gesellschaft einwirkt, daß ihr geistiges Schöpfertum mit dem der Arbeiterklasse und des befreiten Volkes zu einem einheitlichen Prozeß verschmilzt.“[1139] Aus der Korrektur der These von der „sozialistischen Menschengemeinschaft“ und der Bestimmung der DDR als nicht-antagonistischer, eben doch noch widersprüchlicher Klassengesellschaft, leitet die SED als ideologische Hauptaufgabe die Festigung der „politisch- moralischen Einheit des Volkes“ ab: „Die Annäherung der Klassen und Schichten ist ein Charakteristikum für die Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft.(...) In der DDR gibt es noch Klassen, es bestehen noch Unterschiede und bestimmte differenzierte Interessen zwischen den Klassen und Schichten. Der Prozeß der Annäherung ist nicht abgeschlossen. Er ist im Gange ... (er) wurde vom VIII. Parteitag als Herausbildung der politisch-moralischen Einheit des Volkes charakterisiert. Der VIII. Parteitag hat aus diesem Grund auf den früher recht oft verwendeten Begriff der Menschengemeinschft verzichtet.“[1140] Denn er „verwischt die führende Rolle der Arbeiterklasse, die Notwendigkeit eines festen Bündnisses mit den Genossenschaftsbauern, der Intelligenz und den anderen Werktätigen und die Existenz verschiedener kapitalistischer Überreste.(...) Mit der Arbeiterklasse und unter ihrer Führung werden sich die Bündnisbeziehungen weiterentwickeln, wird sich die politisch-moralische Einheit des Volkes weiter festigen.“[1141]

1139 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S. 49.

1140 Hager, Kurt, Referat auf der Tagung der Gesellschaftswissenschaftler, 14. Oktober 1971, zit. nach Rüß, Dokumente ..., a. a. O., S. 260.

1141 Hager, Kurt, Referat auf der Tagung der Gesellschaftswissenschaftler, a. a. O., S. 261.

Aus dieser Korrektur folgt auch die Neubestimmung der Aufgaben der Kunst: ihre *Wendung zum Alltag* - eben die Entdeckungsfahrt in die Wirklichkeit und ihre Zukunftsmöglichkeiten: An der Herstellung dieser Einheit „hat die sozialistische Kultur einen großen Anteil, und er wird in den kommenden Jahren zweifellos weiter zunehmen. Die Entwicklung der sozialistischen Kultur ist ein vielseitiger Prozeß, der eng mit anderen wichtigen Vorgängen (...) verbunden ist. (...) Wir müssen uns dabei der Tatsache bewußt sein, daß neben den neu entstandenen kulturellen Bedürfnissen weiterhin der Durchsetzung ganz alltäglicher, elementarer kultureller Fragen unsere Aufmerksamkeit gilt. Das sind Fragen der Kultur der Arbeit und des Arbeitsplatzes, des Aussehens der Städte und Dörfer, der Kultur der zwischenmenschlichen Beziehungen in allen Bereichen des gesellschaftlichen und persönlichen Lebens, Fragen der Ästhetik des Alltags und andere.“[1142] Mit dieser neuen Ausrichtung der Aufgaben der Kunst nahm die Kulturpolitik der SED Abschied von der seit der 2. Bitterfelder Konferenz dominierenden Darstellung der Planungs- und Leitungsproblematik, von der plakativen Darstellung des Verhältnisses von Gesellschaft/ Kollektiv und Individuum. Statt dessen sollte die Kunst sich nun dem realen Lebensprozess selbst, d.h. dem *Alltag* und seine kleinen Sorgen zuwenden: „Dieses großartige, vom Klassenbündnis zwischen Arbeiterklasse, Genossenschaftsbauern, sozialistischer Intelligenz und anderen werktätigen Schichten unseres Landes geprägte Gesellschaftsganze in seinem Beziehungsreichtum, in den Verästelungen und Auswirkungen auf das scheinbar privateste Schicksal hat noch zu wenig künstlerischen Ausdruck gefunden. Es sind nicht nur große Zeitgemälde, die das Interesse der Künstler verdienen, sondern auch sogenannte kleine Gegenstände, das Entdecken und Gestalten des Sozialistischen im Alltag, in den Bewährungen und Wandlungen der Menschen. Kein Bereich des Lebens, kein Gebiet des Zusammenlebens der Menschen in unserer Gesellschaft, keine Lebensregung kann der Kunst unwichtig sein.“[1143]

In diese politisch verordnete Wendung zum Alltag und ins Private, in die Diskussion um die Bedeutung des subjektiven Faktors, der subjektiven Dimension des Politischen, sollen Kunst und Gesellschaftswissenschaften verstärkt eingebunden werden. Die neue Ausrichtung gilt der Schaffung/ Festigung der politisch-moralischen Einheit des Volkes. Kunst soll, indem sie die

---

1142 Ebd.

1143 Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik ..., a. a. O., S.53.

Herausbildung der neuen sozialistischen Beziehungen im Alltag darstellt, den Prozess zunehmender sozialer Homogenisierung befördern.

Kritische Distanz und partielle Differenz zu dem ideologischen Alleinherrschaftsanspruch der Partei sind für viele Künstler seit dem „Kahlschlagplenum“[1144] 1965 die Stufen ihrer Entwicklung gewesen. Die Lockerung kunstpolitischer Grenzen reflektiert das gespannte Verhältnis der künstlerischen Intelligenz zur SED. Insofern artikuliert der VIII. Parteitag einen Paradigmenwechsel, d.h. den „Zerfall und das Verschwinden der für die Kultur- und Kunstpolitik gültigen Denk- und Darstellungsschemata“; dieser Zerfall ist vor allem gekennzeichnet durch die Problematisierung dessen, was „bisher selbstverständliche Weltanschauung“ war; es fehlt der „Fortschrittsglaube und der damit verbundene Optimismus“[1145] im Hinblick auf die Zukunft. Die von der Biermann-Ausbürgerung[1146] ausgelösten Friktionen im Binnenverhältnis der SED zu ihren Künstlern haben für beide Seiten lang anhaltende Folgen. Die 80iger Jahre sind vor allem bestimmt durch weitgehende Führungslosigkeit in der Kulturpolitik, und die Unfähigkeit der SED, zur Formulierung und zur Durchsetzung programmatischer Ziele, mit der Folge einer weitgehenden *Verselbständigung* der tatsächlichen künstlerischen Arbeit von normativen kulturpolitischen Vorgaben sowie einer Ausdifferenzierung der Kunstszenen in der DDR. Von der SED-Kulturpolitik gehen „in den 80iger Jahren keinerlei Impulse aus, weder solche, die wirkliche innere Zustimmung erfuhren, noch solche, die ein Material für begründete Ablehnung oder Widerlegung hergegeben hätten.(...) Die kulturpolitische Krise, deren Beginn auf die Mitte der siebziger Jahre datiert wird, hat sich in den achtziger Jahren nur mehr in Ausnahmefällen in spektakulär skandalöser Form gezeigt (...) Normal war jetzt eine lähmende Starre und Bewegungslosigkeit, die heute als das lange Siechtum vor dem Untergang beschrieben werden könnte.“[1147] Die Favorisierung der Klassik im Konzept des kulturellen Erbes kann nicht weiter durchgehalten werden; sogar die Romantik wird in Rezeption und

---

1144 Vgl. dazu: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965, a. a. O. und Carpentier-Tanguy, Xavier, Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965, in: Finke, K. (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe, Berlin 2001, S. 122 -148.

1145 Grunenberg, Antonia, Träumen und Fliegen. Neue Identitätsbilder in der Frauenliteratur der DDR, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 3., Hrsg. von P. G. Klussmann und H. Mohr, Bonn 1983, S. 122 - 156, hier: S. 154.

1146 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

1147 Jäger, Manfred: Kultur ..., a. a. O., S. 203.

ästhetische Produktion einbezogen, schließlich relativiert Hager 1985 auch offiziell das Verdikt gegen die Moderne: „Unser Hauptaugenmerk gilt der Literatur und Kunst des sozialistischen Realismus, aber wir verschließen unsere Augen nicht vor dem Wertvollen, das in anderen humanistisch fundierten künstlerischen Richtungen entstanden ist. Pauschale Aburteilungen etwa expressionistischer und avantgardistischer Werke als ‚dekandent' oder ‚formalistisch' haben sich, wie bekannt, nicht als förderlich für das Verständnis dieser Richtungen und die Intentionen der Schriftsteller und Künstler erwiesen."[1148] Die SED-Kulturpolitik zeigt sich, trotz aller rhetorischen bekräftigten Führungsansprüche, zu streng dirigistischer Leitung nicht mehr fähig, sie wird immer mehr zum *Appell* an die Künstler, „sich nicht gänzlich einer Zusammenarbeit zu verweigern."[1149] Kombiniert ist der Appell stets mit der Drohung, „ jederzeit nichtgenehme Kunst unterdrücken"[1150] zu können. Dieser Prozess entwickelt eine Eigendynamik; sukzessive entgleitet er der Partei immer mehr und es kommt zu einer Abtragung wichtiger Bausteine dessen, was als „innere Mauer"[1151] bezeichnet werden kann: „Indem sie ihre Kulturpolitik der Moderne und der Avantgarde geöffnet hatte, hatte die SED zugleich die Entwicklung hin zu einer kritischen, in Inhalt und Form nicht mehr von außen gelenkten Literatur weiter beschleunigt. Was als Konzession an die kulturellen Bedürfnisse der Intelligenz und als Demonstration der Weltoffenheit der DDR gemeint war, trug dazu bei, die Maßstäbe für das literarisch- künstlerische Schaffen im eigenen Land zu verändern und vergrößerte die Kluft zwischen der von den Kulturfunktionären gewünschten und der tatsächlich geschriebenen Literatur."[1152]

Aporien der Parteikunst II

Um Fehldeutungen dieses Prozesses zu vermeiden, soll daran erinnert werden, dass *Kritik* zum Herrschaftsdiskurs gehört. Im kritischen Bezug auf ein

---

1148 Hager, K., Tradition und Fortschritt, in: Sinn und Form, 37. Jg. 1985, H.3; S.449, zit. nach Erbe, Günter, Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus" in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR, Opladen 1993, S. 120.

1149 Erbe, Günter, Die verfemte Moderne..., a. a. O., S. 121.

1150 Ebd.

1151 Vgl. Grunenberg, Antonia, Aufbruch der inneren Mauer. Politik und Kultur in der DDR 1971- 1990, Bremen 1990.

1152 Erbe, Günter, Die verfemte Moderne..., a. a. O., S. 121.

gegebenes Etwas liegt die Anerkennung eines *gemeinsamen* Rahmens, in dem sich beides bewegt. Kritik ist die Fortschreibung des Kritisierten - *nicht* sein Anderes. Für die DDR und ihre inszenierte Öffentlichkeit heißt dies: Kritische Töne aus Teilen der Partei und der künstlerischen Intelligenz gegen die „verknöcherte“ Parteiführung zielten auf eine Modernisierung der Gesellschaft und damit eine Stabilisierung der Parteiherrschaft und nicht auf deren Abschaffung, kurz: es handelte sich dabei um sozusagen *von oben* angestoßene Reformbestrebungen. Christa Wolf formulierte am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz in Berlin auf einer Massenkundgebung der *kritischen* SED-Intelligenz eben diese *kritisch-immanente* Position eines *reformierten* Sozialismus und seine Illusionen mit dem bemerkenswerten Satz: „Stell Dir vor es ist Sozialismus und keiner geht weg.“

2. 5. Die Deutsche Film AG (DEFA)

„Dann lächelt er und sagte noch: ‚Sie gelten bei uns als der Schirmherr der Künste, darum müssen Sie ständig dessen eingedenk sein, daß für uns von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste ist.'"
Lunatscharski über ein Gespräch mit Lenin, Moskau 1920

„Die Literatur im weiteren Sinne (Film, Presse, Radio, Theater eingeschlossen) wird vor Aufgaben gestellt sein, wie sie noch niemals in der deutschen Geschichte zu lösen waren."
Johannes R. Becher, Moskau 25. September 1944

2.5.1 Politik und Film

„Ab sofort erfolgt die staatliche Zulassung eines Filmes nicht mehr in der Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur, sondern in dem Studio, in dem der Film produziert worden war. Im DEFA Studio für Spielfilme wird in der ersten Märzwoche 1990 ein Gegenwartsfilm nach dem Jugendbuch „Wasseramsel" von Wolf Spillner auf diese neue Weise fertiggestellt."[1153]

So beschreibt der junge DEFA Regisseur Jörg Foth Mitte des Jahres 1990 die Entstehung seines zweiten Films „Biologie", dessen Drehbeginn in den Studios der DEFA in Potsdam-Babelsberg auf den 16. August 1989 datiert. Und wenn der Film Ende 1990 in die Kinos kommen wird, so sein Ausblick, „werden die Zuschauer nicht mehr wissen wollen und fühlen können, wovon er handelt. Das Interesse an einem DEFA- Film, dessen Story und Heldin auf Veränderungen in der DDR drängen, wird es nicht mehr geben, da in dieser DDR nichts mehr zu verändern sein wird. Sie löst sich auf."[1154]

1153 Foth, Jörg, Forever young, in: Filmland DDR, hrsg. vom Harry Blunck u. D. Jungnickel, Köln 1990, S. 95 - 106, hier: S. 95.

1154 Ebd.

So kläglich endete die große Funktionalisierung des Films, von denen die kommunistischen Funktionäre von Lenin bis Becher und Hager geträumt hatten. Der *geschichtliche* Auftrag der Kunst, die „Erziehung der Massen im Geist des Sozialismus“, hatte sich selbst erledigt; die Adressaten dieser Kunst, die *Massen*, die eben das politische System ihrer Zwangsbeglückung abgeschüttelt hatten, wandten sich sofort auch ab von den *Sorgen um die Macht*, denen die *kritischen* Künstler in ihren Werken noch nachhingen. Der Zusammenhang von politischem System und der von ihm eingesetzten, ausgehaltenen und kontrollierten Filmkunst lässt sich kaum deutlicher darlegen als es in diesem resignativen Rückblick eines DEFA-Regisseurs geschieht. In dem von Foth elegant reproduzierten Anordnungscharakter der Sprache der Macht („ab sofort erfolgt ...“) scheint die befreiende Wirkung einer modifizierten *hoheitlichen* Praxis *der staatlichen Zulassung* eines Filmes noch deutlich durch; die Differenz zur Freiheit der Kunst aber, der eine *staatliche Zulassung* fremd ist, bleibt bei den Überlegungen des Regisseurs unthematisiert. Aber eben diese Differenz markiert das entscheidende Problem: das Problem der staatlichen oder der privaten Verfasstheit der Filmproduktion. Was heißt das?

2.5.1.1 Ein Systemvergleich

Die Antwort ist einfach, es genügt ein Blick in die Verfassung der Bundesrepublik, dort wird im Artikel 5 auch die Freiheit der Kunst (neben Meinungs- u. Pressefreiheit auch die der Wissenschaft und Forschung) aufgeführt; eine Kontrolle oder Einflussnahme auf die Herstellung und Verbreitung künstlerischer Werke durch politische Instanzen ist damit ausgeschlossen. Die *Freiheit der Kunst* hat Verfassungsrang; sie zählt zu den unveräußerlichen Grund- und persönlichen Freiheitsrechten, d.h.: jedermann kann ohne Erlaubnis einer Behörde oder eines Verbandes ein Buch schreiben und es veröffentlichen, ein Bild malen und es ausstellen etc. Jeder kann auch einen Film drehen; er braucht dazu nur die Produktionsmittel, die technischen und die menschlichen, d.h. Kamera und Schauspieler; beides kann gekauft oder gemietet werden; alles, was der Künstler braucht ist also Geld für die Produktion des Films, und er muss einen Verleih organisieren oder den Film selbst auf den Markt bringen. Wenn er dort erfolgreich ist, spielt er das aufgewendete Geld wieder ein und vielleicht macht er sogar einen finanziellen Gewinn mit dem Film. In der Regel läuft dieses Verfahren über private Wirtschaftsunternehmen, die sich gern solche aparten Namen geben wie „Bava-

ria“ oder „Terra“; das Ganze dieser privaten Unternehmen fällt unter den Begriff Filmindustrie.

Über das Verhältnis von Politik und Kunst/Film in der *kapitalistischen* Bundesrepublik ließe sich also sagen: die Kunst ist frei – alles weitere regelt der Markt.

Was lässt sich nun sagen über das Verhältnis von Kunst/ Film und Politik in der DDR?

Ein Blick in die „sozialistische Verfassung“ der DDR aus dem Jahr 1968 zeigt, dass wichtige Grundrechte wie Streikrecht oder Widerstandsrecht fehlen; auch die Freiheit der Kunst wird nicht genannt - ebenso wie die der Wissenschaft, der Forschung und Lehre Auch von Presse- u. Meinungsfreiheit kann nicht die Rede sein. Artikel 27 formuliert im 2. Absatz: „Die Freiheit der Presse, des Rundfunks und des Fernsehens ist gewährleistet.“ Im 1. Absatz heißt es aber: „Jeder Bürger der DDR hat das Recht, den *Grundsätzen dieser Verfassung gemäß* seine Meinung frei und öffentlich zu äußern.“ Was diese Restriktion bedeutet, wird klar beim Blick auf Artikel 1 der Verfassung; dort heißt es: die DDR „ist ein sozialistischer Staat“ und sie „ist die politische Organisation der Werktätigen in Stadt und Land, die gemeinsam unter Führung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei den Sozialismus verwirklicht.“ Damit ist die Grenze der eingeräumten Freiheit klar gezogen; alles, was gegen die Suprematie der SED und den Sozialismus gerichtet erscheint, hat die Rechte schon verwirkt. Grundrechte sind keine *unveräußerlichen* Menschenrechte, sondern *widerruflich* von der Staatsgewalt eingeräumte Rechte; es sind relative, von der politischen Situation abhängige Rechtsgewährungen der rechtlich unbeschränkten Staatsgewalt. Hinzu kommt folgendes: die Wirtschaftsordnung der DDR ist in Artikel 9 der Verfassung bestimmt als Ordnung, die „auf dem sozialistischen Eigentum an den Produktionsmitteln“ beruht. D.h. es gab keine *private Filmindustrie*; es gab nur den einen staatlichen Filmbetrieb, die *volkseigene* DEFA. Niemand konnte einen Film drehen, niemand verfügte über die erforderlichen Produktionsmittel, wenn er nicht Angehöriger dieses staatlichen Filmstudios war, er hätte auch keinen Film in die Kinos bringen können, denn die waren wie der Verleih auch in einer, der parteistaatlichen, Hand zusammengefasst.

Der mögliche Einwand, der hier vorgenommene Rekurs auf die „sozialistische“ Verfassung sei fehlerhaft, weil in den zweiundzwanzig Jahren von

1946 bis 1968 doch die 1949 in Kraft gesetzte Verfassung maßgebend gewesen sei – und die habe doch „die Zusicherung, daß Kunst, Wissenschaft und Lehre frei seien“[1155] enthalten, geht in die Irre - aus mehreren prinzipiellen Gründen, von denen hier zwei genannt seien: 1. „Grundrechte sind ohnehin von der marxistisch-leninistischen Lehre her gesehen kein notwendiger Bestandteil der Rechts- und Verfassungsordnung. (...) Im kommunistisch regierten Staat kann der einzelne Mensch ... lediglich Träger von der Staatsmacht widerruflich gewährter Berechtigungen und Pflichten sein, die nach Nützlichkeitserwägungen festgelegt werden. Als Inhaber unveräußerlicher, überstaatlicher Menschenrechte wird er in dieser Ordnung nicht anerkannt.“[1156] Während der gesellschaftlichen Transformation haben sich - der kommunistischen Verfassungstheorie zufolge - demnach auch die Grundrechte zu sozialistischen Persönlichkeitsrechten fortentwickelt und das Recht auf „aktive Mitgestaltung an der Leitung des Staates“ sei, wie Karl Polak hervorgehoben hat, zum wesentlichen Grundrecht geworden.[1157] 2. Die „demokratische Fassade“ der Verfassung aus dem Jahr 1949 hatte also nur „die Funktion, den Bolschewisierungsprozeß ... zu verschleiern.“[1158]

Kennzeichen der politisch-sozialen Ordnung war „ihr doppeltes Gesicht. Die Verfassung schrieb ein parlamentarisch-demokratisches System vor und enthielt förderalistische und rechtsstaatliche Züge. Die Verfassungswirklichkeit wurde jedoch weiter durch zwei Faktoren bestimmt, an deren Wirksamkeit auch das Inkrafttreten der Verfassung nichts änderte. Der eine war die oberste Gewalt der sowjetischen Besatzungsmacht, der andere das Blocksystem unter der Führung der SED. Der eine Faktor hing vom anderen ab. Das Blocksystem und insbesondere die Führung der SED darin waren eine Schöpfung der sowjetischen Besatzungsmacht.“[1159] Auch die SED-Rechtstheorie stellte klar, die Verfassung von 1949 habe „in der damaligen Klassenkampfsituation“ darauf verzichtet, „den Inhalt der Volkssouveränität

---

1155 Ulbrichts Grundgesetz. Die sozialistische Verfassung der DDR. Mit einem einleitenden Kommentar von Dietrich Müller-Römer, Köln 1968, S. 61. Die angeführten Zitate der Verfassung sind diesem Text entnommen.

1156 Kommentar Müller-Römer, a. a. O., S. 61.

1157 Polak, Karl, Zur Dialektik der Staatslehre, Berlin ^{3}1963, S. 167, zit. nach: Kommentar Müller-Römer, a. a. O., S. 61.

1158 Kommentar Müller-Römer, a. a. O., S. 7.

1159 Mampel, Siegfried, Die sozialistische Verfassung der DDR. Text u. Kommentar, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1982, S. 62.

von den die Staatsmacht bestimmenden Klassen her ausdrücklich zu reflektieren. Der Charakter des antifaschistisch-demokratischen Staates als Diktatur der Arbeiter-und-Bauern-Macht unter Beteiligung anderer Volksschichten ... habe keine ausdrückliche Normierung in der Verfassung gefunden, er habe jedoch die gesellschaftliche und staatliche Wirklichkeit im Osten Deutschlands unverrückbar bestimmt.

Es bestand also von Anfang an eine Diskrepanz zwischen dem Verfassungsrecht (der formellen Rechtsverfassung) und der Verfassungswirklichkeit, die Martin Drath (Verfassungsrecht und Verfassungswirklichkeit ..., S. 33) treffend charakterisierte, wenn er feststellte: ‚Die Verfassung, die `wirklich` gilt, ist größtenteils nur eine de-facto-Verfassung, keine Rechtsverfassung. Dem `formell gültigen´ Verfassungsrecht fehlt die Geltungskraft in der Wirklichkeit, und dem wirklichen Verfassungsrecht fehlt die rechtliche Geltung'.“[1160]

Rekurs auf einen Ansatz von Habermas

Wie lässt sich das Verhältnis von Politik und Kunst/Film in der kapitalistischen Bundesrepublik und in der sozialistischen DDR auf den Begriff bringen?

Ein Rekurs auf die von Habermas in seiner Gesellschaftstheorie verwendeten Begriffe System und Lebenswelt, in die er die Gesellschaft differenziert hat, ist an dieser Stelle des Systemvergleichs hilfreich. In Habermas` Ansatz ist das *System* wiederum differenziert in die Subsysteme Politik und Wirtschaft; das Steuerungsmedium in der Politik heißt *Macht*, in der Wirtschaft heißt es *Geld*. Eine Anwendung dieses Modells auf das bisher gesagte, ergibt folgendes: Für die Bundesrepublik lässt sich sagen: da Filme wie Waren auf den Markt gebracht werden, fallen sie unter das Subsystem Wirtschaft; daher ist das für die Kunst gültige Steuerungsmedium *Geld*. Für die DDR lässt sich sagen: Kunst ist dem Subsystem Politik zugeordnet; das Steuerungsmedium ist daher *Macht*.

Welche analytische Kraft hat diese Differenzierung und was heißt es, wenn Macht zum Steuerungsmedium der Kunst wird; eine Antwort ergibt sich bei einem näheren Blick auf die DEFA.

1160 Mampel, Siegfried, Die sozialistische Verfassung der DDR ..., a. a. O., S. 63.

Film und politischer Auftrag

Die Gründung der DEFA folgte einer politischen Grundkonzeption; es handelt sich dabei um die seit 1935 gültige Konzeption der *Volksfront*[1161] und eine entsprechende Bündnispolitik. Die wichtigsten aus dieser die Strategie von KPD/SED leitenden Konzeption abgeleiteten Schritte der *praktischen* Politik nach Ende des Kriegs hatte Walter Ulbricht bereits am 1. August 1945, nachdem er als dringendste Aufgaben die Brechung „der Macht der Kriegsverbrecher, Kriegsinteressenten und anderer Reaktionäre" durch „Enteignung der Großgrundbesitzer und Junker" sowie durch „Enteignung der Konzern- und Bankherrn" genannt hatte, so zusammengefasst:

„Das ganze deutsche Volk möge aus den zwei Weltkriegen die geschichtliche Lehre ziehen: Die Lebensfragen des deutschen Volkes können nur durch das deutsche Volk selbst, durch die Schaffung einer *demokratischen Volksherrschaft* und durch friedliche und freundschaftliche Beziehungen zu den anderen Völkern, vor allem zum großen Sowjetvolk, gelöst werden. (...)

Nur die Schaffung einer *wahrhaft kämpferischen* Demokratie, die sich auf die feste Aktionseinheit von KPD und SPD und auf die Einheitsfront der antifaschistisch-demokratischen Parteien stützt, kann die Zukunft Deutschlands sichern. Mit der *Geringschätzung des Volkes* muß ein für allemal Schluß gemacht werden. Das Volk muß bestimmen. Herrschaft des Volkes ist Herrschaft aller fortschrittlichen, verantwortungsfreudigen Kräfte der Nation. Herrschaft des Volkes ist freie Entfaltung aller *gesunden* Kräfte und *freiwillige* Einordnung des einzelnen in den demokratischen Willen der *Gemeinschaft*."[1162]

Hier wird all das genannt, was im Verständnis der kommunistischen *Faschismustheorie* als *Ursache* der nationalsozialistischen Herrschaft gelten sollte. Zugleich wird im Pleonasmus *demokratische Volksherrschaft* schon

---

1161 Vgl. oben Kapitel 1.

1162 Ulbricht, Walter, Thesen über das Wesen des Hitlerfaschismus, in: W. U.: Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. II, Berlin 1963, S. 403-416, hier: S. 415 f. Herv. v. Vf. Dass das Volk im Nationalsozialismus geringgeschätzt worden sein soll, obwohl doch auch dort alles Politische im Namen von Volk (und Rasse) vollstreckt wurde - und dies gilt auch für die Kunst, die völkisch und volkstümlich sein sollte - ist eine der absurden Konsequenzen der Theorie des Faschismus, der zufolge er eine Herrschaft einer kleinen Clique bezahlter Agenten des Finanzkapitals über das Volk sein sollte. Auffällig ist zudem außer dem Vokabular die Übernahme der von Tönnies eingeführten Dichotomisierung von Gesellschaft und Gemeinschaft.

die angestrebte Überwindung der nur *formalen* bürgerlichen Demokratie deutlich und im Bezug auf die *gesunden* und *fortschrittlichen* Kräfte des Volkes wird schon dessen Konstruktion zu jener Instanz angekündigt, auf die die SED sich berufen wird bei der Durchsetzung *ihrer* Vorstellungen im ästhetischen Bereich: ihre Vorstellungen vollstrecken vermeintlich nur das, was das *Volk* als Kunst will.

Die *inhaltliche* Bestimmung dessen, was als Film-Kunst in der SBZ/DDR gelten solle, folgte diesen Leitvorstellungen; sie wurde bei der Gründung der DEFA am 17. Mai 1946 vom Vertreter der sowjetischen Militärverwaltung, Oberst Tulpanow, jenem Kulturoffizier, der den „Filmaktivisten" die physisch gar nicht vorhandene Gründungsurkunde überreichte, programmatisch formuliert: „Die Filmgesellschaft DEFA hat wichtige Aufgaben zu lösen. Die größte von ihnen ist der Kampf für den demokratischen Aufbau Deutschlands, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes, insbesondere der Jugend, im Sinne der *echten* Demokratie und Humanität, um damit Achtung zu erwecken für andere Völker und Länder. Der Film als Massenkunst muß eine scharfe und mächtige Waffe gegen die Reaktion und für die *in die Tiefe wachsende* Demokratie, gegen Krieg und den Militarismus und für Frieden und Freundschaft aller Völker der ganzen Welt werden."[1163] Im Namen der Zentralverwaltung für Volksbildung ergänzte der KPD/SED Funktionär Paul Wandel den Auftrag an den Film: „Der Film muß heute Antwort geben auf alle Lebensfragen unseres Volkes. Er muß den Erfordernissen gerecht werden, die die Zeit ihm stellt. Er darf nicht mehr Opium des Vergessens sein, sondern soll den breiten Schichten unseres Volkes Kraft, Mut, Lebenswillen und Lebensfreude spenden. Vor allem aber muß das Filmschaffen getragen sein von innerer Ehrlichkeit, die die Wahrheit sucht, die Wahrheit verkündet und das Gewissen wachrüttelt."[1164]

Die Äußerungen von Tulpanow und Wandel kommentiert Dieter Wiedemann, erster frei gewählter Rektor der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg und einer der besten Kenner der DEFA, etwas kryptisch folgendermaßen: nach der Rede von Tulpanow wurde „der Altkommunist

---

1163 Zit. nach Schwab, Sepp, Auf neuen Wegen, in: Deutscher Filmverlag, Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film, Berlin o. J. (1955) , S. 10.

1164 Zit nach: Wiedemann, Dieter, Lebenswelten und Alltagswissen, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. VI. 1945 bis zur Gegenwart, Zweiter Teilband: Deutsche Demokratische Republik und neue Bundesländer, hrsg. von Christoph Führ u. Carl-Ludwig Furck, München 1988, S. 71.

Paul Wandel da schon etwas deutlicher."[1165] Wiedemann scheint einen inhaltlichen Gegensatz in den Reden zu erkennen; diese Auffassung hat allerdings in den zitierten Redeausschnitten kein Fundament. *Deutlicher* als Tulpanow kann der Wille zur Instrumentalisierung des Mediums und der ihm zugedachte politische Auftrag nicht mehr formuliert werden. In den Titeln „echte" und „in die Tiefe wachsende Demokratie" erscheint *unverstellt* das kommunistische Demokratieverständnis; dem Film wird also der Auftrag erteilt, zur Überwindung der nur „formalen" bürgerlichen Demokratie beizutragen; dieser Auftrag schließt selbstverständlich den Kampf gegen die bekannten Folgeerscheinungen – „Krieg, Militarismus, Reaktion" - dieser bürgerlichen Demokratie ein. Die Rede von Paul Wandel trägt das *Gleiche* vor – nur auf einer anderen Ebene. Während Tulpanow die angestrebte *politische* Gesinnung formuliert, formuliert Wandel die angestrebte *ästhetische* Gesinnung mit der Aufforderung an die Künstler, die „Wahrheit" zu „verkünden" – eine *notwendig* von der Partei erkannt und vorgegebene *Wahrheit* wohlgemerkt. Die von Wandel artikulierte *Gesinnungsästhetik* steht also im Verhältnis der Kontiguität, nicht in Konkurrenz zur Rede Tulpanows.

Diese dem Film vorgegebene politische „Marschrichtung" (Grotewohl) konnte eingehalten werden; am 5. Geburtstag der DEFA, am 17. Mai 1951, stellte der Vorsitzende des DEFA-Vorstands, Sepp Schwab fest: „Der Film als die größte Massenkunst wird in unserer Republik nicht mehr vom Monopolkapitalismus beherrscht und ist nicht mehr imperialistischen Zielen dienstbar. Die Filmindustrie ist, im Besitze der Massenorganisationen, Eigentum des ganzen Volkes und dient nur seinen Interessen und seinen Zielen."[1166] Zum gleichen Anlass hat Anton Ackermann den Gegensatz des in der DEFA herrschenden Steuerungsmediums zum Film in der BRD so formuliert: die fortschrittlichen „Künstler Westdeutschlands stehen in einem harten Ringen. Gegen sie ist die Macht des Geldes derer, die die Filmproduktion finanzieren. Jeder Film ist ein Millionenobjekt. Wer aber verfügt in Westdeutschland über Millionen? Jeder Film soll sich bezahlt machen, Dividende abwerfen. Eher sind Wasser und Feuer zu vereinen als Kunst und Dividende. Das ist der Krebsschaden des westdeutschen Films. Und die Geldmacht hat handgreifliche Interessen. Das ist wieder ... Kriegs- und Völkerhetze. (...) Über den westdeutschen militaristischen und imperialistischen

1165 Ebd.

1166 Schwab, Auf neuen Wegen, a. a. O., S. 11.

Kreisen thront der ausländische Imperialismus, voran der Imperialismus des Dollars. Die westdeutsche und westberliner Bevölkerung soll seinen verbrecherischen Plänen dienstbar gemacht werden. Dazu ist die Ausschaltung des echten Nationalgefühls eine Vorbedingung. Darum werden Westberlin und Westdeutschland mit ausländischem Kitsch überschwemmt und der Kosmopolitismus hochgezüchtet. Das deutsche Kulturerbe und seine weitere Anreicherung drohen durch dieses giftige Unkraut überwuchert zu werden.“[1167]

In *Westdeutschland*, sagt Ackermann, einer der führenden Theoretiker und Kader der KPD/SED, der diese Rede in seiner damaligen Funktion als „Staatssekretär des Amtes für Auswärtige Angelegenheiten“ hält, bedeute die privatwirtschaftliche Form der Filmindustrie in Wahrheit die Herrschaft des Monopolkapitals über das Medium, und damit auch seine Instrumentalisierung für dessen – imperialistische – Ziele. In der DDR dagegen sei die Filmindustrie nicht mehr privatwirtschaftlich organisiert, damit sei nicht mehr der Herrschaft des Kapitals unterworfen. Da sie verstaatlicht sei, also Eigentum des Volkes, *diene* der Film in der DDR nicht dem privaten Gewinn und den politischen Zielen des Imperialismus, sondern er sei ein *Instrument* des ganzen Volks und *diene* dessen Interessen und Zielen.

Dass Kunst/Film überhaupt instrumentalisert wird, ist *nicht* das Problem; Instrumentaliserung der Kunst gilt dem kommunistischen Funktionär als Selbstverständlichkeit. Die entscheidende Differenz liegt ausschließlich in der unterschiedlichen Perspektive auf das Subjekt, als dessen Instrument der Film eingesetzt wird: in der Hand des *Kapitals* dient das Medium den *falschen* Zwecken; in der Hand des *Volks* dient es den *richtigen* Zwecken. Diese Auffassung ist das Resultat der üblichen Deduktion aus den Axiomen der marxistischen Theorie; die These über eine grundsätzlich und immer bestehende Instrumentalisierung der Kunst ist daher sinnvoll zu verstehen nur im Gefüge des marxistischen Theoriegebäudes. Dessen erkenntnistheoretischer Teil wird von der Annahme geleitet, eine materielle *Basis* bestimme einen ideologischen *Überbau*. Anders gesagt: ideelle Phänomene (Kultur/Kunst/Wissenschaft etc.) gelten als ideelle Reproduktion eines materiell Gegebenen, wobei *Widerspiegelung* die grundlegende Operation sein soll.

Wenn also die Basis kapitalistisch ist, können auch ideelle Reproduktionen nichts anderes sein als deren Widerspiegelungen; d.h. Kunst ist notwendig

1167 Ackermann, Anton, Zum 5jährigen Bestehen der DEFA, in: Schwab, a. a. O., S. 8.

Klassenkunst, Kunst der Bourgeoisie, die in der fortschrittlichen Phase noch zu *realistischer* Widerspiegelung in der Lage war, in der Niedergangsphase aber zu gegenstandsloser, *formalistischer* Kunst wird. Kurzum, die These ist: in der bürgerlichen Gesellschaft ist Kunst per se Klassenkunst; gleichgültig, in welcher Weise sie auftritt, kann sie nichts anderes sein als Instrument der herrschenden Klasse, der Bourgeoisie.

Die Auffassung von der *Autonomie* der Kunst ist demzufolge eine Fiktion, eine Fiktion der bürgerlichen Ideologie, deren Zweck die Verschleierung der tatsächlichen Verhältnisse ist. Das gleiche gilt selbstverständlich auch im Sozialismus; auch hier kann Kunst nichts anderes als Klassenkunst sein – aber sie dient nun einem *anderen* Herrn: der Arbeiterklasse und den mit ihr verbündeten Klassen und Schichten, kurz: dem *Volk*. Sie spricht dabei offen aus, dass sie Kunst des Volkes sein soll und will, d. h. sie *verdeckt* nicht mehr wie die bürgerliche Kunst ihre instrumentelle Funktion; sie wird damit zu einem intentionalen Instrument der Emanzipation und Selbstdarstellung. Diese deduzierte Strukturanalogie gilt für alle Bereiche des Überbaus, vor allem natürlich für eines der Kernstücke: die bürgerliche Demokratie.[1168]

Welche Folgen sich aus der Logik dieses Schemas und der behaupteten Identität von Herrschafts- sowie Eigentumsform und politisch-ästhetischem Gehalt der Kunst ergeben, nämlich die *zwanglose* Instrumentalisierung der Kunst, hat klassisch Otto Grotewohl formuliert: „Literatur und bildende Künste sind der Politik untergeordnet, aber es ist klar, daß sie einen starken Einfluß auf die Politik ausüben. Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen. Denn nur auf der Ebene der Politik können die Bedürfnisse der werktätigen Menschen richtig erkannt und erfüllt werden. Was sich in der Politik als richtig erweist, ist es auch unbedingt in der Kunst. Es ist doch klar, daß ein Werk, selbst wenn es gewisse künstlerische Qualitäten in sich trägt, vom Volk abgelehnt werden muß, wenn seine Grundrichtung reaktionär ist.“[1169]

Der zum Ministerpräsidenten der DDR aufgestiegene Braunschweiger Sozialdemokrat Grotewohl stellt hier seinen erfolgreichen Lernprozess in den Grundlagen des Leninismus vor; er wiederholt, was Lenin 1905 in der Schrift „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ „mit der ihm eigenen Kraft

1168 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

1169 Grotewohl, Rede zur Berufung …, a. a. o., S. 208.

bewies, daß die Literatur nicht unparteiisch sein kann, sondern ein wichtiger Bestandteil des allgemeinen proletarischen Kampfes sein muß. ... Lenin schrieb: ‚Die Literatur muß Parteiliteratur werden. (...) Worin besteht das Prinzip der Parteiliteratur? Nicht nur darin, daß für das sozialistische Proletariat die literarische Tätigkeit überhaupt keine Profitquelle für Einzelpersonen oder Gruppen sein darf, sie darf überhaupt keine von der allgemeinen Sache des Proletariats unabhängige individuelle Angelegenheit sein. Die literarische Tätigkeit muß zu einem Bestandteil der allgemeinen proletarischen Sache ... werden'. Und weiter heißt es in diesem Aufsatz: ‚Man kann nicht zugleich in der Gesellschaft leben und frei von ihr sein. Die Freiheit des bürgerlichen Schriftstellers, Künstlers, Schauspielers ist nur die maskierte (oder sich heuchlerisch maskierende) Abhängigkeit vom Geldsack, von der Bestechung, von der Bezahlung.'"[1170] Diese Thesen Lenins aus dem Jahr 1905 werden von Shdanow im Jahr 1946 als kanonischen Leitfaden vorgetragen; in der DDR erscheint 1951 eine kleine Auswahl seiner wegweisenden Schriften in der Reihe „Kleine Bibliothek des Marxismus-Leninismus"; diese Broschüre wird in einer Auflage von mehreren hunderttausend Exemplaren in der DDR gedruckt und gelesen.[1171]

Resultat des Systemvergleichs.

In der Bundesrepublik, so ließe sich als Ergebnis unseres Vergleichs zusammenfassen, ist das Verhältnis von Politik und Kunst ein *indifferentes*; die Politik mischt sich *nicht* ein in die Kunst und die in ihr vorkommenden Formen und Gehalte; sie gibt der Kunst keine ästhetischen Normen vor. Im Gegenteil: Die R/Evolution der künstlerischen Formensprachen ist immanentes Geschehen der Kunstsphäre, die ihre *Regeln* selbst hervorbringt. Autonomie und Freiheit der Kunst sind garantiert; eine Grenze findet die Kunst, außer in einigen ihr *äußerlich* bleibenden rechtlichen Bestimmungen, letztlich nur dort, wo ihr zu ihrer Realisierung das Geld fehlt.

In der DDR verhält sich die Politik *nicht* indifferent zur Kunst, im Gegenteil: sie nimmt die Kunst in *ihren* Bereich hinein; *sie* formuliert *normative ästhe-*

1170 Shdanow, A., Referat über die Zeitschriften `Swesda` und `Leningrad` (1946), in: ders. Über Kunst und Wissenschaft, Berlin 1951, S. 32.

1171 Dass sie gelesen wird, lässt sich am Beispiel des DEFA- Dramaturgen Dieter Wolf zeigen. Wolf hat seine Handbibliothek der Universitätsbibliothek Oldenburg überlassen; darin befindet sich auch diese Broschüre; sie trägt auf dem Titelblatt die handschriftliche Einfügung „Dieter Wolf Jena 1952"

tische Vorgaben für die Kunst; *Macht* steuert daher das, was unter dieser Bedingung überhaupt *als Kunst* gelten kann. Das zeigt sich schon an der o.g. Bestimmung von Kunst als *Kunst des Volkes*. Schon hier wird die Bedeutung der Macht deutlich: wer sie hat, hat auch die *Definitionsmacht* darüber, was als eine solche *Volkskunst* und was als Interesse und Ziel des Volkes gelten kann und was nicht. Wenn also das Steuerungsmedium der Kunst die Macht ist, dann kann von dieser Seite her eine inhaltliche, d.h. normative Bestimmung der Kunst überhaupt erfolgen; von einer *Instrumentalisierung* kann daher im strengen Sinn nicht mehr gesprochen werden, denn Kunst, die sich den von der Politik gesetzten normativen Bestimmungen *nicht* einfügt, ist *keine* Kunst mehr bzw. eben imperialistische und formalistische *Unkunst*. Die von der politischen Steuerungsinstanz in der SBZ/DDR genannten normativen Kriterien für Kunst erweisen sich als die altbekannten aus dem kommunistischen Kanon: Realismus, Volksverbundenheit und Parteilichkeit.

Angesichts dieser von der *Macht* vorgenommenen Bestimmung der Kunst muss nun gefragt werden: können die Erzeugnisse des Staatsmediums behandelt und analysiert werden wie Film ganz allgemein, war die Filmfirma DEFA ein ganz normales Studio wie überall auf der Welt, ging es den Künstlern nur darum, ihre künstlerischen Ambitionen umzusetzen und sie gegen kunstfremde Eingriffe von Außen zu verteidigen, war also die Macht nur in die Funktion gerückt, die andernorts das Geld innehat, nämlich Einfluss und Steuerung der Produktion. Oder sind die Bilder des Mediums auf eine völlig andere Art mit der Macht verwoben, der sie dienen? Diese Frage wird man bejahen müssen. Die deutlich gewordene offene Verbindung der Kunst in der DDR mit der Macht affiziert nämlich den Kern der Kunst: ihre Freiheit, d.h. ihre historisch in den bürgerlichen Revolutionen errungene Autonomie. Autonomie heißt mit Max Weber: Herausbildung einer eigenen künstlerischen Wertsphäre mit eigener Formgesetzlichkeit und bedeutet damit die Herauslösung der Kunst aus jeder Zweckbindung. Zweckfreiheit der Kunst heißt, daß sie keinen außer ihr liegenden, etwa volkspädagogischen Zwecken, dienen kann und muß.

Am 3. Oktober 2003 hat der ungarische Literatur-Nobelpreisträger Imre Kertesz in Magdeburg zum *Tag der Deutschen Einheit* die Festrede gehalten, die in der Öffentlichkeit große Beachtung gefunden hat. Seine scharfe und grundsätzliche Ablehnung der Instrumentalisierung von Kunst und der politischen Absichten von *engagierten* Künstlern hat er danach in einem Interview so erläutert: „Ich habe vierzig Jahre in einer Diktatur gelebt. Damals

habe ich eine tiefe Abneigung gegen die sogenannte „engagierte Literatur“ entwickelt. Eine Übereinstimmung zwischen einer Regierung und der Moral des Schriftstellers hätte man niemals für möglich gehalten. Deshalb hat mich diese Literatur empört: Es ist eine falsche Literatur. Da verändert man sich selbst, da verändert man den Stil im Interesse einer politischen Linie, das ist nichts.“[1172]

2.5.1.2 Film als Teil des Medienmonopols der SED

Film-Kunst in der DDR ist definiert als *Volkskunst*, als Kunst, die dem Volk gehört und seinen Interessen und Zielen *dient*. Diese Zwecke sind von der Politik *vorformuliert*, wir haben sie oben genannt: Kampf für *echte* Demokratie, Frieden etc.; die Form, in der diese Kunst auftreten soll, ist auch genannt: es ist der Sozialistische Realismus. Was wir vor uns haben ist also die offene Instrumentalisierung der Kunst für politische Zwecke, für die Zwecke der Staatspartei, der SED. Dies lässt sich zu folgender These verdichten: Das Apriori der Kunst ist Kritik, so lautet einer der zentralen Sätze aus Adornos Ästhetischer Theorie, d.h. Kunst und Macht sind Gegensätze. Wenn sich die Politik die Kunst zur Magd macht – in der DDR hieß dieser Vorgang: Parteilichkeit der Kunst -, und wenn sich die Künstler der Macht andienen, dann entsteht Partei- und Staatskunst.

Ein Merkmal totalitärer Herrschaft ist die Verfügung über und der Einsatz aller technischen Medien für ihre Zwecke; Medien galten als die „schärfste Waffe der Partei“[1173]; sie „sollten als operativ eingesetztes Herrschaftsinstrument für alle Lebensbereiche kommunistische Ideologie verbreiten und so entscheidend an der Indoktrination der Bevölkerung mitwirken sowie die Einflüsse des ‚Klassenfeindes’ ... zurückdrängen.“[1174] Um den Weg der Indoktrination, der in ihrer Terminologie die *Gewinnung der Massen* und ihre *Erziehung im Geist des Sozialismus* hieß, erfolgreich beschreiten zu können, hatte die SED sich also ein Medien- und Meinungsmonopol geschaffen; Leitung, Lenkung und Kontrolle aller Medien, also Buch, Presse, Film und Fernsehen, lagen vollständig in ihrer Hand. Zu dem Medienmonopol der

---

1172 In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09. 10. 2003.

1173 Vgl. Holzweißig, Gunter, Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR, Köln 2002.

1174 Holzweißig, Gunter, DDR-Medien und Medienpolitik, in: Bilanz und Perspektiven der DDR - Forschung, hrsg. v. R. Eppelmann u. a.., a. a. O., S. 113.

SED gehörte auch der staatliche Filmbetrieb, die DEFA; das Massenmedium Film bildete einen bedeutsamen Teilbereich der Agitation und Propaganda der SED.

Ambivalenzen

Die erste und grundlegende Bestimmung des Filmschaffens in der DDR ergibt sich aus der Reflexion auf seine Einbettung in das umfassende Medien- und Meinungsmonopol der Staatspartei: Film fungiert als Herrschaftsmittel; er wird im Gehäuse der totalitären Diktatur instrumentalisiert für die Zwecke der Partei. Obwohl sich die SED zur Durchsetzung ihrer Ziele ein gleichgeschaltetes Medienmonopol geschaffen hat, gelingt ihr die Umsetzung aber nicht reibungslos; im Gegenteil: ein Blick in die Geschichte der SED- Kulturpolitik[1175] verdeutlicht, dass dies kein *völlig* widerspruchsfreier Prozess ist. Exemplarisch lässt sich dies an einem Lamento aus der Spätphase der DDR verdeutlichen als das „Neue Deutschland" vom 17. November 1981 unter dem Titel: „Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche" den Leserbrief eines gewissen „Hubert Vater" abdruckt, der folgende Passage enthält: „Ich spüre zu wenig Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen unseres Landes an Großem vollbracht hat in den Jahrzehnten bis heute. Wo sind die Kunstwerke, die das - ich nenne es so - Titanische der Leistungen bewußt machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen und blühenden Arbeiter-und-Bauern-Staates bestehen?"[1176]

Die Unzufriedenheit des Landesvaters mit seinen Filmkünstlern artikuliert deutlich ein in der DDR vorhandenes *immanentes* Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, ein von Anfang bis Ende bestehendes Spannungsverhältnis, das allerdings den zwischen ihnen bestehenden *Grundkonsens* nicht berührt. Die Spannung resultierte *notwendig* aus dem Anspruch der Partei, auch in Kunstfragen das *richtige* und auch das letzte Wort haben zu wollen, und dem reziproken Anspruch der Künstler, selbst über die *Richtigkeit* der von ihnen eingesetzten künstlerischen Mittel befinden zu können und damit dem gemeinsamen Ziel zu dienen.

1175 Vgl. oben 2.4.

1176 Zit nach Uta Becher, `Packen wir es an` - Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen, in: Zimermann, Peter u. Moldenhauer, Gebhard, Der geteilte Himmel, Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- u. westdeutschen Film, a. a. O., S. 381- 397, hier: S. 396.

Mit diesem Anspruch kehrt natürlich - hinterrücks - nichts anderes wieder als der Anspruch auf Autonomie der Kunst, der von *beiden* Seiten gleichzeitig aber als bürgerliche Fiktion verurteilt wurde; in der Wiederkehr dieses Anspruchs – und er trat auf bei all jenen, die nicht nur als filmende Kader politische Thesen bebildern wollten, sondern denen es auch um künstlerische *Wahrhaftigkeit* ging - liegt die notorische Konfliktualität zwischen beiden Sphären begründet.

Zur Differenz von Intention und Gehalt

Die ästhetischen Strukturen der Kunst sind - völlig unbeschadet der empirisch zu konstatierenden Konflikte - im Innersten mit den Machtstrukturen verwoben; im Innersten deshalb, weil die *Negation der Freiheit der Kunst* die Grundstruktur dieses Verhältnisses ist. Gerade weil dies so ist, weil die – von den Künstlern zumindest implizit geteilten - Prämissen der normativen Ästhetik in ihrer anti-modernen und volksbezogenen Ausrichtung sowie das zugrundeliegende *Weltbild* die künstlerische Praxis immer schon präformiert hatten, können die Kunstwerke ein besonderes Aussagepotential für Sinnbildungsprozesse in der gesellschaftlichen Binnenkommunikation der DDR beanspruchen in ihrem deutlichen Spannungsverhältnis von ideologischem Apriori und künstlerischer Authentizität. Deutlich wird durch die Betonung dieser strukturellen Dimension des Kunstbetriebs, dass hier *nicht* die *subjektiven Intentionen* der Künstler im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stehen; zugrunde liegt hier eine Differenzierung von Intention und Gehalt.[1177]
Die kritische Analyse von Intention, von Sinndimension und Gehalt des jeweiligen Films ist entscheidend für die Klärung der Frage, inwieweit die filmische Narration, die Fabrikation von Fiktionen, vor allem der optativen Beschwörung der Realität, der Illustrierung ideologischer Thesen folgt, also das sein sollende zeigt, oder referentielle Bezüge aufweist zum emprischen Geschehen. Aus der Ambivalenz des Mediums - seine Ambivalenz zwischen *Entdeckung* und *Verdeckung* - ergeben sich seine Leistungen, d.h. die Aussagepotentiale der DEFA- Filme für die hier vorgenommene Analyse.

1177 Vgl. zu dieser von Adorno formulierten Differenz unten Kap. 4.

2.5.2 Aufarbeitung der kulturellen Hinterlassenschaften der SED-Diktatur

2.5.2.1 Aufarbeitung der SED-Diktatur

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Herrschaft der SED hat sich seit dem Ende der DDR die Forschungslandschaft nachhaltig verändert; das „enorm gestiegene Interesse an neuer Erkenntnis über das kommunistische Gesellschaftsexperiment“ hat zu „einem rapiden Anstieg der Forschungstätigkeit geführt. (...) Die renommierte Bibliographie zur Zeitgeschichte wies 1999 beinah dreimal so viele Titel dazu aus wie noch zehn Jahre zuvor. Nun befassten sich nicht weniger als 45 Prozent sämtlicher Studien zur deutschen Geschichte zwischen Kapitulation und Wiedervereinigung mit SBZ und DDR, 1989 dagegen nur 18 Prozent.“[1178]

Zahlreiche neue Forschungsgebiete sind erschlossen worden und werden mit unterschiedlichen Ansätzen bearbeitet. Das Themenspektrum hat sich weit aufgefächert, insgesamt entwickelt sich ein differenziertes Bild von Staat und Gesellschaft DDR; dabei ist das von KPD/SED bis zum Ende durchgehaltene Schema der Selbstlegitmation ihrer politischen Herrschaft substantiell destruiert worden.

Auf vielen Gebieten, kann Jürgen Kocka feststellen, sei der „Wissens- und Erkenntniszuwachs der letzten Jahre immens“; vor allem in den folgenden drei Hauptbereichen: „erstens die Herrschaftsgeschichte. Die Institutionen und Instrumente, das Personal, die Orte und die Methoden der Herrschaft, der Unterdrückung, der Verfolgung, der Diktatur, auch des Terrors“ sind weitgehend bekannt, kurz: „der diktatorische Charakter der DDR (ist) scharf und akzentuiert herausgearbeitet worden.“[1179] „Zweitens ist neben und in Verbindung mit der Geschichte der Opfer die Geschichte der Resistenz, der Opposition und des Widerstands gegen die diktatorische Herrschaft intensiv und ausführlich erforscht worden...“[1180] „Drittens hat die Forschung viele

---

1178 Henke, Klaus-Dietmar, Die DDR-Forschung seit 1990, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, hrsg. von Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach u. Ulrich Mählert, Paderborn 2003, S. 371 – 376, hier: 372.

1179 Kocka, Jürgen, Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Hermann Weber zum 75. Geburtstag, in: Deutschland Archiv 36. Jg. 2003, H. 5, S. 764 – 771, hier. 765.

1180 Ebd.

Aspekte der DDR-Geschichte rekonstruiert“ aus dem „Bereich der Sozial-, Kultur- und Alltagsgeschichte.“[1181]

Als Desiderat der Forschung hebt Kocka hervor: „Der Fortschritt der DDR-Forschung wird mit davon abhängen, ob es gelingt, interessante Synthesen unter neuen Fragen zu verfassen und insbesondere Herrschafts-, Gesellschafts- und Alltagsgeschichte zu verknüpfen.“[1182]

Ein weiterer bilanzierender Blick auf den Ertrag der Forschung besteht in der Einsicht, dass, im Unterschied zur Erforschung des Nationalsozialismus, dessen Forschungsstand durch „eine schier unüberblickbare Ausdifferenzierung“ und eine „immer subtilere Begrifflichkeit und komplexere Deutung“ charakterisiert ist, „in der DDR-Forschung ... ein erheblicher Bedarf an analytischen Konzepten, Kategorienbildung und begrifflicher Durchdringung“[1183] besteht. Resümierend lässt sich sagen: Die DDR-Forschung, die „nicht nur zu ihrem Vorteil empirisch sehr dicht ... und auch ungemein kleinschrittig“[1184] geworden ist, wird verstärkt „wissenschaftliche und intellektuelle Relevanz gewinnen, je mehr es gelingt, ihre Fragen und Antworten mit anderen Erinnerungs- und Forschungsbereichen in Verbindung zu setzen, mit den großen Fragen der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts ...“[1185]

Auf methodischer Ebene korrespondiert diesem bilanzierten Ertrag eine noch vorhandene Dichotomisierung der Forschungsansätze. Auf der einen Seite stehen Analysekonzepte, die „von oben“ ansetzen und Aspekte der Herrschaftssicherung, der Repression und der Entdifferenzierung betonen. Nicht in den Blick geraten dabei „Konflikte, Widerständigkeiten, individuelle Handlungsmöglichkeiten, kulturelle Resistenzbereiche, kommunikative Nischen, Formen der Verweigerung und des Scheinarrangements.“[1186] Auf

---

1181 Ebd.

1182 Kocka, Bilanz und Perspektiven, a. a. O., S. 767.

1183 Henke, Klaus-Dietmar: Diktaturen im Europa des 20. Jahrhunderts. Eine Bilanzkonferenz des Hannah-Arendt - Institutes mit der Volkswagenstiftung in Dresden 8.-10.4.1999, in: Politische Vierteljahresschrift, 40.Jg. (1999), H. 3, S. 474.

1184 Kocka, Bilanz und Perspektiven, a. a. O., S. 767.

1185 Kocka, Bilanz und Perspektiven, a. a. O., S. 768.

1186 Pollack, Detlev, Die konstitutive Widersprüchlichkeit der DDR, in: Geschichte und Gesellschaft 24 (1997), S.110 -131, hier: S.111.

der anderen Seite stehen Ansätze, deren Erkenntnisinteresse darauf gerichtet ist, „Grenzen des Zugriffs der administrativen Steuerungs-, Kontroll- und Unterdrückungsmechanismen herauszuarbeiten“, wobei die Gefahr einer Unterschätzung der „Eindringtiefe der Diktatur“[1187] besteht. Worauf es aber ankommt, was „aufgehellt werden muß, ist die Gleichzeitigkeit von Stabilität und Instabilität, von Unwandelbarkeit und Zusammenbruch, von politischer Herrschaft und politischer Ohnmacht.“[1188]

2.5.2.2 Aufarbeitung des DEFA-Erbes

Die Forschungslage im Bereich der kulturellen Hinterlassenschaften der DDR stellt sich allerdings doch etwas anders dar; dies trifft insbesondere auf das von der DEFA hinterlassene Erbe zu. In dem Kompendium „Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung“, das Hermann Weber, dem Nestor der DDR-Forschung, gewidmet ist, resümiert Rüdiger Thomas, vormaliger Leiter der Bundeszentrale für politische Bildung, den Forschungsertrag zum Thema „Kultur und Kulturpolitik in der DDR.“[1189] Das, was der Autor unter dem Abschnitt „Film“ vorträgt, füllt nicht einmal eine Seite. Eine karge „Bilanz“; inhaltlich besteht sie vor allem in der Aufzählung einiger bekannter Namen aus dem Filmbetrieb der DDR und der Nennung einiger klassischer Topoi zum DEFA-Film. Dazu zählt etwa das „Kahlschlag“- Plenum der SED aus dem Jahr 1965, über das der Autor folgendes Urteil abgibt: „Massive Eingriffe der Partei ... haben die Regisseure dauerhaft nicht entmutigen können, ihre Experimente fortzusetzen und sich gleichzeitig für gesamtdeutsche Filmprojekte zu engagieren.“[1190] Ein in mehrerer Hinsicht bemerkenswertes Urteil; die „Regisseure“ werden ganz schlicht nur als *Künstler* genommen, die sich, wie überall auf der Welt, gegen kunstfremde Eingriffe wehren mussten: dass diese *Eingriffe* konstitutiv waren für das SED-Filmwesen, bleibt völlig ausgeblendet. Zu dieser kunstimmanenten Verzeichnung der Spezifik des Films in der DDR, also seiner grundsätzlichen Differenz zu einer freien Filmkunst, tritt eine weitere: dass den DEFA-Regisseuren bescheinigt wird, künstlerisch *experimentell* gewesen zu

---

1187 Pollack, Die konstitutive Widersprüchlichkeit..., a. a. O., S. 113.

1188 Pollack, Die konstitutive Widersprüchlichkeit..., a. a. O., S. 114.

1189 Thomas, Rüdiger, Kultur und Kulturpolitik in der DDR, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, a. a. O., S. 260 – 267.

1190 Thomas, Rüdiger, Kultur und Kulturpolitik in der DDR, a. a. O., S. 264.

sein – und diese Experimente sogar, *trotz* der Einmischung der Partei, weitergeführt zu haben, dieses positive Urteil über ihre ästhetische Innovationskraft dürfte selbst die Betroffenen überraschen. Dem Autor zufolge dürfte der experimentelle Ansatz der Regisseure darin liegen, „immer wieder" versucht zu haben, „die gesellschaftliche Realität unbeschönigt darzustellen und dabei auch behutsam in Tabuzonen vorzudringen."[1191] Auf einer bestimmten Reflexionsebene könnten auch die genannten Aspekte relevant werden; in einer *bilanzierenden* Darstellung des Forschungsertrags über den Film in der SED-Diktatur erscheint aber die Hervorhebung dieser Aspekte als Verzeichnung des Befundes; anders formuliert: hier besteht noch erheblicher Forschungsbedarf.

Die DDR hinterließ annähernd 750 Spiel- und mehrere Tausend Dokumentarfilme. Zur Erbmasse gehören auch zahllose Arbeiten von Filmwissenschaftlern. Kontinuierlich bearbeitete die DDR-Filmwissenschaft die von der DEFA produzierten Filme unter ihrem spezifischen Erkenntnisinteresse. Schwerpunkte bildeten dabei Fragen nach der Entwicklung eine eigenen *sozialistischen* Filmkunst, nach der politischen Wirksamkeit der Filme bzw. nach der Rezeption der Produktionen überhaupt. Dazu erschien eine beachtliche Fülle von Monographien; mehrere Zeitschriften, die zum großen Teil von der Hochschule für Film- und Fernsehen der DDR in Potsdam-Babelsberg herausgegeben wurden, komplettierten das publizistische Umfeld. Als parteioffizielle Standardwerke können gelten: Institut für Filmwissenschaft (Hrsg.), Filmdokumentaristen der DDR, Berlin 1969; Institut für Filmwissenschaft (Hrsg.), Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Ausgewählte Rezensionen, Berlin 1970; Institut für Filmwissenschaft (Hrsg.), Sozialistisches Menschenbild und Filmkunst. Beiträge zu Kino und Fernsehen, Berlin 1970. Wolfgang Gersch gibt in dem Werk Film und Fernsehkunst der DDR, Berlin 1979, eine Überblicksdarstellung, die das Filmschaffen und jeweilige Tendenzen und filmkünstlerische Aspekte chronologisch beschreibt. Das Zeitschriftenrepertoire umfasst neben Publikationen mit einem ausschließlich wissenschaftlichen Charakter („Filmwissenschaftliche Beiträge") Schriften, die eher journalistisch auf ein breiteres Publikum ausgerichtet waren („Film und Fernsehen", „Filmspiegel"). Seit dem Ende der DDR arbeiten Wissenschaftler der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf" in Babelsberg in verschiedenen Projekten an dem

1191 Ebd.

Erbe der DEFA. Das Hauptaugenmerk lag seit 1990 auf den Produktionen der 80er Jahre (Der DEFA-Film in den 80er Jahren – Chancen für die 90er?“, Berlin 1992.

Die Forschung zur DEFA ist ganz allgemein durch zwei Aspekte bestimmt: Es herrscht ein weitgehendes Desinteresse an der DEFA auf der Seite der alten Bundesrepublik; hier ist eine historische Kontinuität zu konstatieren, denn auch schon vor dem Untergang der DDR war das Interesse aus dem Westen am DEFA-Film recht unentwickelt und zudem oft beschränkt auf Liebhaber der DEFA, die selbst aus der DDR stammten. Dies gilt für einen Autor, den Berliner Journalisten Heinz Kersten, in besonderem Maß. Kersten hat nach seiner Übersiedlung vom Osten in den Westteil der Stadt, ein Standardwerk zur frühen Geschichte der DEFA verfasst („Das Filmwesen in der SBZ“, Bonn 1954), das auch heute noch von hohem Wert ist. Zudem hat Kersten jahrzehntelang die Filmproduktion der DEFA verfolgt und darüber in seinen Rezensionen im „Deutschland Archiv“ der Öffentlichkeit in beiden Teilen Deutschlands berichtet. (Vgl. dazu seine gesammelten Kritiken unter dem Titel „So viele Träume. DEFA-Filmkritiken aus drei Jahrzehnten“, hrsg. von Christel Grawe, Berlin 1996.) Harry Blunk bildet die zweite wichtige Ausnahme für die alte Bundesrepublik. In einer Monographie („Die DDR in ihren Spielfilmen“, München 1984) und einigen Aufsätzen richtet Blunk sein Forschungsinteresse auf das Bild, das die Filme von der DDR-Gesellschaft entwerfen. Er analysiert die künstlerischen Stilmittel und die Formensprache der Filme in ihrer Verbindung zu kulturpolitischen Forderungen.

Im vereinten Deutschland hat sich das Bild nur wenig verändert. In der 1993 erschienenen Geschichte des deutschen Films, München 1993, von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler herausgegeben, hat das Privileg, auf vierzig Seiten den „Film in der DDR“ darzustellen, ein bekannter Autor aus der DDR: Wolfgang Gersch.

Eine Studie von Barbara Bongartz, Von Caligari zu Hitler, von Hitler zu Dr. Mabuse, Münster 1994, bezieht eine ganze Reihe von DEFA-Filmen in die Analyse ein; die Autorin gelangt dabei zu überzeugenden Nachzeichnungen der autoritären Verfasstheit der DDR-Gesellschaft im Spiegel der untersuchten Filme; allerdings sind die dem psychoanalytisch orientierten Ansatz geschuldeten Einseitigkeiten in der Interpretation der politischen Dimension nicht zu übersehen.

Eine erste Überblicksdarstellung der Geschichte des DEFA-Spielfilms lieferte 1994 das Filmmuseum Potsdam in seiner Publikation „Das zweite Leben

der Filmstadt Babelsberg“, Berlin 1994. Die Autoren, die hier unter der Redaktion von Ralf Schenk - es handelt sich vor allem um ostdeutsche - versammelt sind, geben eine Darstellung der kulturpolitischen Phasen und der Filmproduktion. Die entsprechende Überblicksdarstellung für den Bereich des DEFA-Dokumentarfilms haben 1996 Günter Jordan und Ralf Schenk herausgegeben unter dem Titel „Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92“, Berlin 1996. Zu den neueren Forschungsarbeiten zählt die Arbeit des Historikers Thomas Heimann („DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik“, Berlin 1994); er untersucht detailliert die Filmpolitik der SED und die Abhängigkeit der Künstler von Produktionsbedingungen bis 1959. Dazu zählt auch die Studie von Alex Geiss: „Zwischen Anspruch und ‚Auftrag’. Zum Zusammenhang zwischen der sozialen Situation von Regisseuren und dem Entstehungsprozeß ihrer Filme im VEB DEFA Studio für Spielfilme.“, Berlin 2002. Die Arbeit zeigt die Verknüpfung von politischer Überwachung und künstlerischer Arbeit auf. Vorwiegend anhand von Akten des Staatssicherheitsdienstes beschreibt Geiss den künstlerischen Weg von drei Regisseuren aus unterschiedlichen Generationen.

Den Forschungsstand fassen zwei Publikationen zusammen. Der von Peter Zimmermann/ Gebhard Moldenhauer herausgegebene Band: „Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film“, Konstanz 2000 stellt die Beiträge zweier Tagungen vor: es sind dies einmal die Beiträge der vom Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms in Berlin durchgeführten Tagung mit einem komparativen Blick auf Dokumentarfilme beider deutscher Teilstaaten; zum anderen die Beiträge der von der DEFA-Arbeitsstelle an der Universität Oldenburg veranstalteten Internationalen Fachtagung „Erbauer der Zukunft - Zum Bild der Arbeiterklasse im DEFA-Film“. Diese Publikation gibt einen recht breiten Überblick über den gegenwärtigen Stand der Diskussion über die DEFA-Filme und seine Aussagepotentiale sowie die diversen Analyseansätze und methodischen Verfahren. Eine eindrucksvolle Studie zur Filmpolitik der SED hat Dagmar Schittly vorgelegt unter dem Titel „Zwischen Regie und Regime. Die Filmproduktion der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen“ , Berlin 2002. Ihr gelingt eine profunde Rekonstruktion der Ausformungen und Verdehnungen der aporetischen SED-Politik.

Der zweite wichtige Aspekt der gesamtdeutschen DEFA-Aufarbeitung ist also eine recht breite ostdeutsche Dominanz. Die weitaus größte Zahl der Arbeiten stammt von Autoren aus der unmittelbaren Nähe der Filmfirma

DEFA selbst. Zu den Akteuren der Aufarbeitung gehören die Angehörigen des künstlerischen, des wissenschaftlich und des publizistischen Umfeldes des Mediums in der DDR; kurz: es gibt eine ausgeprägte Kontinuität der Befassung mit der DEFA und es gibt ihre Weiterführung im post-sozialistischen Gewand: diese sozusagen hauseigenen Aufarbeitungsbemühungen der DEFA-Geschichte haben selbstverständlich immer etwas Anstößiges an sich. So eindrucksvoll es auch ist, das ehemalige DEFA-Umfeld heute in der Rolle des „kritischen Kritikers“ (Marx) der DEFA zu sehen, so sehr auch die „Nähe“ zum Gegenstand in gewisser Hinsicht ein forschungsstrategischer Vorteil sein mag, so schwer wiegen doch auch die Nachteile dieser Selbst-Aufarbeitung; vor allem gilt dies in Hinblick auf die erkenntnistheoretischen und methodischen Prämissen der verwendeten Ansätze.

Ein Exempel bietet die Aufnahme des von Klaus Finke herausgegebenen Bands „DEFA- Film als nationales Kulturerbe?“ (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd.55) Berlin 2001, der einen konzentrierten Überblick über den Diskussionsstand gibt. Ein intimer Kenner des DDR Verlagswesens und der DEFA, Günter Agde, bescheinigt der Publikation, „allein schon deshalb verdienstvoll” zu sein, weil sie „ultimativ und zugespitzt alle derzeit denkbaren Belege und Argumente”[1192] der polarisierten Auseinandersetzung mit dem Gegenstand versammelt. Der Rezensent ist sichtlich bemüht, den hohen Rang der DEFA-Filme herauszustreichen mit dem Hinweis auf die Aufmerksamkeit, die sie in der Wissenschaft und in der Öffentlichkeit der Welt fänden; eine von ihm registrierte heutige positive Resonanz sogar in den USA (sic!) dient ihm als entsprechender Beleg. Gegen die Kontextualisierung des Filmerbes in die Politik der totalitären SED-Diktatur entwickelt er dagegen erkennbaren Widerstand; ihm gelten die Filme schlicht nur als „lebendig-plastische Auskünfte über Alltagssituationen der abgebildeten Menschen.”[1193]

Sein polemischer Eifer gegen den Herausgeber des Bandes mit dem Titel: „DEFA-Film als nationales Kulturerbe Fragezeichen“ führt zunächst zu einem philologisch filigranen Angriff: „Das Fragezeichen im Titel des angezeigten Buches kann man kaum als Provokation ernstnehmen”. Diese Reak-

---

1192 Vgl. dazu Agde, Günter, Rez. ZG: K. Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? 30.01. 2002 auf der Internetseite der Humbold Universität Berlin: hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/ZG- 2002- 015.

1193 Ebd.

tion erstaunt den Leser zunächst; aber dann wird klar, woraus sich der Furor speist: der Rezensent meint, die „verbale Titel-Anspielung ... kann man getrost als Irreführung oder Lapsus der Titelgeber" bezeichnen. Als ehemaliger Kulturschaffender der DDR weiß der Rezensent um die Bedeutung der Formel „nationales Kulturerbe"; sie diente, wie er völlig zu Recht schreibt, „den DDR-Kulturoberen" zu Propagandazwecken - der Einsatz dieser Formel sorgte für Spott sogar im Kabarett der DDR. Dass dieser Ausdruck nun im Titel des Bandes genannt wird, erscheint ihm als „Anspielung" auf eben diese SED-Propagandaformel und damit als vom „Titelgeber" intendierte „Irreführung". Worin diese bestehen könnte, führt er allerdings nicht aus. Wichtig ist aber folgendes: der Rezensent übersieht im Eifer des Gefechts den schlichten Sachverhalt, dass dieser von ihm als *SED-Propagandaformel* gekennzeichnete Ausdruck in der *Satzung der DEFA-Stiftung* als Selbstkennzeichnung genannt wird! Wer schon die Anfügung eines Fragezeichens an diesen Ausdruck als „Provokation" versteht, sozusagen als Anschlag auf das *Weltniveau* des DEFA-Films, dem bleibt der Blick verstellt für die Realität der Satzung der DEFA-Stiftung.

Die etwas ausführlichere Erwähnung der Rezension von Agde an dieser Stelle ist deshalb gerechtfertigt, weil die dort vertretene Position symptomatisch ist für die Selbstrestriktionen der kritischen Selbstaufarbeitung der Ehemaligen des DEFA-Komplexes. Für deren Vertreter ist der kritische Punkt immer dann erreicht, wenn der politische Kontext des DEFA-Films als totalitäre Diktatur bezeichnet wird.[1194] In *diesen* Kontext wollen sie den DEFA-Film nicht gestellt wissen, denn als *Film* steht er für sie nur im Kontext der Kunstform; er führt sozusagen ein Eigenleben, in dem die politische Sphäre nur als Störung seines originären Anspruchs auftaucht. Das, was diese Kritiker jedem Künstler vorwerfen, der in einer bürgerlichen Diktatur oder gar in einer faschistischen Diktatur seiner Kunst nachgegangen ist: politisch-moralisches Versagen und künstlerischen Verfall, das soll für die Künstler in der kommunistischen Diktatur *nicht* gelten. Die zugrundeliegende Denkfigur ist die der Höherwertigkeit der totalitären kommunistischen Diktatur; die Behauptung, trotz aller eingeräumten Fehler und - sogar - Verbrechen der kommunistischen Regime hätten sie im Kern doch einen richtigen - humanistischen oder emanzipatorischen - Ansatz gehabt, dessen

1194 In der Absicht irrezuführen, gibt Agde vor, in dem besprochenen Band werde die DDR bezeichnet als „Nachfolger" des „sowjetischen Stalinismus" - vgl. ebd.

Ziele leider durch einige innere (etwa Personenkult, Vergreisung der Führung etc.) und äußere (vor allem der Grund schlechthin wird an dieser Stelle genannt: der Kalte Krieg) Faktoren deformiert worden sein sollen. Diese apologetische Gedankenfigur stammt aus dem Arsenal der „Kultur des Antifaschismus“ (Furet); sie bezeichnet exakt die Grenze des kritischen Vermögens der Selbstaufarbeiter.

Zu beachten sind dabei ferner die bekannten Selbstrestriktionen des rückblickenden Bewusstseins, etwa jene Verfahren der *Selbstkonzeption* einer Dissidenz post festum. Wer bisher beim Stichwort DDR-Opposition an systemferne, marginale Gruppierungen dachte, muss nun mit Erstaunen zur Kenntnis nehmen, dass offenbar - mit Ausnahme der zuständigen Parteichargen - der gesamte DEFA-Komplex ein Hort der Opposition war. Diese hauseigenen Aufarbeitungsbemühungen der DEFA-Geschichte können daher nicht vorrangig als Analysen angesehen werden, sie müssen vielmehr ebenfalls zum Gegenstand der Analyse gemacht werden.

Ganz besonders deutlich zeigt sich die Verengung des selbst-kritischen Blicks am zähen Weiterleben des Paradigmas vom guten Anfang, das in jeder Darstellung der DEFA-Geschichte zur Anwendung gelangt: der Anfang soll gut und richtig gewesen sein, alle waren einer Meinung, alle hatten nur ein Ziel, das mit einem vagen Begriff von „Humanismus“ umschrieben wird; der weitere Weg erscheint dann als *Abweichung*, die bestimmten *externen* Faktoren zugerechnet werden kann.

Diese Gründungslegende und der ihr korrelative instrumentalisierte „Antifaschismus“ werden zunächst auf den gesellschaftlichen und politischen Neuanfang bezogen: unterstellt wird dabei eine *Einheit* des Volkes, eine Identität aller gesellschaftlichen Interessen und deren Identität mit der Politik. Die – erzwungene - Einheit der politischen Organisationsform, die Fusionierung von SPD und KPD, kann damit *umgedeutet* werden zum *Vollzug des Volkswillens* selbst. Die Vorstellung einer *Homogenität der Gesellschaft* leitet alle Versionen vom „guten Anfang“; diese Homogenitätsvorstellung - später ausgerufen als „Menschengemeinschaft“ - ist aber eine bekannte Fiktion aus dem Arsenal totalitärer Ideologien; die aus der kommunistischen Ideologie abgeleitete praktische Politik hat die Realisierung dieser Fiktionen mehr als

vierzig Jahre lang in der DDR betrieben; dies ist der Kern totalitärer Politik als „Identitätsrepräsentation."[1195]

Der Anfang *ist* aber das Problem, es liegt nicht in einer späteren „Stalinisierung". Das gilt nicht nur für die gesellschaftliche Neuordnung; das gleiche gilt für die *Übertragung* dieser Gründungslegende auf den Bereich der Kultur und des DEFA-Films: es solle, so wird immer wieder betont, in den ersten Jahren der DEFA einen *hoffnungsvollen Anfang* gegeben haben, einen *vollen Konsens zwischen Politikern, Kulturpolitikern und Künstlern* , eine *Übereinstimmung zwischen Macht und Kunst*. Die Filme hatten daher den Auftrag, *die Wahrheit über den Faschismus zu vermitteln* usw. usf.[1196]

Auch durch Wiederholung werden diese kontrafaktischen Behauptungen nicht richtiger. Dass der immer wieder angeführte *volle* Konsens nur bestand, sofern die Prämissen der „Antifa-Doktrin" geteilt wurden, und im Übrigen eine Konstruktion war, mit der die Diskreditierung anderer Auffassungen als „anti-humanistisch", „volksfeindlich" usw. usf. betrieben wurde, stellt heute den Forschungsstand dar.[1197]
Und der Rede von der im Film zu vermittelnden „Wahrheit über den Faschismus" , seines *wahren Wesens* sozusagen, liegt die Bindung an eine *bestimmte* Theorie des Nationalsozialismus zu Grunde: eine Theorie, als deren - abstruse - Hauptleistung ein fast bis zum Ende der DDR durchgehaltenes Verständnis dieser Herrschaftsform als Unterdrückung der Arbeiterklasse durch das Monopolkapital in Gestalt der „am meisten reaktionärsten Elemente des Finanzkapitals" (Dimitroff) gelten kann; die Shoa, die Vernichtung der europäischen Juden, hat in dieser Theorie keinen *angemessenen* Platz und dementsprechend auch nicht im DEFA-Film. Es macht die Qualität einiger Filme aus, die Virulenz der Frage nach den dunklen Seiten der eige-

---

1195 Vgl. dazu: Vollrath, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, in: Rechtsphilosophische Hefte. Beiträge zur Rechtswissenschaft, Philosophie und Politik, Nr. 1 Jg.1992, S. 65 – 78.

1196 Alle kursiv gestellten Ausdrücke stammen von Christiane Mückenberger aus ihrem Beitrag: „1945 – 1960. Aufbruch und Stagnation" in: Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme, hrsg. von Axel Geiss, Potsdam-Berlin 1994, S. 67-88. Es handelt sich bei diesem Werk um das Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Filmmuseum Potsdam; die „Autoren kennen das Studio aus langjähriger Arbeit" wird im Vorwort betont, das Werk richtet sich „nicht zuerst an Fachleute oder Spezialisten, sondern an ein breites, interessiertes Publikum." (S. 7).

1197 Vgl. Kapitel 1.

nen Involviertheit in die nationalsozialistische Vergangenheit unter der Oberfläche der offiziellen Doktrin aufzudecken, indem sie immer wieder vom Rande her zaghaft den Finger in die Wunde legen. Wenn etwa in dem Film „Karla“ die Figur *Karla* zwei Wochen lang den gegen ihren Schulleiter entstandenen und durch ein Bild, das ihn in Nazi-Uniform zeigt, beglaubigten Verdacht *nicht als Nicht-Möglichkeit* verwirft, sondern an seine Richtigkeit glaubt, bevor er politisch korrekt aufgelöst wird, dann stellt das schon fast einen Tabubruch dar.

2.5.2.3 Grundlinien der Aufarbeitung des DEFA-Erbes

Zu den Denkwürdigkeiten der staatssozialistischen Kultur zählten ohne Zweifel die Hervorbringungen ihrer Sepulkralkutur, in der die ständige Beschwörung der großen „Geister der Vergangenheit“[1198] in die Formen einer omnipräsenten politischen Ritualisierung eingebunden war. Soll die Auseinandersetzung mit dem Erbe „DEFA-Film“ mehr sein als eine Variante dieser „Totenbeschwörungen“, muss sie „die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen.“[1199] Auch in der DEFA-Forschung ist allein der kritische Weg noch offen; eine im kritisch-postsozialistischen Gewand erfolgende Verklärung der Vergangenheit ist abzulehnen; nötig ist eine nüchterne Analyse des Filmschaffens in der DDR; dies macht eine die engen Grenzen des filmpraktischen und filmwissenschaftlichen Binnendiskurses überwindende Debatte erforderlich.

Dieses Erbe anzutreten heißt folgendes: Die Aufarbeitung dieses Erbes hat sich nicht einfach mit *Film*, sie hat sich mit dem *Staatsmedium* DEFA-Film, also mit einem recht komplexen Erbe zu beschäftigen, das die SED-Diktatur hinterlassen hat. Die gängige Hierarchisierung historischer Hinterlassenschaften ist bekannt: Quellen, Denkmäler, Überreste können nach Droysen Auskunft geben über Vergangenes. Die klassische und über alles geschätzte Quelle für den Historiker ist das Schriftstück; vor allem natürlich die Akte. Und gerade damit wollen wir uns befassen: den Überresten, jenen Spuren einer vergangenen Gesellschaft, denen wir aus politik- und kulturwissenschaftlicher Perspektive ein besonderes Aussagepotential zuschreiben, das sich allgemein so bestimmen lässt: Was unter den Aktenbergen der SED ver-

---

1198 Marx, Karl, Der achtzehnte Brumaire…, a. a. O., S. 115.

1199 Marx, Karl, Der achtzehnte Brumaire..., a. a. O., S. 117.

borgen bleibt, was sie *verdecken*, das gerade können Filme *entdecken*: die Physiognomie des Sozialismus, die filmische Narration, die im dargestellten Denken, Fühlen und Handeln der Figuren diese zum Ausdruck bringt. Teilnahme an Weltsicht und Weltverstehen des Anderen ist nur möglich „im Modus mitgeteilter Subjektivität, in der erzählten Geschichte"; diese „Grundform der Subjektivität"[1200] erfüllt der Film: er erzählt Geschichten. Der irritierende Eindruck hermetischer Irrealität, der unabweisbare Eindruck der Existenz „einer Welt außerhalb der Welt" (Giordano Bruno) ist die jeden Zeitgenossen prägende Erinnerung an den in der DDR herrschenden „Staatssozialismus". Nun, einige Jahre nach seinem Untergang, nach nur einem historischen Wimpernschlag, beginnt die Erinnerung daran allerdings zu verblassen. Unter den Überresten der DDR nimmt daher in gewisser Weise das Medium Film eine Schlüsselrolle ein bei der Verdeutlichung dessen, was zur „Erbschaft dieser Zeit" gehört: es kann anschaulich beitragen zur Vergegenwärtigung der Realität des Versuchs der Realisierung von geschichtsphilosophischen Fiktionen.

Dem DEFA-Film kommt daher eine *doppelte* Bedeutung zu: er kann einen Zugang eröffnen zum Selbstbild des Sozialismus als Herrschaftssystem, und er kann einen Zugang eröffnen zu den Menschen in der Welt des Sozialismus, er kann beitragen zur Rekonstruktion ihrer Erfahrungen - dies ist sein singuläres Aussagepotential. Dabei darf freilich die diesem Aussagepotential immanente spezifische Spannung zwischen *Verdeckung und Entdeckung*, zwischen Erinnerung und Bezeugung nicht außer Acht gelassen werden. Die Ambivalenz des Mediums versteht sich nicht von selbst; die Filme müssen hermeneutisch zum Sprechen gebracht werden. Vor allem wird dies geschehen können durch eine Verbindung hermeneutischer und ikonologischer Verfahren zur Interpretation des narrativen und ikonischen Kernbestandes der Filme des Staatsmediums und durch eine Erklärung seiner beschreibbaren Modifikationen.

Die Ambivalenz des DEFA-Films

Das Tier lebt unhistorisch, kurz „angebunden an den Pflock des Augenblicks" (Nietzsche); der Mensch hingegen lebt im Gedächtnis. Selbstverständnis und Identität von Menschen und Gesellschaften sind in individuellen und kollektiven Erinnerungen gespeichert. Die aktuelle Erinnerungspoli-

---

1200 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, Frankfurt / M. ^{3}1984, S. 185.

tik produziert nun allerdings eine eigene Paradoxie: der Effekt des Erinnerns ist das Vergessen. Besonders deutlich wird dies etwa, wenn mit Blick auf die DEFA-Filme ein originäres ostdeutsches Recht auf Erinnerung proklamiert wird. Dieses als Plädoyer gegen das Vergessen der eigenen Geschichte vorgebrachte Anliegen scheint nur auf den ersten Blick unproblematisch zu sein. Die Debatten um die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit haben Klarheit in das Verhältnis Erinnerung/Vergessen gebracht. Nicht den Tätern, nur den Opfern kann Erinnerung gelten; das Gedächtnis ist, wie Adorno es nannte, das einzige, „was unsere Ohnmacht ihnen schenken kann.“[1201] Wer heute *einen unschuldig - naiven Blick* auf DEFA-Filme als „Recht auf Erinnerung“ deklariert, nimmt eine Umdeutung der Begriffe vor und stellt damit das Verhältnis Erinnerung/Vergessen und Täter/Opfer auf den Kopf. Erinnerung wird durch diesen Vorgang zur politisch instrumentalisierten Sentimentalität, Erinnerung an gute alte Zeiten; die politisch-soziale Realität der SED-Diktatur wird erneut - diesmal aus der historischen Rückschau - um die entscheidende Dimension verkürzt.

Denn in die Kulturgüter, also auch in Kunstwerke, ist die Geschichte der Sieger eingeschrieben, wie Walter Benjamin bemerkt hat: „Wer immer bis zu diesem Tag den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als Kulturgüter.” Sie verdanken ihr „Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein”[1202] - dies gilt in hohem Maße für das Kulturgut DEFA-Film.

Es blieb Heiner Müller, dem Dichter des Klassenkampfes und großen Kulturschaffenden der DDR, nach dem Ende seines Staates vorbehalten, mit offenem Zynismus auszusprechen, was er von der SED-Diktatur heute denkt: Die SED behandelte das Volk „vierzig Jahre wie Kolonisierte ... und das sind vierzig Jahre Demütigung ... Man erkennt einen DDR-Bürger ... sofort am Blick. Die haben den verdeckten Blick. Den Blick des Kolonisierten.”[1203]

1201 Adorno, Theodor W., Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?, in: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt/M.,1966, S.128.

1202 Benjamin, Walter, Schriften I, Frankfurt/M. 1971, S. 479.

1203 Müller, Heiner, Zur Lage der Nation, Berlin 1990, S. 94.

Dass er sich mit *seinem Werk* beteiligt hat an der Demütigung der DDR-Bürger, möchte der Dichter der Diktatur vergessen machen.

Den Opfern des SED-Unrechts hat der deutsche Bundestag in einem Entschädigungsgesetz und mit Einrichtung der Stiftung „Aufarbeitung der SED-Diktatur“ versucht gerecht zu werden. Dieser Aspekt musste bei der Deklarierung des DEFA-Films zum „nationalen Kulturerbe“ und bei der Errichtung der Berliner DEFA- Stiftung im Jahr 1999 und der Installierung der ihr assoziierten *kommerziellen* Töchter, vor allem der Firma Icestorm Entertainment, die sich durch eine bemerkenswert unskrupulöse Vermarktungspolitik der DEFA -Filme auszeichnet, unberücksichtigt bleiben. Eine verantwortliche Stiftungsleitung müsste dafür Sorge tragen, dass das dem Stiftungszweck dienende Verwertungsinteresse und ein vergangenheitspolitisch retrogrades Nostalgieinteresse im Rahmen dieser Konstruktion nicht koinzidieren können. Denn es gilt in Anlehnung an Benjamins Bemerkung über die Kulturgüter der Satz: Was immer auch die Bilder der DEFA zeigen mögen, die Opfer des SED-Regimes sind stets ausgeblendet, die Filme sind niemals Bilder des realen Schreckens der Diktatur. Dies ist die erste und grundlegende Ambivalenz des „nationalen Kulturerbes“; aus ihr ergibt sich die prinzipielle Begrenztheit des Aussagewertes der DEFA Filme.

Das Apriori der DEFA-Erschließung

Die Konsequenz aus der Hyper-Politisierung der Filmkunst und der Implikation einer grundsätzlichen Ambivalenz von Verdeckungs- und Entdeckungsleistung lautet: ein naiv-vorkritischer Umgang mit diesem Erbe ist strikt auszuschließen. Ein kritisches Vorgehen bedeutet das Erfordernis, die Aufarbeitung des DEFA-Erbes in den Kontext der Aufarbeitung der SED-Diktatur zu stellen. Diese Kontextualisierung bedeutet dreierlei: erstens eine Reflexion auf den Charakter des Herrschaftssystems, in dessen politisch bestimmter massenmedialer Strategie die DEFA eine privilegierte Position einnahm; zweitens eine Reflexion auf den DEFA-Komplex selbst; drittens eine die öffentliche Präsentation der DEFA-Filme (und ihrer forciert betriebenen Vermarktung) begleitende kritische Interpretation.

Als Apriori einer kritischen Aufarbeitung des DEFA- Films kann formuliert werden: Der DEFA-Film als Staatsmedium war zunächst und vor allem Medium der Macht, er funktionierte als „Rädchen und Schräubchen“ (Lenin) im Mechanismus der Revolution, kurz und mit Adorno: er fungierte als

„Herrschaftsmittel.“[1204] Die Reflexion auf dieses Bedingungsgefüge des Kunstschaffens unter den spezifischen Verhältnissen der DDR ist unerlässlich für die Erschließung des DEFA-Erbes. Die politische Eingebundenheit der Werke der Filmkunst in der DDR stand im übrigen keineswegs in Opposition zu den subjektiven Intentionen der Filmkünstler, die trotz alledem eine ganze Reihe wunderbarer Werke hervorgebracht haben; sie ist eher eine willentlich mit vollzogene, dies gilt auch dort, wo der „kritische“ Impetus nicht erst heute behauptet, sondern wo er in den Werken selbst sichtbar ist. Konsens bestand bei den Dienern zweier Herren mit der Politik insofern, als sie deren Grundannahmen teilten; sie entlehnten der von ihrer Partei vertretenen Theorie die Autosuggestion, durch *ihre Arbeit* an der Schaffung eines *besseren* Deutschlands mitzuwirken.

Auf der Grundlage dieser Bestimmung lässt sich ein angemessener Umgang mit dem DEFA-Erbe angegeben: der DEFA-Film muss ernst genommen werden als das, was er seinem Selbstanspruch nach war: Artikulationsmedium einer politischen Kunst im Kontext des Versuchs der Errichtung einer „Neuen Gesellschaft“. Es wäre daher töricht, in Fortschreibung alter Antithesen einen denunziatorischen Umgang mit dem DEFA-Film zu betreiben: es kann ihm nicht das zum Vorwurf gemacht werden, was sein Spezifikum darstellt und ihn gerade in dieser Spezifik als Teil der europäischen und deutschen Filmgeschichte ausweist. Rang und Qualität der Werke der DEFA in ihrer Ausformung einer *spezifischen* Entwicklungslinie des Films hängen ganz entscheidend ab von der in ihnen reflektierten Auseinandersetzung mit den eigenen ästhetisch-politischen Sollensimperativen und von der Reibung an der korrelativen staatssozialistischen Derealisierung der sozialen und politischen Realität der DDR.

1204 Adorno, Theodor W. , Negative Dialektik, a. a. O., S. 360.

2.5.3 Die DEFA

„Auch für die Genossen Künstler gelten die Beschlüsse der Partei.“
Paul Wandel[1205]

2.5.3.1 Die DEFA und die SED

Die „Deutsche Film AG“, die DEFA, war die erste Nachkriegsgründung einer Filmfirma; die Gründung fand statt am 17. Mai 1946 in Potsdam; liquidiert wurde sie in den Jahren 1990/92. Die DEFA hatte ihren Standort in Potsdam-Babelsberg in den Filmstudios der UFA, also des Hugenberg-Goebbels-Konzerns. Von der DEFA sind von 1946 – 92 ca. 750 Spielfilme und einige Tausend Dokumentarfilme, Animationsfilm und Wochenschauen produziert worden.
Ihre Gründung kann als die beste Inszenierung der DEFA bezeichnet werden: sie sollte, so wird kolportiert, erfolgt sein aufgrund der Initiative einiger demokratischer und antifaschistischer Filmkünstler, die den Grundstein legen wollten für den neuen deutschen Film. Tatsächlich aber war die Gründung der DEFA Teil der strategischen Planungen der KPD zur Eroberung und Festigung der Macht in der SBZ/DDR, die sie in Moskau ab April 1944 ausgearbeitet hatte; auch im Bereich der Kultur sollten von der KPD/SED geplante und gesteuerte Organisationen – wie etwa der Kulturbund - das Feld beherrschen.

Der grotesk übersteigerte inszenatorische Charakter der DEFA-Gründung wird im übrigen an einem Detail besonders deutlich: die vom sowjetischen Kulturoffizier Tulpanow an den deutschen Vertreter des „Filmaktivs“ überreichte „Lizenz“, also die „Gründungsurkunde“ der DEFA bestand nur aus einem „weißen Blatt Papier.“[1206] Die Gründung der DEFA war eine gelungene Inszenierung; es kann daher nicht überraschen, wenn sich einer der

---

1205 Wandel, Paul in: Neues Deutschland v. 26. 07. 1955, zit. nach H. Weber, DDR. Grundriß der Geschichte 1945 - 1990, Hannover 1991, S. 70.

1206 Vgl. dazu Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Teil 1: Albert Wilkening, Geschichte der DEFA von 1945 - 1950. Herausgeber VEB DEFA Studio für Spielfilme, o. O., o. J., S. 57. Exemplar im Bestand der DEFA- Sammlung der Universität Oldenburg; dort erwähnt der Autor der Betriebsgeschichte schon die Vermutungen und Zweifel über die ausgehändigte Urkunde.

Aktivisten und prominentesten DEFA-Regisseure sich an diese Vorgabe auch in seinem Filmschaffen hielt: nach diesem Modell hat er die berühmteste Sequenz seines Dokumentarfilms über die „Einheit SPD/KPD“, das Zusammenströmen zweier Demonstrationskolonnen zu dem einen einheitlichen großen Menschenstrom unter dem Titel „SED“, auch inszeniert, also *gestellt*, gleichwohl die *Echtheit* behauptend.

Das Hauptproblem für die Schaffung einer *neuen* Filmkunst im Sinne der kommunistischen Gründer bestand im Mangel an *eigenen* Film-Künstlern und im Fehlen des zur Filmproduktion erforderlichen technischen Personals; daraus entstand - ganz unabhängig von bündnispolitischen Erwägungen - der Zwang zur Kooperation mit „bürgerlichen“ und sogar mit „belasteten“ Mitarbeitern. „Die Mehrzahl der DEFA- Spielfilme in den Nachkriegsjahren wurde von Regisseuren gedreht, die schon vor 1945 als ‚Spielleiter’ tätig waren. Zwischen 1948 und 1951 traf dies z. B. für 22 von insgesamt 38 Spielfilmen zu. Der Anteil ehemaliger UFA- oder ‚Terra’-Mitarbeiter unter den bei der DEFA Beschäftigten betrug zwischen 1949 und 1952 bei Regisseuren ca. 62%, bei Kameraleuten 73 %, in den Produktionsleitungen 60% und in der Dramaturgie 75%.“[1207]

Diese Kooperation bei der Produktion der neuen Filmkunst mit den Kräften des Alten verlief in den ersten Jahren relativ problemlos; aber: „Die SED hatte bereits 1947 in Einklang mit der sowjetischen Besatzungsmacht durchgesetzt, daß Personalentscheidungen der DEFA in Abstimmung mit der personalpolitischen Abteilung des Zentralvorstands der SED zu erfolgen hätten. Der Zugang zur DEFA hing damit schon damals von einem von der SED definierten ‚Wohlverhalten’ der in der DEFA Arbeitenwollenden ab.“[1208] Den Filmleuten, die eben noch dem Dritten Reich gedient hatten und jetzt dem *Neuen Deutschland* dienen wollten, wurde ihr Opportunismus sowie eventuelle ideologische Probleme „in spezifischer Form ‚belohnt’“, durch eine frühe Form des materiellen Anreizes sozusagen: „Der besondere ‚Währungsraum’ West- Berlin bot nämlich bestimmte Vorzüge, und die DEFA zahlte die wegen ihrer besonderen Fähigkeiten geschätzten und durch ‚sozialistische’ Mitarbeiter noch nicht ersetzbaren Kollegen mit ‚UFA- Er-

1207 Wiedemann, Dieter, Lebenswelten und Alltagswissen, a. a. O., S. 74.

1208 Ebd.

fahrungen' z. T. in ‚Westmark' aus."[1209] Das erkaufte und von der SED kontrollierte Wohlverhalten rief bei den Filmkadern allerdings ideologische Vorbehalte hervor, die Kurt Maetzig 1951 vorbildlich auf den Punkt brachte: „Das Leben in den beiden deutschen Staaten entwickle sich rasch auseinander, ein intensives Studium des neuen Lebens in der DDR durch den Künstler sei zwingend notwendig. Künstler könnten nicht ‚in Westberlin leben, sich täglich aus der Westzeitung und dem RIAS informieren und es dann übernehmen, in den Filmateliers der DEFA die heutige Wirklichkeit in der DDR gestalten zu wollen.'"[1210]

Eine weitere Schwierigkeit des *neuen* Films ergab sich aus der Beharrungskraft des alten Bewusstseins in der Bevölkerung; viele der eingesetzten sowjetischen Filme trafen „nicht gerade den Nerv des deutschen Kinopublikums", weil „sie nicht deren Mentalität entsprachen."[1211] Dieser etwas vornehm als reservatio mentalis beschriebenen Ablehnung explizit politischer, d.h. kommunistischer Filme, korrespondierte eine Bevorzugung vermeintlich apolitischer Unterhaltungsfilme, die dem Publikum aus der Vergangenheit noch wohl vertraut waren: „Ebenso groß, wie gegen die Tendenzfilme der DEFA, ist die Abneigung des Publikums gegen sowjetische und volksdemokratische Streifen (...). Wie stark der Hunger des sowjetzonalen Kinopublikums nach den seiner Mentalität entgegenkommenden westlichen Filmen ist, beweist, daß der westdeutsche Film ‚Das doppelte Lottchen' in weniger als fünf Monaten 4 551 000 und der schwedische Streifen ‚Sie tanzte nur einen Sommer' in dem gleichen Zeitraum 4 835 000 Besucher zählen konnten. Demgegenüber sahen den sowjetischen Film ‚Die Kumpels vom Donbaß' in 18 Monaten nur 1 375 000 Besucher. 1952 entfielen 47, 7 v. Hd. aller Filmbesucher in der Sowjetzone auf alte deutsche und westliche Filme (...)."[1212]

Das Kardinalproblem der SED-Diktatur, mit einem Volk koexistieren zu müssen, das ihrer Herrschaft wenig Positives abgewinnen konnte[1213], repro-

---

1209 Ebd.

1210 Ebd.

1211 Wiedemann, Lebenswelten..., a. a. O., S. 72.

1212 Kersten, Das Filmwesen in der SBZ, Bonn 1954, zit. nach Wiedemann, Lebenswelten..., a. a. O., S. 73.

1213 Vgl. Kapitel 1.

duzierte sich im kulturellen Sektor in Bezug auf die Rezipienten *und* auf die Produzenten - dies letztere allerdings in verschiedenen Abstufungen; im Filmwesen war die Abhängigkeit von den Kräften des Alten besonders ausgeprägt und deshalb besonders ärgerlich. Worum es ging, und wofür der in Bitterfeld ausgewiesene Weg exemplarisch steht, war die Schaffung junger sozialistischer Künstler.[1214]

Die Ineffizienz der Integration auch des *Filmwesens* in das Medienmonopol der SED steigerte nicht nur ihre Unzufriedenheit mit dem *neuen* Film; sie steigerte auch ihre Probleme, eine *richtige* Filmpolitik zu entwickeln. Auch nach dem Absetzen der bündnispolitischen Maske der Anfangszeit, nach Inaugurierung des Sozialistischen Realismus, nach der institutionellen Zentralisierung der Kultur, nach der Durchsetzung einer verstärkten Parteiarbeit und der Erzielung höherer ideologischer Klarheit bei den Künstlern, schwankt der *richtige* kulturpolitische Kurs der SED immer wieder zwischen der Szylla, die Kunst an die ganz kurze Leine zu nehmen und dann aber mit den lediglich die ideologischen Thesen bebildernden Produktionen nicht zufrieden zu sein, und der Charybdis, die Kunst an der etwas längeren Leine laufen zu lassen und dann aber mit den *nicht* mit den ideologischen Thesen identischen Produktionen unzufrieden zu sein. Diese aporetische Lage ist das Kennzeichen der Kulturpolitik der SED; sie ergibt sich aus dem Führungsanspruch der Partei auch in Fragen der Kunst; der Versuch der Partei, in diesen Fragen das letzte Wort zu behalten, lässt die bekannte Konfliktualität entstehen und den Grundkonsens sukzessive erodieren.

2.5.3.2 Die DEFA-Gründung

Der Anfang war „gut“, denn am Anfang war das „Filmaktiv“ - was war daran eigentlich das Gute? Immer wieder findet sich der Hinweis darauf, aus seiner Arbeit sei die erste *deutsche* Wochenschau hervorgegangen. Mit dieser Akzentuierung wird zum einen polemisiert gegen die Politik in den Westzonen, in denen die Besatzungsmächte, den Mördern von gestern *heute* noch nicht die Kamera in die Hand geben mochten; zum anderen - und dies ist noch bedenklicher - bedient sie auch heute noch offen einen abstoßenden Nationalismus, der damals schon integraler Bestandteil der KPD/SED- Propaganda im Rahmen der Systemauseinandersetzung mit dem kapitalistischen Westen war. Hinzu kommt auch hier die sachliche Unrichtigkeit dieser Be-

---

1214 Vgl. oben 2. 4.

hauptung: es war keineswegs die hehre Motivlage einiger Filmemacher, es war strategisches Kalkül sowjetischer Politik, das Bildung und Betrieb des Filmaktivs und der DEFA bestimmte.[1215]

Die politische Lüge vom „guten Anfang" oder : Die DEFA-Gründung als Pastorale (I)

Es liegen eine ganze Reihe von *Erzählungen* über die Gründung der DEFA vor; exemplarisch kann die Position des vermeintlich guten Anfangs an der Erzählung einer Autorin gezeigt werden, deren Schaffen lange Jahre mit der DEFA aufs engste verbunden war und die auch im vereinten Deutschland an der Aufarbeitung des DEFA- Filmerbes in zahlreichen Projekten und Publikationen mitgewirkt hat: an den Narrationen mit Variationen von Christiane Mückenberger.[1216]

Ihre wichtigste Darstellung ist enthalten in „Das Zweite Leben der Filmstadt Babelsberg."[1217] Diese in den Status eines Standardwerks geratene Darstellung umfasst zwei Teile: Der erste ist eine Darstellung der Entwicklung der DEFA-Filmproduktion; diese hält sich dabei an das gängige Periodisierungsschema der DDR-Historie und kommentiert und wertet die Filme der einzelnen Perioden. Der zweite Teil ist eine Filmographie; diese umfasst alle relevanten filmographischen Angaben zu den einzelnen Filmen sowie ein Kurzreferat des Filminhalts und führt Rezensionen in der DDR-Presse an. Die Schnelligkeit, mit der dieses Werk schon kurz nach dem Ende der SED-Diktatur auf den gesamtdeutschen Markt gekommen ist, könnte auf den

---

1215 Vgl. dazu Gröschl, Jutta, Deutschlandpolitik der vier Großmächte 1945 – 1949 in der Berichterstattung der deutschen Wochenschauen, Berlin 1996.

Dass das Selbstverständnis des Filmaktivs als williges Organ dieser politischen Option richtig beschrieben ist, erweist sich an den Werken des „Augenzeugen" und seines ästhetischen Ansatzes, in dem „Objektivität" und „Parteilichkeit" identisch sind. Vgl. dazu unten.

1216 Die Autorin hat nicht nur selbst maßgeblich am Erfolg der Filmproduktion mitgearbeitet; ihre Affinität zu der SED-Filmkunst speist sich auch genealogisch durch ihre Herkunft aus einem Haus des kommunistischen Funktionärsadels. Die Autorin interessiert hier aber keineswegs als Person, so interessant sie als solche ohne Zweifel ist; sie interessiert hier als Exponentin einer Haltung der Ehemaligen, deren Selbstaufarbeitungsbemühungen von grundsätzlichen Restriktionen gekennzeichnet sind.

1217 Mückenberger, Christiane, Zeit der Hoffnungen 1946 - 1949, in: Ralf Schenk (Red.), Das Zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946 – 1992, Berlin 1994, S. 9 - 49.

ersten Blick überraschen, denn die westdeutsche Forschung hatte sich diesem Gegenstand nur am Rande gewidmet; es lagen daher auch nur wenige Arbeiten überhaupt vor und von Gesamtdarstellungen dieser Art konnte überhaupt nicht die Rede sein. Die Schnelligkeit des Erscheinens ist aber nicht mehr überraschend beim Blick auf die Autoren: es handelt sich um Autoren aus der Filmfirma selbst sowie aus dem publizistisch –wissenschaftlichen Umfeld der DEFA, sie alle kennen also ihren Gegenstand seit vielen Jahren, wenn nicht Jahrzehnten, sie haben ihn schon in der DDR professionell gefördert und begleitet und nun überführen sie ihn in die neue Zeit des vereinten Deutschlands.

Die Autorin Mückenberger schreibt in *charakteristischer Scheingenauigkeit* über eine „Zeit der Hoffnungen. 1946 bis 1949".

Die Autorin beginnt ihre Narration in Form einer Pastorale mit einem *pseudoauthentischen* Einstieg; in der Fremde treffen einige aufrechte Deutsche zusammen, ihre väterliche Sorge gilt dem neuen kulturellen Lebens in der wüsten Heimat: „Am Montag, dem 25. September 1944, trafen sich deutsche Emigranten im zweiten Stock des Hotels ‚Lux' in der Moskauer Gorkistraße beim Vorsitzenden der KPD, Wilhelm Pieck. Thema der Zusammenkunft, an der unter anderem auch Anton Ackermann, Walter Ulbricht, Erich Weinert und Alfred Kurella teilnahmen, war die Neugestaltung des kulturellen Lebens nach der Vernichtung des Nazistaats."[1218] Den Reigen der Referenten eröffnete Hans Rodenberg, er galt als *Filmfachmann,* weil er das „Moskauer Studio der Internationalen Arbeiterhilfe (1928 – 1936)"[1219] geleitet hatte. Aber das „Hauptreferat hielt der Dichter und Dramatiker Johannes R. Becher, 1954 erster Kulturminister der DDR. Sein gedanklicher Ausgangspunkt war die nationale Frage, die Neubestimmung des nationalen Selbstverständnisses

1218 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O., S. 9. Nur am Rande sei auf die semantische Problematik hingewiesen, die dem hier verwendeten Begriff Vernichtung eigen ist: dies ist spätestens seit Raul Hilbergs Arbeit jener Begriff, der den Vorgang bezeichnet, mit die Nazis die europäischen Juden zu eliminieren beabsichtigten; eine Anwendung dieses Begriffs auf die Besiegung der Nazi-Diktatur ist außerordentlich selten anzutreffen und zudem ist sie unangebracht, denn der Begriff Vernichtung ist seit der rassistischen Politik der Nazis mit physischem, industriell betriebenem Massenmord konnotiert. - Aus welchen Quellen die Autorin im übrigen diese detailgenaue Szene(‚Montag'/ ‚zweiter Stock') geschöpft hat, verrät sie nicht.

1219 Ebd.

der Deutschen. ‚Die Totalniederlage erfordert eine Totalkritik auf allen Gebieten', sagte er."[1220]

Hier gibt es eine bedeutsame Quellenangabe: die Autorin nennt als Quelle: „SAPMO (Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv), früher: IML, ZPA, NL 36/ 499, zitiert nach Klaus Jarmatz/Siomone Barck/Peter Dietzel, Exil in der UdSSR. Leipzig. Reclam 1979, S. 131." Warum der Verweis auf den Bestand im Bundesarchiv erfolgt, wenn die Autorin dann doch nur aus der streng *parteilichen* Darstellung der DDR-Autoren zitiert, ist auf den ersten Blick unverständlich. Auf den zweiten Blick lässt sich als Absicht der Autorin die Erweckung des Anscheins wissenschaftlicher Seriosität ihrer Darstellung erkennen. Suggeriert werden soll: das, was die DDR-Autoren -1979 - zitierten aus den Akten des Zentralen Parteiarchivs, hält einer Überprüfung im Bundesarchiv stand. Das ist aber keineswegs der Fall. Zu welchen wissenschaftlichen Kostbarkeiten die genannten Autoren - außer dieser *selektiven Darstellung* der Moskauer Planungen der KPD - fähig waren, zeigt im übrigen S. Barcks Schilderung des „1. Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller" 1934 in Moskau.[1221]

Den Hauptreferenten Becher stellt die Autorin doppelt vor: einmal ist er ein *Dichter* und *Dramatiker*, also ein Künstler; aus diesem Künstler wird aber später - in der DDR - sogar ein *Minister* und zwar in dem Ressort, für das er prädestiniert ist: *Kulturminister.* Für die sachliche Beurteilung des Referats ist die Nennung seiner Parteikarriere *an dieser Stelle* selbstverständlich irrelevant. Relevanz gewinnt sie aber im von der Autorin entworfenen Gesamtbild einer Gruppe von väterlichen Freunden der deutschen Kultur im fernen Moskauer Exil. Die Botschaft ist: es handelt sich um *gute* Menschen; sie alle wollen nur das *Gute* für Deutschland und dass sie auch das *Gute* realisieren können, dafür steht diese Personalie: ein politisches System, das einen Künstler zum Minister der Kultur macht, muss *gut* sein, und, indem es *diesen* Dichter zum Minister macht, steht es in der antifaschistischen Tradition der Moskauer Anfänge. Die in der Nennung des Namens Becher symbolisierte Kontinuität ist *nicht* vor allem eine der Personalie, sondern eine der Politik: die antifaschistische Politik wird realisiert in dem politischen System, das diese Person an diese wichtige Stelle stellt.

1220 Ebd.

1221 Vgl. dazu oben Kapitel 2.3.

Die Größe dieses Dichters und Politikers ist klar erkenntlich; Mückenberger zufolge forderte Becher nämlich „ eine Umbewertung der gesamten deutschen Geschichte" und ein neues „Geschichtsbild", das „zu einer Auffassung vom Vaterland" führt, „die sich mit neuen positiven moralischen Wertvorstellungen verbindet."[1222] Bechers Vorstellungen „zielten entsprechend der politischen Vorgabe (welcher? - die hat uns die Autorin bisher noch gar nicht bekannt gemacht - Vf.) auf eine antifaschistisch-demokratische Umgestaltung. Die ‚revolutionär-demokratischen' Prozesse, mit denen auch die ungelösten Aufgaben der 48er Revolution zu Ende geführt werden sollten, setzten vor allem eine ‚universelle Bündnispolitik' voraus. Dieses Konzept verarbeitete auch die Lehren aus der dogmatisch verengten Sicht der KPD gerade auf diesem Gebiet und deren verhängnisvolle Auswirkung am Vorabend des Machtantritts Hitlers."[1223] Hier führt die Autorin noch einmal alle Topoi aus dem ideologischen Arsenal der SED-Selbstdarstellung vor und erweitert sie sogar noch schöpferisch um die Dimension einer „*universellen* Bündnispolitik".

Da dem Moskauer „Kreis der Anwesenden" nur „wenige kompetente Filmfachleute"[1224] angehörten, verblieben die Erwägungen im Grundsätzlichen. Die Autorin kann also in ihrer Nacherzählung der DEFA-Gründung einen Sprung in das Jahr 1945 machen:

„Ab Januar 1945 befaßte sich eine Arbeitskommission der KPD mit ‚ideologisch-kulturellen' Aufgaben. Ihr gehörten zwanzig Mitglieder an, unter anderem Paul Wandel, Anton Ackermann und Sepp Schwab, die in der Folgezeit wesentlichen Einfluß auf das Gebiet des Films haben sollten."[1225] Dann wird es konkreter; die Autorin erwähnt die Bildung der Sowjetischen Militäradministration und die Einrichtung deutscher Verwaltungen. Nach der ersten Stufe 1944 in Moskau, nach den Beratungen der KPD – „Arbeitskommission" im Januar 1945 erreicht die Geschichte nun also die dritte Stufe: „Am 25. August begann die Zentralverwaltung für Volksbildung, geleitet von Präsident Paul Wandel, ihre Arbeit. Wandel (geboren 1905)

1222 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O., S. 9 vgl. zur Moskauer Planung und zu Bechers Rede oben 2. 4.

1223 Ebd.

1224 Ebd.

1225 Ebd.

hatte in der sowjetischen Emigration unter anderem als Dozent an der Kominternschule gelehrt."[1226]

Für die Autorin liegt es auf der Hand, in der Lehrtätigkeit des Genossen Wandel in der Kominternschule einen Qualifikationsnachweis für die „Volksbildung" zu sehen; aber der neue „Präsident" ist noch kein „Filmfachmann". Dafür steht ein anderer bereit: „Zuständig für die Unterabteilung Literatur und Kunst, zu der auch der Film gehörte, war Herbert Volkmann (1901 – 1983)."[1227] Seine Qualität: Volkmann war als aktiver Widerständler in Deutschland geblieben.

Nun ist das Personal der Pastorale vollständig und nun kann die Autorin die vierte Stufe betreten; sie tut dies, wie sie es liebt, in einer atmosphärisch „dichten Beschreibung" (Clifford Geerts) sozusagen: „Die erste Besprechung der beiden fand in einem von Pappfenstern verdüsterten Raum mit einem Küchentisch als einzigem Möbel in der Wilhelmstraße 68 statt. Später berichtete Volkmann, daß Wandel gefragt habe, womit seiner Meinung nach zu beginnen sei. Volkmann riet, sich zuerst auf das Massenmedium Film zu konzentrieren. Konzeptionelle Vorgaben hätte es nicht gegeben. Mit der Aufmunterung ‚Na, dann mach mal' habe Wandel ihn seiner Aufgabe im wesentlichen überlassen."[1228]

Was Volkmann dann macht, ist die Sammlung von „Filmfachleuten", damit ist die fünfte Stufe erreicht, ein „Filmaktiv" bildet sich bei einem Treffen einiger „Filmfachleute", darunter „Haacker, Schiller, Lindemann, Fischer und Klering", dies „waren die ‚Männer der ersten Stunde': Mitglieder jenes ‚Filmaktivs', das unter Aufsicht der Zentralverwaltung für Volksbildung und in enger Verbindung zum Zentralsekretariat der KPD eine neue deutsche Filmproduktion nach dem Kriege vorbereiten sollte."[1229]

Der Autorin hält bei ihrer Erzählung inne, ihr fällt etwas auf: „Sicher ist es kein Zufall, daß alle Begründer des Filmaktivs Mitglieder der KPD waren. Becher hatte bei seiner zitierten Rede zwar von einem breiten Bündnis gesprochen, zugleich aber nachdrücklich auf die Funktion *der Arbeiterpartei*

1226 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O, S.10

1227 Ebd.

1228 Ebd.

1229 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O, S. 11

als ‚revolutionäre Ordnungsmacht' verwiesen. Andererseits bedurfte es keiner *Parteiaufträge*; alle Mitglieder des Aktivs hatten in den vergangenen zwölf Jahren das Ende des faschistischen Regimes ersehnt - und die Möglichkeit, wieder Filme *nach eigenen* Vorstellungen (will sagen: und nicht mehr nach den Vorstellungen der UFA-Auftraggeber, bei denen eine ganze Reihe dieser „Aktivisten" gearbeitet hatte – Vf.) machen zu können. Für die Arbeit beim Film hatten sie sich alle aus *eigenem Antrieb* unverzüglich gemeldet."[1230]

Der „eigene Antrieb" stellt nun aber eines der bekannten Kennzeichen des kommunistischen Kaders dar; seine „Freiwilligkeit" und Fähigkeit zur „großen Initiative" hat schon Lenin gerühmt. Die „Männer der ersten Stunde" sind „Aktivisten", der Verein, den sie gründen, heißt daher auch „Aktiv"; es ist eine genuin kommunistische Veranstaltung und eine geschlossene dazu: alle sind Mitglieder der KPD – das ist der Sachverhalt.

Die Autorin, der diese Termini natürlich bestens bekannt sind, sieht die Probleme zwischen der proklamierten bündnispolitischen Rhetorik und dem praktizierten Führungsanspruch der KPD, der sich in den bisher genannten Schritten ja auch schon manifestiert hat. Zur Auflösung des entstehenden bösen Verdachts einer KPD-Planung, konstruiert sie daher einen Gegensatz zwischen einem *Parteiauftrag* und der *Freiwilligkeit* der *Aktivisten*: ein *expliziter* Parteiauftrag an die kommunistischen Filmfachleute würde nämlich das Bild eines breiten Bündnisses stören und die ganze Sache als eine von der KPD gelenkte und geführte erscheinen lassen. Dieser Auftrag ist aber schon deutlich in Bechers Äußerung aus dem Jahr 1944 enthalten, den die Autorin kurz erwähnt hat. Interessant und aufschlussreich für die hier angewandte Verdunklungsstrategie der Autorin ist aber besonders, dass sie dabei die von Becher und der KPD beanspruchte Rolle als „revolutionäre Ordnungsmacht" schamhaft nur „der Arbeiterpartei" zuschreibt (- die Fusion von KPD und SPD schon antizipierend?).

Die Gründung des „Filmaktivs" durch kommunistische Filmkader „ist also kein Zufall", sagt die Autorin, aber was ist es dann? Eine von der KPD geplante Maßnahme, um das Massenmedium in die Hände zu bekommen? Alles, was die Autorin dargeboten hat, weist auf ein solches planvolles Vorgehen der KPD hin. Im gleichen Atemzug sagt die Autorin aber: ein solches

1230 Ebd., alle Herv. v. Vf

zielgerichtetes Vorgehen wäre eigentlich gar nicht erforderlich gewesen, denn die „Filmfachleute" wollten doch ohnehin - und dies auch ganz „freiwillig" - nur eines: Filme drehen nach *ihren* Vorstellungen. Die Vorstellungen der „Filmleute" stellten sich nun aber als deckungsgleich mit jenen der KPD heraus und so konnten beide Seiten ganz zwanglos, d.h. sogar ohne förmlichen Auftrag, zusammenfinden. Die Pointe der Geschichte liegt also in der Kongruenz der *Vorstellungen* beider Seiten über das, was zukünftig „Aufgabe" des Films zu sein habe - und das ist auch gar nicht verwunderlich, denn auf beiden Seiten stehen Kommunisten.

Die Bemühungen der Autorin zur *Zerstreuung* der Einsicht in das Offenkundige: dass es sich nämlich in der Tat um ein planvolles Vorgehen der KPD handelte, sind gerade angesichts dieses Tatbestands bemerkenswert, sie sollen, indem sie schon für den Anfang das Unvereinbare vereinbaren, nämlich Freiwilligkeit der (kommunistischen) Filmleute und strategischer Plan der Partei, den Boden bereiten für die behauptete Anziehungskraft der DEFA auf *alle* Filmleute, die, sofern sie nur „aufrechte Antifaschisten" waren, dort ihre künstlerische Heimat finden können sollten - ganz *unabhängig* von der Tatsache der planmäßigen Schaffung der Filmfirma durch die KPD und die Genossen „Filmfachleute", kurz: die Autorin präsentiert hier eine weitere Version der geltenden KPD-Bündnispolitik, derzufolge in kommunistisch dominierten Organisationen Platz auch für Nicht-Kommunisten sein solle, sofern sie nur bestimmte Minimalpositionen teilten. Um die Glaubwürdigkeit ihrer aporetischen Konstruktion zu erhöhen, lässt die Autorin einen der Beteiligten als Kronzeugen selbst zu Wort kommen; keinen geringeren als Kurt Maetzig, der sich im Gespräch mit der Autorin gern an die schönen schweren alten Zeiten zurückerinnert:

„Als ich 1945 kam, da war so viel angestaut, so viele Pläne, so viele gute Absichten, daß man einfach das Gefühl hatte, jetzt geht`s los, jetzt geht`s ungeheuer los. Und deshalb ist für mich die Zeit nach 45 nicht in erster Linie die Zeit der Sorgen ... (...) Es war eine Zeit der Entbehrungen, aber viel mehr war es eine Zeit der Entdeckungen, des Starts sozusagen in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten."[1231]

Die Kennzeichnung der SBZ/DDR mit jenem Ausdruck, der *das* Synonym für die USA ist, erstaunt; sie ist aber insofern richtig, als Maetzig in seinem

1231 Ebd.

Rückblick ja genau den Eindruck einer allgemeinen *Aufbruchstimmung* vermitteln will, der im allgemeinen mit den USA und ihren populären Mythen konnotiert ist. Zugleich ist mit der Wahl dieses Ausdrucks schon der Boden bereitet für eine kritische Wende: irgendwann lief nämlich der Aufbruch an Grenzen, an *äußere* selbstverständlich, die politische Lage des Kalten Kriegs ist dabei die bevorzugte Referenz, aber auch an *innere*, und das ist viel problematischer: denn diese von der eigenen Partei gesetzten inneren Grenzen bewirken ein Versiegen der Aufbruchstimmung, sie führen zu den bekannten Phänomenen von Resignation und Stillstand, die die Kluft zwischen Partei und ihren Künstlern anzeigen. In der breiten Ausmalung des guten Anfangs ist also die spätere Enttäuschung schon angelegt; beide, Autorin und ihr Gewährsmann, pflegen hier die Legende von der „verpaßten Chance" einer dauerhaften Neugestaltung des kulturellen Lebens, wobei sie als Gründe, *wohl verteilt*, innen- und außenpolitischen Faktoren annehmen.

Das „Filmaktiv" ist in diesen schweren Anfangszeiten natürlich sehr aktiv, es gibt viele Treffen und sogar einen „Aufbauplan"[1232]; schließlich im „Januar 1946 wurde das Filmaktiv, bestehend aus den Mitgliedern Lindemann, Maetzig, Fischer, Schiller und Klering, offiziell nach bürgerlichem Recht als in die Zentralverwaltung für Volksbildung eingegliederte Gesellschaft eingetragen mit dem Auftrag, ‚eine deutsche Filmindustrie im Bereich der SBZ ins Leben zu rufen'."[1233] Dies stellte jedoch nur die Vorstufe einer regulären Filmfirma dar; sie zog viele interessierte Filmleute an, aber sie weckte auch in „den Westzonen" die Pläne zur Schaffung eines Filmbetriebs[1234]; also ging es nun darum, „die konkurrenzlose Priorität"[1235] zu wahren. Herbert Volkmann machte Paul Wandel am „18. Februar 1946" darauf aufmerksam und „empfahl, ‚angesichts der Filmvorhaben im englischen und amerikanischen Sektor', die Gründung der Filmfirma in der SBZ zu beschleunigen."[1236]

Die Temposteigerung hatte Folgen. „Am 13. Mai 1946 teilte Herbert Volkmann Paul Wandel mit, daß am Freitag, dem 17. Mai, vormittags 11 Uhr, in der großen Halle des Althoff-Ateliers die Gründungsfeier der DEFA stattfin-

---

1232 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O, S.12

1233 Ebd.

1234 Vgl. Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O, S. 13.

1235 Ebd.

1236 Ebd.

den werde. Geladen waren dreihundert Gäste, Vertreter aller Besatzungsmächte und Filminteressierte aus allen Zonen und Sektoren. Als Redner seien Sergej Tulpanow für die SMAD, der Oberbürgermeister der Stadt Potsdam und Hans Klering vorgesehen."[1237]

Und so geschah es: „Am 16. Mai erteilte die SMAD der Zentralverwaltung für Volksbildung den Auftrag, eine Aktiengesellschaft zur Herstellung von Filmen zu gründen. Am selben Tag trat das Filmaktiv in gesellschaftlichen Verkehr unter der Firma ‚DEFA Deutsche Filmgesellschaft in Gründung'. Am 17. Mai erfolgte die feierliche Übergabe der Lizenz zur Herstellung von Filmen aller Art an die fünf Mitglieder des Filmaktivs. Sie erstreckte sich allerdings nicht auf den Filmverleih, für den auch weiterhin die sowjetische Verleihorganisation Sujusintorgkino (ab Ende 1946: Sovexport) das Monopol hatte."[1238]

Die Autorin unternimmt nach dieser breit ausgemalten Nacherzählung der Gründung der DEFA den Versuch, ihre Version der damaligen KPD-Bündnispolitik anhand der produzierten Filme zu belegen. Ihre Darstellung beruht offenkundig in weiten Teilen auf der von der „Betriebsparteiorganisation" selbst vorgelegten „Geschichte der DEFA von 1945 – 1950" von Albert Wilkening - aber eben *kritisch* gewendet.[1239]

1237 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O, S. 14 f.

1238 Mückenberger, Zeit der Hoffnungen, a. a. O, S. 14.

1239 Vgl. Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Teil 1: Albert Wilkening, Geschichte der DEFA von 1945 – 1950, a. a. O. Im Vorwort von Wilkening, „Vorsitzender der Kommission Betriebsgeschichte" und Wolfgang Wätzold, „Sekretär der Betriebsparteiorganisation", heißt es: „Am 7. Juni 1977 beschließt das Sekretariat des ZK der SED Richtlinien zur Erforschung und Propagierung der Betriebsgeschichte. (...) Die Betriebsparteileitung unseres Studios ruft zu Jahresbeginn 1978 eine Anzahl Mitarbeiter aus verschiedenen Bereichen an einen Tisch, um Möglichkeiten, Wege und Formen zur Ausarbeitung einer Betriebsgeschichte zu erörtern. ... Das Ziel ist, das Werden und Wachsen eines Betriebes zu betrachten, dessen Entstehen von großer Bedeutung auf dem Feld der Massenkommunikation war und ist." (S. 5).

Die politische Lüge vom „guten Anfang“ oder: Die DEFA-Gründung als Pastorale (II)

Eine Variation des eben gewürdigten Beitrags liefert Mückenberger in einem weiteren prominenten Werk[1240]; die Autoren dieses Begleitbandes einer Ausstellung kommen bis auf eine Ausnahme alle aus dem DEFA-Umfeld. Die Erzählungen aus der Feder von Mückenberger zeichnen sich dadurch aus, das die Autorin eine starke Vermischung zweier Sphären vornimmt - von biographisch-anekdotisch und wissenschaftlich orientierten Narrationen - und dadurch, dass sie vehement und unbeeindruckt von der wissenschaftlichen Diskussion die Legende vom „guten Anfang“ in der Kultur der SBZ vertritt.

Der erste Satz nun dieser Darstellung lautet dementsprechend stolz: „Der neue deutsche Film begann mit der DEFA.“[1241] Weiter: „Am 4. Mai 1946 fiel die erste Klappe zu Wolfgang Staudtes ‚Die Mörder sind unter uns’, der ersten deutschen Nachkriegsproduktion. Damals hatte das Unternehmen noch keinen Namen. Aber es gab ein Aktiv von fünf Männern ...“[1242]

Es herrschte ein „Konsens der Aktivisten“, die „in Absprache mit der Zentralverwaltung für Volksbildung“, der die SMAD „begrenzte Aufgabenbereiche übertragen hatte“, die „Produktion von Filmen in Deutschland“ vorbereiten sollten. Dass im *Kollektiv der Aktivisten* ein Konsens herrschte, kann kaum überraschen; es handelt sich bei ihnen um: Carl Haacker, der „ehemalige Szenenbildner der proletarischen deutschen Filmgesellschaft ‚Prometheus’“; Willy Schiller, seinen „Zunftkollegen“; Kurt Maetzig, der „aus ‚rassischen’ Gründen seine kurz vor 1933 begonnene Filmarbeit hatte einstellen müssen; Alfred Lindemann, in „der Nazizeit wegen illegaler Arbeit inhaftiert“; Adolf Fischer, bekannt als „Partner von Ernst Busch in Brecht/Dudows ‚Kuhle Wampe’ (1932); Hans Klering, der als „Schauspieler in Agit-Prop-Gruppen begonnen hatte und Anfang Oktober aus seiner Moskauer Emigration zurückgekehrt war.“[1243] Kurz: es handelt sich bei den Ak-

---

1240 Mückenberger, Christiane,1945 – 1960: Aufbruch und Stagnation, in, Geiss, Axel (Hrsg. für Filmmuseum Potsdam), Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme, Berlin 1994S. 67 – 88

1241 Mückenberger, 1945-1960…, a. a. O., S. 67

1242 Ebd.

1243 Ebd.

tivisten um fünf Kommunisten, die den „neuen deutschen Film“ schaffen wollen.

„Am 17. Mai 1946 war es soweit. Im großen Atelier des Althoff -Studios – bis 1945 in Privatbesitz und nicht zur Ufa gehörig – in Alt-Nowawes, dem ältesten Stadtteil von Potsdam-Babelsberg, übergab Oberst Tulpanow ... die Lizenz zur Produktion von Filmen aller Art’ an die ‚DEFA Film AG in Gründung’“[1244] Von größter Bedeutung ist hier der Autorin natürlich der präzise Hinweis auf den Ort: es ist kein nazistisch kontaminierter Ort! Wenn die DEFA schon die räumliche Nachfolge der Ufa antritt, dann soll doch die unbefleckte Empfängnis Zeugnis vom neuen Geist in diesen Räumen ablegen. Im Anschluss an diese Zeremonie konnten die zahlreichen prominenten Gäste auch noch „nebenan“ im „kleinen Studio“ Staudte bei den Dreharbeiten zusehen. Staudte war bekanntlich mit seinem Filmprojekt bei den westlichen Kulturoffizieren auf Ablehnung gestoßen, nur nicht beim sowjetischen, deshalb drehte er in Babelsberg. „Dymschitz, der sowjetische Kulturoffizier“ kannte „jede Stelle des Drehbuchs auswendig“; er hatte nur einen „Einwand“[1245]: den Akt der Selbstjustiz sollte Staudte rausnehmen - und Staudte willigte in dem Gespräch mit Dymschitz in die gewünschte Änderung ein. Warum? Es herrschte wieder ein Konsens. „Dieses ‚Gespräch bei Kerzenlicht’ war symptomatisch für die Anfangsjahre. Es gab zwischen Besatzungsmacht, Kulturpolitikern, die aus der Emigration oder aus Konzentrationslagern kamen, und Filmkünstlern wie Staudte einen *Grundkonsens*. Das Hauptproblem, das sie gleichermaßen bewegte, war die Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Vergangenheit, die Frage, die sie stellten: Wie wurden die Deutschen schuldig?“[1246]

Diese Passage hat es in sich, alles, was zum eisernen Bestand der moralisch-politischen Rechtfertigung der SED-Diktatur gehört, bringt die Autorin hier vor; sie verdient einen näheren Blick auf die einzelnen Bausteine: KZ und Emigration. Der erste ist der klassische Topos überhaupt: die KPD/SED-Kader haben im „Konzentrationslager“ geschmachtet – und sind dadurch von höchster moralischer Auserwähltheit und politischer Glaubwürdigkeit. Die KPD/SED-Kader waren in der „Emigration“ und kehren jetzt als Aufbauhel-

---

1244 Ebd.

1245 Mückenberger, 1945-1960…, a. a. O., S. 68

1246 Ebd., Herv. v. Vf

fer zurück, also gilt das eben gesagte auch für sie. *Wo* die Betreffenden die Emigration verbracht hatten und was sie dort, etwa in Moskau, tatsächlich an politischer Arbeit, etwa in der Bekämpfung von Parteifeinden, geleistet hatten, ist für diese apologetische Denkfigur irrelevant; zentral ist die Botschaft im Gefüge der Kultur des Antifaschismus: es handelt sich um *aufrechte Antifaschisten* und damit per se um so höher legitimierte Politiker!

Hinzutritt folgendes: Wenn den jetzt als „Kulturpolitikern" aktiv den Aufbau betreibenden kommunistischen Kadern die „Emigration" in Moskau ermöglicht worden ist, dann ist diese Schutzmacht schon als *positiver* Freund identifiziert; hinzugefügt wird dann noch die *besondere* Rolle der Sowjetmacht im „Kampf gegen den Faschismus", die sie als „antifaschistische" Kraft schlechthin auszeichnet. Zusammengenommen: die von der Autorin genannte „Besatzungsmacht", die Sowjetunion, ist als moralische und politische positiv konnotierte Macht gekennzeichnet und legitimiert; eine *besondere* Besatzungsmacht eben, deren positive Konnotation auf der in der durch Krieg und Ideologie erworbenen „antifaschistischen" Dignität beruhen soll. Im Umkehrschluss heißt dies, es handelt sich um eine *Ausnahme*macht, die anderen Besatzungsmächte sind nicht gleichermaßen „antifaschistisch" qualifiziert.

Es ist daher folgerichtig, wenn die Autorin den Begriff *Grundkonsens* verwendet für das, was das Verhältnis zwischen kommunistischer Besatzungsmacht und kommunistischen Kulturpolitikern bestimmt. Strategisch interessant wird aber dann die Ausweitung dieses *Grundkonsenses*, die mit der Formel „Künstler wie Staudte" vorgenommen wird. „Künstler *wie* Staudte" soll heißen: `ehrliche` Antifaschisten können zwanglos mit Kommunisten zusammenarbeiten. Am Fall Staudte erweist sich exemplarisch die Funktion der *Bündnispolitik* von KPD/SED in der ersten Periode ihrer Machtergreifung.[1247] In diesen Grundkonsens sollen alle einstimmen können, bürgerliche, andere nicht-kommunistische und kommunistische Kräfte können unter dem Titel Antifaschismus ein Bündnis eingehen – für die Beglaubigung dieser Botschaft steht die Vorzeigefigur Staudte.

2.5.3.3 Das Filmwesen in der DDR

Eine treffendere Bezeichnung als Film*wesen* lässt sich kaum denken für das, was in der SBZ/DDR von den kommunistischen Funktionären unter *Film-*

1247 Vgl. oben Kapitel 1 und 2. 3.

kunst verstanden worden ist; die Konnotationen sind unabweisbar: ähnlich *substantialistische* Auffassungen finden sich in völkisch-nationalen Kunsttheorien; die Differenz liegt vor allem im jeweiligen Bezugsrahmen, der einmal vom Prinzip des Politischen und zum anderen vom Prinzip des Ethnos gebildet wird; die Gemeinsamkeit kulminiert in einer militanten „ästhetischen Intoleranz“ (Bourdieu), im strikten Kampf gegen die ästhetische Moderne.[1248] Der Begriff ist prominent gemacht worden durch eine frühe Studie von Heinz Kersten über „Das Filmwesen in der SBZ“, eine rasch in den Rang eines Standardwerks aufgerückte Arbeit aus dem Jahr 1954.

Entsprechend der Zentralisierung der gesamten Kultur stand auch das gesamte *Filmwesen* unter der einheitlichen Leitung durch die Hauptverwaltung Film (HV Film) im Ministerium für Kultur; die einheitliche Leitung kontrollierte die Produktion und die Distribution von Filmen vollständig: der Leiter der HV Film bekleidete den Rang eines Stellvertreters des Ministers. Ein 1973 gebildetes Komitee für Filmkunst übte beratende Funktionen aus; neben dem staatlichen Leiter gehörten ihm Regisseure und Autoren, Studiodirektoren, der Rektor der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR sowie Vertreter des FDGB und der FDJ an.[1249]

Die Organisationsform eines Verbandes für die in diesem Bereich Tätigen wurde erst durch den im Jahr 1967 gegründeten „Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR“ (VFF) geschaffen. In der von Walter Ulbricht unterzeichneten „Grußadresse“ des „ZK der SED an den Kongreß“ vom 21. Januar 1967 wird die Gründung des Verbandes als „ein bedeutsames kulturpolitisches Ereignis“[1250] bezeichnet. Ulbricht resümiert den politischen Auftrag: In der DDR „dient die Film- und Fernsehkunst dem umfassenden Aufbau des Sozialismus, der Entwicklung eines breiten geistigen und kulturellen Lebens unseres Volkes, der Verbreitung der Ideen des Humanismus, des Friedens und des Sozialismus.“[1251] Die SED habe die Filmarbeit „stets auf-

---

1248 Vgl. dazu u. a.: Ketelsen, Uwe- K., Völkisch – nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890 – 1945, Stuttgart 1976; Denkler, Horst u. Karl Prümm (Hrsg.), Die deutsche Literatur im dritten Reich, Stuttgart 1976; Berg, Jan u.a. (Hrsg.), Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1981.

1249 Vgl. dazu: Lemma Filmwesen in: DDR Handbuch Bd.1, hrsg. v. Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, Wissenschaftliche Leitung: Hartmut Zimmermann, Köln 1985.

1250 Grußadresse des ZK der SED, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 8. Jg. 1/67, S. 6.

1251 Ebd

merksam verfolgt und mit Rat und Tat gefördert. Unter der Führung der Partei formierten sich im Film- und Fernsehbereich hervorragende Kollektive, wuchsen in deren Mitte profilierte Künstlerpersönlichkeiten heran. Selbst Teil der Partei oder eng mit ihr verbunden, stellen die Film- und Fernsehschaffenden in den zurückliegenden Jahren die ihnen *vom Volk anvertraute* massenwirksamste aller Künste bewußt in den Dienst der sozialistischen Deutschen Demokratischen Republik.“[1252] Da die „Massenmedien der formierten Gesellschaft des staatsmonopolistischen Kapitalismus in Westdeutschland“ zur „Manipulierung der Menschen und zur Verbreitung des Antikommunismus“ eingesetzt werden, könne es für die Künstler der DDR „keine edlere Aufgabe geben“ als die DDR „allseitig zu stärken.“[1253]

Das Hauptreferat hielt der führende Dokumentarfilmer Andrew Thorndike „über die Position des sozialistischen Patriotismus“[1254] und über die Frage, ob „der Kino-Film eine Zukunft“[1255] habe. Es stellt keineswegs ein *vergiftetes Lob* an sich und seine Genossen dar, wenn er die Verdienste der Vergangenheit so zusammenfasst: „Ich meine, wir können der DEFA mit bestem Gewissen bestätigen, daß sie in den 21 Jahren ihres Bestehens viel Positives und auch Hervorragendes geleistet hat. Wer könnte bestreiten, daß die DEFA als einziges Filmunternehmen in ganz Deutschland von ihrem ersten Film an die Abrechnung mit dem Faschismus, die *antifaschistisch – demokratische Revolution* und vor allem den Hauptinhalt unserer Epoche -den Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus - konsequent zum Mittelpunkt ihrer Produktion gemacht hat.“[1256]

Thorndike betont die historische Kontinuität: darin, „daß die DEFA die in den 20er Jahren ... begonnene Linie einer sozialistischen deutschen Filmkunst fortsetzte, daß sie die wesentlichsten (sic!), die nationalen und sozialen Probleme der Deutschen in unserer Zeit begriff und ihnen künstlerisch-

---

1252 Ebd. - Herv. v. Vf.

1253 Grußadresse des ZK der SED, a. a. O., S. 7.

1254 Thorndike, Andrew, ... die Umstände menschlich bilden, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 8. Jg. 1/67, S. 32.

1255 Thorndike, ... die Umstände menschlich bilden, a. a. O., S. 41.

1256 Thorndike, ... die Umstände menschlich bilden, a. a. O., S. 40. Herv. v. Vf.

progressive Gestalt verlieh, zeigt sich ihre Volksverbundenheit und Parteilichkeit.“[1257]

Der Kongress verabschiedet auch ein *Statut*. Dort wird der VFF als „eine gesellschaftliche Organisation“ bezeichnet, in der „Persönlichkeiten“ vereinigt sind, „die aktive Mitgestalter der sozialistischen Gesellschaft sind und mit ihrer schöpferischen Arbeit zur Entwicklung der Film- und Fernsehkunst und -publizistik der DDR beitragen.“ Die politische Dimension legt §2 des Statuts dar: die „Mitglieder“ des VFF „erkennen die führende Rolle der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei an.“ Auf der „Grundlage des festen Vertrauensverhältnisses zwischen den Künstlern und der Partei“ fördert der VFF „die Selbstverständigung der Film- und Fernsehschaffenden über ideologisch-ästhetische Fragen und Schaffensprobleme.“ Die polit-ästhetische Dimension regelt §3. Nachdem zunächst klargestellt wird, „daß künstlerische und wissenschaftliche Verantwortung im Sozialismus nur als künstlerische und wissenschaftliche Verantwortung für den Sozialismus zu verstehen ist“, erfolgt die Präzisierung: die Mitglieder „bekennen sich zur Schaffensmethode des sozialistischen Realismus.“ Der VFF „richtet seinen gesellschaftlichen Einfluß darauf, künstlerische und publizistische Qualität, Parteilichkeit, Volksverbundenheit und Massenwirksamkeit des sozialistischen Film- und Fernsehschaffens weiterzuentwickeln“; zugleich nimmt er damit „entschieden Stellung gegen jeden Versuch des Eindringens reaktionärer ideologischer und ästhetischer Auffassungen - gleich welcher Spielart - in unser Film- und Fernsehschaffen.“[1258]

2.5.4 Zur Ästhetik-Konzeption des DEFA -Filmschaffens

2.5.4.1 Die SED-Konzeption einer politisierten Ästhetik

Der marxistisch-leninistische Kultur- und Kunstbegriff ist gekennzeichnet durch seine hierarchisierende, seine normative und strikt funktionalistische Ausprägung. Kunst hat demzufolge den *historischen Auftrag* (Ulbricht) der künstlerischen Gestaltung der von der Theorie des Marxismus-Leninismus

---

1257 Thorndike, Andrew, ... die Umstände menschlich bilden, a. a. O., S. 40 f.

1258 Statut des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, hrsg. v. Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Sonderdruck, Berlin 1967.

Das am 16. 11. 1973 auf dem VII. Schriftstellerkongress beschlossene Statut des Schriftstellerverbandes der DDR enthält bis in die Formulierungen hinein die gleichen Grundsätze; vgl. Walther, Sicherungsbereich Literatur, a. a. O., S. 51.

erkannten Entwicklungsgesetze von Geschichte und Gesellschaft; hierin liegt die Logifizierung dieser Kunst begründet: sie soll das von der Theorie Erkannte mit ihren Mitteln nachbilden, der Kunst wird keine eigene Erkenntnisfähigkeit zugestanden, ästhetische Erkenntnis ist der begrifflichen untergeordnet. Der Kultur- und Kunstbegriff ist rückgebunden an die marxistisch-leninistische Geschichts- und Gesellschaftstheorie. Dieser Theorie zufolge stellt der Sozialismus eine *höhere* historisch- soziale Entwicklungsstufe dar als der Kapitalismus, daher ist auch sozialistische Kultur und Kunst der bürgerlichen nicht nur überlegen, sondern repräsentiert eine *höhere* Kulturstufe.

Das künstlerische Verfahren dieser Kunst soll dabei drei Prinzipien gehorchen: Soziaistischer Standpunkt, Parteilichkeit und Volksverbundenheit. Die Maxime des bürgerlichen Realismus: zeigen, was ist, wird verwandelt in den Imperativ: zeigen, was sein soll. Dieser Imperativ bildet den Kern dieses Kunstbegriffs, der als der „Sozialistische Realismus“ firmiert. Als polit-ästhetische Doktrin ist diese Begriffs-Komposition die Bestimmung einer Methode und Hauptelement einer Ästhetik, der Kunst als Widerspiegelung der Realität gilt.

Der Realismusbegriff der kommunistischen Ästhetik *beerbt* zum einen den bürgerlichen Realismus, der an die historisch *fortschrittliche* Funktion der Bourgeoisie gebunden gewesen sein soll.[1259] Deren Schwinden bringt die ästhetischen *Dekadenzformen* hervor: Naturalismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit, abstrakte Kunst etc., die allesamt unter den Begriff *Formalismus* subsumiert werden. Unter diesem Titel bekämpft die kommunistische Ästhetik die ästhetische Moderne. Formalismus wird bestimmt als „Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst“ (W. Girnus); für Stefan Hermlin ist er „literarischer Ausdruck des imperialistischen Kannibalismus.“[1260]

Zum anderen ist er ein besonderer, ein weiterentwickelter Realismus: nämlich ein *sozialistischer* Realismus; dieser Realismus soll in der Lage sein, den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang zu erkennen und auch darstellen zu können, kurz ein Realismus, der die sinnlich-konkrete Totalität, die Einheit von Wesen und Erscheinung darstellen kann. Diesem spezifischen Realismus, dessen Leistungen noch heute von seinen Anhängern mit „sozia-

---

1259 Vgl. oben Mehrings Interpretationsschema.

1260 Zit. nach Emmrich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Leipzig 1996, S. 119.

ler Verantwortung“, „sozialer Genauigkeit“, „Alltagsbeobachtung“ usw. übersetzt werden, kann noch immer Adornos Hinweis entgegengehalten werden: „Was als realistische Kunst firmiert, injiziert dadurch, daß es als Kunst auftritt, der Realität Sinn, die illusionslos abzubilden solche Kunst sich anheischig macht. Das ist angesichts der Realität vorweg ideologisch. (...) Beckett ist realistischer als die sozialistischen Realisten, welche durch ihr Prinzip die Wirklichkeit verfälschen.“[1261]

2.5.4.2 DEFA - Realismus oder: Neoplatonische Ideenmimesis

Die normativ-funktionalistische Ästhetikkonzeption des Marxismus-Leninismus bestimmt auch die Eigenart des DEFA-Filmschaffens: ihr Grundzug ist die Konstruktion des filmischen Bildes in Analogie zum sprachlichen; das Visuelle ist dem Diskursiven, das Bild dem Begriff unterworfen; die kategoriale Differenz zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren ist eingezogen; Ziel ist die Herstellung von *Eindeutigkeit*.

Hauptmerkmal des DEFA- Films ist daher eine Dramaturgie eines auf *moralisierenden Kommentar* gestützten *Erzählens* in einer *geschlossen Form* mit einem *positiven Helden* und einem *happy end.* Das Medium war dem herrschenden Gebot zur Eindeutigkeit unterworfen; aus dieser Logifizierung des Mediums folgte eine dominante *tautologische* Struktur der Filme, in der das Bild der Beglaubigung des Wortes diente und damit auf diese Dimension reduziert war. In dieser Ordnung des Visuellen nach dem Muster des Sprachlichen kehrt die Grundstruktur des *mythischen* Denkens wieder: Herstellung der Einheit von Bild und Sinn.

Bildtheorie des visuellen Stalinismus

Die Vorstellung der Möglichkeit einer *eindeutigen* Botschaft im Film ist ein frommer Wunsch jener kommunistischen Theoretiker, für die Stalins berüchtigte Äußerungen zur Sprachtheorie noch immer ein Meisterwerk der Sprachwissenschaft darstellen. Im Gegensatz dazu ist festzuhalten: die Rezeption eines Kunstwerks lässt sich nicht vorprägen oder steuern: der Monosemiefuror ist vergeblich. Der kommunistischen Bildpolitik liegt die Naivität einer *stabilen* Beziehung zwischen *Zeichen und Bedeutung* zugrunde. Ein Blick in die Semiotik hätte den illusionären Charakter dieser Annahme gezeigt: seit Saussure kann jeder wissen, dass die Beziehung zwischen Signifi-

---

1261 Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 477.

kant und Signifikat *arbiträr* ist, von Konventionen geregelt und deren Wandel unterworfen. Daraus folgt die prinzipielle Polysemie symbolischer Ausdrücke, anders gesagt: ihre Rezeption lässt sich nicht steuern über den Versuch, in ihrer „Produktion“ schon einen monosemen Gehalt festzuschreiben. Eindeutigkeit der Rezeption und des Verstehens ist eine Chimäre.

Anders dagegen die Auffassung der visuellen Stalinismus, sie lässt sich wie folgt zusammenfassen: Es gibt kein kritisches, neutrales oder widersprüchliches Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem: wer etwas (*dieses*, *nicht* jenes) zeigt, stellt es damit emphatisch aus. Westlicher Surrealismus schrieb unter das gemalte Abbild einer Pfeife: „Dies ist keine Pfeife“. Sozialistischer Sur-Realismus lehrte: Abbilden heißt affirmieren: Das Plakat oder die Filmsequenz mit dem fröhlich blickenden Ensemble der Arbeiter und Bäuerinnen, im Schein der Morgenröte in die Zukunft schreitend, *ist Realität*. Gleiches gilt umgekehrt für das Foto der ruhmreichen heroischen Revolutionäre im Geschichtsbuch auf dem plötzlich einer fehlt: Leo Trotzki. Die Umschreibung der Geschichte bedeutet *Derealisierung*: wer nicht mehr abgebildet ist, *ist* (existiert) nicht mehr, ist vernichtet.

Realismus

Die herrschende Konzeption einer politisierten Ästhetik muss bei der Analyse von DEFA- Filmen daher einbezogen werden, d.h. alles, was unter der Herrschaft dieser Doktrin in dieser Filmkunst als selbstverständlich galt, wird zum Gegenstand der Untersuchung. Dieser Konzeption zentral ist das Realismus-Postulat mit seinen ideologischen Prämissen und seine ästhetischen Implikationen. Ein Grundzug der Ästhetik seit ihrem Beginn im 18. Jahrhundert war immer die Rettung des Besonderen vor dem Geltungsanspruch des Allgemeinen, die Rettung des Nicht-Identischen, wie Adorno es nannte, vor dem Totalitätsanspruch des identifizierenden Denkens. Die Ästhetik des Marxismus-Leninismus hingegen war eine Ästhetik des „Typischen“.

Neben dem „Realismus“ ist das zweite Kernelement der ästhetischen Auffassungen in marxistischen Kunsttheorien die „Widerspiegelung“. Über beide Begriffe gibt es eine breite innermarxistische Debatte; sie rekurriert immer wieder auf die zahllosen Einlassungen der „Klassiker“[1262] selbst, von denen

1262 Vgl. dazu Karl Marx/ Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden, Berlin 1967.

insbesondere Marxens Einwände gegen den poetisierenden Parteikonkurrenten Ferdinand Lassalle[1263] in der „Sickingen-Debatte“ den Ausgangspunkt bilden. Vor allem aber Engels berühmtes Diktum aus einem Brief an „Margaret Harkness in London“ vom April 1888 über den Realismus, der „außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“[1264] bedeuten solle, wird dabei immer wieder zitiert. Theoretikern wie Georg Lukács[1265] dienen diese Bestimmungen als Ausgangspunkt und als Beleg für durchaus von der Parteilinie abweichende Urteile, wenn es um den Realismus geht.

Sozialistischer Surrealismus als Ideenmimesis

Zur Verdeutlichung des diesem Kunstbegriffs zugrundeliegenden Prinzips der *Ideenmimesis* kann das Werk von Kurt Maetzig beitragen. Maetzig, Mann der ersten Stunde, einer der *ideologisch* wichtigsten DEFA-Regisseure, hat eine Fülle von Dokumentar- und Spielfilmen gedreht und sich zudem in dankenswerter Klarheit auch zur Filmtheorie geäußert. Einer seiner bekanntesten Filme ist der für die vom ihm mitbegründeten Wochenschau „Der Augenzeuge“ produzierte Dokumentarfilm „Einheit SPD/ KPD“ aus dem Jahr 1946. An diesem Film und an Maetzigs Maximen zum Dokumentarfilm lässt sich zweierlei exemplarisch zeigen: a) Filmemacher wie Maetzig und Genossen stehen in der Tradition der platonischen *Ideenmimesis*, also jener Denktradition, die „die Realität im strengen Sinne jenseits der Erscheinungen“[1266] sucht; b) für die Filme der DEFA heißt dies: Verwandlung des realistischen Anspruchs in surrealistische Praxis.

Westliche Kenner und Freunde des DEFA-Films[1267], den sie vor allem wegen seines „sozial -engagierten“ und „kritisch-realistischen“ Anspruchs

---

1263 Vgl. dazu Marx/Engels Werke Bd. 29, Berlin 1972, S. 590 ff.

1264 In: Marx/Engels Werke Bd. 37, Berlin 1974, S. 345.

1265 Vgl. Lukács, Georg, Tendenz oder Parteilichkeit? (1932), in: Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961, S. 109 –121; vgl. zum Problem des Realismus das epochale Werk von Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion, a. a. O.; zur Kritik an Lukács vgl. S. 59 ff. Vgl. dazu oben.

1266 Blumenberg, H., Die Genesis der kopernikanischen Welt, Bd.1, a. a.O., S. 119.

1267 Als Exponent sei hier stellvertretend genannt: Zimmermann, Peter, Der Dokumentarfilm der DEFA zwischen Propaganda, Alltagsbeobachtung und subversiver Rezeption, in: ders. (Hrsg.), Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, Konstanz 1995, S. 9 -26.

schätzen, haben an dem genannten Parteitagsfilm von Kurt Maetzig - bei aller sonstigen Wertschätzung - gern und vornehmlich *herumgemäkelt*, weil Maetzig *einen* Fehler begangen haben soll; es handelt sich dabei um die Standardentlarvung für den filmischen Sündenfall schlechthin: die Bilder in Maetzigs Filmsequenz vom Zusammenströmen der marschierenden Parteikolonnen von KPD und SPD unter dem Banner der SED in diesem „Augenzeugen-Film“ sind nicht „echt“ - der *gestellte* Status einer Szene - das soll der *entscheidende* Einwand gegen diesen Film sein!

Welchen Ertrag soll aber dieser Nachweis *einer faktischen* Unstimmigkeit erstens für eine Interpretation des Films und zweitens für eine Interpretation dieses vom Film vermeintlich dokumentierten politischen Ereignisses, also der Fusion von SPD/KPD, haben?

Auch wenn Maetzig diesen faux pas nicht begangen hätte, würde sich an der ästhetischen *und* politischen *Kritik* - die sich vom *Mäkeln* grundsätzlich unterscheidet - *nichts* ändern können: es ist ein Film, der die SED-Version von der freiwilligen Fusion beider Parteien grobschlächtig bebildert. Seine dramaturgische Struktur mit der Suggestion einer *Bewegung* in der Arbeiterklasse (bzw. im Volk) selbst von der Peripherie zum Zentrum, von unten nach oben, diese filmische Struktur antizipiert schon visuell die Struktur des zukünftig herrschenden Ordnungsprinzips des *demokratischen Zentralismus*.

Die hergestellte *Einheit* soll als Vollstreckung des Willens der Arbeiterklasse selbst erscheinen. Die Einheit soll zudem aus der Geschichte der Arbeiterbewegung - plakativ deshalb am Anfang des Films der Blick auf *Gotha!* und die Erinnerung des Kommentars an das Jahr 1875! - und der jüngsten Vergangenheit begründet sein - Stichwort Faschismus; die Frage nach den Gründen der *fehlenden* Einheit, also der Spaltung, bleibt vollständig ausgeblendet; das Problem der Freiwilligkeit dieser Fusion handelt der Regisseur ab, indem er im Kommentar als „Gegner“ der „Einheit“ folgende bekannte Denkfiguren nennt: *imperialistische* Kreise im Westen, deren Ziel eine Neuaufnahme des *Krieges* gegen die Sowjetunion sei. Für einen filmhermeneutisch genauen Blick auf diesen vermeintlichen Dokumentarfilm, für die Erschließung des Sinns der Bilder bleibt Maetzigs *Vergehen* gegen die Konventionen des Genres in seinem Parteitagsfilm *sekundär*; es muss zwar auch kritisiert werden, es steht aber nicht im Zentrum der Kritik.

Die gängige westliche Kritik will in Maetzigs Verfahren der Einbeziehung eines *fakes* einen „immanenten Widerspruch“ erkennen, der in einer *Abweichung* vom Selbstanspruch des Filmemachers bestehe. Diesen Widerspruch

kann allerdings nur der erkennen, der die von Maetzig formulierte theoretische Ausgangsposition teilt, der nämlich der Maxime des „Augenzeugen“ zustimmt: *„Sie sehen selbst, Sie hören selbst, Urteilen Sie selbst“*, der also meint, dies sei eine dem Film bzw. dem Dokumentarfilm angemessene und von ihm zu erfüllende Verpflichtung auf ein „objektives“ Abbild eines Faktischen.

Was ist von dieser theoretischen Positionsbestimmung des Dokumentarfilms zu halten?

Maetzigs Anspruch tritt zunächst bescheiden auf, er will dem Zuschauer nur die Stellung des Anwesenden verschaffen, dessen der mit Goethe sagen kann: „Und ich bin dabeigewesen“. Diese Prämisse teilt der heutige - westliche - Kritiker Maetzigs, *dies* hält er für *möglich*; er sieht in Maetzigs Position so etwas wie die Garantie eines *Programms für den mündigen Zuschauer*: der Mann mit der Kamera, der an allen Schauplätzen des Lebens als *Stellvertreter* des Zuschauers auftritt, in seinem *Auftrag* alles unter die kritische Kameralinse nimmt - das ist auch *sein* Ideal des Dokumentarfilms.

Dieses Ideal sieht der heutige westliche Kritiker verletzt, wenn sein Vorbild Maetzig nicht einfach das vorfindlich Faktische abbildet, sondern die „Fakten“ selber „macht“. Diesen Sündenfall sieht der Kritiker begründet in einer *Schwäche* des Filmemachers, nämlich in seiner *Unterordnung* unter einen von der Politik geltend gemachten Anspruch auf „Parteilichkeit“. Denn diese stehe in Widerspruch zum Selbstanspruch der „Objektivität“ des Filmemachers, die eben darin bestehen solle, nur das Faktische zeigen zu wollen, damit der Zuschauer selbst urteilen könne. Selbstverständlich stellt Maetzigs SED-Inszenierung einen groben *Verstoß* gegen die Konventionen des Metiers, ein kritisch aufzuhellendes Manöver dar; aber im Kontext dieses Parteitags-Films ist das *fast* unerheblich, denn ebenso wenig wie ein anderer berühmter Film eines Parteitags - der Film von Leni Riefenstahl über den Parteitag der „*nationalen* Einheit“ im Jahr 1934 - ein schlichter Dokumentarfilm ist, ist Maetzigs Film über die *soziale* Einheit im Jahr 1946 ein solcher. Und dass er ein Dokumentarfilm *nicht* ist, liegt zum wenigsten am inszenierten Status der monierten Sequenz; dafür sind andere *Gründe* anzuführen.

Die *theoretische* Grundlage eines solchen Filmeverständnisses hat Maetzig selber in seiner Darlegung „Vom Wesen des Dokumentarfilms“ entwickelt und auch ganz deutlich ausgesprochen: *Aufgabe* des Dokumentarfilms sei, so Maetzigs berühmtes Diktum, das *„wahre Wesen der Wirklichkeit“* zu zeigen und ein *„typisches Bild zu entwerfen.“*

Maetzigs theoretische Konzeption setzt sich im ersten Schritt vom Film des Nationalsozialismus ab; er will den von den nationalsozialistischen Filmemachern für politische Zwecke *missbrauchten* Dokumentarfilm rehabilitieren; denn durch diesen Missbrauch sei das *Vertrauen des Zuschauers* verloren gegangen: „Das ist verständlich, denn man bezweifelt nicht nur die Fähigkeit, sondern mehr noch die Absicht zu wahrheitsgetreuer Berichterstattung ...“[1268]

Im zweiten Schritt stellt er seinen Begriff von *Objektivität* vor; diesen Begriff verbindet er mit dem des *Typischen* und mit dem einer *Person*, die nicht *neutral* sein darf: „*Objektivität* kann nur bei *einfachen* Sachverhalten darin bestehen, *alle* Aspekte zu schildern. Bei komplizierten Zuständen und Vorgängen muß *sie* darin bestehen, durch Anlegen der *kritischen* Sonde zum *wahren Wesen der Dinge* vorzudringen. Denn eine Objektivität, die *neutral*, leidenschaftslos, unkritisch und desinteressiert ist, kann bestenfalls ein statistisches Durchschnittsbild entwerfen. Solche kritischen Filme sind in stärkstem Maße von der *Person* des Herstellers abhängig. Ich behaupte weiterhin, daß nur derjenige ein *typisches* Bild entwerfen kann, der über die Erkenntnis seiner eigenen Subjektivität hinaus sich in der vorschnellen Urteilsabgabe zügelt, der sich bemüht, die verschiedenen Aspekte eines Sachverhalts kritisch abzuwägen und das *Wesentliche* darzustellen. Damit hätte er die eigene Subjektivität überwunden und wäre zu einer *Objektivität auf höherer Ebene* gelangt.“[1269]

Im dritten Schritt stellt er das Lernprogramm für den mündigen Zuschauer vor, das auf die Unterscheidungsfähigkeit zwischen neutraler und parteiischer Berichterstattung zielt: „Der Zuschauer allerdings muß selbst lernen, Perlen von Kieselsteinen zu unterscheiden. Er muß bei den *angeblich neutralen* Berichten sorgfältig untersuchen, ob sich hinter der Sachlichkeit nicht ein Autor verbirgt, der nur die eigene Meinung als objektiv, die *Andersdenkender* dagegen grundsätzlich als subjektiv ansieht. Es kann dem Zuschauer niemand ersparen, die Echtheit dieser Dokumente wenigstens in Stichproben nachzuprüfen, indem er sie mit seinen Kenntnissen vergleicht und neue In-

---

1268 Maetzig, Kurt, Vom Wesen des Dokumentarfilms, zitiert nach: Günter Jordan, Von Perlen und Kieselsteinen. Der DEFA Dokumentarfilm von 1946 bis Mitte der 50r Jahre, in: Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilm der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, hrsg. von Peter Zimmermann, Konstanz 1995, S. 55.

1269 Ebd.

formationen einbezieht. Hier wird er sein Wissen bereichern, seine Urteilskraft schulen, und er wird schließlich gelernt haben, die demagogischen Parolen *falscher Propheten* zu unterscheiden von den Rufen seiner *wahren Freunde*."[1270]

Was mag Maetzig mit diesem stalinistischen Elaborat meinen? Er gibt zunächst folgenden kurzen Lehrgang für den Filmemacher: *Objektivität* kann der Filmemacher nicht im Blick auf die Oberfläche der Dinge, ihre *Erscheinung*, erreichen. Zur Erreichung von Objektivität muss er - ähnlich wie Meisterdenker Marx in seiner *Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft* im *Kapital* - als Arzt am Krankenbett der Dinge tätig werden und eine kritische *Sonde* einführen. Das kann nicht jede *Person*, vor allem nicht eine neutrale; die nicht-neutrale Person ist die parteiische Person, d.h. der Filmemacher, der Objektivität erreichen bzw. herstellen will, muss über *Parteilichkeit* verfügen, damit er die Sonde *richtig* einführen und das *richtige* Resultat aus dem Gewimmel des Faktischen herausselektieren kann. Wenn er diese Anatomie der Dinge und Sachverhalte mit seinem parteilichen Blick durchführt, dann entsteht vor seinen Augen etwas Neues: das *Typische*. Das so gewonnene *typische Bild* stellt dann das geforderte Resultat dar: Objektivität des Bildes, wohlgemerkt: nicht *schlichte* Objektivität als Abbild der faktischen Erscheinung, sondern *Objektivität auf höherer Ebene!*

Für die „Zuschauer", die blind für das Typische und seine neuartige Objektivität sind und stur auf der Kraft der Erscheinungen beharren, hält Maetzig ein leninistisches Schulungsprogramm bereit, in dem *sie lernen* sollen, eben der Wahrnehmung des *selbst sehen/hören* nicht mehr zu folgen, sondern einer *höheren* Wahrheit. Begleitet wird diese Zuschauerschulung von einer impliziten Drohung: der Zuschauer möge baldmöglichst lernen, die *falschen Propheten* von den *wahren Freunden* und dann auch *Kieselsteine* von *Perlen* unterscheiden zu können.

1270 Ebd. Alle Herv. v. Vf. Die hier von Maetzig mit stalinistischem Vokabular formulierte ästhetische Programmatik weist eine bemerkenswerte Affinität zu der ästhetischen Position von Leni Riefenstahl auf, mit der sie ihren Parteitagsfilm gedreht hat: es ging ihr dabei, wie sie 1965 in der französischen Filmzeitschrift Cahiers du Cinèma mit schlichten Worten darlegte, darum „gewisse Ereignisse so darzustellen, daß sie eine These illustrieren, oder von bestimmten Ereignissen etwas unter den Tisch fallenzulassen, um anderes herauszustreichen." Zit. in der Ausstellung „Leni Riefenstahl.Fotografie-Film-Dokumentation", Nürnberg 2005.

Eins wird im Licht dieser Darlegungen sofort deutlich: Maetzigs Vorgehen in seinem Parteitagsfilm stellt keinen „immanenten Widerspruch“ dar, wie seine westlichen Kritiker meinen, es stellt keinen Widerspruch zu seinem Selbstanspruch dar - es ist vielmehr seine Konsequenz! Der erste Teil von Maetzigs Maxime des „Sie sehen und Sie hören selbst“ ist die Reformulierung des klassischen Programms des Empirismus, der mit Locke behaupten konnte: nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu - es ist nichts im Verstand, was nicht vorher durch die Sinne hineingekommen ist, eine schon von Leibniz zu Recht ironisch mit dem Satz: „Außer dem Verstand selbst“ kommentierte Position.

In diesem Fall steht hinter der sinnlichen Wahrnehmung ein schlichter marxistisch-leninistisch geschulter Verstand. Maetzigs Blick in die Welt ist eben *keineswegs* ein auf die Sinneswahrnehmung *restringierter*; ganz im Gegenteil, es ist der an der Schaffung einer neuen symbolischen Ordnung interessierte und orientierte Blick, der sich durch ideologische Selbstermächtigung in die Position des *ideellen Gesamtzuschauers* befördert hat: diese Position - „durch Anlegen der *kritischen* Sonde zum *wahren Wesen der Dinge* vorzudringen“ - kann nur der einnehmen, der sich als Parteifilmer im *Vollbesitz der Wahrheit* wähnt - und diese als *wahrer Volksfreund* im Sinne Lenins zum Zuschauer tragen will.

Sicher ist zudem folgendes: Maetzigs Programm enthält die Neuauflage der platonischen Konzeption einer Unterscheidung des *wahren Wesens* der Dinge von ihren *Erscheinungen*: da deren Unstetigkeit und Wandelbarkeit keinen Anhalt zur Begriffsbildung bietet, sind die *wesenhaften Urbilder* der sinnlichen Anschauung zum *Objekt der Begriffe* zu machen. In dieser Konzeption sinken daher die *Erscheinungen* der sinnlichen Anschauung ins *Wesenlose*, gegenüber dem idealen Sein ist das phänomenale Sein von grundsätzlicher Defiziens, denn *„Wirklichkeit liegt in einer anderen Dimension als in der Faktizität der Erscheinungen.“*[1271]

Es ergibt sich damit für Maetzigs *Filmtheorie* folgendes: auf der einen Seite formuliert er den schlichten Selbstanspruch der Ermöglichung einer Urteilsfähigkeit beim Zuschauer, indem er sagt, er als Filmemacher beschränke sich auf bloße *Wiedergabe,* ein *Abbild* des sinnlich Gegebenen und Erfahrbaren. Auf der anderen Seite betont er die Verpflichtung des Filmemachers, das

1271 Blumenberg, H., Die Genesis ..., a. a. O., S. 125.

„wahre Wesen“ der Dinge zu zeigen. Aus *dieser* Verpflichtung folgt nun allerdings die *Entwertung* des sinnlich Gegebenen, der Erscheinungen, deren Wiedergabe noch Maxime des ersten Schritts sein sollte. Die beiden von Maetzig genannten Ansprüche stehen in einem Verhältnis, das als logischer Widerspruch bezeichnet werden kann. *Hier* liegt also das Problem, hier liegt der *Widerspruch*, an dem die Kritik ansetzen kann und muß.

Maetzigs programmatischer Anspruch ist im Kern, nämlich in seiner theoretischen Substanz, also im Licht des Marxismus -Leninismus, durchaus berechtigt - allerdings besteht diese Berechtigung *ausschließlich* im Kontext dieser Theorie: sie besteht in der neoplatonischen Konzeption dieser Ästhetik und deren Grundbestimmung eines kausal- abbildlichen Verhältnisses von Prinzip und Phänomen, von Urbild und Nachbild. Die „höhere Objektivität“ des Filmemachers besteht folgerichtig darin, nicht dem *Schein* einer *kontingenten Faktizität*, den täuschenden Erscheinungen, zu erliegen, vielmehr ihr *Wesen* sichtbar zu machen - und dies ist möglich auf der Grundlage der Theorie des Marxismus -Leninismus, die für sich einen *privilegierten* Anspruch auf Erkenntnis des „Wesens der Wirklichkeit“ aus einer *bestimmten* Perspektive, nämlich der Perspektive der Arbeiterklasse, geltend machte und in der daher ganz folgerichtig *„Objektivität“ und „Parteilichkeit“ konvergierten.*

Wer dem Film bzw. der Kunst die Möglichkeit einer Darstellung des „Wesens der Wirklichkeit“ zubilligt, eine Möglichkeit, die immer gekoppelt ist an ein inhaltliches Apriori einer vorgeordneten Theorie, sollte also auch die Implikationen dieser Position bedenken. Die Korrektur der *falschen* Faktizität in der künstlerischen Darstellung, wie sie Maetzig in seinem Parteitagsfilm exemplarisch vorgenommen hat, wird postuliert in der schon von Engels formulierten und dann von Lukàcs elaboriert vorgetragenen These vom „Typischen“ - und natürlich im Sozialistischen Realismus, der eben kein bloß naturalistisches Abbild, sondern ein *konstruktives* und *antizipierendes* Bild der „Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ (Shdanow) fordert, das von der Theorie vorformuliert worden ist.

Exkurs: Eine deutsch-deutsche Gemeinschaft der Filmkünstler

Das Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms hat 1995 in dem Band „Deutschlandbilder Ost“ einen Überblick über die Dokumentarfilme der DEFA von

der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung zu geben versucht.[1272] Diese Publikation ist in einer Hinsicht besonders bemerkenswert: sie dokumentiert die unter den Filmfreunden der Bundesrepublik uneingeschränkt vorhandene Anerkennung der *politischen* Filmemacher der DDR als legitime und authentische Filmkünstler, die ihre Arbeit unter den schweren Bedingungen, wie Peter Zimmermann in seinem Einleitungsbeitrag formuliert, „zwischen Propaganda, Alltagsbeobachtung und subversiver Rezeption"[1273] verrichten mussten.

Der *Ansatz* der *kritischen* Filmleute der - alten - Bundesrepublik lässt sich in zwei Glaubenssätzen zusammenfassen: der erste Satz lautet: die *Massen* werden unterdrückt, also ist *Herrschaftskritik* erforderlich; der zweite Satz lautet: die Massen werden durch die Medien manipuliert, also ist *Aufklärung* erforderlich, d.h. den Massen muss mit Hilfe der kritischen Medien ein ungeschminktes Bild *ihrer* Wirklichkeit gezeigt werden. Dieser Ansatz wird nun *auch* auf die Situation in der SBZ/DDR übertragen; er gilt sozusagen als universeller Auftrag der kritischen Filmleute. *Ausgeblendet* wird bei der Würdigung der DEFA- Dokumentarfilmer als gleichgesinnter kritischer politischer Filmemacher die entscheidende *kategoriale Differenz* zwischen der Arbeit von Filmemachern in der Bundesrepublik und jenen in der DDR, d.h. die Differenz von Demokratie und Diktatur.

Welche Begründungsanstrengungen dies Gleichsetzungsverfahren kostet, zeigt Zimmermann, wenn er schreibt: „Kurt Maetzig hatte bereits 1946 in einem Artikel ‚Vom Wesen des Dokumentarfilms' darauf hingewiesen, daß der dokumentarische Film durch den Faschismus diskreditiert worden war und sich seine Glaubwürdigkeit neu erringen mußte. Man darf wohl davon ausgehen, daß dies nach einigen wenigen *hoffnungsvollen* Ansätzen in der Nachkriegszeit in den 50er Jahren in der DDR gründlich mißlungen ist."[1274] Maetzigs stalinistische Theorie über das „Wesen des Dokumentarfilms" als Ausgangspunkt einer Hoffnung auf einen *neuen* Film, einen politisch *nicht*-diskreditierten Film verstehen zu können, ist schon erstaunlich genug; noch

---

1272 Zimmermann, Peter (Hrsg.), Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, Konstanz 1995.

1273 Zimmermann, Peter, Der Dokumentarfilm der DEFA zwischen Propaganda, Alltagsbeobachtung und subversiver Rezeption, in: ders. (Hrsg.), Deutschlandbilder Ost, S. 9 - 27, hier: S. 9.

1274 Zimmermann, Peter, Der Dokumentarfilm der DEFA..., a. a. O., S. 23. Herv. v. Vf.

erstaunlicher ist allerdings die Formel von den *hoffnungsvollen Ansätzen*. Welcher Dokumentarfilm kommt da in Betracht? Vermutlich Maetzigs *Dokumentarfilm* über die „Einheit von SPD/KPD“ oder Thorndikes „Weg nach oben“, denn diese Arbeiten entsprechen, wie die anderen dieser Anfangszeit, den Postulaten vom *Wesen* des Dokumentarfilms.

Hoffnungsvoll können solche Dokumentarfilme nur aus *außerästhetischen* Gründen genannt werden, wenn nämlich die *politischen Lebenslügen*[1275] über die Anfangsphase aufrechterhalten werden, wenn etwa die politische Lüge der KPD/SED von einer *freiwilligen* Einheit der Parteien *geteilt* wird. Den hoffnungsvollen Ansätzen im *Filmwesen* soll Zimmermann zufolge aber eine „Masse dokumentarischer Propagandafilme“ - also war Maetzigs Einheitsfilm kein Propagandafilm - gefolgt sein und die wirkten immer „unglaubwürdiger“ - und dies soll sich sogar „für die Absichten der SED kontraproduktiv“ ausgewirkt haben , so dass „kein Arbeiter“ in der DDR „in Versuchung“ geraten sein dürfte, „diese Darstellungen mit dem zu verwechseln, was er in der Fabrik täglich erlebte. Sein Leben sah anders aus als das, was er im Kino zu sehen bekam.“[1276]

Hier wird die Strukturanalogie ganz deutlich: Die Arbeiter im Westen *und* im Osten sehen etwas auf der Leinwand, was kein *wahres Abbild ihres Lebens* ist - und eben dies zu liefern soll ja Auftrag des *kritischen* Films sein. Was aber, wenn Absicht der politischen Filmemacher und ihrer Partei in der SBZ/DDR gar nicht war, ein *authentisches Abbild* des Lebens zu liefern, sondern etwas ganz anderes? Der Autor macht sich Sorgen um die Glaubwürdigkeit der Filme für die Absichten der SED - von denen er immerhin weiß, dass die eingesetzten Mittel für sie kontraproduktiv gewesen sein sollen. Aber vielleicht hatte die SED (und die mit ihr assoziierten Filmemacher) gar nicht die ihr vom Autor *unterstellten* Absichten, sondern genau jene, die sie mit den verwendeten Mittel artikuliert hat: den Einsatz des Mediums im Ensemble aller andern Mittel der Gesellschaftstransformation für den Versuch der Verwandlung von ideologischen Fiktionen in Realität – und dies *gegen* den empirischen Augenschein „der Arbeiter“.

Diese aus dem *eigenen* Ansatz folgende einseitige Position verlängert Zimmermann in die Wiedererkennung einer kritischen Perspektive des DEFA-

---

1275 Vgl. dazu Kap. 1.

1276 Zimmermann, Peter, Der Dokumentarfilm der DEFA..., a. a. O., S. 23

Dokumentarfilms. Dafür nimmt er eine Unterscheidung vor zwischen *diesen Filmen* und den anderen *gängigen* Elementen des Medienmonopols der SED. Diese *kritischen* Dokumentarfilme übernahmen, „die Rolle einer Ersatzöffentlichkeit, in der Probleme und Konflikte gezeigt oder zumindest angedeutet werden konnten, die in der gängigen Berichterstattung von Presse und Fernsehen nicht darstellbar waren.“[1277] Für dieses kritische Geschäft „entwickelten sich Techniken einer audiovisuellen Camouflage“ bei den Filmemachern; in „weiten Kreisen des Publikums in der DDR“ entwickelten sich „Techniken subversiver Medienrezeption.“[1278]

Welch eine bizarre Perspektive dieser Position zugrunde liegt, wird deutlich beim Blick auf die in dem Band versammelten DEFA-Dokumentaristen: Kurt Maetzig und Karl Gass kommen dort ausführlich zu Wort; sie gelten als *Helden des Genres*, die mit ihren Arbeiten den von Zimmermann formulierten Anspruch eingelöste haben sollen. Die Rede von der „Ersatzöffentlichkeit“ ist als deskriptiver Befund nicht nur weit verbreitet, sie ist richtig, aber auch nicht weiter der Rede wert, wenn *diese* Filmemacher als Wegbereiter einer „Ersatzöffentlichkeit“ gelten sollen. Sinnvoll ist der Begriff allein zu verbinden mit Versuchen der Herstellung einer in Ansätzen dissidenten Form von Öffentlichkeit; die Beiträge von einigen Künstlern dazu sind beträchtlich, aber die o. g. haben dazu *nichts* beigetragen. Die falsche Logik der Argumentation in diesem Kontext wird deutlich beim Blick auf die *Werke* der Parteikünstler Maetzig oder Gass: selbst wenn sie - camoufliert wohlgemerkt - *kritisch* auftreten, bilden ihre Filme doch das *Wesen* dessen, was Parteikunst genannt werden kann; im Fall von Gass und seinem in einigen Werken vorkommenden intellektuellen Helfer Eduard v. Schnitzler handelt es sich sogar um die radikalste Form von Hetzpropaganda; die gelegentlich bei Maetzig vorkommende *kritische* Differenz zur Partei ist eine Akzentverschiebung, eine leichte Nuancierung, kurz: eine kritisch-immanente Differenz mit den besten Absichten für die Machtsicherung.

Der Argumentation von westlicher Seite, die eine Gleichrangigkeit der kritischen Verpflichtung der Filmemacher unterstellt, ist folgendes entgegenzuhalten: Es ist prinzipiell ein *Fehler,* den Begriff Kritik in einer Demokratie und in einer Diktatur *äquivok* zu verwenden - das gleiche gilt übrigens für die Begriffe Politik, Herrschaft, Demokratie oder Kunst etc.; die Verwen-

---

1277 Zimmermann, Peter, Der Dokumentarfilm der DEFA..., a. a. O., S. 24.

1278 Ebd.

dung äquivoker Begriffe kann bekanntlich zu Beweisfehlern führen[1279] - und dies ist hier der Fall. Die von Zimmermann vorgeführte Begriffspolitik setzt den *kritischen* Impetus von einigen Filmemachern von „hüben und drüben“ gleich; mit der äquivoken Verwendung bedeutungsverschiedener Begriffe wird die kategoriale Differenz zwischen dem politischen System der Bundesrepublik und der DDR verwischt. Zugleich aber wird sie implizit doch thematisert: in der Verwendung des Begriffs „Ersatzöffentlichkeit“ wird der Bezug zum zugrunde liegenden Begriff der Öffentlichkeit deutlich und damit die Inkonsistenz der Begründung. Eine konsistente Begründung der Differenz des kritischen Impetus von Künstlern müsste nach den völlig unterschiedlichen Funktionen von kritischen Künstlern fragen in den kategorial unterschiedenen politischen Systemen. Wer in einer kommunistischen Diktatur aus der *Perspektive* des *besseren* Kommunismus *kritisch* künstlerisch tätig wird, der gilt eben nur in *diesem* Relevanzsystem als *kritischer* Künstler; in einem anderen gilt nicht einmal als *Künstler*. Dies gilt nicht nur für die genannten DEFA-Aktivisten Maetzig und Gass, das gilt auch für viele der kommunistischen Künstler der DDR: sie haben Bedeutung nur im innermarxistischen Diskurs; ihr kritisches Geschäft zielte auf Wirkung in der Ersatz- bzw. Schein-Öffentlichkeit einer kritischen kommunistischen Intelligenz in der DDR. Ihr Geschäft zielte darüber hinaus - erfolgreich - auf Wirkung in der *kritischen* Öffentlichkeit der Bundesrepublik. Die in dem von Zimmermann herausgegebenen Band dokumentierte vermeintliche Gemeinsamkeit des *Kritischen,* die völlig absieht von den Unterschieden des kritisierten politischen Systems und der Unterschiede in den Funktionen der Kritik, hat ihre Wurzel in einer Fundamentalkritik am Kapitalismus, der eine auch noch so deformierte Form des Sozialismus schon als ein Schritt in die richtige historische Richtung der Überwindung des Kapitalismus erscheint.

Ganz in diesem Sinn ist auch der den Band eröffnende Beitrag von Kurt Maetzig über den „schweren Anfang“ zu verstehen; er hat und ergreift ausführlich die Gelegenheit, noch einmal all die Geschichten zu erzählen *wie alles begann*. Das gleiche gilt für den darauf folgenden Beitrag des omnipräsenten DEFA-Aufarbeiters Günter Jordan. Dieser Autor aus dem DEFA-Umfeld bringt es im Jahr 1995 fertig, die auf dem Niveau der Erkenntnistheorie des Stalinismus formulierten Thesen von Kurt Maetzig aus dem

---

1279 Etwa dem der Quaternio terminorum; vgl. dazu das entsprechende Lemma im Wörterbuch der philosophischen Begriffe, begründet v. F. Kirchner u. C. Michaelis. Fortges. V. J. Hoffmeister, Hamburg 1998.

Jahr 1946 über das „Wesen des Dokumentarfilms“ *positiv* zu rezipieren und eine von Maetzig vorgenommene Unterscheidung, die Unterscheidung von „Kieselsteinen“, d.h. den Produkten der westlichen Filmemacher, und „Perlen“, d.h. den Produkten der Maetzig Filmschule, in den Rang des Titels seines Beitrages zu erheben. Nachdem er in einem ausführlichen Maetzig-Zitat den Kerngedanken Maetzigs wiedergegeben hat, schreibt Jordan würdigend: „Es ist alles gesagt“[1280] – in der Tat.

Was heißt DEFA-Realismus?

Wenn auch heute noch immer von *dem Realismus* im Filmschaffen der DEFA die Rede ist, muss folglich gefragt werden: Was zeigt denn der „Realismus“ der DEFA-Filme? Falls sie etwas abbilden, was ist es, das sie abbilden?

Die Antwort lautet: Die in der DDR herrschende ästhetische Doktrin des Sozialistischen Realismus ist im Kern eine Widerspiegelungstheorie; dies ist eine materialistisch gewendete Mimesistheorie. Das Postulat vom abzubildenden *Wesen der Wirklichkeit* oder der Darstellung ihrer *revolutionären Entwicklung* steht in der Tradition der platonischen Ideenmimesis; sie ist deutlich zu unterscheiden von der aristotelischen Mimesiskonzeption - ars imitatur natura - als „Nachahmung der Natur“.

Die Filme der DEFA sollen nicht `Natur nachahmen bzw. widerspiegeln, sie sollen Ideen nachahmen, oder anders formuliert: sie sollen die *Urbilder* bebildern, d.h. die theoretischen Positionen einer vorgängigen Theorie - des Marxismus-Leninismus.

Es wäre daher ein naturalistische Fehlschluss, etwa die Visualisierung der Figur eines Kaders im Thälmann- Film von Maetzig als Abbild eines empirisch Gegebenen zu nehmen; es ist umgekehrt: *dieses* Abbild ist entsprechend der platonischen Konzeption dieser Ästhetik eine „Vollstreckung der Sollensimplikationen der Urbilder, ihnen ihre Nachbildung als das ihren Sinn erfüllende Korrelat zu geben.“[1281]

1280 Jordan, Günter, Von Perlen und Kieselsteinen. Der DEFA-Dokumentarfilm von 1946 bis Mitte der 50er Jahre, in: Zimmermann, Deutschlandbilder Ost, a. a. O., S. 51 – 75, hier. S. 55.

1281 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt/M. 2001, S. 57.

Vor allem in den klassischen Filmen Maetzigs oder Konrad Wolfs wird dies evident: nicht um Abbilder eines Gegebenen, sondern um Nachbildungen der Kernelemente der totalitären Ideologie geht es in dieser Filmkunst des sozialistischen Surrealismus. Für unseren Gegenstand präzisiert heißt dies: Das Bild, das in gewissen Variationen im DEFA-Film vom Kader bzw. vom Arbeiter gemalt wird, ist daher in *erster* Linie *ein paradigmatisches Idealbild*; dementsprechend handelt es sich bei dem Bild, das für Figuren des Gegners in seinen verschiedenen Erscheinungsformen geschaffen wird, um ein paradigmatisches Zerrbild.

2.5.5 Die Aussagepotentiale des DEFA – Films

Aus der Bestimmung der politischen Kunst des Kommunismus als Staatskunst, d.h. als auf Realismus, Parteilichkeit und Volkstümlichkeit verpflichteter Kunst im *Gefüge eines Medienmonopols der Staatspartei*, ergibt sich auch die Kongruenz von ästhetischer und politischer Zielstellung. Dieser gemeinsame Boden liegt vor im *Weltverstehen* des Marxismus-Leninismus, dieses Weltverstehen bildet das Sinnfundament, das es der Kunst erlaubt, die *Disparatheit* der begegnenden empirisch-politischen Phänomene einer *bestimmten Wahrheit*, einer einheitlichen *Bedeutung*, einer hintergründigen *Identität* zu unterstellen. Aus diesem gemeinsamen Sinnfundament folgt gleichsam *zwanglos* der Zwang einer Übernahme der aprioriorischen Hierarchisierungen der Werte der totalitären Ideologie durch die Kunst. Die Macht der Bilder totalitärer Kunst ist verschlungen mit dem vorausliegenden Weltbild der Macht über Geschichte, Gesellschaft und Natur; die Bilder des Kommunismus sind *primär* Selbstbilder, visuelle Artikulation seines Selbstverständnisses.

Die spezifischen Aussagepotentiale des Mediums ergeben sich aus zwei Überlegungen:

a) Film ist, Hegels Diktum über die Philosophie, die ihre Zeit in Begriffen erfasst, variierend, *seine Zeit in Bildern* gefasst. Indem er die Zeichen der Zeit feststellt, ihren Fluss anhält und auf Zelluloid überträgt, verfällt Film selbst der Zeitlichkeit: er wird überholt von der Geschichtlichkeit - seiner eigenen und *jener der Zeichen*, die verwendet. Die Verbindung von Zeichen und Bedeutung, im Film als vieldeutiges Spiel der Verweisungen tritt in neue Horizonte des Verstehens ein.

b) Das Medium ist durch einen Doppelcharakter gekennzeichnet; er liegt in seinen abbildlichen und konstruktiven Potentialen; vor allem in seiner kon-

struktiven Leistung, als Narration, wird Kino zu einer Agentur der Sinnerzeugung, die damit beschäftig ist, die kontingenten Faktizität in einen sinnvollen Text zu verwandeln (G. Koch). Film ist verwoben mit den Sinnstrukturen einer Sozialwelt, er ist deren Element und wirkender Faktor; eine Hermeneutik des Films hat es daher immer auch zu tun mit Gesellschaft. Film in der DDR stellt einen *Spezialfall* der allgemeinen Bestimmung dar. Dies betrifft die institutionelle Ebene - DEFA als Teil des Medien- und Meinungsmonopols der SED - und die ästhetische Ebene - Rückführung der (Film-) Kunst in eine politisch bestimmte Zweckbindung.

Es lassen sich zwei Ebenen unterscheiden:

Erste Aussageebene: DEFA-Film als Pathographie des SED-Systems.

Durch die Fusion von Kunst und Politik im DEFA-Film liegt das Selbstbild eines Systems von seinem Anfang bis zu seinem Ende vor. Der DEFA-Filmfundus ist insofern ein beispielloses Zeugnismittel einer *geschlossenen* Gesellschaft und zugleich die Pathographie eines politischen Systems. Der DEFA-Bestand ist Spiegel einer politisch von einem Zentrum her verfassten Gesellschaft. Sein Bildervorrat ist als visuelle Repräsentation der Prämissen der herrschenden Ideologie und des Versuchs ihrer praktischen Realisierung zu verstehen. Das Medium spiegelt iterativ und appellativ die Unendlichkeit und Unbegrenztheit des Machtanspruchs der Politik.

Zweite Aussageebene: DEFA-Film als Element der lebensweltlichen Kommunikation

Im Anschluß an Kracauers „Spiegelthese“ lässt sich eine weitere Ebene erkennen: Das Medium, das der Politik dient und dienen will, ist zugleich Indikator und wirkender Faktor in einem Prozess progressiver Erosion der Macht - der Macht des Ideologischen und seiner Fiktionen. Aus dieser das Medium zunehmend bestimmenden Ambivalenz von Verdeckung und Entdeckung, Herrschaftsfunktion und Aushöhlung von Herrschaft, lässt sich ein Aussagepotential begründen, das die Pathographie eines Systems aus einer anderen Perspektive präzisiert: die Filme sind auch zu sehen als Artikulationen lebensweltlicher Kommunikationsprozesse, in denen Spuren dieser versunkenen Epoche in ihrer Widersprüchlichkeit aufbewahrt sind.

Aus seiner *unaufhebbaren Ambivalenz* lässt sich das besondere Aussagepotential des Mediums bestimmen: Das Massenmedium Film als sinngenerierendes Medium ist visuelle Kommunikation der Prämissen der herrschenden ml Ideologie; es ist zugleich Element der sinnhaften gesellschaftlichen

Kommunikation auf der Ebene der Offizialkultur *und* auf der Ebene lebensweltlicher Kommunikation. Zu unterstellen ist dabei eine wechselseitige Durchdringung und Interdependenz der Wirkabsichten.

Exkurs: Ein prominenter Parteikünstler erinnert sich

In einem Beitrag zu einer Tagung über das „Bild der Arbeiterklasse im DEFA-Film“[1282] hat der bekannte DEFA-Dramaturg Dieter Wolf folgendes vorgetragen: „Die Hinwendung zu den Lebensproblemen der *einfachen Leute*, gerade auch der Arbeiter in der industriellen Großproduktion, fußte *nicht allein* auf dem Postulat der marxistischen Gesellschafts- und Staatstheorie. Die Filmleute der DEFA sahen ihre Arbeit als *kulturpolitische Alternative* zur Ufa-Traumfabrik und den Produktionen des restaurativen westdeutschen Unterhaltungsfilms.

Zu ihrem demokratischen Realitätssinn und Realismusverständnis gehörte ganz *selbstverständlich* die Anteilnahme am Geschick der arbeitenden Menschen an der Basis. Roland Gräf beschrieb solche Zuwendung in seiner Regiekonzeption zu Achilles als Akt „sozialer Gerechtigkeit.“
Dieser Rückblick stammt aus dem Jahr 1998; seine Darstellung der *selbstverständlichen* Grundpositionen der „DEFA-Filmleute“ bestätigt eindringlich die oben allgemein formulierte These von der Kongruenz von politischer und ästhetischer Zielsetzung. Diese Darstellung aus der Binnensicht hat Gewicht; sie stammt von einem der wichtigsten Mitarbeiter aus dem Apparat der DEFA. Wolf, der fast vierzig Jahre bei der DEFA verbracht hat, dabei die Jahre 1961 bis 1991 als Dramaturg, hat viele der wichtigsten Filme betreut; er kann als besonders intimer Kenner der DEFA und der Ansichten der DEFA-Künstler gelten.

Sein Rückblick lässt sich in vier Thesen gliedern: die implizite These vom Sozialismus als Alternative zum Kapitalismus; die These von der DEFA-Filmarbeit als „kulturpolitischer Alternative“; die These von der „demokratischen“ Grundhaltung der Filmleute; die These vom Status der Selbstverständlichkeit bei der Behandlung des Themas Arbeiter

---

1282 Wolf, Dieter, Ideologische Leitlinien und Produktionsbedingungen, in: Zimmermann, Peter, Moldenhauer, Gebhard, Der geteilte Himmel, Konstanz 2000, S. 255 – 265, hier: S. 257 f. Alle Herv. v. Vf.

Die Rede von einer „kulturpolitischen Alternative“ impliziert die Annahme einer anderen, einer übergeordneten, nämlich politischen „Alternative“ zu der die eigene Arbeit in ein positives Bezugsverhältnis gesetzt werden kann. Was das heißt, ist klar: die implizite Rede ist vom Sozialismus und seiner historischen und moralischen Überlegenheit über den Kapitalismus. Daher wird auch die eigene - künstlerische - Arbeit zweifach begründet - politisch: Alternative zur „westdeutschen, restaurativen Filmproduktion“ – und ästhetisch: Alternative zur „Ufa -Traumfabrik“.

Daher hat auch die behauptete „demokratische“ Einstellung der DEFA-Filmleute zwei Implikationen: Zuerst eine *politische*: „demokratischer Realitätssinn“ heißt nämlich wissen, wo die Demokratie zu Haus ist; die Sache der Demokratie ist bekanntlich beim *Volk* zu Haus, d.h. in der *Volksdemokratie*, also in der DDR, der politischen „Alternative“ zum westlichen Nachbarstaat. Dort gibt es keine Volksdemokratie, sondern *nur formale* Demokratie, also *weniger* Demokratie oder Demokratie für Wenige. Außerdem ist der Nachbarstaat „restaurativ“, will also *Altes* wiederherstellen: was ist das politisch Alte, das wiederhergestellt werden soll? Der Kapitalismus, aus dem der eben besiegte Faschismus hervorgegangen war. In diese Kontinuität stellt der Dramaturg die Bundesrepublik, indem er sie mit dem Begriff restaurativ belegt. Im Gegensatz dazu wird schon im Namen der *neuen* Demokratie der DDR – der wahren Demokratie für das Volk - der historisch-politische *Fortschritt* sichtbar. Wer also über „demokratischen Realitätssinn“ verfügt, der erkennt die Überlegenheit der *Volksdemokratie* als einer höheren Stufe gesellschaftlicher und geschichtlicher Entwicklung an.

Aus dem „demokratischen Realitätssinn“ folgt daher gleichsam zwanglos der Zwang, die DDR als sozialistische „Alternative“ zum Kapitalismus zu affirmieren und daraus folgt der selbsterteilte Auftrag, dieser politischen Alternative ein „kulturpolitisches“ Äquivalent an die Seite zu stellen.

Die zweite Implikation der „demokratischen“ Einstellung ist die *ästhetische* Doktrin vom „*demokratischen Realismus*verständnis“. Was das sein soll, bleibt unklar - eine künstlerische Praxis kann dieser *Begriffserfindung* nicht zugeordnet werden. Deutlich wird aber, wovon sie sich absetzt: vom *sozialistischen* Realismus, eine Begriffskomposition, die politische und ästhetische Bestimmung zusammenzwingt. Selbst im durchsichtigen Versuch, ex post Distanz und Differenz zur seinerzeit herrschenden Kunstdoktrin zu betonen, bleibt der Autor dem Schema der *Konjunktion unvereinbarer Begriffe* verhaftet: deutlich wird dabei, was ihm als auch hier als selbstverständ-

lich gilt: die Anbindung der Ästhetik an die Politik - und das ist die Weiterführung der alten Gedankenfigur der in der DDR herrschenden politisch-ästhetischen Doktrin des *sozialistischen* Realismus. Der Autor betreibt hier mit der Erfindung des Begriffs *demokratischer Realismus* eine Art *Camouflage*; er meint das alte Prinzip, stellt es aber nur noch verkleidet vor.

Warum stellen die DEFA-Leute Arbeiter dar?

Wenn der DEFA-Künstler sich der Angelegenheiten der „einfachen Leute" (sic!) annimmt, also sich zum Arbeiter *herabbeugt*, dann macht er das nicht, weil die Partei und ihre Ideologie das etwa vorschrieben - in den Produktionsplänen der DEFA etwa. Einen gewissen Einfluss der Ideologie räumt der Autor zwar ein - es wäre ja auch zu töricht, die Zentralstellung des Begriffs Arbeiterklasse im Ideologiegebäude und damit auch im öffentlichen Diskurs der DDR und im fachspezifischen der DEFA zu leugnen. Entscheidend für die *Hinwendung* soll aber etwas anderes sein: Für die „DEFA-Filmleute" ist die „Anteilnahme" am Geschick der Arbeiter „selbstverständlich".

Wenn aber etwas den Status der Selbstverständlichkeit hat, kann es *nicht* zugleich Ausdruck eines Nicht-Selbstverständlichen sein, etwa Ausdruck „sozialer Gerechtigkeit". Denn dieser Begriff ist Reflexionsbegriff von Theorie, etwa der sozialistischen, also das Gegenteil dessen, was mit der Formulierung „Selbstverständlichkeit" gesagt wird: nämlich präreflexives, unthematisches, lebensweltliches Hintergrundwissen.[1283]

Was hier zum Ausdruck einer genuin subjektiven Einstellung konstruiert werden soll, fällt also nicht zufällig mit der herrschenden Gesellschaftstheorie zusammen. Ganz im Gegenteil wird man hier sagen müssen: das Selbstverständliche ist die Übernahme eines politisch -ideologischen Postulats. Zugleich ist mit dieser Entscheidung für „soziale Gerechtigkeit" *als Kriterium* künstlerischer Arbeit auch die alternative Funktion der eigenen Arbeit betont, denn im kapitalistischen Nachbarstaat fehlt es daran ganz entschieden, dort gilt *soziale Kälte* und *soziale Ungerechtigkeit* als *Selbstverständlichkeit.* Das heißt, die DEFA- Filmleute stellen der historischen

1283 Vgl. Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. I, Frankfurt/M. S. 107.

„Alternative“[1284], als die die SED ihre Herrschaft begriffen wissen wollte, eine historisch-politische Alternative zum Kapitalismus wohlgemerkt, eine *kulturpolitische* Alternative an die Seite. Auf ihrem eigenen Arbeitsgebiet, der Kunst, machen sie die *gleiche Frontstellung* auf wie sie in der Politik herrscht - und das machen sie selbständig und freiwillig, kurz: es entspricht ihrem Selbstverständnis.
Aus dem Selbstzeugnis eines DEFA-Dramaturgen, neun Jahre nach dem Ende der SED-Herrschaft geschrieben, ergibt sich eine exemplarische Bestätigung der o.g. These einer Kongruenz der Suppositionen von Politik und Kunst. Denn nur das gemeinsame „Sinnfundament“, die gemeinsamen Suppositionen machen aus einer für sich gesehen keineswegs selbstverständlichen Parteinahme erst das „Selbstverständliche“, d.h. i.S. von Habermas , jene die Weltdeutung bestimmende und handlungsleitende lebensweltliche „Hintergrundgewißheit“ von der in der obigen Feststellung die Rede ist.

1284 Die hier schamlos benutzte Formel stammt bekanntlich von Rudolf Bahro; das SED-Mitglied und der kritische Geist Bahro musste für seine Vorschläge einer „Alternative“ zum herrschenden SED- Sozialismus ins DDR-Gefängnis gehen.

3 Selbstbehauptung und Moderne: Der totalitäre Mythos

Die Kongruenz der politischen und ästhetischen Zielsetzung im totalitären „Gesamtkunstwerk“ des Kommunismus besteht in der gesellschaftsplanerischen Zielsetzung, d.h. sie bezieht sich auf die Annahme der Schaffung einer „Neuen Gesellschaft“ und eines „Neuen Menschen“, und sie besteht darüber hinaus in der Annahme einer historischen Überlegenheit der kommunistischen über die bürgerliche Gesellschaftsordnung. Diese Kongruenz bündelt sich zur These vom totalitären Staat als Gesamtkunstwerk, ein Begriff, der auf alle vorkommenden Varianten totalitärer Staaten zutrifft; diese Gemeinsamkeit „entspringt einer Grundtendenz dieses Kulturtypus schlechthin, dem Streben nach gewaltsamer Harmonisierung aller Lebensbereiche, der erzwungenen organischen Ganzheit aller Teile.“[1285] Der gewaltsame Versuch der Überwindung der „Entzweiung“ (Hegel) kann eine „reale Stimmigkeit der Lebensrealität“ nicht begründen; daher ist er auf „die Erzeugung von Schein, d.h. auf den Einsatz ästhetischer Mittel zur Vortäuschung harmonischer Ganzheitlichkeit angewiesen. Diese Mittel, die an den Stand der Technik und der Medien des 20. Jahrhunderts gebunden sind, kommen in allen Lebensbereichen wie Städtebau und Architektur, Industrie und Rüstung, Politik und Propaganda, Erziehung, Alltagsritualen usw. zur Anwendung.“[1286] Für die Kunst heißt dies, „nur noch ein Instrument der Ästhetisierung von Wirklichkeit unter anderen“ zu sein; auch die „Grenze zwischen Kunst und anderen Bereichen verliert an Bedeutung.“[1287]

Das im totalitären SED-Staat bestehende gemeinsame *Sinnfundament* von Kunst und Politik schließt für die Analyse der Werke dieser Staatskunst, hier der Filme der DEFA, das Erfordernis nicht nur einer Kontextualisierung ihrer Hervorbringungen ein, sondern vor allem die hermeneutische Erschließung dieses Sinnfundaments, das in dem Spannungsfeld von Selbstbe-

---

1285 Günther, Hans, Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk, in: H. Günther, Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor`ki und der sowjetische Heldenmythos, Stuttgart 1993, S. 184 - 197, hier: S. 184.

1286 Günther, Hans, Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk, a. a. O., S. 184 f.

1287 Günther, Hans, Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk, a. a. O., S. 185.

hauptung und Moderne verortet werden kann. Präzisiert wird diese Erschließung an den zentralen Inhalten der ‚wissenschaftlichen Weltanschauung' des Kommunismus: dem Mythos Arbeiterklasse und der Lehre von der Partei. Als entscheidendes Kennzeichen der Selbstbeschreibung der remythisierten Theorie des Marxismus-Leninismus erweist sich der *Heroismus*; zugleich mit der Darlegung seines Idealbildes - der Arbeiter als sozialistischer Prometheus - erfolgt der Hinweis auf die beiden Bedeutungsebenen dieser Figur: ihr Auftreten als Gestalt des politischen Mythos und als Symbol der terroristischen Transformation der Gesellschaft.

3.1 Totalitarismus und Kunst

> *„[...] es gibt Ingenieure, die Traktoren bauen können, es gibt Ingenieure, die die Konstruktion von Industriegiganten leiten. Ihr Schriftsteller seid auch Ingenieure, die die Konstruktion der menschlichen Seele leiten. Das ist eine nicht weniger wichtige Arbeit als jede andere Arbeit, die in unserem Land für den Aufbau des Sozialismus und seinen Sieg geleistet wird." Stalin (1932)*[1288]

Jean-Luc Godard hat in einer Variation der elften Feuerbachthese von Marx[1289] einen möglichen Sinn politischer Kunst formuliert: „Es kommt nicht darauf an, politische Filme zu machen, sondern darauf, Filme politisch zu machen"[1290], d.h. es kommt nicht auf die Präsentation des denkinhaltlich Richtigen an, sondern darauf, denkstrukturelle und wahrnehmungsästhetische Emanzipation zu ermöglichen. Die Kunst des Kommunismus dagegen war in einem spezifischen Sinn politische Kunst, nämlich in ihrer Bezogenheit auf ein politisches System totalitärer Herrschaft. Welche Folgen die Instrumentalisierung der Kunst hatten, hat Georg Baselitz prägnant for-

---

1288 Zit. nach Günther, Hans, Die Verstaatlichung der Literatur, Stuttgart 1984, S. 12.

1289 Diese These aus dem Jahr 1845 lautet: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt darauf an, sie zu verändern."- Marx, Karl, Thesen über Feuerbach, in: MEW 3, Berlin 1969, S. 7.

1290 Zit. nach Wolfram Schütte: Genie à part, in: Frankfurter Rundschau 16.09.1995.

muliert. Auf die Frage, ob die DDR-Malerfürsten Bernhard Heisig oder Wolfgang Mattheuer „etwa keine Künstler“ seien, hat er klargestellt: „Keine Künstler, keine Maler. Keiner von denen hat je ein Bild gemalt. (...) Das sind Interpreten, die ein Programm des Systems in der DDR ausgefüllt haben. Sie haben sich in den Dienst der ‚guten Sache‘ gestellt. Auf dem addierten, dem sogenannten historisch richtigen Weg, haben sie die Phantasie, die Liebe, die Verrücktheit verraten.“[1291]

Über das komplexe Bedingungsgefüge von Totalitarismus und Kunst gibt es eine breite und kontroverse Debatte. So hat Boris Groys in seiner Studie „Gesamtkunstwerk Stalin“[1292] die These vertreten, die avantgardistischen Kunstströmungen in der experimentierfreudigen Frühphase der bolschewistischen Herrschaft seien folgerichtig und konsequent in das stalinistische Kulturkonzept hinein gelaufen, weil sie selber in ihren Kunstproduktionen der identischen Zielvorstellung einer „Neuen Gesellschaft“ und eines „Neuen Menschen“ anhingen. Vor allem Hans Günther[1293] hat mit Verweis auf die Disparatheit und Heterogenität der Werke dieser revolutionären Phase widersprochen und die Bedeutung der terroristischen Gleichschaltung in der stalinistischen Kulturrevolution für die Verstaatlichung der Kunst betont.

Die These einer substantiellen Identität der Ziele von Politik und Kunst liegt auch dieser Arbeit zugrunde. Allerdings muß dabei folgende Differenz beachtet werden: so wie die KPD/SED nicht durch Revolution, sondern durch „Okkupation“ (Sternberger) zur Macht gelangte, so hat auch die Neue Kunst keine „revolutionäre Experimentierphase“ erlebt; ganz im Gegenteil: sie stand von Anfang an im Bann des stalinistischen Paradigmas. Von Anfang an heißt: schon durch die Politik der KPD in der Weimarer Republik und deren Weiterführung in der DDR formiert.[1294]

1291 „Ein Meister, der Talent verschmäht”. Interview mit Georg Baselitz, in: art.1990, H.6, S.70, zit. nach: KunstDokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Hrsg. v. Günter Feist, Eckart Gillen u. Beatrice Vierneisel, Köln 1996.

1292 Groys, Boris, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1998. Vgl. dazu auch: Leiv Erik Schwichtenberg, Geopferte Genossen. Von der russischen Avantgardekunst zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu B. Groys, in: Finke, K. (Hrsg.), Politik und Mythos, Oldenburg 2002, S. 69 - 88 und Groys, Boris; Hollein, Max, Weinhart, Martina (Hrsg.), Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit, Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. 2003.

1293 Günther, Hans, Sündenbock Avantgarde?, in: Merkur , 44. Jg. 1990, H. 5, S. 414 - 418.

1294 Vgl. dazu die Darstellung im 2. Kapitel.

Die von der kommunistischen Herrschaft vorgenommene Rückführung der Kunst in das Reich der Zwecke kann natürlich die Antinomie von Kunst und Herrschaft nicht auflösen. Die gewaltsame Annullierung der Autonomie der Kunst ist kein nur äußerliches Unterwerfungsverhältnis, es berührt den Kern des Ästhetischen selbst: den von der Kunst erhobenen Wahrheitsanspruch sui generis. Der Zwang zur Darstellung sozial relevanter Stoffe, wie er in der normativen marxistisch-leninistischen Ästhetik postuliert worden ist, führt nicht zu einer erweiterten Wirklichkeitserfassung; die erzwungene Unterordnung der Form des Dargestellten unter das Dargestellte und seine Dignität, das seinerseits außer-ästhetisch bestimmbar ist, führt vielmehr ins Zentrum der totalitären Ideologie, dem von Hannah Arendt beschriebenen Versuch der Verwandlung von Fiktion in Realität und von Realität in Fiktion.
Die kommunistischen Herrschaftssysteme werden hier im Anschluss an Zygmunt Baumann nicht als *Antithese*, als das Andere der Moderne verstanden, sondern als eine ihrer Varianten, die einen Zug radikalisieren: den der Gesellschaftskonstruktion; der Kommunismus war „die Moderne in ihrer entschlossensten Stimmung und entschiedensten Haltung, die stromlinienförmige Moderne, die vom letzten Rest an Chaotischem, Irrationalem, Spontanem, Unvoraussagbarem gereinigt war."[1295] Der Kommunismus als ideologisch über-determiniertes Herrschaftssystem setzt die Grundstruktur der Moderne, die Schaffung von Ordnung durch Herstellung von Eindeutigkeit und den gleichzeitigen Ausschluss von Ambivalenzen, radikal und gewaltsam in die Praxis um, er etabliert sich als System, das jede Zone der Indifferenz auflöst und in den Dualismus klarer Unterscheidungen überführt.

3.1.1 Totalitarismus als Antwort

Die Krise der Moderne am Ende des „langen 19.Jahrhunderts" (Hobsbawm) ist oft beschrieben worden; sie bildet den Hintergrund für eine Vielzahl konkurrierender Neukonzeptionen der Welt- und Selbstdeutung in der ästhetisch und politisch überhitzten Zwischenkriegszeit in Europa. Die Stichworte der zivilisations- und kulturkritischen Bestandsaufnahmen sind: Entzweiung, Zerrissenheit, Atomisierung, Untergang, Schrecken, Sinnlosigkeitsverdacht, Weltzweifel und Heilserwartung. Max Weber sieht die „Entzauberung der Welt durch Wissenschaft" verbunden mit einem hybriden Wachstum büro-

1295 Bauman, Zygmunt Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt/M. 1995, S. 326.

kratischer Apparate in einer funktional differenzierten, anonymen Massengesellschaft, deren Integration und Einheit zunehmend problematisch wird. Jaspers hat 1931 in einer Popularschrift „Die geistige Situation der Zeit“ den mit der Renaissance entstandenen Traditionsbruch als „Entgötterung der Welt“[1296] in der Krise der Gegenwart als „Weltwende“ kulminieren lassen. Die Funktionalisierung des sozialen Lebens beschreibt er als „technische Massenordnung“, in der nur noch ein „Dasein ohne Existenz“[1297] möglich bleibt. Als Antwort auf den Egoismus der Partikularinteressen in der bürgerlichen Gesellschaft bestimmt er die staatliche Sphäre, in der diese „zur Einheit eines Willens“[1298] zusammengeführt werden. Aber die gegenwärtige Gefahr des Zeitalters „einer Verabsolutierung der Massenordnung“[1299] bestehe eben auch darin, die „substantielle Macht“ des Staates in „einer leeren Gewalt“[1300] auslaufen zu lassen. Auf Kosten der „Freiheit des Menschseins“ versuchten die dominierenden politischen Kräfte, die sozialdemokratische wie die nationalsozialistische bzw. die bolschewistische, den Staat „in seiner Idee“[1301] zu zerstören.

Husserl begreift die „Krisis der europäischen Wissenschaften“ als „eine im Kern philosophische Krise“, der neuzeitliche Objektivismus und sein restringierter Rationalitätsbegriff haben demnach einen „unerträglich gewordenen Notstand der Vernunft“ herbeigeführt, den Husserl durch Wiedergewinnung des verschütteten Sinnbodens der Wissenschaften heilen will.[1302] Hannah Arendt entdeckt in der „Verlassenheit“ eine Bedingung für das, was „moderne Menschen so leicht in die totalitären Bewegungen jagt und so gut vorbereitet für die totalitäre Herrschaft“; es „ist, als breche alles, was Menschen miteinander verbindet in der Krise zusammen, so daß jeder von jedem verlassen und auf nichts mehr Verlaß ist.“[1303]

1296 Jaspers, Karl, Die geistige Situation der Zeit, Berlin 1979, S. 10.

1297 Jaspers, Karl, Die geistige Situation ..., a. a. O., S. 37.

1298 Jaspers, Karl, Die geistige Situation ..., a. a. O., S. 77.

1299 Jaspers, Karl, Die geistige Situation ..., a. a. O., S. 93.

1300 Jaspers, Karl, Die geistige Situation ..., a. a. O., S. 80.

1301 Jaspers, Karl, Die geistige Situation ..., a. a. O., S. 93.

1302 Husserl, Edmund, Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendentale Phänomenologie, (Husserliana VI), Den Haag1956, S. 35 ff

1303 Arendt, Hannah, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, München 1986, S. 729.

In den künstlerischen Zeitbildern nimmt der Topos der „Erdbebenlandschaft“ der Moderne einen prominenten Platz ein; Verfallslandschaften, wüste Räume und Plätze der Verlassenheit, von einem kalten Himmel überwölbt, bilden die Kulisse, in der „Ruinen bedeutender erscheinen als die flüchtige Unterkunft, die jeden Morgen verlassen wird“ – so etwa die Diagnose von Ernst Jünger, notiert in seiner Abhandlung „Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt.“[1304]

Der diagnostizierten Krise folgt das „Zeitalter der Extreme“ (Hobsbawm), die „faschistischen und kommunistischen Systeme entwickeln sich als Antwort auf eine Reihe schwerer Krisen“[1305] - der Krise des ersten totalen Kriegs, der Krise der bürgerlichen Gesellschaft, der Krise des in die Massengesellschaft versetzten Liberalismus, als dessen strikte Gegner sich beide Formen des Totalitarismus verstehen.[1306]

Kommunistische Revolutionen und Staatsgründungen sind „Reaktionen auf jene enormen Schübe der Globalisierung, Pluralisierung, Individualisierung des Lebens, die die eigentliche Weltrevolution dieses Jahrhunderts ausgemacht haben.“[1307] Die „Ratio“ des totalitären Versprechens ist der Versuch, dieser Entwicklung Paroli zu bieten: „Und zwar mit einem grundlegend anders verfaßten, supranationalen Gegenkomplex, der durch diktatorische Machtkonzentration, politische Massenmobilisierung, soziale Homogenisierung, gelenkte Produktion und umfassende Militarisierung gekennzeichnet war - eine ‚neue Welt’, die der ‚alten’ in der Tat antagonistisch gegenüberstand.“[1308]

Die „totalitären Regime“ sind etwas historisch Neues, das „Neue“ liegt vor allem begründet im *Einsatz technischer Medien*, es sind dies die „mit Hilfe

---

1304 Zit nach: Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt / M. 1994, S. 214.

1305 Friedrich, Carl Joachim u. Z. Brzezinski, Die allgemeinen Merkmale der totalitären Diktatur, in: B. Seidel u. S. Jenkner (Hrsg.), Wege der Totalitarismusforschung, Darmstadt 1968, S. 600 - 617, hier: S. 604.

1306 Vgl. dazu Marcuse, Herbert, Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung, in: O. Bauer - H. Marcuse - A. Rosenberg, Faschismus und Kapitalismus, a. a. O., S. 39 – 74.

1307 Koenen, Gerd, Was war der Kommunismus, a. a. O., S. 28.

1308 Ebd.

moderner technischer Geräte“[1309] methodisch entwickelten Organisationsstrukturen zur Erfassung und Beherrschung der Menschen. In der Zwischenkriegszeit, so stellt Ernst Cassirer fest, „sind wir nicht nur durch eine ernste Krise unseres politischen und sozialen Lebens gegangen, sondern wir wurden auch vor neue theoretische Probleme gestellt. Wir erlebten einen radikalen Wechsel in den Formen des politischen Denkens. (...) Vielleicht der wichtigste und beunruhigendste Zug in dieser Entwicklung des modernen politischen Denkens ist das Zutagetreten einer neuen Macht: der Macht des mythischen Denkens.“[1310]

Als wichtiges Resultat der Krise versteht Cassirer die Entstehung moderner politischer Mythen, denn die „normalen Hilfsquellen schienen erschöpft. Dies war der natürliche Boden, in welchem die politischen Mythen wachsen konnten und in welchem sie reiche Nahrung fanden.“[1311] In der verzweifelten Lage der Krise „will der Mensch immer Zuflucht zu verzweifelten Mitteln nehmen - und die politischen Mythen unserer Tage sind solche verzweifelten Mittel gewesen. Wenn die Vernunft uns im Stiche gelassen hat, bleibt immer die ultima ratio, die Macht des Wunderbaren und Mysteriösen.“[1312] Dies Erscheinen politischer und sozialer Kräfte, die eine neue Ordnung des Ganzen im Gefüge ihres politischen Mythos garantieren wollten, blieb dem „technischen Zeitalter, vorbehalten“, denn es konnte „eine neue Technik des Mythus ... entwickeln.“[1313]
Die kommunistische Antwort auf die Krise der Moderne, das kritisch gewordene System ihrer Selbst- und Weltdeutungen, der neue Ordnungsentwurf, besteht primär in dem Prozess, die Handlungsgrundlagen der eigenen Politik, den Marxismus, endgültig und konsequent zu remythisieren; die Ansätze einer Wissenschaft mit kritisierbaren Geltungsansprüchen in eine hermetische Lehre wahrer Lehrsätze zu transformieren; es ist die Strategie einer Selbstimmunisierung gegen Zweifel und Handlungsunsicherheit mit der Binnenwirkung einer transzendent garantierten Gewißheit über den Gang der Geschichte und die damit verknüpfte Selbstermächtigung zum Handeln.

1309 Friedrich, C. J. u. Z. Brzezinski, Die allgemeinen Merkmale der totalitären Diktatur, a. a. O., S. 603.

1310 Cassirer, Ernst, Vom Mythus des Staates, Zürich 1949, S. 7.

1311 Cassirer, Ernst, Vom Mythus des Staates, a. a. O., S. 361.

1312 Cassirer, Ernst, Vom Mythus des Staates, a. a. O., 363.

1313 Cassirer, Ernst, Vom Mythus des Staates, a. a. O., 367.

3.1.2 Hermeneutik der Staatskunst

Was heißt das für unseren Gegenstand? Film als kulturelles Objekt mit Kunststatus kann nicht zurückgeführt werden in die Eindeutigkeit eines monosemen Gehalts; hermeneutische Interpretation erschöpft sich dementsprechend auch nicht in der Ermittlung des subjektiv vermeinten Sinns. Der vorliegende Ansatz zur Aufschlüsselung des Phänomens kann ansetzen bei einem Verständnis der medialen Produkte als Selbst-Repräsentation der kongruenten Weltdeutungsmuster der herrschenden politischen und künstlerischen Eliten; Filme geben demzufolge Auskunft vor allem über kollektive Sinngebungsprozesse, sie sind Zeugnismittel eines kollektiven Selbstentwurfs, in ihnen scheint das Verhältnis von kollektiver Imagination und der Produktion von gesellschaftlicher Ordnung auf.

Für eine Hermeneutik der Staatskunst, d.h. hier für die Analyse der Filme der DEFA, kann sich die Hermeneutikkonzeption von Hans Blumenberg als besonders fruchtbar erweisen. Im Kontext seiner Überlegungen zum „Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff“[1314] in der philosophischen und der ästhetischen Diskussion hat Blumenberg seinen Hermeneutikbegriff expliziert. In der Diskussion der Thesen der deutschen Aufklärer an Hand von Lessings „Briefe, die neueste Literatur betreffend“ stellt Blumenberg einen entscheidenden Bruch mit dem metaphysischen Wahrheitsbegriff dar: dort zerbricht „das Endgültigkeitsideal der philosophischen Erkenntnis, die Vorstellung, daß zwar nicht hier und jetzt, morgen oder übermorgen, aber doch der Möglichkeit nach Erkenntnis sich mit der Evidenz ihrer Gegenstände erschöpft und der Wahrheit endgültig habhaft wird. Es ist das Ideal der absoluten, am Grenzwert der göttlichen Erkenntnis orientierten Wahrheit als einer gegebenen Qualität. Diese Vorstellung hatte ihr Fundament im antiken Wirklichkeitsbegriff; aber sie stimmte nicht mehr zum Wirklichkeitsbegriff des offenen Kontextes, der Realität als stets unabgeschlossenes Resultat einer Realisierung antizipiert, als sukzessiv sich konstituierende Verläßlichkeit, als niemals endgültig und absolut zugestandene Konsistenz. Dieser neuzeitliche Wirklichkeitsbegriff hat weitreichende ästhetische Folgen, denn er legitimiert „die Qualität des Neuen, des überraschend- unvertrauten Elements, sowohl als theoretische wie auch als ästhetische Qualität.“[1315]

1314 Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a. a. O. S. 9 - 27.

1315 Blumenberg, H., Die Legitimität der Neuzeit, a. a. O., S. 496 f.

Kants Beschränkung auf einen erfahrungsbasierten Vernunftbegriff „steht unter dem anhand des scholastischen Begriffs der gotteigenen veritas ontologica entdeckten und von der Neuzeit auf den Menschen übertragenen Prinzip, Wahrheit von einer Sache sei nur dem erreichbar, der sie gemacht habe, und dies nur im Umfang seiner Urheberschaft. Unter den Prämissen einer mechanistischen Weltansicht ist das ganz einleuchtend: der Erfinder eines Mechanismus ist sein schlechthin ausgezeichneter Theoretiker.

Gilt das aber für jede Art von Urheberschaft? Wird Wahrheit über Geschichte so gewonnen, daß man nur Absicht und Einsicht dessen zu befragen braucht, der sie gemacht oder zumindest mit gemacht hat? An solcher Gegenfrage setzt die unter dem Titel der ‚Hermeneutik' stehende und jenem neuzeitlichen Wahrheitsprinzip widersprechende Position an, die der schöpferischen Authentizität ein Potential zuschreibt, das keinem Autor zugänglich und einsichtig, von diesem sogar überwiegend verkannt und verfehlt worden ist oder wäre, erst durch die Arbeit der Rezeption, durch Kritik und Auslegung erschlossen und entfaltet wird."[1316] Dieser Übergang von der Vorstellung einer den Sinn und die Intention manifestierenden Produktionsästhetik zur Rezeptionsästhetik könnte die Annahme der Romantik nahelegen, „erst dem ‚Kritiker' die Vollmacht für Sinn und Wahrheit des Werkes zu erteilen, ihn dem blinden Schöpfer als den hellsichtigen Vollender zu attachieren."[1317] Es wäre aber eine „Illusion" anzunehmen, „Rezeptionsgeschichte könnte in der Art geschrieben werden, daß man statt der Absicht der Autoren ihre Kritiker abfragt."[1318] Dies käme der Etablierung einer neuen ästhetischen „Elite der Kritik"[1319] gleich; im „blanken Überleben des Werks, im schlichten Sachverhalt, daß es nicht in der Masse des Vergessenen untergegangen ist"[1320] liegt am Ende das sicherste Indiz für die Wirkungsgeschichte.

Für ein Verstehen der Erzeugnisse der Staatskunst, d.h. hier für die Analyse der Filme der DEFA, erweist sich die Fruchtbarkeit des Ansatzes von Blumenberg, denn gerade bei diesem Gegenstand wäre ein bloßes „Beim-Wort-

---

1316 Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 189.

1317 Ebd.

1318 Ebd.

1319 Ebd.

1320 Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 190.

Nehmen der Zeugnisse“, der Ansatz an der thematischen „Ausdrücklichkeit“ gerade das Verfahren, das den geschichtlichen „Sinnwandel“[1321] verfehlte; gerade bei diesem Gegenstand ist gegen das schlichte Konstatieren auf dem Postulat „einer erschließbaren Sinnstruktur, auf ‚Verstehen’ zu bestehen.“[1322]

Es gehört zu den Grundannahmen des hermeneutischen Verfahrens, dass es „mit einem Mehr an Sinn als dem offen Gegebenen und Selbstverstandenen zu tun hat, nach dem Axiom des Mattesilano: Semper mens est potentior quam sint verba“[1323], also: „Der Geist ist immer mächtiger als es die Worte sein können.“ Dass es dieser hermeneutischen Position keineswegs um ein Besser-Wissen geht, sondern um die Unabschließbarkeit der interpretierenden Textaneignung, hat Heidegger prägnant formuliert: „Jede Erläuterung muß freilich die Sache nicht nur dem Text entnehmen, sie muß auch, ohne darauf zu pochen, unvermerkt eigenes aus ihrer Sache dazu geben. Diese Beigabe ist dasjenige, was der Laie, gemessen an dem, was er für den Inhalt des Textes hält, stets als ein Hineindeuten empfindet und mit Recht, das er für sich beansprucht, als Willkür bemängelt. Eine rechte Erläuterung versteht jedoch den Text nie besser als dessen Verfasser ihn verstand, wohl aber anders.“[1324]

Ein Verstehen der Kunst des Kommunismus, d.h. hier der DEFA-Filme unter der vorliegenden Fragestellung, umfasst also die Erschließung der dem Selbstverständnis entzogenen Prämissen und Implikationen. Dies gilt bei unserem Gegenstand und der Spezifik seiner Zeugnismittel ganz besonders. Zwar stehen die Zeugnismittel in einem „Sinnhorizont, innerhalb dessen vorgeprägt ist, was gesagt werden kann“[1325], der Druck dessen, „was gesagt werden muß“, führt aber dazu, daß die Artikulationsmittel ihrerseits einem Bedeutungswandel ausgesetzt sind. Selbst eine „Kontinuität der Zeugnisschicht“ wäre trügerisch; „was sich wirklich ereignet, liegt in der Schicht der ‚Probleme‘, die sich in ihr Ausdruck ‚verschaffen›. Problemgeschichte ist ...

1321 Blumenberg, H., Epochenschwelle und Rezeption, in: Philosophische Rundschau Bd.6, H.1/2, 1958, S. 101.

1322 Blumenberg, H., Epochenschwelle und Rezeption, a.a.O., S. 107.

1323 Blumenberg, H., Die Legitimität der Neuzeit, a. a. O., S. 24.

1324 Heidegger, Martin, Nietzsches Wort ‚Gott ist tot‘, in: ders., Holzwege, Frankfurt/M. ^{7}1994, S. 209 - 268, hier: S. 213.

1325 Blumenberg, H., Epochenschwelle und Rezeption, a. a. O., S. 101.

nicht nur eine historische Spezifität, sondern Geschichte ist Problemgeschichte."[1326]

Mit diesem hermeneutischen Ansatz lassen sich die Hervorbringungen des Mediums Film als Antwort auf ein Problem verstehen; ein Film antwortet auf ein Problem, „das nur im Ausgang von diesem Werk bestimmt werden kann und muß, das aber nicht in diesem Werk gleichsam als sein Kern oder sein Zentrum enthalten ist."[1327] Das vom Film frontal präsentierte Problem samt der dazugehörigen Antwort ist a tergo angeschlossen an eine umfassendere Problematik, die den beteiligten Akteuren undurchsichtig bleibt. Das Erkenntnisinteresse gilt daher der Rekonstruktion des Problems, auf das das Werk allenfalls „hindeutet", das es „berührt", dem es aber nicht „ähnlich" ist. Die gängige Verengung, das „dogmatische Bild des Denkens", wie Deleuze sagt, soll damit vermieden werden: „Man muß damit aufhören, die Probleme und Fragen als Abklatsch der entsprechenden Sätze zu begreifen, die ihnen als Antwort dienen oder dienen können"[1328] kann mit diesem hermeneutischen Ansatz vermieden werden.

3.2 Selbstbehauptung und Moderne: Ideengeschichtliche Rekonstruktion

Die zu klärenden Fragen werden damit in einen übergreifenden Problemkontext gestellt. Es ist zum einen das für die Neuzeit konstitutive Problem der Selbstbegründung des Denkens, das, zum zweiten, über die Aufklärung hinausgehend, als Krise der Vernunft sich zur Grundlagenkrise der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausweitet; dieser Problemzusammenhang soll hier mit der Übertragung eines Begriffspaares von Hans Blumenberg als Problem von „Ordnungsschwund und Selbstbehauptung"[1329] bestimmt werden.

1326 Blumenberg, H., Epochenschwelle und Rezeption, a. a. O., S. 102.

1327 Balke, Friedrich, Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts, München 1996, S. 15.

1328 Deleuze, Gilles, Differenz und Wiederholung, zit. n. Balke, F., Der Staat nach seinem Ende, a. a. O., S. 15.

1329 Blumenberg, Hans, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche, in: Das Problem der Ordnung. 6. Dt. Kongreß für Philosophie München 1960, hrsg. v. H.Kuhn u. F. Wiedemann, Meisenheim a. G. 1962, S. 37.

Selbstbehauptung meint nicht „die nackte biologische und ökonomische Erhaltung des Lebewesens Mensch“, sondern bezeichnet „ein Daseinsprogramm, unter das der Mensch seine geschichtliche Existenz stellt und in dem er sich vorzeichnet, wie er es mit der ihm begegnenden Wirklichkeit aufnehmen und wie er seine Möglichkeiten ergreifen will.“[1330] Ordnungsschwund meint daher auch nicht einen wie auch immer aufzufassenden „Naturvorgang“, sondern „vielmehr eine fundamentale Wandlung im Verstehen der Welt und in den darin implizierten Erwartungen, Einschätzungen und Sinngebungen.“[1331]

Dieses „Weltverstehen summiert sich *nicht* aus Tatsachen der Erfahrung“, es ist „ein *Inbegriff von Präsumtionen*, die ihrerseits den *Horizont möglicher Erfahrungen* bestimmen und die Vorgegebenheit dessen enthalten, was es für den Menschen mit der Wirklichkeit auf sich hat.“[1332]

„Selbstbehauptung als historische Kategorie“, das betont Hans Blumenberg, bezeichnet „kein abschließendes, in sich konsolidiertes menschliches Verhalten“[1333], sondern den Übergang „aus der Notwendigkeit zur Freiheit neuer Selbstdefinition. Der Mensch überwindet in seiner Geschichte nicht nur die Krisen, die er sich selbst bereitet hat, sondern er überwindet das kritisch gewordene System seiner Selbst- und Weltdeutung durch eine neue Konzeption, gleichsam durch eine generelle Hypothese, die der geschichtlichen Verifikation bedarf.“[1334] Der neuzeitliche Epochenbruch, die historische „Situation des durch seine metaphysische Unsicherheit alarmierten Menschen“[1335], führt eine „fundamentale Wandlung im Verstehen der Welt“[1336] mit sich, es entsteht das Erfordernis eines neuen „Weltverstehens.“

1330 Blumenberg, Hans, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. .., a. a. O. , S. 38. In seinem philosophischen Jahrhundertwerk „Die Legitimität der Neuzeit“ stellt Blumenberg diese These in den Kontext der Problematik von „Weltverlust und demiurgische Selbstbestimmung“.

1331 Ebd.

1332 Ebd. Herv. v. Vf.

1333 Ebd.

1334 Blumenberg, Hans, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. .., a. a. O., S. 40.

1335 Blumenberg, Hans, Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt/M. 1966, S. 181.

1336 Blumenberg, Hans, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. .., a. a . O. , S. 37.

Das kommunistische Weltverstehen lässt sich aus dieser Perspektive als Artikulation einer „generellen Hypothese“, als der Entwurf einer neuen Ordnung verstehen. Dieser gesellschaftsplanerische Ordnungsentwurf stellt die kommunistische Antwort auf die Krise der Moderne dar; das kommunistische Konzept der Selbstbehauptung setzt sich dabei aus zwei Teilen zusammen, einmal aus dem übernommenen Ansatz von Marx, zum zweiten aus dem Marxismus-Leninismus. Zu fragen ist nun, wie verschafft sich die kommunistische Ideologie die für sie konstitutive *absolute Gewissheit* über den Gang der Geschichte und die damit verknüpfte Selbstermächtigung zum Handeln und die damit korrespondierende Handlungssicherheit? Damit ist die ideengeschichtlich zu rekonstruierende Problematik gekennzeichnet: es ist zum einen das erkenntnistheoretische Problem der Suche nach Gewissheit, zum zweiten das daraus abgeleitete Problem einer die soziale Einheit garantierenden Gesellschaftstheorie, in deren Zentrum die zum historischen Subjekt mythisierte Arbeiterklasse steht.

3.2.1 Zum Problem der Gewissheit

Das Problem der Gewissheit nimmt die zentrale Stelle ein in der neuzeitlichen Selbstbegründung des Denkens, das als Komplement der Selbst- und Dinggewissheit den unausräumbaren Zweifel an eben dieser Gewissheit mit sich führt. Zerfall göttlicher Ordnung und Pluralisierung der Vernunft sind jene die Moderne bestimmenden Prozesse, gegen die der Wille zur Gewissheit als Versuch theoretisch begründeter Eindeutigkeit und praktisch hergestellter Einheit opponiert. Diesen Prozess hat Heidegger kurz zusammengefasst: Aus der neuzeitlichen „Befreiung des Menschen, in der er sich aus der Verbindlichkeit der christlichen Offenbarungswahrheit und der kirchlichen Lehre zu der sich auf sich selbst stellenden Gesetzgebung für sich selbst befreit“[1337], folgt, dass „gemäß dieser Freiheit“, der sich „befreiende Mensch selbst das Verbindliche setzt.“ Damit aber kann „dieses fortan *verschieden* bestimmt werden.“[1338] In dieser Bestimmung: der Mensch *selbst* setzt das Verbindliche, liegt die Aufhebung der Vorstellung von der Vernunft als einheitlicher und einer Vernunft begründet. Der sich befreiende Mensch erhebt den Anspruch auf „ein fundamentum absolutum inconcussum veritatis - auf einen in sich ruhenden, unerschütterlichen Grund der Wahrheit im

1337 Heidegger, Martin, Die Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, a. a. O., S. 107.

1338 Ebd.

Sinne der Gewissheit“[1339], ein sich rückversichernder Anspruch, der folgende Lösung findet: „Das fundamentum, der Grund dieser Freiheit, das ihr zum Grunde liegende, das Subjectum muß ein Gewisses sein“, in dem „der sich befreiende Mensch die Gewißheit des Wißbaren selbst verbürgt.“[1340] Das den Grund gebende Gewisse liegt vor im ego cogito (ergo) sum: „Das Subjectum, die Grundgewißheit, ist das jederzeit gesicherte Mitvorgestelltsein des vorstellenden Menschen mit dem vorgestellten menschlichen oder nichtmenschlichen Seienden, d.h. Gegenständlichen. Die Grundgewißheit ist das unbezweifelbare jederzeit vorstellbare und vorgestellte me cogitare = me esse.“[1341]

In dem hier skizzierten Prozess des neuzeitlichen Zweifels gegen die gottgesetzte Weltordnung konstituiert sich also das denkende Ich als ‚subjectum’ des Wirklichen und Wahren. Das ungeheure Ausmaß dieses Umsturzes verschafft dem modernen Subjekt allerdings auch einen hartnäckigen Begleiter: den auf sich selbst gerichteten Zweifel, der in Frage stellt, was rational ausgewiesen ist. Der Verdacht des Illusionismus gegen die Selbst-Konzeption des ICH, der Verdacht, Spielball der Laune des Schöpfers zu sein und zum Dupierten eines „ungeheuerlichen Weltbetruges“[1342] zu werden, lässt sich nur durch eine Konstruktion versöhnen, in der beiden Ansprüchen genügt wird: dem Anspruch auf transzendent verbürgte Gewissheit und die Selbst-Gewissheit des ego cogito. Sie liegt vor in der Formulierung: „transzendent garantierte Wirklichkeit“. Damit bezeichnet Blumenberg den weit in die Neuzeit hineinstrahlenden Wirklichkeitsbegriff des Mittelalters. Dem Selbstzweifel des Ich, der gerade aus der Gewissheit des ego cogito entstanden war, tritt die Figur des ‚absoluten Zeugen’[1343] an die Seite; Gott als aus seinem Begriff deduzierte Gestalt garantiert die Wirklichkeit des denkenden Ich.

Als strukturelle Analogie zur metaphysischen Absicherung in der Figur des *absoluten Zeugen* lässt sich im Kommunismus die Berufung auf ‚die Geschichte selbst’, auf ‚Gesetze der geschichtlichen Entwicklung’ usw. be-

---

1339 Heidegger, Martin, Die Zeit des Weltbildes.. ., a. a. O., S. 106 f.

1340 Heidegger, Martin, Die Zeit des Weltbildes..., a. a. O., S. 108.

1341 Heidegger, M., Die Zeit des Weltbildes ..., a. a. O., S. 109.

1342 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a. a. O., S. 12.

1343 Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a. a. O., S. 14.

zeichnen. Mit der Vorstellung einer transzendent garantierten Realität sichert der Kommunismus die offenkundigen Inkongruenzen mit der empirischen Wirklichkeit, also die Mängel der Empirie - *nicht der Theorie,* als transitorische; mit dieser Absicherung verschafft sich der handelnde Held des Kommunismus jene absolute Gewissheit, ohne welche er nicht handeln könnte.

Zusammenfassend lässt sich sagen: die Wiederkehr des Metaphysischen nach dem Ende der Metaphysik ist das Kennzeichen des Marxismus-Leninismus als ‚wissenschaftlicher Weltanschauung'; die Remythisierung eines theoretischen Ansatzes transformiert ihn zum politischen Mythos. Der zentrale Begriff dabei ist die Gewissheit. Gewinnung von Gewissheit und ihre hermetische Abschließung, das ist die Arbeit der praktischen und theoretischen Vernunft des Kommunismus. Aus der metaphysischen Gewissheit gewinnt der handelnde Held des Proletariats die Garantie, im historischen Auftrag zu handeln.

Dieser Selbstermächtigung korrespondiert der Rekurs auf den Heroismus. Die dieser Figur inkorporierte Repersonalisierung des politischen Handelns ist gerichtet gegen die Zerrissenheit gesellschaftlicher Verhältnisse in anonymen, funktional differenzierten Prozessen des Politischen.

3.2.2 Zum Problem der Einheit von Gesellschaft

Das erkenntnistheoretische Problem der Gewissheit kann, ins Politische gewendet, als Versuch totalitärer Politik und Kunst bezeichnet werden, eine Antwort auf das zentrale Problem moderner Gesellschaften zu finden: das Problem der Einheit der Gesellschaft. Die kulturkritischen Topoi - wie Zerrissenheit, Atomisierung, Verlust der substanziellen Idee des Staats - , mit der die Krise der Moderne beschrieben worden sind, finden ihr Fundament in dem Prozess der „modernen Trennung von Staat und Gesellschaft"[1344], mit der die Identität beider aufgehoben wird wie sie klassisch von Aristoteles formuliert worden ist: „Es ist offenbar, daß ein jeder Staat aus einer Gesellschaft besteht."[1345]

1344 Riedel, Manfred, Der Begriff der `Bürgerlichen Gesellschaft` und das Problem seines geschichtlichen Ursprungs, in: Riedel, Studien zu Hegels Rechtsphilosophie, Frankfurt/M. 1969, S. 135 - 166, hier: S. 140.

1345 Aristoteles, Politik, zit. nach Riedel, Studien..., a. a. O., S. 141.

Im Zeichen der Französischen Revolution und der Allgemeinheit der Freiheit trifft Hegel folgende Unterscheidung von Staat und bürgerlicher Gesellschaft: „Die bürgerliche Gesellschaft ist die Differenz, welche zwischen die Familie und den Staat tritt ...“[1346] Hegel bestimmt diese Differenz positiv, als „Emanzipation des Staats von der Gesellschaft, der Gesellschaft vom Staat, die sich beide erst so in ihr wahres Verhältnis setzen.“[1347] Aus dieser Emanzipation folgt nun aber, „daß das Subjekt der Gesellschaft und des auf Freiheit gegründeten Staates der einzelne als er selbst in seiner Subjektivität ist.“[1348]

Aus der Emanzipation der Gesellschaft folgt aber auch ihre Abstraktheit, die darin besteht, „daß sie sich allein auf das Naturverhältnis des Menschen beschränkt, das sie zugleich zur Form der rationellen Arbeit in der industriellen Nutzung der Natur entwickelt.“[1349] In der für die Freiheit konstitutiven Restriktion auf das Naturverhältnis des Menschen liegt zugleich „das unausgetragene Problem ihrer ‚Abstraktheit’. Es besteht darin, daß die Gesellschaft so mit Notwendigkeit alle nicht durch das Naturverhältnis gesetzten sittlichen, religiösen, geistigen Ordnungen und Institutionen außer sich hat; sie konstituiert sich in einer Emanzipation aus ihnen.“[1350]

Als Komplement der *Emanzipation*, so Hegel, erweist sich die *Entzweiung*: Mit der Herrschaft über die Natur schafft die Gesellschaft einerseits die „Bedingung der Freiheit für alle“, andererseits bricht sie „als die ‚Macht der Differenz und Entzweiung‘ in die geschichtliche Welt ein. Sie bringt den Menschen in eine gesellschaftliche Existenz, für die alles, was er aus den Substanzen seiner geschichtlichen Herkunft in sich und für sich ist, keine Bedeutung hat. In dieser *Entzweiung zerreißt die Kontinuität der Geschichte*. Die geistige, sittliche, in der langen Arbeit der Weltgeschichte gebildete Welt und das durch die Gesellschaft gesetzte, auf ihr in der Arbeit vermitteltes Naturverhältnis beschränkte Sein des Menschen treten auseinander. Die

---

1346 Hegel, Rechtsphilosophie § 182, zit. nach Riedel, Studien..., a. a. O., S. 140.

1347 Riedel, Studien..., a. a. O. S. 140.

1348 Ritter, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität, in: Ritter, J., Subjektivität, Frankfurt/M. 1974, S. 11 - 35, hier: S. 23.

1349 Ritter, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft, a.. a. O., S. 25 f.

1350 Ritter, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft, a. a. O., S. 26.

mit der Gesellschaft beginnende *Zukunft* verhält sich diskontinuierlich zur *Herkunft*.“[1351]

Die kulturkritischen negativen Wertungen der ‚Zerrissenheit des Zeitalters‘ und der ‚Entzweiung‘ können sich nicht, wie Joachim Ritter betont, auf Hegel berufen, der zwar der Gefahr gewahr war, „daß die Gesellschaft ihre Sachwelt zur einzigen Wirklichkeit des Menschen machen und ihn für ihre Arbeit ganz an sich reißen kann“, der aber „nach dem positiven und vernünftigen Grund“ der Entzweiung als der „Konstitutionsform der modernen Gesellschaft“ gefragt hat und ihn in der sich bildenden Subjektivität fand: „Er erkennt, daß nur dann, wenn man den einzelnen als Subjektivität begreift, positiv bestimmt werden kann, was es heißt, daß mit dem Menschenrecht der modernen Gesellschaft alle Menschen frei werden, ‚weil sie Menschen sind, nicht weil sie Juden, Katholiken, Protestanten, Deutsche, Italiener sind.‘ In der Befreiung des Menschen aus der Macht der Natur schafft die Gesellschaft die Bedingung der Freiheit für alle. Aber zugleich löst sie in ihrer Beschränkung auf das versachlichte und aus allen geschichtlichen Zusammenhängen des Menschseins herausgehobene ‚abstrakte’ Naturverhältnis den einzelnen in seinem von ihr abgetrennten Selbstsein aus allen Formen der Unfreiheit heraus, die zu der Bindung der Freiheit an ihr vorgegebene Ordnungen des Standes wie der Geburt gehört. Sie setzt ihn in seiner Subjektivität frei.“[1352] Da die Gesellschaft als Macht der Differenz und Entzweiung „dem Menschen in seiner Subjektivität das Selbstsein und die Sphäre des eigenen persönlichen Lebens“ freigibt, kann Hegel „nicht gelten lassen, daß die Entzweiung Entgötterung der Welt und Verweltlichung der religiösen Substanzen sei; er begreift vielmehr, daß sie die einzige Bedingung dafür ist, daß alle Menschen als sie selbst in ihrer Subjektivität zu einem Leben zu kommen vermögen, in dem sie als Freie bei sich selbst sind.“[1353]

3.2.3 Totalitäre Politik als Identitätsrepräsentation

Aus der *auf die Füße gestellten* Kritik an diesem Ansatz lässt sich auch die gesellschaftstheoretische Konstruktion der Einheit in der totalitären Gesellschaft verstehen. Historisch gesehen ist seit dem Westfälischen Frieden ein wesentliches Merkmal des modernen Staats seine Neutralität in Bezug auf

---

1351 Ritter, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft, a. a. O., S. 26 f.

1352 Ritter, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft, a. a. O., S. 28 f.

1353 Ritter, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft, a. a. O., S. 331

Religion und Weltanschauung; Geltung hat der Grundsatz, dass es nicht Sache des Staates sein kann, mit seinen Machtmitteln der *wahren* Weltanschauung zum Sieg und seinen Bürgern damit zum Diesseitsheil zu verhelfen.

Systematisch gesehen wird die Überwindung eines *metaphysisch fundierten Staatszwecks* in der Herrschaftsform des Kommunismus umgekehrt, die politische Herrschaft greift auf vormoderne, quasi-absolutistische Legitimationsformen zurück.[1354] Im Säkularisierungsprozess wird die sakral legitimierte Einheit von Macht und Gesellschaft in der hierarchischen Ordnung des absolutistischen Staates aufgesprengt. Staatliche Sphäre und Privatsphäre, Politik und Ökonomie treten auseinander und verfestigen sich zu relativ autonomen Teilsystemen. Die kommunistische Herrschaft nun usurpiert gewaltsam die Position der Macht und unterwirft die ganze Gesellschaft dem ideologisch determinierten Geschichtsverlauf. Sie sorgt für die Annullierung einer der Rationalisierungsleistungen der Moderne wie sie in der Ausdifferenzierung eigensinniger „Wertsphären" (M. Weber) und gesellschaftlicher Subsysteme vorliegen, vor allem hebt sie die Trennung der Sphäre der Macht von der Gesellschaft in den staatlichen Institutionen auf; sie strebt eine völlige Durchherrschung einer atomisierten Gesellschaft an, sie *zerstört die autonome öffentliche Sphäre* und betreibt die gewaltsame Transformation der Gesellschaft nach Maßgabe ihrer ideologischen Vorgaben.

Die Zukunftsprojektion einer klassenlosen Gesellschaft ist in doppelter Hinsicht von entscheidender Bedeutung: zum einen kann ein *homogenes* Allgemeininteresse *postuliert* werden, das, zum zweiten als Homogenisierung der Gesellschaft *gewaltsam durchgesetzt* wird. In der Partei ist die Einheit der Gesellschaft symbolisiert; es wird eine *Identität* behauptet und durchgesetzt, in der Proletariat und Volk, Partei und Proletariat ununterscheidbar werden sollen, kurz: hier liegt der Kern der totalitären Politik als *„Identitätsrepräsentation*."[1355] Das Begriffspaar Differenz-/Identitätsrepräsentation ermöglicht Ernst Vollrath die kategoriale Unterscheidung von liberaler, pluralistischer Demokratie und totalitärer Diktatur.

1354 Vgl. oben Kapitel 1.5.

1355 Vgl. dazu: Vollrath, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, in: Rechtsphilosophische Hefte. Beiträge zur Rechtswissenschaft, Philosophie und Politik, Nr. 1 Jg.1992, S. 65 – 78.

„Die *Differenzrepräsentation* ist konstitutiv für den Typus der Verfassungsdemokratie, d.h. sie macht, daß dieser Typus eine solche politisch qualifizierte Verfassung hat. Dieser Typus ist auf den bleibenden Unterschied von Regierung (im Sinne von Government) und Regierten gestellt und das Verhältnis zwischen diesen ist differenzrepräsentativ als das von Beauftragung und Verantwortung bestimmt.“[1356] Im differenzrepräsentativen Paradigma kommt ebenso „eine regelrecht verfassungsgebende Struktur zum Vorschein“ wie im Identitätsrepräsentativen, deren Logik über die bloße „Identifikation von Herrschenden und Beherrschten hinaus in die totalitäre ‚Konstitution’ hineinreicht, sofern sie die Sphären von Macht, Recht und Wissen in einen einzigen, im ‚Egokraten’ personifizierten Ort inkorporiert ...“[1357]

Das vormoderne Repräsentationsmodell hat sich in zwei Formen herausgebildet: es handelt sich um eine „Corpus-Repräsentation, um die ‚Bildung politischer Einheit durch Verbindlichkeit erzeugendes Verhalten ihrer Mitglieder’, die von der Caput-Repräsentation als ‚Darstellung politischer Einheit durch Personifizierung’ zu unterscheiden ist.“[1358] Ein vollständiges Zusammenfallen beider Figuren könnte als Identitätsrepräsentation bestimmt werden. Sie wäre zu deuten „als der Versuch der identifizierenden Wiederholung vorneuzeitlich getrennter Repräsentationsfiguren unter den Bedingungen der Moderne. Das wäre der totalitäre Fall. Ihn kennzeichnet, für die linkstotalitäre Variante, Claude Lefort so: Es handelt sich um eine ‚figuration d`un corps, dont une partie, le prolètariat, le parti politique, l`organe dirigeant, l`egocrate (selon le mot de Soljenitsyne) à la fois reprèsente la tete du peuble et celui-ci tout entier’.“[1359] Die identitäre Auffassung von Repräsentation und damit der totalitäre Charakter stellt sich im „Leninismus-Stalinismus in reinster Gestalt dar.“[1360] Zur Kenntlichmachung des Gegensatzes von Demokratie und Totalitarismus und zur Verdeutlichung der dem Totalitarismus immanenten Struktur, stimmt Vollrath der These von Claude Lefort zu: „Une logique de l`identification est mise en oeuvre, commandèe

---

1356 Vollrath, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 76.

1357 Vollrath, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 77.

1358 Vollrath, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 68; die eingefügten Zitate hat Vollrath von H. Hofmann.

1359 Lefort zit. nach Vollrath, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 68.

1360 Vollrath, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 69.

par la reprèsentation d`un pouvoir incarnateur. Le prolètariat ne fait qu`une avec le peuple, le Parti avec le prolètariat, le bureau politique et l`egocrate, enfin le Parti.“[1361]

Schon Trotzki hatte, wie Vollrath betont, die gleiche identitätsrepräsentative Strukturlogik erkannt: „Lenins Methoden führen zu folgenden Ergebnissen: Zuerst tritt die Partei-Organisation an die Stelle der ganzen Partei, dann nimmt das Zentralkomitee die Stelle der Organisation ein und schließlich ersetzt ein einziger ‚Diktator' das Zentralkomitee.“[1362] Eine der Folgen der identitätsrepräsentativen Logik ist der eliminatorische Ausschluss des Anderen: „Die Beanspruchung eines Andersseins gegenüber dieser massiven Identitätsreklamation und außerhalb der Inkorporation in das Identifikationsschema wird mit einer Feind-Erklärung beantwortet, notfalls mit einer Produktion zum Feind, den es zu vernichten gilt, sofern seine Vernichtung die Identitätsreklamation gerade zu rechtfertigen imstande ist.“[1363] Eine solche „Identitätslogik“ steht offenkundig im Widerspruch zu „der schlichten Faktizität der Pluralität“, die „daher zu leugnen und zu vernichten“ ist; sie benötigt daher ein sicheres Fundament, das „nur über ein theoretisch angemaßtes Großwissen zu erstellen“ ist und in den „Theoremen von Marx/Engels, Lenin ...“[1364] vorgelegt worden ist.

3.3 Die Grundlagen des marxistisch-leninistischen Weltverstehens

Nun sind die totalitären Ideologien nicht im historisch luftleeren Raum entstanden, sondern im Kampf politischer Bewegungen in der tiefen Krise der Moderne, d. h. im Kontext von Krieg und Revolution am Beginn des 20. Jahrhunderts. Der historische Horizont ist dabei gekennzeichnet durch eine fortschreitende Dezentrierung des klassischen Subjekts in der Unüberschau-

---

1361 Lefort, zit. nach Vollrath, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 70. Es wird eine „Logik der Identifikation durchgesetzt, die der Vorstellung einer verkörpernden Macht gehorcht. Proletariat und Volk, Partei und Proletariat, Politbüro und Partei (...) fallen in eins.“ Claude Lefort, Die Frage der Demokratie, in: Rödel, Ulrich (Hrsg.), Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, Frankfurt/M. 1990, S. 281 - 298, hier: S. 287.

1362 Trotzki, Leo, Unsere politische Aufgabe (1905), zit. nach: Vollrath, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 70.

1363 Vollrath, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, a. a. O., S. 70.

1364 Ebd. Vollrath zählt noch Georg Lukàcs zu den Autoren.

barkeit und Segmentierung der Verhältnisse in anonymen, funktional differenzierten Massengesellschaften. Im mythischen Arsenal der Künste und Ideologien steht eine Figur bereit, die die Repersonalisierung und die „subjektförmige Zentrierung des Politischen“[1365] verkörpern kann: der Heros. Die Wiederkehr des *Heroismus* ist wesentliches und gemeinsames Merkmal des totalitären *Weltverstehens*. Umgekehrt gilt: gerade das „Fehlen des Heroismus in der zu überwindenden bürgerlichen Gesellschaft erscheint vom totalitären Standpunkt als grundlegender Mangel“[1366]

Das kommunistische Weltverstehen artikuliert sich als Selbstermächtigung zum Handeln. Der metaphysisch gewonnenen Gewissheit, historisches Subjekt zu sein, entnimmt das Kollektivsubjekt Arbeiterklasse die Garantie, im historischen Auftrag zu handeln. Dieser Selbstermächtigung korrespondiert daher auf der Ebene des politischen Handelns und seiner visuellen Repräsentation der Rekurs auf die Figur des Heroen. Die kommunistische Remedur besteht darin, der hochkomplexen historischen Lage mit einem klaren und eindeutigen Erklärungs-Schema zu begegnen; dies Programm knüpft daher an die dualistische Grundstruktur des Mythos an.

3.3.1 Die kommunistische Partei

Das marxistisch-leninistische Theoriegebäude besteht aus drei Bestandteilen, diese drei Bestandteile bilden „eine untrennbare Einheit“[1367] oder wie Lenin es formuliert hat, eine „in sich geschlossene materialistische Weltanschauung.“[1368]

Diese drei Teile sind: (a) Eine Theorie des Denkens, die das Gesetz dieses mentalen Phänomens entdeckt hat: die Dialektik, in ihrer materialistischen Version. In dieser Selbstbegründung des Denkens erscheint es als ideelle Reproduktion eines materiell Gegebenen, Abbild einer Sache im Kopf, das seinerseits bestimmt ist vom Standpunkt, auf dem dieser Kopf steht: der bourgeoise Kopf bildet die Sachen anders ab als der proletarische, d.h. der

---

1365 Balke, F., Der Staat nach seinem Ende ..., a. a. O., S. 56.

1366 Günther, Hans, Held und Feind als Archetypen des totalitären Mythos, in: Matthias Vetter (Hrsg.): Terroristische Diktaturen im 20.Jahrhundert: Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Opladen 1996, S.42 - 63, hier: S. 45 f.

1367 Lemma Marxismus-Leninismus, in: Klaus, G. u. M. Buhr, Philosophisches Wörterbuch Bd. 2, Berlin 1971.

1368 Zit. nach ebd.

Klassenstandpunkt bestimmt das Denken; in dem berühmten Basis-Überbau-Schema von Marx formuliert: „In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse ... Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“[1369]

Das Bewusstsein als ideelle Widerspiegelung der materiellen Welt kann daher keinen selbständigen Inhalt haben: „Das Bewußtsein kann nie etwas Andres sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß. Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebensosehr aus ihrem historischen Lebensprozeß hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen.“[1370]

(b) Eine Theorie der Geschichte, die die *Gesetze* von Geschichte und Gesellschaft entdeckt hat.

(c) Eine Theorie der Ökonomie, die die *Gesetze* der Ökonomie entdeckt hat. Dies sind vor allem das Wertgesetz, das als unsichtbare Hand die Anarchie des kapitalistischen Markts reguliert, und der Fetischcharakter der Ware, in deren Folge den gesellschaftlichen Produzenten ihr eigenes Produkt als sachliche Macht entgegentritt; ihr eigenes Verhältnis erscheint ihnen als Verhältnis von Sachen, d.h. es herrscht Entfremdung. Die ökonomische Theorie hat das „Geheimnis“ der bürgerlichen Ökonomie entdeckt: die in der Warenform „versteckte“ Ausbeutung, d.h. Aneignung von unbezahlter Mehrarbeit des Arbeiters durch den Kapitalisten. Beide Seiten stehen einander im Klassen-

---

1369 Marx, Karl, Zur Kritik der politischen Ökonomie, Vorwort, in: MEW 13, Berlin 1969, S. 8 f.

1370 Marx, Karl, Engels, Friedrich, Die deutsche Ideologie, in: MEW 3, Berlin 1969, S. 26. Zu beachten ist hier auch die Verwendung eines kritischen Begriffs von Ideologie i. S. von ‚falschem Bewusstsein‘; die Nachfolger der Klassiker haben dies korrigiert und den Begriff positiv verwendet.

kampf gegenüber; dieser ist also Ausdruck eines ökonomischen Sachverhalts: der Ausbeutung. Sie ist der herrschenden Warenform immanent als Element der kapitalistischen Produktionsverhältnisse, die wiederum gesetzmäßig im Widerspruch zu den Produktivkräften stehen; diese Widersprüchlichkeit führt zur Selbstaufhebung, d.h. zum Entstehen der nächst höheren Form der gesellschaftlichen Produktion/Reproduktion. Diese „Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft“ (Marx) bildet das *materielle* Fundament der Theorie.

Die drei Teile der Theorie beanspruchen, *nicht* nur Denkprozesse zu sein, sondern die Sache, d.h. Wirklichkeit selbst direkt widerzuspiegeln: Denken als direkter Reflex der Sache kann eben nur sie darstellen, die Denkkategorie wird identisch mit der Sache. Die vorhandene Unterschiedlichkeit der Darstellungen über die Sache wird allein bestimmt durch materiellen Standpunkt des Denkers. Entscheidend für diesen Theorieansatz ist: es ist *ein materieller, d.h. „wirklicher“ Prozess* selbst, der in eine *bestimmte* Richtung voranschreitet und dessen politische Form der Klassenkampf ist. Die politische Aktion des revolutionären Subjekts bezieht ihre Rechtfertigung daher aus dem materiellen, d.h. *wirklichen*, also nicht nur *gedachten* Prozess selbst.

3.3.1.1 Ansatz der Geschichtsauffassung

Im geschichtsphilosophischen Theoriegebäude des Marxismus treten drei Figuren auf, drei abstrakte Subjekte; sie sind hervorgegangen aus dem Entwurf von Marx. Das erste dieser abstrakten Subjekte ist „die Geschichte“, das zweite ist „die Arbeiterklasse“, das dritte Subjekt ist die „Kommunistische Partei“. In diesem Entwurf bildet die Geschichte - als *teleologischer* Geschichtsprozess gedeutet - das übergeordnete Subjekt, das aus sich heraus die beiden anderen Subjekte hervorbringt. Dieser Auffassung liegt ein „Ordnungsprinzip“ zugrunde, das Aussagen über die „Stellung des Menschen zur Welt“ formuliert und eine Bestimmung „über die Bedeutung der Wirklichkeit für den Menschen“ enthält und auf die Frage antwortet: „Kann der Mensch darauf rechnen, daß in der Struktur der Welt auf ihn in irgendeiner Weise Rücksicht genommen ist?“[1371]

Teleologische Konzeptionen beruhen, wie Nietzsche entwickelt hat, auf „dem Gedanken einer Zweckmäßigkeit der Natur aus einem rationalen oder personalen Weltprinzip“, unter dessen Prämissen Naturprozesse „im Men-

1371 Blumenberg, Hans, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung, a. a. O., S. 38.

schen als dem letzten Sinnbezug alles Naturhaften“ terminieren. Theorien vom Typus der anthropozentrischen Teleologie haben daher ihr „pragmatisches Korrelat in der Sicherung der Weltvertrautheit und Sinngewißheit des Menschen.“[1372]

Marx hat mit seiner teleologischen Geschichtstheorie, in der der historische Prozess als auf ein Ziel gerichteter linearer Fortschritt gedacht wird, einen konzeptuellen Rahmen geschaffen, der allerdings die geschichtsphilosophische Implikation hat, mit der Verwirklichung eines Prinzips - das des Klassenkampfes als Bewegungsgesetz der Geschichte - zugleich das Ende der Geschichte erreicht zu haben; eine Konzeption, die in Aporien des Denkens und in Aporien der entsprechenden Handlungstheorien mündet. Hier erscheint ein Problem, in das alle neuzeitlichen Geschichtsphilosophien verstrickt sind, die geschichtliche Prozesse als Entwicklung eines Prinzips denken: das Problem vom Ende der Geschichte. Eine Geschichtskonzeption, der ein linearer Fortschritt auf ein Ziel hin unterlegt ist, entgeht nicht dem Dilemma, das Ende der Geschichte denken zu müssen und somit in einen Widerspruch zum selbst gesetzten Prinzip der Geschichte zu geraten.

Marx` Geschichtstheorie steht in der aufklärerischen Tradition der Abkehr von der Geschichtstheologie; gegen die theologisch begründete Universalgeschichte hatte Voltaire das Konzept einer die Geschichtstheologie ersetzenden Geschichtsphilosophie entwickelt, die in Hegel ihren Höhepunkt erreichte. Marx, dessen Anspruch darin bestand, Hegel vom „Kopf auf die Füße“, also materialistisch gewendet zu haben, entgeht aber nicht dem gleichen Selbstwiderspruch aller dieser Konzeptionen, die einen qualifizierten Fortschritt mit der Festschreibung eines Ziels der Geschichte verbinden: die linear-progressive Konzeption schlägt um in eine *mythisch-zyklische.*

In der marxschen Theoriekonzeption lässt sich folgende, diesem Schema komplementäre Bewegung feststellen. Zunächst wird die von Menschen gemachte Geschichte depersonalisiert; die Geschichte selbst und die in ihr waltenden Gesetze, ihr *Prinzip*, werden zum Subjekt. Der auf diese Art „objektivierte“ historische Prozess wird im nächsten Schritt repersonalisiert: es ist das „historische Subjekt“ Arbeiterklasse, ein Kollektivsubjekt also, das handelt; es handelt aber nicht aus Willkür, sondern als Vollstreckungsinstanz des historischen Fortschritts, der sich selbst sein Subjekt geschaffen hat.

1372 Blumenberg, Hans, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung..., a. a. O., S. 38 f.

Diese Abstraktionen haben den historischen Prozess zunächst depersonalisiert und dann repersonalisiert; in beiden Schritten sind die empirisch handelnden Menschen als handelnde Subjekte ersetzt worden durch abstrakte Subjekte: die *Geschichte* und die *Klasse*.

Dem Kollektivsingular Geschichte und dem Kollektivsubjekt Klasse wird im folgenden Schritt ein weiteres Subjekt zugeordnet: die *Partei*. Was auf den ersten Blick ein empirisches Subjekt zu sein scheint, ist tatsächlich wiederum auch nur ein abstraktes: es ist das theoretische Äquivalent zum historischen Subjekt, es ist sozusagen sein alter ego, sein operationalisiertes Komplement: Die Klasse selbst schafft sich die Partei; die Partei ist die Repräsentation des neomythischen Programms des Marxismus; die Partei wird schließlich *personifiziert* vom Funktionär der Partei. Das Personal der Partei besteht zwar aus wirklichen empirischen Menschen, sie sind aber vor allem *Funktionäre einer Funktion*, einer Sache, eines Prinzips: des Klassenkampfs; sie handeln nicht im eigenen Namen, sondern im Namen des Fortschritts; sie handeln als Funktionäre ihrer Partei im historischen Auftrag, das Ziel der Geschichte zu verwirklichen.

Denkfigur Feind und seine Existenzform

Die Geschichte selbst zeigt dabei - dieser Auffassung zufolge - eine dualistische Grundstruktur: auf der historischen Bühne stehen sich immer *zwei* politische Kräfte gegenüber, es gibt immer ein antagonistisches Verhältnis von zwei Klassen; in ihrer historisch aktuellen Ausprägung hat der Gang der Geschichte, dem als movens der Kampf der Klassen zugrunde liegt, den Gegensatz von Bourgeoisie und Proletariat angenommen. Diese als *objektiver Klassengegensatz* behauptete Denkfigur bezeichnet im Kern ein ontologisches Verhältnis, dem der Freund/Feind-Antagonismus immanent ist. Operationalisiert für den Bereich einer politischen Handlungstheorie weist diese geschichtsphilosophische Kategorie daher eine *denkstrukturelle Ähnlichkeit* auf mit dem Dezisionismus, jener insbesondere von Carl Schmitt formulierten Konzeption, in der der Feind immer schon gegeben ist als „seinsmäßige Negierung“[1373] der eigenen Existenz. Der Auftrag und das Problem des Politischen besteht daher bei Schmitt nur darin, ihn in einer konkreten historischen Situation richtig zu bestimmen: „Die spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen

1373 Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen, Text von 1932 mit einem Vorwort u. drei Corollarien, Berlin 1963, S. 33.

lassen, ist die Unterscheidung von Freund und Feind.“[1374] Und: „Die Begriffe Freund und Feind sind in ihrem konkreten, existenziellen Sinn zu nehmen, nicht als Metaphern oder Symbole...“[1375]

Im Marxismus ist das Problem der Feindbestimmung gelöst in der Kategorie des Klassenkampfes als Geschichtsgesetz; dem „objektiven“ Gegensatz der Klassen korrespondiert auf der politischen Ebene der Gegensatz der gegeneinander kämpfenden Parteien; sie sind „objektive“ Gegner, seine Personifizierungen als *Feind* sind vielgestaltig, aber immer vorhanden und daher variabel bestimmbar.

3.3.1.2 Die Ausformung des Theorieprogramms

Die Grundannahme der marxschen Geschichts- und Gesellschaftstheorie ist, Geschichte sei eine von Klassenkämpfen; die Universalisierung der Kategorie Klassenkampf begründet ein *Ableitungsverhältnis*: abzuleiten sind aus dieser Voraussetzung zunächst einmal *deren* Akteure, nämlich die unterschiedlichen Klassen, durch deren wechselseitigen Kampf die Geschichte voranschreitet. Der Gang der Geschichte ist daher ein *Fortschritt*, d.h. eine Bewegung, die auf der Stufenleiter der Gattungsentwicklung immer höher hinauf führt. Dabei kann bei diesem Aufstieg keine Stufe auslassen werden, jede Stufe ist für das Erreichen des Ziels der klassenlosen Gesellschaft erforderlich, jede Stufe besitzt eine „transitorische Notwendigkeit“ (Marx). Abzuleiten ist auch die jeweils aktuelle historische Etappe des Klassenkampfes und seine jeweiligen Akteure; abzuleiten ist aus dem geschichtsphilosophischen Axiom schließlich auch die *politische* Vollstreckungsinstanz der historischen Mission der Arbeiterklasse: die Kommunistische Partei.

1374 Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen..., a. a. O., S. 26.

1375 Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen ..., a. a. O., S. 28.

3.3.1.3 Die geschichtsphilosophischen Grundannahmen: Die historische Mission der Arbeiterklasse

> *„Die theoretischen Sätze der Kommunisten beruhen keineswegs auf Ideen, auf Prinzipien, die von diesem oder jenem Weltverbesserer erfunden oder entdeckt sind. Sie sind nur allgemeine Ausdrücke tatsächlicher Verhältnisse eines existierenden Klassenkampfes, einer unter unseren Augen vor sich gehenden geschichtlichen Bewegung.“*
> *Marx*[1376]

Das „Kommunistische Manifest“ (1848) beginnt mit einer Vorrede und der berühmten Sentenz: *„Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus“*; die Programmschrift soll eine bedeutsame Aufgabe erfüllen, die, „daß die Kommunisten ihre Anschauungsweise, ihre Zwecke, ihre Tendenzen vor der ganzen Welt offen darlegen ...“[1377]

Der erste Satz der Schrift formuliert die grundlegende theoretische Bestimmung: „Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen.“[1378]

Die Argumentation beginnt mit der Vorstellung des geschichtsphilosophischen Axioms des Marxismus. Deutlich wird mit der Einführung des Axioms, d.h. eines Satzes, der evident, unableitbar und voraussetzungslos sein soll, der eines Beweises weder fähig noch bedürftig ist, aber zugleich als grundlegende Voraussetzung für jeden weiteren Beweis dient, der vorliegende Theorietyp: es ist eine axiomatisch-deduktive Theorie, die zudem in der Annahme eines einheitlichen Prinzips der Wirklichkeit monistisch strukturiert ist.
Zu diesem Ansatz sind folgende fünf Anmerkungen zu machen:

1376 Marx, Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, in: Marx/Engels Werke Bd. 4, Berlin 1974, S. 474f.

1377 Manifest, a. a. O., S. 461.

1378 Manifest, a. a. O., S.462.

1) Die gedankliche Grundoperation bei diesem Theorietypus kann als ontologische Deduktion bezeichnet werden: die Welt wird *aus* dem Begriff gemacht, aus der Denkmöglichkeit, der Essenz, die Existenz abgeleitet Der Grundtypus ontologischer Sätze lautet: Thales: Alles *i s t* auf und aus Wasser/ Parmenides: Das Seiende *i s t* / Marx: Geschichte *i s t* Klassenkampf

Das zugrundeliegende formale Schema dieser Sätze lautet: *Dies ist in Wirklichkeit nur jenes* (Wittgenstein).[1379] Dies ist das Grundschema aller Welterklärungen; dies ist das Schema einer Theorie, deren Attraktivität darauf beruht, „daß sie eine Mannigfaltigkeit und Fülle, möglichst eine Universalität der Vorkommnisse und Probleme, reduziert auf die Einsichtigkeit einer einzigen Realität."[1380]

Die Theoriebildung macht hier von der Schaffung eines eigenen Letzten, einer eigenen „Letztbegründung" Gebrauch. Begonnen hatte diese Reihe mit Descartes Frage nach einem „fundamentum inconcussum" der Erkenntnis. Das bisherige Ende dieser Versuche liegt vor in letzbegründenden Einheiten wie Kommunikation oder Sprache, ihre Vorläufer setzten an diese Stelle das Bewusstsein oder den Geist, Husserl sprach von der Lebenswelt als dieser Figur. Diese Begründungskonzeptionen stellen sich dem Problem eines unvermittelten letzten Fundaments, sie verzichten nicht auf den Versuch der Begründung „letzter" Prinzipien. Alle Begründungsstrategien, die diese ihrem eigenen Ansatz immanente Problematik umgehen, führen zum theoretischen Monismus, wie er im Marxismus vorliegt, der seine die Stelle von Letztbegründungen einnehmende Setzung unreflektiert einführt und einsetzt.[1381]

2) Theorie und Mythos

Es ist leicht zu sehen, wie hier eine *Theorie mit Totalitätsanspruch* auftritt (*Alles* aus *Einem* zu erklären, *alles* auf *eines* zu reduzieren). Dieser Anspruch ist konstitutiv für den *Mythos*, dort ist er berechtigt. Neuzeitliche Wissenschaft dagegen „steht unter der Bedingung der Preisgabe des Totalitätsan-

---

1379 Zit. nach: Blumenberg, Hans, Dies ist in Wirklichkeit nur jenes, in: Blumenberg, Die Verführbarkeit des Philosophen, Frankfurt/M. 2000, S. 37 - 48, hier: S. 38.

1380 Ebd.

1381 Vgl. Lemma Letztbegründung in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, hrsg. v. K. Gründer u. J. Ritter, Darmstadt 1972 , S. 252.

spruchs."[1382] Zudem zielt sie auf das *Ganze* der Geschichte und seine Erklärung; auch hierin liegt eine strukturelle Analogie zum Mythos; auch etwa die christliche Religion erhebt Anspruch auf Überblick über Ganzheit - Anfang (Schöpfung) und Ende (Gericht) - der Geschichte.

3) Es handelt sich hier um einen Fall von *historischem Substantialismus*: in der Annahme eines durchgängigen *identischen Inhalts* durch alle Formdifferenzen und alle historischen Zeiten hindurch liegt die Wiederkehr der klassischen Konstanten der philosophischen Anthropologie von der *unwandelbaren* Menschennatur bzw. der *ewigen* Wahrheiten der Metaphysik

4) Der Kerngedanke dieser Theorie lässt sich als Darlegung eines *Determinationsschemas* bezeichnen; sie formuliert den „Anspruch dieser Rationalität, die Kontingenz der Geschichte durch einen standardisierten Prozess ersetzen zu können; dieser bestreitbare und bestrittene Anspruch „erfüllt selbst eine bestimmte historische Funktion der Selbstbehauptung."[1383] Diese Konzeption einer prinzipiellen (Vor-)Bestimmtheit der Geschichte steht also im Gegensatz zu Auffassungen von geschichtlicher *Kontingenz* und von der prinzipiellen Offenheit der Geschichte.

5) Neben den *universalhistorischen* Anspruch tritt die *retrospektive Universalisierung* der Kategorie Gesellschaft. Diese Rückübertragung des Modells vom bürgerlich-proletarischen Klassenstaat des 19. Jahrhunderts auf die ganze Geschichte ist überaus problematisch. Die universelle Anwendbarkeit des Gesellschaftsmodells kann leicht bestritten werden; problematisch sind demnach alle Verfahren, für die die Grundmatrix der Beschreibung und Rekonstruktion aller Arten von *Gemeinwesen* nun *Gesellschaft* heißen soll. Das Schema dieser retrospektiven Universalisierung des Begriffs lautet demzufolge: jedes historisch begegnende Gemeinwesen wird als Gesellschaft bestimmt; jede Gesellschaft wird bestimmt als Klassengesellschaft; jede Klassengesellschaft ist bestimmt durch den Kampf der Klassen; daraus folgt: Geschichte aller Gesellschaften ist Geschichte von Klassenkämpfen.

Im *Manifest* ist im ersten Schritt das Axiom eingeführt worden: im zweiten Schritt erfolgt dann die historische Deduktion:

1382 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 193.

1383 Blumenberg, Hans, Die Legitimität der Neuzeit, a. a. O., S. 107.

„Freier und Sklave, Patrizier und Plebejer, Baron und Leibeigener, Zunftbürger und Gesell, kurz: Unterdrücker und Unterdrückte standen in stetem Gegensatz zueinander, führten einen ununterbrochenen, bald versteckten, bald offenen Kampf ...“.[1384] Aus diesem Schema lässt sich dann auch die folgende Bestimmung der *aktuellen* historischen Etappe ableiten: „Unsere Epoche, die Epoche der Bourgeoisie, zeichnet sich jedoch dadurch aus, daß sie die Klassengegensätze vereinfacht hat. Die ganze Gesellschaft spaltet sich mehr und mehr in zwei große feindliche Lager, in zwei große, einander direkt gegenüberstehende Klassen: Bourgeoisie und Proletariat.“[1385]

Die Begriffsbestimmung der beiden Hauptklassen ergibt für die Bourgeoisie als Merkmale den Besitz der „gesellschaftlichen Produktionsmittel“ und die Ausbeutung von „Lohnarbeit.“ Das Proletariat wird bestimmt als „die Klasse der modernen Lohnarbeiter, die, da sie keine eigenen Produktionsmittel besitzen, darauf angewiesen sind, ihre Arbeitskraft zu verkaufen, um leben zu können.“[1386] Für die Klassenbestimmung ‚Bourgeoisie‘ gilt, dass sie eine historische Kategorie ist: sie ist „selbst das Produkt eines langen Entwicklungsganges, einer Reihe von Umwälzungen in der Produktions- und Verkehrsweise“; sie hat, „wo sie zur Herrschaft gekommen“ alle „idyllischen Verhältnisse zerstört“, sie hat „kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen als das nackte Interesse, als die gefühllose ‚bare Zahlung‘.“[1387] Die Klasse der Bourgeoisie hat eine *fortschrittliche* Rolle im Gang der Geschichte gespielt: sie „kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren.“[1388]

Die *Geschichte* weist nun allerdings eine *Dialektik* auf: Die Entwicklung der Bourgeoisie selbst bringt ihren Antagonismus hervor: sie „hat nicht nur die Waffen geschmiedet, die ihr den Tod bringen; sie hat auch die Männer gezeugt, die diese Waffen führen werden – die Proletarier“, denn in „demselben Maße, worin sich die Bourgeoisie, d.h. das Kapital, entwickelt, in dem selben Maße entwickelt sich das Proletariat, die Klasse der modernen Arbei-

---

1384 Ebd.

1385 Marx, Engels, Manifest ..., a. a. O., S.463. Dies ist die Urform der Zwei-Lager-Theorie.

1386 Marx, Engels, Manifest ..., a. a. O., S.462, Anmerkung 1.

1387 Marx, Engels, Manifest .., a. a. O., S. 464.

1388 Marx, Engels, Manifest …, a. a. O., S. 465.

ter, die nur so lange leben, als sie Arbeit finden, und die nur so lange Arbeit finden, als ihre Arbeit das Kapital vermehrt.“[1389]

Das hat eine *besondere* Folge: „Von allen Klassen, welche heutzutage der Bourgeoisie gegenüberstehen, ist nur das Proletariat eine wirklich revolutionäre Klasse. Die übrigen Klassen verkommen und gehen unter mit der großen Industrie, das Proletariat ist ihr eigenstes Produkt.“[1390] Diese erreichte Polarisierung der beiden Hauptklassen hat eine Konsequenz für den Klassenkampf und eine bedeutsame geschichtsteleologische Konsequenz: „Die wesentliche Bedingung für die Existenz und für die Herrschaft der Bourgeoisieklasse ist die Anhäufung des Reichtums in den Händen von Privaten, die Bildung und Vermehrung des Kapitals; die Bedingung des Kapitals ist die Lohnarbeit. Die Lohnarbeit beruht ausschließlich auf der Konkurrenz der Arbeiter unter sich. Der Fortschritt der Industrie ... setzt an die Stelle der Isolierung der Arbeiter durch die Konkurrenz ihre revolutionäre Vereinigung durch die Assoziation. Mit der Entwicklung der großen Industrie wird also unter den Füßen der Bourgeoisie die Grundlage selbst hinweg gezogen, worauf sie produziert und die Produkte sich aneignet. Sie produziert vor allem ihren eigenen Totengräber. Ihr Untergang und der Sieg des Proletariats sind gleich unvermeidlich.“[1391]

Aus Sicht dieser Dialektik agiert die Arbeiterklasse also in einem *ontologisch fundierten historischen* Auftrag*:* „Es handelt sich nicht darum, was dieser oder jener Proletarier oder selbst das ganze Proletariat, als Ziel sich einstweilen vorstellt. Es handelt sich darum, was es ist, und was es diesem Sein gemäß geschichtlich zu tun gezwungen sein wird.“[1392]

Die *Unvermeidlichkeit* des Siegs des Proletariats weist zudem eine Besonderheit auf: „Alle früheren Klassen, die sich die Herrschaft eroberten, suchten ihre schon erworbene Lebensstellung zu sichern, indem sie die ganze Gesellschaft den Bedingungen ihres Erwerbs unterwarfen. Die Proletarier können sich die gesellschaftlichen Produktivkräfte nur erobern, indem sie

1389 Marx, Engels, Manifest ..., a. a. O., S. 468.

1390 Marx, Engels, Manifest ..., a. a. O., S. 472.

1391 Ebd.

1392 Marx, Karl, Die heilige Familie, MEW Bd. 2, Berlin 1974, S. 38.

ihre eigene bisherige Aneignungsweise und damit die ganze bisherige Aneignungsweise abschaffen.“[1393]

Oder anders formuliert: das Proletariat „kann sich aber nicht selbst befreien, ohne seine eigenen Lebensbedingungen aufzuheben. Es kann seine eigenen Lebensbedingungen nicht aufheben, ohne alle unmenschlichen Lebensbedingungen der heutigen Gesellschaft, die sich in seiner Situation zusammenfassen, aufzuheben.“[1394] Oder noch deutlicher: das Proletariat kann seine „Emanzipation nicht durchführen ..., ohne gleichzeitig die ganze Gesellschaft von der Scheidung in Klassen und damit vom Klassenkampf zu emanzipieren.“[1395] Indem das Proletariat sich selbst befreit, befreit es alle anderen Gesellschaftsmitglieder auch, sofern sie nicht Bourgeois sind; die Interessen des Proletariats sind also nicht partikulare Interessen, sie sind identisch mit den allgemeinen der ganzen Gesellschaft. Die Emanzipation des Proletariats ist also die Emanzipation des Menschen überhaupt; dies hat Marx in einer seiner berühmtesten Pathosformeln so formuliert:

„Die Waffe der Kritik kann die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muß gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift. Die Theorie ist fähig, die Massen zu ergreifen, sobald sie ad hominem demonstriert, und sie demonstriert ad hominem, sobald sie radikal wird. Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst. ... Die Kritik der Religion endet mit der Lehre, daß der Mensch das höchste Wesen für den Menschen sei, also mit dem kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist ...“[1396]

3.3.1.4 Die Lehre von der Partei bei Marx/Engels

Aus der Bestimmung der Arbeiterklasse zum historischen Subjekt, zu dem das telos der Geschichte realisierenden revolutionären Subjekt, zur Vollstre-

---

1393 Marx, Engels, Manifest ..., a. a. O., S.472.

1394 Marx, Die heilige Familie, a. a. O.,, S.38.

1395 Ebd.

1396 Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung., in: MEW Bd. 1, Berlin 1974, S. 385.

ckungsinstanz des historischen Fortschritts, lässt sich auch die organisatorische Form ableiten, die sich das Proletariat geben *muss*, um im Klassenkampf sein Endziel, die klassenlose Gesellschaft, siegreich anzustreben: es ist die kommunistische Partei. Die in dieser Partei organisierten Proletarier sind zunächst einmal auch nur Proletarier: „Die Kommunisten sind keine besondere Partei gegenüber den anderen Arbeiterparteien. Sie haben keine von den Interessen des ganzen Proletariats getrennten Interessen. Sie stellen keine besonderen Prinzipien auf, wonach sie die proletarische Bewegung modeln wollen."[1397] Es gibt allerdings doch einen kleinen, aber außerordentlich interessanten und *folgenreichen Unterschied:*

„Die Kommunisten unterscheiden sich von den übrigen proletarischen Parteien nur dadurch, daß sie einerseits in den verschiedenen nationalen Kämpfen der Proletarier die gemeinsamen, von der Nationalität unabhängigen Interessen des gesamten Proletariats hervorheben und zur Geltung bringen, andererseits dadurch, daß sie in den verschiedenen Entwicklungsstufen, welche der Kampf zwischen Proletariat und Bourgeoisie durchläuft, stets das Interesse der Gesamtbewegung vertreten. Die Kommunisten sind also praktisch der entschiedenste, immer weitertreibende Teil der Arbeiterparteien aller Länder; sie haben theoretisch vor der übrigen Masse des Proletariats die *Einsicht in die Bedingungen, den Gang und die allgemeinen Resultate der proletarischen Bewegung voraus."*[1398]

Zur ersten der genannten Differenzen: die kommunistische Partei ist nicht *national*, sondern *international* orientiert und organisiert. Dies ergibt sich zwingend aus dem Axiom von der Geschichte als einer Geschichte von Klassenkämpfen, es soll gelten für alle Epochen der Geschichte und für alle in ihr auftretenden Formen von Gesellschaft; dies ist eine geschichtsphilosophische Konstruktion mit universalistischem Geltungsanspruch.

Zur zweiten Differenz: sie ergibt sich zwingend aus der Bestimmung der Arbeiterklasse zum Subjekt der Geschichte im Rahmen der geschichtsphilosophischen Konstruktion. Sie ist im Kern tautologisch; sie ist Resultat der monistischen Theorieform. Die Folgen der hier postulierten Differenz der Einsichtshöhe in den historischen Prozess sind erheblich: aus ihr ergibt sich

---

1397 Marx, Engels, Manifest..., a. a. O., S. 474.

1398 Ebd. Herv. v. Vf.

eine *prinzipielle Überlegenheit* der kommunistischen Partei über alle anderen Arbeiterparteien (die bürgerlichen ohnehin).

Wer über die Kenntnis der Gesetze von Geschichte und Gesellschaft verfügt, kennt immer auch schon „die Bedingungen und den Gang“ des Klassenkampfes ebenso wie seine „Resultate“, d.h. er verfügt nicht nur über einen privilegierten Zugang zur Wahrheit, er befindet sich auch im „Vollbesitz der Wahrheit“. Aus dieser Passage aus dem Manifest ergibt sich der von den kommunistischen Parteien erhobene Anspruch auf ein Monopol der Wahrheit und der Führung.

Obwohl hier Marx und Engels die prinzipielle Überlegenheit der kommunistischen Partei postulieren und ihr auch den Rang einer distinkten Partei innerhalb der Arbeiterbewegung einräumen, gehen sie in ihrer Konzeption doch vom *Massencharakter* der politischen und der ihr folgenden sozialen Revolution aus. Den Bruch mit dieser Konzeption vollzieht die Lehre Lenins.

3.3.1.5 Die Lehre von der Partei bei Lenin

Lenins *Lehre* von der Partei reflektiert zunächst die spezifischen Bedingungen des zaristischen Rußlands, nämlich seine Rückständigkeit im Vergleich mit den kapitalistisch entwickelten Staaten Westeuropas. In Lenins Version des Marxismus stehen die „Massen“ prinzipiell unter dem Einfluss bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Ideologien und können daher bestenfalls ein „trade-unionistisches“ Bewusstsein ausbilden, d.h. das revolutionäre Bewusstsein muss in die Massen „hineingetragen“ werden: „Das politische Klassenbewußtsein kann dem Arbeiter nur von außen beigebracht werden, d.h. außerhalb des ökonomischen Kampfes, außerhalb der Sphäre der Beziehungen zwischen Arbeitern und Unternehmern.“[1399]

Diesem Auftrag liegt folgende Differenzierung zugrunde: „Man darf doch wirklich die Partei als Vortrupp der Arbeiterklasse nicht mit der ganzen Klasse verwechseln.“[1400] Daher stellt sich als „die erste und dringendste praktische Aufgabe: eine Organisation von Revolutionären zu schaffen, die fähig ist, dem politischen Kampf Energie, Zähigkeit und Kontinuität zu ver-

---

1399 Lenin, Was tun?, zit. nach: Lenin, Über den Parteiaufbau, Berlin 1959, S. 54.

1400 Lenin, Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück, zit. nach: Lenin, Über den Parteiaufbau, a. a. O., S. 202

leihen.“[1401] Dies galt umso mehr, als Rußland, im Unterschied etwa zu Deutschland, ein Land sei, „in dem 999 von 1000 der Bevölkerung bis ins innerste Mark demoralisiert sind durch politische Knechtseligkeit und einen absoluten Mangel an Verständnis für Parteilehre und Parteibindung.“[1402]

In dieser Lage an eine nach westeuropäischem Muster organisierte Massenpartei zu denken, verbietet sich von selbst; was zu tun ist, ist klar: die Organisierung einer Partei von Berufsrevolutionären, eines geschulten, hochmotivierten, schlagkräftigen, konspirativen Ordens von Kadern, die ihr Leben der Sache der Revolution vollständig verschrieben haben: „Die Organisation der Revolutionäre ... muß vor allem und hauptsächlich Leute erfassen, deren Beruf die revolutionäre Tätigkeit ist (...) Diese Organisation muß notwendigerweise nicht sehr umfassend und möglichst konspirativ sein.“[1403] Daraus folgt: „Das einzige ernste Organisationsprinzip muß für die Funktionäre sein: strengste Konspiration, strengste Auslese der Mitglieder, Heranbildung von Berufsrevolutionären.“[1404] Dann wird sich auch der Erfolg einstellen: „Haben wir erst Trupps speziell geschulter Revolutionäre aus der Arbeiterklasse, die eine lange Lehrzeit durchgemacht haben, ...dann wird keine politische Polizei der Welt mit diesen Trupps fertig werden, denn diese Trupps der Revolution grenzenlos ergebener Menschen werden auch das grenzenlose Vertrauen der breitesten Arbeitermassen genießen.“[1405]
Der von Lenin vollzogene Paradigmenwechsel wird am deutlichsten so formuliert: „Gebt uns eine Organisation von Revolutionären, und wir werden Rußland aus den Angeln heben.“[1406] In dieser Formel ist die Überwindung des sozialdemokratischen Fortschrittsdenkens und der marxschen Geschichtstheorie enthalten; hier artikuliert sich etwas Neues, ein Leninismus sui generis, die politische Revolution wird zum dezisionistischen Akt einer Kaderpartei. Diese zunächst auf die spezifischen Verhältnisse in Rußland bezogene Theorie wurde von Lenin in seiner „Imperialismustheorie“ auch auf die entwickelten kapitalistischen Länder übertragen. Es sollten nunmehr

---

1401 Lenin, Was tun?, a. a. O., S. 35.

1402 Lenin, Was tun? , a. a. O., S. 38.

1403 Lenin, Was tun?, a. a. O., S. 41.

1404 Lenin, Was tun?, a. a. O., S. 69.

1405 Lenin, Was tun?, , a. a. O., S. 61 f.

1406 Lenin, Was tun?, a. a. O., S. 55.

nicht die sich beständig verschärfenden immanenten Widersprüche der kapitalistischen Entwicklung selbst den Weg ebnen zu ihrer Überwindung in der Erhebung der Arbeiter zur herrschenden Klasse in der sozialistischen Revolution, sondern die wachsende „Verfaulung“ des Imperialismus und Kriege unter den imperialistischen Staaten sollten die Bedingungen schaffen zur Machteroberung durch die Partei der Berufsrevolutionäre. „Ohne eine eiserne und kampfgestählte Partei, ohne eine Partei, die das Vertrauen all dessen genießt, was in der gegebenen Klasse ehrlich ist, ohne eine Partei, die es versteht, die Stimmung der Massen zu verfolgen und zu beeinflussen, ist es unmöglich einen solchen Kampf erfolgreich zu führen.“[1407]

Fazit: Es sind drei Merkmale, die eine Partei des leninistischen Typs kennzeichnen:

Die Partei ist die Avantgarde der Arbeiterklasse, sie ist eine Kaderpartei, sie muss fähig sein, die Massen für den Sturz des Kapitalismus und den Aufbau des Sozialismus zu gewinnen;

Sie muss sich von der revolutionären Theorie des Marxismus leiten lassen und sie muss in ihrer politischen Arbeit eine unerbittliche Geschlossenheit und Einheit des Handelns durchsetzen,

Sie zeichnet sich durch Unversöhnlichkeit gegenüber allen ideologischen Versuchen aus, einen Kompromiss mit der Klassenherrschaft der Bourgeoisie einzugehen, sie tritt konsequent für den Klassenkampf ein und verfolgt unbeirrt das Ziel der Diktatur des Proletariats.

Exkurs: Lenins Parteikonzept in der Kommunistischen Internationale

Das bolschewistische Parteikonzept hat Lenin in der Kommunistischen Internationale[1408] als der Dachorganisation aller kommunistischen Parteien durchgesetzt; das Schlüsseldokument trägt den Titel: „Leitsätze über die Rolle der Kommunistischen Partei in der proletarischen Revolution , angenommen auf dem II. Kongreß der Kommunistischen Internationale am 24.Juli 1920.“ und beinhaltet die folgenden Kernthesen: „Das Weltproletariat

1407 Lenin, Der ‚linke Radikalismus’, die Kinderkrankheit des Kommunismus, in: Lenin, AW, Bd. II, Berlin 1961, S. 691.

1408 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

steht am Vorabend entscheidender Kämpfe. Wir leben in der Epoche der unmittelbaren Bürgerkriege. Die Stunde der Entscheidung naht heran.“[1409]

Da der Klassenkampf nun in seine entscheidende Phase tritt, lenkt die KI „die Aufmerksamkeit der revolutionären Arbeiter der ganzen Welt auf folgendes:

„1. Die Kommunistische Partei ist ein Teil der Arbeiterklasse, und zwar der fortgeschrittenste, klassenbewußteste und deshalb revolutionärste Teil. Die Kommunistische Partei entsteht durch die Auslese der besten, klassenbewußtesten, selbstlosesten, weitblickendsten Arbeiter. Die Kommunistische Partei hat keine von den Interessen der Arbeiterklasse verschiedenen Interessen. Die Kommunistische Partei unterscheidet sich von der gesamten Masse der Arbeiter dadurch, daß sie den *ganzen geschichtlichen Weg der Arbeiterklasse durchschaut* und an allen Wendepunkten dieses Weges nicht die Interessen einzelner Gruppen, einzelner Berufe, sondern die *Interessen der Arbeiterklasse in ihrer Gesamtheit* verteidigt.“[1410] Die Kommunistische Partei ist „jener organisatorisch-politische Hebel, mit dessen Hilfe der fortgeschrittenste Teil der Arbeiterklasse die gesamte Masse des Proletariats und des Halbproletariats auf den richtigen Weg führt.“

„2. Solange das Proletariat die Staatsgewalt nicht erobert ... hat – solange wird die Kommunistische Partei in der Regel in ihrer Organisation nur eine Minderheit der Arbeiter haben. (...)

3. Den Begriff der Partei muß man auf strengste von dem Begriff der Klasse unterscheiden (...) Die Aufgabe der Kommunistischen Partei besteht nicht darin, sich diesen rückständigen Teilen der Arbeiterklasse anzupassen, sondern darin, die gesamte Arbeiterklasse auf das Niveau ihrer kommunistischen Vorhut emporzuheben.“[1411]

„5. Die Kommunistische Internationale weist auf entschiedenste jene Auffassung zurück, wonach das Proletariat ohne eine eigene selbständige politische Partei imstande sein soll, seine Revolution durchzuführen. Jeder Klassen-

---

1409 Lenin, Leitsätze über die Rolle der kommunistischen Partei in der proletarischen Revolution, in: Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale. Dokumente der Kongresse und Reden W. I. Lenins, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1959 , S. 154 - 163, hier: S. 154.

1410 Lenin, Leitsätze…, a. a. O., S.154 – Herv. v. Vf.

1411 Lenin, Leitsätze ..., a. a. O., S. 155.

kampf ist ein politischer Kampf. Das Ziel dieses Kampfes, der sich unvermeidlich in den Bürgerkrieg verwandelt, ist die Eroberung der politischen Macht. Aber die politische Macht kann eben nur durch diese oder jene politische Partei erobert, organisiert und geleitet werden. Nur wenn das Proletariat als Führer eine organisierte und erprobte Partei hat ..., wird die Eroberung der politischen Macht nicht eine zufällige Episode sein, sondern der Ausgangspunkt für einen langwierigen kommunistischen Aufbau durch das Proletariat. (...) Die Arbeiterklasse kann den völligen Sieg über die Bourgeoisie nicht davontragen, wenn sie nur den Generalstreik und die Taktik der ‚verschränkten Arme' anwendet. Das Proletariat muß zum bewaffneten Aufstand greifen. Wer das begriffen hat, muß auch verstehen, daß sich daraus unvermeidlich die Notwendigkeit einer organisierten politischen Partei ergibt ...‘‘[1412]

„6. Die wichtigste Aufgabe einer wirklich kommunistischen Partei besteht darin, die engste Fühlung mit den breitesten Massen des Proletariats zu haben. (...)

9. Die Arbeiterklasse braucht die Kommunistische Partei nicht nur bis zur Eroberung der Macht und nicht nur während der Eroberung der Macht, sondern auch nachher, wenn die Macht bereits in die Hände der Arbeiterklasse übergegangen ist. (...)

11. Die Notwendigkeit einer politischen Partei des Proletariats fällt erst nach der völligen Beseitigung der Klassen weg. (...)

13. Die Kommunistische Internationale ist der Ansicht, daß die Kommunistische Partei besonders in der Epoche der Diktatur des Proletariats nach dem Prinzip des strengen proletarischen Zentralismus aufgebaut werden muß. Um die Arbeiterklasse in dem ausgebrochenen langwierigen und erbitterten Bürgerkrieg mit Erfolg zu führen, muß die Kommunistische Partei selbst in ihren eigenen Reihen eine strenge militärische Ordnung schaffen. Die Erfahrung der Kommunistischen Partei Rußlands, die im Bürgerkrieg drei Jahre lang die Arbeiterklasse führte, hat gezeigt, daß ohne strengste Disziplin, ohne vollständigen Zentralismus und ohne volles kameradschaftliches Vertrauen aller Parteiorganisationen zu der leitenden Parteizentrale der Sieg der Arbeiterklasse unmöglich ist.

1412 Lenin, Leitsätze…, a. a. O., S. 157 f.

14. Die Kommunistische Partei muß nach dem Prinzip des demokratischen Zentralismus aufgebaut werden. Das Hauptprinzip des demokratischen Zentralismus bildet die Wählbarkeit der oberen Parteizellen durch die unteren, die absolute Verbindlichkeit aller Direktiven der übergeordneten Zellen für die untergeordneten und das Vorhandensein eines starken Parteizentrums, das für alle führenden Parteigenossen in der Zeit zwischen zwei Parteitagen maßgebend ist.“[1413]

3.3.1.6 Die Lehre von der Partei in der KPD/SED

Aus dem reichen Bestand der Schriften kommunistischer Orthodoxie, dem die weltanschaulichen Grundlagen zu entnehmen sind, soll im folgenden eine Darlegung von Anton Ackermann (1) aus dem Jahr 1946 und eine von Walter Ulbricht (2) aus dem Marx- Jahr 1953 herausgegriffen werden, um an ihr die herrschende Lehre zu verdeutlichen.

Ackermanns Darstellung des durch die kommunistische Partei realisierten Glücks:

„Die marxistische Partei unterscheidet sich von allen anderen Parteien durch eine Reihe von Besonderheiten. Eine dieser Besonderheiten besteht darin, daß sie auf dem Boden einer *einheitlichen*, in sich *geschlossenen* und wohlgefügten *Weltanschauung* und Geschichtsbetrachtung steht. Das ist bekanntlich der dialektische und historische Materialismus. Ob es sich um Politik im engeren Sinne, um Wirtschaftspolitik, Vertretung sozialer Belange, Kulturpolitik, um die Lösung von Tagesaufgaben oder um den Kampf um das Endziel der Bewegung handelt, die Partei des Marxismus-Leninismus wird dabei stets von *wissenschaftlichen* Gesichtspunkten geleitet.

Die gesellschaftliche Theorie des Marxismus-Leninismus ist das *Abbild* der historischen Wirklichkeit im Bewußtsein des Menschen, sie ist die *erkannte Gesetzmäßigkeit* der geschichtlichen Entwicklung, die bewußt gewordene *historische Notwendigkeit*. Sie ist die Verallgemeinerung der welthistorischen Erfahrungen, insbesondere der Erfahrungen des Kampfes der internationalen Arbeiterbewegung. Die Ziele, für die wir kämpfen, sind durch die geschichtliche Entwicklung möglich und notwendig gewordene Ziele. Die neue Ordnung, die die Arbeiterklasse im Bunde mit allen Werktätigen errichten wird, ist unumgängliche, *objektive Notwendigkeit* geworden.

1413 Lenin, Leitsätze…, a. a. O., S. 158 ff

Die Arbeiterklasse mit der marxistischen Partei an ihrer Spitze, ist die Kraft, die den *Sinn* und das *Gesetz* der *Geschichte* zu vollstrecken hat. Darum ist die Sache des Sozialismus unbesiegbar. Sie wird zu ihrem endgültigen, allumfassenden, weltgeschichtlichen Sieg vorwärtsschreiten.

Der wissenschaftliche Sozialismus ist eine allseitige Gesellschaftslehre. Sein tiefster und letzter Sinn ist der Mensch, seine Befreiung aus Armut, Ausbeutung, Demut und Knechtschaft. Unser Streben ist die Erfüllung des berechtigten *Glücksverlangens* der Menschheit, die Herstellung der Würde des Menschen. Die Kraft des Marxismus ist das Wissen um die Kraft der Menschlichkeit und des menschlichen Fortschritts.

So ist der wissenschaftliche Sozialismus der *neue*, *reale Humanismus*. Die hohen Menschenrechte vom Himmel herunter auf die Erde zu holen und sie allen zu geben, die Menschenantlitz tragen, das ist unser Kampf!

Ja, es ist Kampf, harter, schwerer und opfervoller Kampf. Durch bloße Appelle an die Gerechtigkeit hat die Sache des Fortschritts noch nie gesiegt. Wo die Menschenrechte und die Menschenwürde in stählernen Ketten gefesselt liegen, müssen diese Ketten mit einem stählernen Hammer zerschlagen werden.

Die Entfaltung des Kampfes der Arbeiterklasse, die Organisierung ihres Sieges, das ist der Weg in das Reich der Freiheit und des Friedens. Der Weg ist schwer; er führt über Schluchten und Geröll, oft auf bisher noch nicht beschrittenen Pfaden. Ein Vorwärts gibt es dabei nur dann, wenn eine richtige Theorie immer wieder die Orientierung ermöglicht.“[1414]

(2) Walter Ulbrichts Rekapitulation der Weltanschauung und der Parteitheorie

Die Partei findet ihre Grundlage in der „Weltanschauung des Marxismus-Leninismus“; dies ist „die Weltanschauung der fortschrittlichsten Klasse der modernen Gesellschaft, des Proletariats. Der Marxismus, das ist die Ideolo-

1414 Unsere kulturpolitische Sendung, Rede Anton Ackermanns auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin, 4. Februar 1946, in: Um die Erneuerung der deutschem Kultur. Dokumente zur Kulturpolitik 1945- 1949, zusammengestellt und eingeleitet von Gerd Dietrich, Berlin 1983, S. 266 f. Alle Herv. v. Vf.

gie von vielhundert Millionen Werktätigen in allen Ländern. ‚Die Lehre von Marx', sagt Lenin, ‚ist allmächtig, weil sie richtig ist'."[1415]

Aus dieser Weltanschauung bezieht die Partei ihren programmatischen Auftrag; sie stützt sich dabei vor allem auf die Eckpfeiler:

a) die Geschichts- und Gesellschaftstheorie mit folgenden Elementen:

„Marx schuf die Wissenschaft von der Gesellschaft, er entdeckte die objektiven Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung. Er untersuchte allseitig die Entwicklung des Kapitalismus, deckte die Widersprüche auf, die in dieser Produktionsweise selbst enthalten sind, und zeigte, daß Kraft dieser Widersprüche der Kapitalismus unweigerlich seinem Untergang entgegengeht."[1416]

„Marx deckte nicht nur die Widersprüche des Kapitalismus auf und zeigte nicht nur die Unvermeidlichkeit seines Untergangs kraft objektiver ökonomischer Gesetze, sondern er entdeckte auch die Kraft, welche den Untergang des Kapitalismus herbeiführen wird, die Arbeiterklasse."[1417]

„Nach einer treffenden Bemerkung von Marx ist die Arbeiterklasse der Totengräber des Kapitalismus." Zugleich ist sie „auch die fortschrittlichste Klasse der modernen Gesellschaft, und nur die Arbeiterklasse ist imstande, eine Weiterentwicklung der Produktivkräfte zu gewährleisten und die Gesellschaft insgesamt fortzuentwickeln.

Karl Marx hat genial vorausgesehen, daß die Arbeiterklasse nach Eroberung der Staatsmacht das wirtschaftliche Leben mit einer höheren Meisterschaft als die Bourgeoisie organisieren kann ... und die sozialistische Gesellschaft aufbauen wird, in der die Werktätigen wirklich frei, das heißt Beherrscher ihres ökonomischen und politischen Lebens, sein werden."[1418]

b) die Klassenkampftheorie mit folgenden Elementen:

„ Karl Marx hat die Unversöhnlichkeit der Gegensätze zwischen der Bourgeoisie und dem Proletariat bewiesen und eine wissenschaftliche Theorie des

---

1415 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels - die Begründer des wissenschaftlichen Sozialismus. Aus einer Rede auf der Gedenkkundgebung anläßlich des 135. Geburtstages von Karl Marx am 5. Mai 1953, in: W. U. Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus, Berlin 2 1960, S. 41- 59, hier S. 44.

1416 Ebd.

1417 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels..., a. a. O., S. 45.

1418 Ebd.

Klassenkampfes ausgearbeitet.“ Daher beginnt auch der erste Abschnitt des kommunistischen Manifests „mit dem Satz: ‚Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen’. Marx begründet, warum die Klasse der Proletarier die einzige wirklich revolutionäre Klasse ist, deren Interessen mit der geschichtlichen Notwendigkeit übereinstimmen ...“[1419]

„Marx selbst“, zitiert Ulbricht zustimmend einen Brief von Marx an Weydemeyer, „schreibt über die Theorie des Klassenkampfes folgendes: „Was ich neu tat, war 1. nachzuweisen, daß die Existenz von Klassen bloß an bestimmte historische Entwicklungsphasen der Produktion gebunden ist; 2. daß der Klassenkampf notwendig zur Diktatur des Proletariats führt; 3. daß diese Diktatur selbst nur den Übergang zur Aufhebung aller Klassen und zu einer klassenlosen Gesellschaft bildet.“[1420]

c) die Theorie der Partei

„Karl Marx, der größte Wissenschaftler der deutschen Nation, der glühende Revolutionär, war zugleich ein unermüdlicher Organisator der revolutionären Partei der Arbeiterklasse. (...) Die vordringliche Aufgabe sah Marx darin, die Lehre des wissenschaftlichen Sozialismus in die Arbeiterklasse hineinzutragen und einen entschiedenen Kampf gegen alle Entstellungen und Verfälschungen des wissenschaftlichen Sozialismus zu führen.“[1421]

„Die Grundbedingung der Entwicklung der kommunistischen Partei war nach Marx der Kampf gegen den Einfluß der bürgerlichen Ideologie.“[1422]

„Engels schrieb über den Kampf um die Schaffung und Festigung der proletarischen Partei in einem Brief an Sorge: ‚Der erste große Schritt ... ist immer die Konstituierung der Arbeiter als selbständige politische Partei, einerlei wie, solange es nur eine distinkte Arbeiterpartei ist’“. – Ulbricht zitiert zudem aus einem späteren Brief von Engels folgendes: „Damit am Tag der Entscheidung das Proletariat stark genug ist, zu siegen, ist es nötig – und das haben M (arx) und ich seit 1847 vertreten - , daß es eine besondere Partei

1419 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels..., S. 55.

1420 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels..., a. a. O., S. 55f.

1421 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels ..., a. a. O., S. 56.

1422 Ebd.

bilde, getrennt von allen andern und ihnen entgegengesetzt, eine selbstbewußte Klassenpartei.“[1423]

Der ideologische Kampf geht auch gegen die Feinde in den eigenen Reihen: „In einem Brief von Engels an Bebel aus dem Jahr 1882 lesen wir: ‚Die Streitfrage ist rein prinzipiell: Soll der Kampf als Klassenkampf gegen die Bourgeoisie geführt werden, oder soll es gestattet sein, auf gut opportunistisch ... den Klassencharakter und das Programm überall da fallenzulassen, wo man dadurch mehr Stimmen, mehr Anhänger bekommen kann ?’.“[1424]

„Die Führer der deutschen Sozialdemokratie haben diese Mahnungen von Marx und Engels mißachtet“ und es „wurde die Partei vom Opportunismus zerfressen.“[1425]

Dieser Prozess des „Niedergangs“ wurde durch den „Einfluß der bürgerlichen Ideologie“ ausgelöst und hatte eine besondere Folge: „Die Führung der internationalen revolutionären Bewegung ging an die russischen Bolschewiki über. Die Bolschewiki arbeiteten die Grundfragen der russischen Revolution aus und damit die Grundfragen des Kampfes der revolutionären Arbeiterparteien in allen Ländern. Lenin und die Leninisten entwickelten die marxistische Theorie weiter unter den neuen Bedingungen des Klassenkampfes des Proletariats in der Epoche des Imperialismus und der proletarischen Revolutionen. Dank dem Kampf der russischen Leninisten um die Partei neuen Typus vermochten sie das russische Proletariat zum Sieg zu führen. Die Kommunistische Partei Deutschlands zog unter Führung von Ernst Thälmann und Wilhelm Pieck die Lehren aus den Fehlern der deutschen Arbeiterbewegung und entwickelte so die Fähigkeit, nach der Befreiung Deutschlands vom Hitlerfaschismus mit Hilfe der sowjetischen Freunde die Lehre Lenins im Leben anzuwenden und die Arbeiterklasse und alle fortschrittlichen Kräfte zum erfolgreichen Aufbau unserer Volksmacht und zur Schaffung der Grundlagen des Sozialismus zu führen.“[1426]

1423 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels ..., a. a. O., S. 57.

1424 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels..., a. a. O., S. 58.

1425 Ebd.

1426 Ulbricht, W., Karl Marx und Friedrich Engels..., a. a. O., S. 59.

Fazit: Die Kommunistische Partei

Im vorgestellten Theoriegebäude treten drei Figuren auf, drei abstrakte Subjekte; sie sind hervorgegangen aus dem geschichtsphilosophischen Entwurf von Marx. Das erste dieser Kollektiv-Subjekte ist „die Geschichte“ selbst, das zweite ist „die Arbeiterklasse“, das dritte Subjekt ist „die Kommunistische Partei“. In diesem Entwurf bildet die Geschichte - als teleologischer Geschichtsprozess gedeutet - das übergeordnete Subjekt, das aus sich heraus die beiden anderen Subjekte hervorbringt. In der Arbeiterklasse als dem historisch- revolutionären Subjekt nimmt diesem Entwurf zufolge die als „historische Notwendigkeit“ bezeichnete Gesetzlichkeit der Geschichte ihre aktuelle Gestalt an.

Die Schwierigkeit für die Entdecker dieser abstrakten Subjekte liegt nun darin, Handeln und Bewusstsein der wirklichen empirischen Subjekte, die unter den Begriff Arbeiterklasse gebracht sind, mit ihrer „historischen Mission“ zu vermitteln. Dafür steht dann das dritte Subjekt zur Verfügung: die Kommunistische Partei.

Die Partei handelt als Geschäftsführerin des Weltgeistes und als Funktionärin der Arbeiterklasse; sie handelt im historischen Auftrag und sie handelt im politisch-sozialen Auftrag. Beide Male handelt die Partei also an Stelle der abstrakten Subjekte, sie handelt als deren Stellvertreterin. Sie kann dies, weil in ihr die Erkenntnis der Gesetze von Geschichte und Gesellschaft verkörpert sind. Die Partei weiß, was Geschichte und Klasse sollen und wollen. Ihre Einsichtshöhe steht über der Einsicht der Arbeiterklasse selbst; ihre Einsicht eilt also der Einsicht der wirklichen empirischen Subjekte voraus: das Handeln der Partei ist also das Handeln einer Avantgarde. Die kommunistische Partei ist eine Avantgarde- Partei, die einen Auftrag ausführt: sie führt die Arbeiterklasse dahin, wohin zu gehen ihre historische Bestimmung ist: in die klassenlose Gesellschaft, in der die Emanzipation aller Menschen von Ausbeutung und Unterdrückung und damit ihr *Glück* verwirklicht sein soll.

Das Zirkuläre dieser Argumentation ist leicht zu sehen: die Partei, die sich darauf stützt und daraus legitimiert, im historischen Auftrag zu handeln, stützt sich dabei auf eine von ihrer Geschichtstheorie selbst hervorgebrachte Voraus-Setzung: nämlich die Geschichte verlaufe so, wie ihre postulierende Hypothese es annimmt und habe als handelndes historisches Subjekt die Arbeiterklasse hervorgebracht, als deren Stellvertreterin sie nun handele. Indem sie so handle, kann dann wieder gefolgert werden, handle sie daher

nur als Vollstreckungsinstanz des historischen Prozesses selbst. Der Auftrag, den die kommunistische Partei ausführt, ist ein selbsterteilter Auftrag; ihre Legitimation ist eine selbsterteilte Legitimation. Parteien und Theorien von diesem Typus der Selbstlegitimation sind gekennzeichnet durch den Anspruch auf „Vollbesitz der Wahrheit“ und „moralische Auserwähltheit“. Dies ist das Grundschema der historischen Selbstlegimitation der kommunistischen Parteien. Auch die SED stützte ihre Herrschaft in der DDR auf dieses Grundschema.

Exkurs: Krieger und Kader - Zwei Denkfiguren des totalitären Diskurses

Beide großen Formen des totalitären Denkens zeichnen sich - aus unterschiedlicher Perspektive und mit unterschiedlicher Begründung - durch eine strikte Gegnerschaft zum Liberalismus und zur bürgerlichen Gesellschaft aus; der antibürgerliche Affekt äußert sich in einer Fundamentalkritik der Moderne bzw. der Zivilisation. Diese beiden ‚Lagern‘ gemeinsame Denkfigur soll an zwei Autoren kurz dargestellt werden, die als Exponenten des an den entgegengesetzten Polen angesiedelten Denkens gelten können: an Ernst Jünger und Heiner Müller.

Der Krieger bei Ernst Jünger

In den künstlerischen Zeitbildern der „Konservativen Revolution“[1427] in der Weimarer Republik wird diese Gestalt exemplarisch konzipiert in den Essays von Ernst Jünger „Die totale Mobilmachung“ (1930), „Der Arbeiter“ (1932) und in dem Sammelband „Krieg und Krieger“, von Ernst Jünger 1930 herausgegeben, eine Schrift, „die in einen Kultus, eine Apotheose des Krieges mündet.“[1428]

Hier tritt ein neuer *Typus* auf; eine Gestalt, die, aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt, durch die „Erbebenlandschaft“ der provisorischen bürgerlichen Gesellschaft streift: es ist der *Krieger*. In der Gestalt des Kriegers wird eine *Elite der Frontkameraden* geformt, die die Mobilmachung des Kriegs in die zwangspazifizierten Verhältnisse überführt: in dieser Dauer-Mobilisierung repräsentiert sie den „Kämpfer der Zukunft“, sie steht in ei-

---

1427 Vgl. dazu: Mohler, Armin, Die Konservative Revolution in Deutschland 1918 –1932. Ein Handbuch, Darmstadt 1989.

1428 Benjamin, Walter, Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger’. Hrsg. v. Ernst Jünger, in: Das Argument, H. 3., 6. Jg. 1964, S. 129 – 137, hier: S. 131.

nem permanenten Kampf für den „kommenden Krieg“ und ein neues Deutschland. „Hier erscheint jener soldatische Typus“, schreibt Friedrich Georg Jünger in „Krieg und Krieger“, „den die hart, nüchtern, blutig und pausenlos abrollenden Materialschlachten durchbildeten. Ihn kennzeichnet die nervige Härte des geborenen Kämpfers, der Ausdruck der einsameren Verantwortung, der seelischen Verlassenheit. In diesem Ringen, das in einer immer tieferen Schicht sich fortsetzte, bewährte sich sein Rang. Der Weg, den er ging, war schmal und gefährlich, aber es war ein Weg, der in die Zukunft führt.“[1429]

Es ist die „total mobilgemachte Wirklichkeit selbst“, die sich hier artikuliert: Die liberale Kritik, wendet Benjamin ein, die diesem „neuen Nationalismus unter dem Stichwort ‚Heroismus aus langer Weile’ beizukommen suchte, hat ... etwas zu kurz gegriffen. Jener Soldatentypus ist Wirklichkeit, ist ein überlebender Zeuge des Weltkriegs und es war eigentlich die Landschaft der Front, seine wahre Heimat, die im Nachkrieg verteidigt wurde.“[1430]

Ernst Jüngers Essay „Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt“ ist eine literarische Revolte des Frontkämpfers gegen die Welt des Bürgers und ihr moralisch-ökonomisches Inventar - „jenes Gemisch von Ökonomie, Mitleid und Unterdrückung“[1431], er ist der „revolutionäre Protest gegen die alten Wertungen“ des Elternhauses und zugleich ein Angriff auf das bürgerliche Zivilleben, seine Vertragsbeziehungen und sein forciertes Sicherheitsbestreben; und es ist eine Kriegserklärung an die „Diktatur des wirtschaftlichen Denkens.“[1432]

Jüngers Begriff des Arbeiters zielt nicht auf den klassenbewussten Proleten - denn die Arbeiterparteien seien nichts anderes als Instrumente des Bürgertums zur Integration des Arbeiters[1433] -, sondern auf den Arbeiter als „Vertreter“ eines „neuen, vom Schicksal zur Herrschaft bestimmten Menschentum(s).“[1434] Als solches werde er sich als „Träger eines neuen Staates“[1435],

---

1429 Zit. nach Benjamin, Theorien des deutschen Faschismus, a. a. O., S. 135.

1430 Benjamin, Theorien des deutschen Faschismus..., a. a. O., S. 135.

1431 Jünger, Ernst, Der Arbeiter, Stuttgart 1964, S. 72.

1432 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 34.

1433 Vgl. Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 28.

1434 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 74.

als der „Herr und Ordner der Welt“ verstehen und daher auftreten als „gebietender Typus im Besitze einer bisher nur dunkel geahnten Machtvollkommenheit.“[1436]

Zugrunde liegt dieser Erwartung die Diagnose einer von ihren immanenten Kräften selbst in gang gesetzten unaufhaltsamen Zerstörung der bürgerlich-kapitalistischen Welt durch die Prinzipien des Liberalismus:

„Die Zertrümmerung des absoluten Staates durch die allgemeinen Prinzipien erscheint als ein grandiose Akt der Schwächung und Entwertung einer ausgebildeten Welt“; zugleich stellt sich aber „diese Einebnung aller Grenzen als ein Akt der totalen Mobilmachung dar, als die Vorbereitung der Herrschaft neuer und andersartiger Größen, deren Auftreten nicht auf sich warten lassen wird.“[1437]

Die kapitalistisch induzierte *Mobilmachung* ist ein destruktiver Prozess, „der verzehrende Eigenschaften besitzt, der die Menschen und Mittel verbrennt“[1438]; ein Prozess, der sich gegen die bürgerliche Gesellschaft selbst richtet und sowohl die Individuen, ihre Persönlichkeit und Privatexistenz, wie die „gestaltlose Masse“ auflösen wird. Wer, wie das Bürgertum, glaubt, im Zeichen des unbeschränkten Vernunftoptimismus auf Staat und Herrschaft verzichten zu können, wird diesem „Einbruch elementarer Mächte“[1439] ohnmächtig gegenüberstehen. Der Selbsterosion der Gesellschaft und der Macht im Zeichen der kapitalistisch-technischen Mobilmachung kann nur ein neues, im Weltkrieg zum Selbstbewusstsein gelangtes *Subjekt* entgegentreten: die „Gestalt des Arbeiters“: „Wir beobachten, daß sich ein neues Menschentum auf den entscheidenden Mittelpunkt zu bewegt. Die Phase der Zerstörung wird abgelöst durch eine wirkliche und sichtbare Ordnung, (...) wenn sich in den Einzelnen und den Gemeinschaften, die über (die Technik – Vf.) verfügen, die Gestalt des Arbeiters repräsentiert.“[1440]

1435 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 32.

1436 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 48.

1437 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 77 f.

1438 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S.196.

1439 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 53.

1440 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 178 f.

Was in dieser „Gestalt“ Gestalt annimmt, ist die vollständige Negation der Werte - der Vernunft, der Gleichheit, der Freiheits- und Persönlichkeitsrechte - des politisch noch virulenten Liberalismus, denn der neue „Typus“ hat die „Maske einer angenommenen Freiheit“ abgeworfen und statt dessen die Bedeutung einer echten, ursprünglichen Bindung als „Voraussetzung jeder Freiheit“[1441] erkannt. Als „Träger des Schicksals“ und als Erfüller eines historisch-metaphysischen „Auftrages“, ist dieser Typus dazu bestimmt, durch die Schaffung einer überhistorischen „Arbeitswelt“[1442] in sich und außer sich die „Gestalt des Arbeiters“ zu realisieren. Diese „Gestalt“ hat sich von Selbsterhaltung und Naturzusammenhang emanzipiert: es ist eine Gestalt „von einer äußersten, gleichsam metallischen Kälte, aus der heraus das heroische Bewußtsein den Leib als reines Instrument zu behandeln und ihm jenseits der Grenzen des Selbsterhaltungstriebes noch eine Reihe von komplizierten Leistungen abzuringen weiß.“[1443]

Ernst Jünger entwirft im „Arbeiter“ eine ideale Komplementärfigur des Kriegers; er malt seine Krisendiagnose mit einem „heroischen Realismus“ aus; seine „Gestalt des Arbeiters“ ist in die Ikone des Kriegers gebannt, ihre „Physiognomie ist metallisch“, eine Ikone der Entschlossenheit, „die auf das rechte Lager anziehend wirkt und das linke in Verlegenheit bringt.“[1444] Zwar zielt Jüngers Kompendium auf eine „Aristokratie“, die er gleichermaßen bei Panzerbesatzungen, in den Reihen der nationalsozialistischen Schutzstaffel oder bei den bolschewistischen Kadern wittert, doch gilt sein eigentliches Interesse dem massenhaft reproduzierbaren „Typus“, dessen Habitus nicht einer individuellen Entscheidung entspringt, der vielmehr durch den metaphysischen „Stempel“ der „Gestalt“ vorgeprägt ist.

Im vorliegenden Kontext sind zwei Aspekte in Jüngers Ästhetik hervorzuheben. Zunächst ist ein stilistischer Zug, den Helmut Lethen herausgearbeitet hat, von besonderem Interesse: Jünger wechselt mit einem so einfachen wie in seiner Wirkung frappierendem Verfahren die technische Zentralmetapher. Er ist einer der ersten, der in einer Gesellschaftsanalyse das Modell des elektrischen Schaltkreises ins Zentrum rückt, die Dampfmaschine ersetzt

---

1441 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 217.

1442 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 164.

1443 Jünger, Der Arbeiter, a. a. O., S. 118.

1444 Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt am Main, 1994, S. 206.

durch Elektrizität: „Kraftfeld“, „Netz“, „Anschluß“ bestimmen das Bild immer wenn die systemische, der Verbrennungsmotor, wenn die dynamische Qualität des Phänomens betont werden soll.[1445]

Jünger sieht einen weiteren Grund, Elektrizität zur Zentral-Metapher seines System-Denkens zu machen: das Netz untersteht dem Staat, der alle Anschlüsse kontrolliert und jeden Empfänger einem „Energieverband“ integriert. Das verleiht dem einzelnen den Status einer „organischen Konstruktion“; auch bei Benjamin und Brecht, bemerkt Lethen, gibt es die Metaphorik vom elektro-magnetischen Kraftfeld.[1446]

Der zweite Aspekt betrifft Jüngers *Verwendung der Sprache*; sie „liquidiert die Offenheit der sprachlichen Verweisungen, die Unsicherheit der Bedeutungen und des Meinens, die Ambivalenzen des Ausdrucks, das Labyrinth der Korrespondenzen, kurz den ganzen Möglichkeitsraum von Sprache und damit alle Wahrzeichen sprachlichen Lebens. Sprache wird auf Signal- und Warnfunktion, auf Instruktion und Befehl reduziert; es ist immer Weisungs-Sprache, Element einer ‚sicheren und abgeschlossenen Formenwelt’. Aus Angst vor dem ‚endlosen dialektischen Gespräch‘ will Jünger die Sprache depotenzieren.“[1447]

Jünger konzipiert seine Gestalt des Arbeiters als großen Einzelnen, der in ein Kraftfeld gestellt ist, als Figur, deren metallische Physiognomie Entschlossenheit indiziert; er stattet seine Gestalt mit einer depotenzierten Sprache aus, die alle Ambivalenzen beseitigen, d.h. Eindeutigkeit herstellen will gegen die Unabschließbarkeit des Gesprächs der Gleichen.

Der Kader bei Heiner Müller

Eine strukturhomologe Gestalt entsteht in den klassischen Texten des Sozialistischen Realismus; eine Reinkarnation erlebt sie im Werk Heiner Müllers, des DDR-Dramatikers, der vor allem auf den Bühnen in der Bundesrepublik auf eine enthusiastische Rezeption zählen konnte, exemplarisch in dem Stück „Zement“. Der Autor Müller galt seinen westlichen Jüngern als „Prophet, letzter Riese, Theatergigant ... Nicht Brecht wird als bedeutendster deutscher Dramatiker des 20. Jahrhunderts erinnert, sondern Müller“; in den

---

1445 Lethen, Verhaltenslehren der Kälte…, a. a. O., S. 209 ff.

1446 Lethen, Verhaltenslehren der Kälte…, a. a. O., S. 210.

1447 Lethen, Verhaltenslehren der Kälte…, a. a. O., S. 213.

Elogen war allerdings wenig Platz für „Müllers literarische Hinterlassenschaft. Fast scheint es so, als sei das Werk nicht seine literarische Produktion, sondern der Autor selbst als Marke des Kulturbetriebs.“[1448]

Müller war „kein autonomer Künstler, der nur eigenen ästhetischen Gesetzen folgte und dessen Kunst in einem universalen Diskurs die Geschichte der Menschheit reflektierte. Müller war ein vorbildlicher Ingenieur der Seele. Sein Theater sollte belehren, nicht erbauen“; dem „grandiosen Projekt: dem neuen Menschen“ war sein Werk verpflichtet; in Konflikte mit der Kulturpolitik geriet er, weil „er deren inkonsequente Haltung bei der Durchsetzung des kommunistischen Ideals herausstellte, nicht weil er das Primat der Partei bezweifelte.“[1449] Müller Antikapitalismus ist fundamentalistisch, „weil alles, was nicht Sozialismus ist, bei ihm Kapitalismus und damit Barbarei ist.“[1450]

Der kommunistische Kader tritt in Erscheinung als *Kämpfer und Krieger*. Die Universalisierung des Klassen*kampfs* in der marxistisch-leninistischen Ideologie bedeutet nicht nur die Bereitstellung eines Erklärungsschemas für den Geschichtsprozess, sie bedeutet auch die Erteilung eines Auftrags an die Vollstreckungsinstanz des historischen Fortschritts: die kommunistische Partei. Diese Partei sieht sich daher in einem *permanenten Kampf* stehend, in einem Klassen*krieg*, dessen Ende, die politische Revolution und die Diktatur des Proletariats, aber keineswegs das Ende des Kampfes bedeutet, vielmehr seine Fortsetzung auf neuem Niveau und unter verschärften Bedingungen. Ein Ende des Kampfes kann erst der Kommunismus bringen. Die Repräsentanten der Partei, die Kader, sind daher vor allem eines: Kämpfer, zunächst Kämpfer für die Sache der Revolution, dann Kämpfer für den Aufbau des Sozialismus und des Kommunismus. Die Permanenzerklärung des Kampfes bedeutet für den Kader eine Dauer-Mobilisierung; sie bedeutet den *täglichen* Kampfeinsatz, das unermüdliche Eintreten für die Sache der Partei.

Der Kader als Keimform des Neuen Menschen ist gekennzeichnet durch die vollständige Überwindung aller „Muttermale der alten Gesellschaft“ (Marx), d.h. der vollständigen Abwesenheit partikularer Privatheit; er ist dauerhaft

---

1448 Pamperrien, Sabine, Was Stalin wußte. Heiner Müller und die Vernichtung des Alten Menschen, in: Merkur 58. Jg. 2004, H. /, S. 580 – 589, hier: S. 580.

1449 Pamperrien, Sabine, Was Stalin wußte…, a. a. O., S. 583.

1450 Pamperrien, Sabine, Was Stalin wußte…, a. a. O., S. 589.

und vollständig politisiert und er ist ebenso dauerhaft mobilisiert, kurz: der *Kader ist der politisierte Kämpfer in Permanenz.*

Der Antikapitalismus des Dramatikers Müller verknüpft Motive der Moderne- und Zivilisationskritik mit Elementen einer antibürgerlichen Lebensrevolution. „Müllers Zivilisationskritik zielt auf die Mobilisierung von Widerstand gegen eine Verwestlichung, die als eine die Entwicklung, ja die Existenz der Gattung bedrohende Gefahr dargestellt wird.“[1451] Der Westen wird mit den Schreckbildern einer Konsumgesellschaft und Amerikanisierung assoziiert; angesichts des „menschen- und kulturverschlingenden Weltmarkt(s)“ erscheint der Sozialismus als „Widerstandsbastion“ gegen die drohende „Katastrophe“[1452] des Untergangs. Gegen den Westen, eine als „lebensfeindlich denunzierte abendländische (westeuropäische und amerikanische) Zivilisation setzt Müller einen emphatischen Begriff von ‚Leben’, dessen Wiederkehr in der Konvulsion elementarer Ursprungsenergien erwartet wird.“[1453]

Die strukturelle Analogie zwischen *konservativer und sozialistischer Zivilisationskritik* zeigt sich in „der Klage über eine kulturelle und geschichtliche Substanz zerstörende Entfremdung, über atomisierende Individualisierung des einzelnen durch eine im Kapitalismus kulminierende ‚Nützlichkeitszivilisation’“, deren gemeinsamer Fluchtpunkt im „romantischen Antiliberalismus“ liegt und auf eine Revolution als „Aufstand ursprünglich lebendiger Substanz gegen ihre Unterwerfung durch die ‚äußere Natur des Menschen’ in der modernen Gesellschaft“ zielt, kurz: auf „Revolution als Lebensrevolution.“[1454]

In Müllers Stück „Zement“ wird die Figur des Kaders als des hyperpolitisierten Kämpfers für die Revolution und gegen die Reste eines ‚zivilen‘ Lebens exemplarisch vorgeführt. Müller Stück ist die Dramatisierung des Romans ‚Zement‘ von Fjodor Gladkow.

Gladkow hat den Roman 1924 fertiggestellt und ihn als „Fortsetzungsserie in einer Literaturzeitschrift“ veröffentlicht; die auf „Gorkijs Anregung hin“

1451 Herzinger, Richard, Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, München 1992, S. 15.

1452 Herzinger, Richard, Masken der Lebensrevolution..., a. a. O., S. 16.

1453 Ebd.

1454 Herzinger, Richard, Masken der Lebensrevolution..., a. a. O., S. 17.

erfolgte gründliche Überarbeitung erschien „im Januar 1926 erstmals in Buchform“ und wurde ein großer Erfolg, der es „allein 1926/27 auf zehn Ausgaben in russischer Sprache brachte.“[1455] Bereits 1927 wurde es im Kontext der KPD-Kulturpolitik als Meisterwerk der neuen proletarischen Literatur ins Deutsche übersetzt. Der Roman schildert die „Sowjetunion gegen Ende des Bürgerkriegs 1920/21“; seine Stationen sind „Revolution, Intervention, Bürgerkrieg, Kriegskommunismus, Hungersnot und Beginn der NÖP-Politik.“[1456]
Die Metapher „Zement“ verweise, so erläutert Genia Schulz einfühlend und zustimmend, bei beiden Autoren „auf die Notwendigkeit, die nach der großen Umwälzung besteht, das (noch) Weiche zu härten. Der Festigungsprozeß der Gesellschaft fordert von den Menschen, sich zu verhärten, sich als verbindendes Material zu verstehen, als Element im Dienst eines Ganzen, dessen stabilen Aufbau der Einzelne garantieren muß …“[1457]

Müllers Stück „Zement“ entstand als Auftragsarbeit für das Berliner Ensemble, deren Intendantin Ruth Berghaus auch die Regie übernommen hatte; die Uraufführung fand statt am 55. Jahrestag der Oktoberrevolution.[1458] In einer „Anmerkung“ zur „Berliner ‚Zement’ Aufführung“ gibt der Autor Hinweise zum *richtigen* Verständnis, vor allem zum „Verhältnis von Gegenwart und Geschichte. Das Stück handelt nicht von Milieu, sondern von Revolution, es geht nicht auf Ethnologie, sondern aus (sozialistische) Integration aus, die Russische Revolution hat nicht nur Noworossisk, sondern die Welt verändert, Dekor und Kostüm sollten nicht Milieu zeigen, sondern den Entwurf der Welt, in der wir leben.“[1459] Den Höhepunkt erreichen diese Handreichungen des Autors am Ende: „Der Akzent liegt nicht auf der Versöhnung mit den Feinden des Sozialismus, sondern auf der Möglichkeit der

---

1455 Hartmann, Anne, Zur Werkgeschichte von Gladkows ‚Zement’, in: Schauspielhaus Bochum Programmbuch 68 - H. Müller: Zement, Bochum 1992, o. S. Dort auch interessante Hinweise zur sprachlichen „Deformation“ des Werks in den Folgejahren. Eine der Hagiographen H. Müllers, Genia Schulz, gibt dagegen in einem vor allem für Studierende vorgesehenen Einführungsband der Sammlung Metzler „Realien zur Literatur“ als Erscheinungsjahr „1925“ an: Schulz, Genia, Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 59.

1456 Schulz, Genia, Heiner Müller, a. a. O., S. 59.

1457 Ebd.

1458 Vgl. Hartmann, a. a. O., und Schulz, a. a. O.

1459 Müller, Heiner, Werke 4, Stücke 2, Frankfurt/M. 2001, S. 466.

Verwertung ihrer Arbeitskraft durch den proletarischen Staat“[1460] – kurz: durch die Einrichtung der *Welt als Arbeitslager*.

Die revolutionären Kader bilden in diesem Stück „eine kriegerische Gemeinschaft, die einen erbarmungslosen Kampf gegen das ‚Alte’, d.h. gegen alle Gewohnheiten und Konventionen, gegen alle bekannten Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens führt.“[1461] Der Versuch, die Produktion wieder in Gang zu setzen, steht unter dem Zeichen einer „negativen Dialektik“, denn die „Maschinen, welche die Revolution aus den alten Produktionsverhältnissen befreien und entfesselt arbeiten lassen wollte“, liegen „im Schlaf. Der Revolutionsprozeß bringt unmittelbar das Gegenteil des Beabsichtigten hervor. Die Revolution … setzt die Räder (noch) nicht in Schwung, sondern lässt sie stillstehen.“[1462]

Als Voraussetzung für die Aufhebung der negativen Dialektik erscheint der „totale Krieg“; so „führen die Revolutionäre einen totalen Krieg gegen jede ‚Gewohnheit’ aus vorrevolutionärer Zeit; diesen Krieg führen sie mit äußerster Härte auch und gerade gegen sich selbst. So muß Dascha sich die Liebe zu ihrem Mann ‚ausreißen’, da diese Liebe Überrest des alten, patriarchalischen Herrschaftsverhältnisses sei.“[1463] Die Gemeinschaft der kriegerischen Kader arbeitet „an der Freilegung des ‚wirklichen Menschen’, indem sie systematisch individuelle Eigenheiten aufspürt und ausrottet. Persönliche Neigungen und Gewohnheiten werden verdächtigt, Symptome revolutionärer Ermüdungserscheinungen zu sein (...) Die Rückkehr ziviler Verhältnisse nach dem Ende des Bürgerkriegs erscheint als Gefahr für die Revolution, weil sie die Energien, die im revolutionären Krieg freigesetzt wurden, zu zersetzen drohen.“[1464]

In dem Stück wird der Antagonismus von Neu und Alt in verschiedenen Variationen durchgespielt. Den Höhepunkt erreicht die Gefährdung der Revolution durch die Präsenz der Konterrevolution im 12. Bild des Stücks:

1460 Ebd.

1460 Ebd.

1461 Herzinger, Richard, Masken der Lebensrevolution..., a. a. O., S. 21.

1462 Schulz, Heiner Müller, a. a. O., S.60.

1463 Ebd.

1464 Herzinger, Richard, Masken der Lebensrevolution..., a. a. O., S. 22.

„Café hinter Glas. Ein Streichorchester spielt LIPPEN SCHWEIGEN `S FLÜSTERN GEIGEN aus der LUSTIGEN WITWE. Polja, Mechanowa und Tschumalowa blicken durch das Glas in das Cafè. Im Cafè ‚NÖP-Dekadenz'; die Bourgeoisie spielt Kapitalismus."[1465]

Mit dem Ende des „Kriegskommunismus" und der „Neuen Ökonomischen Politik" sind Formen des zivilen bürgerlichen Lebens, so auch der bekannte Müßiggang im Kaffeehaus, zurückgekehrt. Während sich die Bourgeoisie drinnen beim Tanz amüsiert - und dabei mit Tiermasken ausgestattet ist! -, streichen draußen die revolutionären Krieger mit kalter Wut um das Haus. „Polja: ‚Sag mir, das du nicht siehst, Gleb, was ich seh. Es ist ein Spuk, nichts weiter. … Es ist der Leichnam der Bourgeoisie, der Kapitalismus spielt vor unseren Augen. Der Spuk ist nicht vorbei. Der Leichnam schmatzt. … Das ist das Bild der Niederlage'."[1466]

Als sie das dekadente Treiben schließlich nicht mehr aushalten, stürmt einer das Cafè und zwingt die Kapelle statt der Tanzmusik die „Internationale" zu spielen. Das ist ein Sieg, der die Perspektive wieder deutlich macht:

„Tschumalow: Die Revolution braucht eine Atempause. Wir tragen die Welt auf den Schultern seit 17. Wer noch. Wir können keine großen Sprünge machen. Und die Geschichte redet uns mit Sie an. Seit die Gewehre schweigen. Unser Preis Für zwei Schritt vorwärts ist ein Schritt zurück."[1467] Damit wird die Hoffnung artikuliert, „die revolutionäre Macht werde dem bescheidenen Aufleben ziviler Lebensformen, das sie aus taktischen Gründen zulassen muß, bald wieder ein Ende setzen."[1468]
Müllers „Zement" zeigt „die Revolution in ihrer kriegerischen Ursprungsphase als Eruption elementarer Lebensenergie"; deutlich wird die „Dynamik totaler Veränderung" des alten Menschen, die vom Kampf der Kader in Permanenz vorangetrieben wird und somit, aus dem Kampfgeschehen, den Neuen Menschen als Arbeitsheros herausprozessiert. In „Zement" wird dieser Prozess deutlich: der von der Kriegsfront an die Heimatfront zurück-

---

1465 Müller, Werke 4, a. a. O., S. 456.

1466 Müller, Werke 4, a. a. O., S. 456 f.

1467 Ebd.

1468 Herzinger, Richard, Masken der Lebensrevolution..., a. a. O., S. 22.

gekehrte Kader Tschumalow findet seine „Frau in einen Menschen“[1469] verwandelt, denn Arbeit ist zentral für sie und das *Neue Leben*: „Dascha - Mein Heim ist das Exekutivkomitee, meine Arbeit.“[1470]

3.3.2 Mythos Arbeiterklasse

Die Remythisierung der sozialen Kategorie Arbeiterklasse stützt sich auf eine ökonomische Grundlage, Marx` „Kritik der politischen Ökonomie“; in dieser „Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft“ wird gezeigt, dass der „Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht“, als „eine „ungeheure Warensammlung“ erscheint und „die einzelne Ware als seine Elementarform.“[1471] Indem der Anatom Marx den „Produktionsprozess des Kapitals“ seziert, entdeckt er bei der Produktion des „Mehrwerts“ die entscheidende Rolle der Arbeitskraft.

3.3.2.1 Der marxistisch-leninistische Arbeitsbegriff

Im Arbeitsbegriff liegt die Grundbestimmung des ökonomischen Ansatzes von Marx vor; Arbeit lässt sich demzufolge in zwei Formen ausdifferenzieren: eine historische und überhistorische Form. Die historische Form der Arbeit ist gekennzeichnet durch Ausbeutung der Arbeit der *Vielen* durch *Wenige*; im geschichtlichen und gesellschaftlichen Fortschritt wird die Befreiung der Arbeit von dieser Ausbeutung vollzogen. Dieser Prozess findet sein Äquivalent in der Befreiung der Arbeiter von politischer Unterdrückung und ihre Einsetzung als Herren der Produktion *und* des Staats. Der Grundgedanke lässt sich so resümieren: Emanzipation der Arbeit von ihren historisch wechselnden (aktuell: kapitalistischen) Fesseln ist Kern der politischen und menschlichen Emanzipation nicht nur der Arbeiterklasse, sondern der Gattung selbst.

Die überhistorische Form der Arbeit fällt zusammen mit einer anthropologischen Grundbestimmung, nämlich der Selbstkonstituierung der Gattung Mensch durch Arbeit: „Als Bildnerin von Gebrauchswerten, als nützliche Arbeit, ist die Arbeit daher eine von allen Gesellschaftsformen unabhängige Existenzbedingung des Menschen, ewige Naturnotwendigkeit, um den

---

1469 Programmheft Uraufführung Berliner Ensemble, zit. nach: Schulz, G., Heiner Müller, a. a. O., S. 59.

1470 Müller, Werke 4, a. a. O., S. 394.

1471 Marx, Karl, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1., Berlin 1951, S. 39.

Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, also das menschliche Leben zu vermitteln.“[1472]

Gesellschaftliche Arbeit fungiert in dieser Konzeption als Vermittlungskategorie von subjektiver und objektiver Natur:

- „Die Arbeit ist zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch die eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert. Er tritt dem Naturstoff selbst als eine Naturmacht gegenüber.“[1473]

- „Der Mensch ist nicht nur Naturwesen, sondern er ist menschliches Naturwesen; d.h. für sich selbst seiendes Wesen, darum Gattungswesen, als welches er sich sowohl in seinem Sein als in seinem Wissen bestätigen und betätigen muß. ... Weder die Natur objektiv, noch die Natur subjektiv ist unmittelbar dem menschlichen Wesen adäquat vorhanden.“[1474]

Arbeit als Vermittlungskategorie „bezeichnet den Mechanismus der gattungsgeschichtlichen Entwicklung“, sie ist mehr als bloßer Naturprozess: „sie reguliert den Stoffwechsel und konstituiert eine Welt“[1475] ; sie führt zur Veränderung der bearbeiteten Natur und der Natur der arbeitenden Subjekte selber. Der Mensch als „Werkzeuge produzierendes Tier“[1476] ist damit nicht durch eine „invariante Ausstattung charakterisiert“, sondern allein durch den „Mechanismus der Menschwerdung“[1477], die sich im geschichtlichen Prozess vollzieht. Die marxistisch-leninistische Interpretation greift aber auf diese Bestimmung („ewige Naturnotwendigkeit“) als Rechtfertigung dafür zurück, sie als „Fundament für den Aufbau invarianter Grundstrukturen möglicher sozialer Lebenswelten“[1478] auszugeben; sie leitet aus der postulierten Zentralstellung von Arbeit auch die Sinnhaftigkeit der Sozialordnung ab.

Gesellschaftliche Formbestimmtheit der Arbeit: Ausbeutung und Entfremdung

---

1472 Marx, Das Kapital Bd. 1, a. a. O., S. 57.

1473 Marx ,Das Kapital Bd. 1, a. a. O., S. 185.

1474 Marx, Das Kapital Bd. 1, a. a. O., S. 189.

1475 Habermas, Jürgen, Erkenntnis und Interesse, Frankfurt/M., 1968, S. 40.

1476 Marx, Das Kapital Bd. l, a. a. O., S. 189.

1477 Habermas, Erkenntnis und Interesse, a. a. O., S. 41.

1478 Ebd.

Dem Kapitalismus ist Ausbeutung der Lohnarbeit wesensimmanent, sie geschieht durch Aneignung des Mehrprodukts. Lohnarbeit ist entfremdete Arbeit: „Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine Ware ... Dies Faktum drückt weiter nicht aus als: Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein fremdes Wesen, als eine von den Produzenten unabhängige Macht gegenüber. (...) In der Bestimmung, daß der Arbeiter zum Produkt seiner Arbeit als einem fremden Gegenstand sich verhält, liegen alle Konsequenzen.“[1479]

Ökonomische und politische Emanzipation: Kommunismus

Die Konsequenzen ziehen heißt: Emanzipation der Arbeit aus der unvermeidlichen Ausbeutung und Entfremdung; sie geschieht in der politischen Revolution, in der Eroberung der Macht durch die Arbeiterklasse und durch die Errichtung von Sozialismus/ Kommunismus. Dies ist eine Gesellschaftsform, in der die Schranken der kapitalistischen Produktionsverhältnisse fallen und „Arbeit nicht nur Mittel zum Leben, sondern selbst das erste Lebensbedürfnis“[1480] sein wird, in der eine „Assoziation“ entsteht, „worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist.“[1481]

Nicht Nichtarbeit ist Ausdruck von „Freiheit und Glück“; im Kommunismus ist das Gegenteil dadurch der Fall, „daß 1) ihr gesellschaftlicher Charakter gesetzt ist, 2) daß sie wissenschaftlichen Charakters, zugleich allgemeine Arbeit ist.“[1482] Dadurch kann die Arbeitszeit verkürzt werden, d.h. „Zeit für die volle Entwicklung des Individuums, die selbst wieder als die größte Produktionskraft zurückwirkt auf die Produktivkraft der Arbeit“[1483], gewonnen werden. Durch die Allgemeinheit der Arbeit und ihre wissenschaftlich-technologische Fundierung soll somit das Reich der Notwendigkeit mit dem der Freiheit versöhnt werden, durch die emanzipierte Arbeit, die als Selbstverwirklichung gilt, wird der Arbeiter „in ein anderes Subjekt verwan-

---

1479 Marx, Das Kapital Bd. 1, a. a. O., S. 291.

1480 Marx, Kritik des Gothaer Programms, in: MEW 19, Berlin 1971, S. 21.

1481 Marx/Engels, Das Kommunistische Manifest, in: MEW 4, Berlin 1972, S. 482.

1482 Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Frankfurt/M. 1969, S. 599.

1483 Ebd.

delt“[1484]: in eine, wie die SED dies nannte, „allseitig entwickelte sozialistische Persönlichkeit.“

Ausblick

„Das Reich der Freiheit beginnt in der Tat erst da, wo das Arbeiten, das durch Not und äußere Zweckmäßigkeit bestimmt ist, aufhört; es liegt also der Natur der Sache nach jenseits der Sphäre der eigentlichen materiellen Produktion. Wie der Wilde mit der Natur ringen muß, um seine Bedürfnisse zu befriedigen, um sein Leben zu erhalten und zu reproduzieren, so muß es der Zivilisierte, und er muß es in allen Gesellschaftsformen und unter allen möglichen Produktionsweisen. (...) Die Freiheit in diesem Gebiet kann nur darin bestehen, daß der vergesellschaftete Mensch, die assoziierten Produzenten, diesen ihren Stoffwechsel mit der Natur rational regeln, unter ihre gemeinschaftliche Kontrolle bringen, statt von ihm als einer blinden Macht beherrscht zu werden ... Aber es bleibt dies immer ein Reich der Notwendigkeit. Jenseits desselben beginnt die menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt, das wahre Reich der Freiheit, das aber nur auf jenem Reich der Notwendigkeit als seiner Basis aufblühn kann. Die Verkürzung des Arbeitstags ist die Grundbedingung.“[1485]

Dies letzte Resultat erscheint im Kontext des weit ausgreifenden Ansatzes nun kaum mehr als eine trade-unionistische Trivialität; in der Differenzierung der zwei Reiche - Reich der Freiheit und der Notwendigkeit - sind allerdings Hauptbestandteile der abendländischen Denktraditionen reflektiert; die Antwort des Marxismus-Leninismus auf eine der Grundfragen der Moderne, die gesellschaftliche Integration, ist im Modell der Vergesellschaftung durch Arbeit gefangen geblieben.

Die mit Zwang und Terror operierende staatssozialistische Politik der Lösung der „sozialen Frage“, ihre Politik der ‚Emanzipation der Arbeit‘ ist auch praktisch gescheitert. „Soziale Frage“ heißt im 19. Jahrhundert das Problem der Integration eines randständigen und rechtlosen Heeres von Lohnarbeitern, der „riesigen Masse von zweifüßigen Werkzeugen ohne Freiheit, ohne Sittlichkeit“ (Abbe Sieyes), ihre Anerkennung und Einbeziehung zu gleichberechtigten Mitglieder der Gesellschaft. Schon die französische physiokratische Theorie des Reformabsolutismus entdeckt daher im Recht zu

---

1484 Ebd.

1485 Marx, Das Kapital Bd. 3, Berlin 1952, S. 873 f.

arbeiten „das erste, das heiligste und unantastbarste unter den Eigentümern des Menschen“(Turgot). Mit der Kodifizierung dieses Rechts in der revolutionären französischen Verfassung beginnt jener lange Prozess, in dem das „Recht auf Arbeit“ als das Gegenstück zum Eigentumsrecht begriffen wird; ein Prozess, der in den kapitalistischen Industriegesellschaften einmündet in eine spezifische Lohnarbeitsgesellschaft, in der sich der einzelne über seine individuelle Arbeit als gesellschaftlich nützlich und anerkannt ausweist. Die marxistische Vorstellung, eine Beseitigung der „kapitalistischen Fesseln“ der Produktivkräfte würde nicht nur deren „stürmische“ Entwicklung und damit wachsenden materiellen Reichtum hervorrufen, sondern sie würde auch ein neues Arbeiter-Subjekt hervorbringen, hat sich so sehr als verfehlt erwiesen, dass nicht einmal die von Marx genannte „Grundbedingung“ eingelöst werden konnte.

Aber mehr noch: die Konzeption, überhaupt in der materiellen Produktion, d.h. in der Arbeit, den Schlüssel zu sehen für die Lösung dessen, was mit „sozialer Frage“ an gesellschaftlichen Problemen verbunden ist, erscheint überaus problematisch. Gerade aus heutiger Perspektive wird der Anspruch, gesellschaftliche Integration über „Arbeit“ herstellen zu wollen, zunehmend obsolet. Die Entstehung einer „Welt der Nutzlosen“[1486], d.h. einer wachsenden Zahl „strukturell Überflüssiger“ (Z. Baumann), für die die Arbeitsgesellschaft keine Arbeit mehr hat, an denen der „Strom der produktiven Austauschbeziehungen“[1487] vorbeifließt, erfordert andere Ansätze zur Behebung des „Platzmangels“ in der Arbeitsgesellschaft.

Zu fragen wäre insbesondere nach der Legitimität der Vorstellung von Arbeit als Gattungskonstituens und als Grundbegriff eines sinnhaften Lebens. In der Antike galt bekanntlich materielle Arbeit als Makel, der reserviert blieb für die Unfreien; die Freien favorisierten dagegen - die Muße, die durch Kontemplation zur Erkenntnis des ‚Guten‘ und damit des guten, d.h. *ethisch* geleiteten Lebens führen sollte, zu dem, was in heutiger Terminologie „sinnvolles Leben“ heißt. Zu fragen ist, ob hier - nach Eliminierung des Herr/Knecht-Verhältnisses - mögliche Anknüpfungspunkte für Emanzipation liegen könnten, für das, was der Staatssozialismus in seiner Arbeitsfetischisierung nicht zu leisten im Stande sein konnte.

1486 Castel, Robert, „Die Stärkung des Sozialen“. Leben im neuen Wohlfahrtsstaat, Hamburg 2005, S. 43.

1487 Ebd.

Im übrigen kehrt in der Begründung des Eigentums auf Arbeit die *teleologische* Grundkonzeption des Marxismus wieder, ein Zusammenhang, auf den Hans Blumenberg aufmerksam gemacht hat in der Diskussion der „universalen anthropozentrischen Teleologie“, die eine metaphysische Fundierung des privaten Eigentums unmöglich machte. Blumenberg zeigt dies an der „stoischen Konzeption der privata nulla natura“:

„Wenn die Natur allen Menschen ihren wesentlichen Bedarf gewährt, dann ist Eigentum nur durch occupatio primär möglich, und eine Schicht positiver Setzungen überlagert sich dem Naturzustand verfälschend. Wird aber diese teleologische Konzeption abgebaut, entsteht die Idee eines ursprünglichen, konstitutiven, chronischen Mangels der Natur für den Menschen, dann wird Arbeit zum eigentumsbegründenden Akt. Locke hat das gegen die im Neustoizismus verwurzelten Lehren vom Eigentumsursprung zuerst geltend gemacht, und Rousseau ist der wirksamste Verbreiter dieser These geworden, deren entscheidende und Revolutionen zeugende Eigenschaft in ihrer ständigen kritischen Anwendbarkeit liegt.“[1488] Die herrschende Rechtstheorie der Begründung von Eigentum auf Arbeit wird durch die marxistische Theorie nun mit einer teleologischen Pointe aufgehoben, denn „die Beseitigung des Eigentums im kommunistischen Zustand“ beruht im Grunde „auf einer Wiederherstellung der stoischen Teleologie“, aber nun „nicht als Teleologie der Natur, sondern der Gesellschaft.“[1489]

3.3.2.2 Zum Mythos Arbeiterklasse

Der Held als „der zentrale Akteur totalitärer Mythen“ tritt als „Erbauer des neuen Lebens und Überwinder von Hindernissen und Feinden jeglicher Art in Erscheinung.“[1490] Der schlechthinnige Held des Kommunismus ist der Arbeiter.

In Goethes Prometheus Ode (1744 – „Bedecke deinen Himmel Zeus/ Mit Wolkendunst!/ Und übe Knabengleich/ Der Disteln köpft,/ An Eichen dich und Bergeshöhn!/ Mußt mir meine Erde/ Doch lassen stehn.// Und meine Hütte/ Die du nicht gebaut,/Und meinen Herd/ Um dessen Glut/ Du mich beneidest.// Ich kenn nichts ärmeres/ Unter der Sonn als euch Götter./

1488 Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, a. a. O., S. 51 (Fn 62).

1489 Ebd.

1490 Günther, Held und Feind als Archetypen des totalitären Mythos..., a. a. O., S. 46.

(...)Wer half mir wider/ Der Titanen Übermut/Wer rettete vom Tode mich/ Von Sklaverei?/ Hast du nicht alles selbst vollendet, Heilig glühend Herz? ... //(...) Hier sitz ich forme Menschen/ Nach meinem Bilde/ Ein Geschlecht das mir gleich sei/ zu leiden weinen/ Genießen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten/ Wie ich.“[1491]) wird Arbeit, die produktive Tätigkeit, als Konstituens der Identität des neuzeitlichen Menschen und als fundamental neues kulturelles Orientierungsmuster deutlich; sie zielt auf Schaffung und Gestaltung von Welt und Individualität und ersetzt damit die Vorstellung der Reproduktion einer vorgängigen fertigen Ordnung. In dieser weltschaffenden Dimension hat Arbeit[1492] in der Prometheusgestalt sein mythisches Idealportrait gefunden[1493]; im kommunistischen „Helden der Arbeit“ hat dieser Aspekt seine heroische Selbst-Repräsentanz erhalten.

Die geschichtsmetaphysische Konstruktion der Arbeiterklasse zum „historischen Subjekt“ steht im Kontext des „Projekts der Moderne“, die Massen zum Subjekt zu entwickeln; die ermächtigte Masse ist als Akteur in der politischen Arena zu einem Geschichtsfaktor geworden. Die Herausbildung des Kollektivsingulars „Arbeiterklasse“ zum Kern des politischen Mythos lässt sich kurz zusammenfassen: Hegels Hypostasierung der objektiven Vernunft zum Weltgeist als dem identischen Geschichtssubjekt begegnet Marx mit seiner bekannten Inversion: die vom Kopf auf die Füße gestellte Theorie inkarniert die Arbeiterklasse als kollektives Subjekt der Geschichte.

Der Entdeckung einer vermeintlichen historischen Faktizität korrespondiert allerdings die Verdeckung der Affinität zum „Weltbedürfnis“[1494] der transzendentalen Subjektivität und dem aus ihr entspringenden deduktiven Zuordnungszwang, d.h. die vermeintliche Tatsache der Erfahrung - die als positives empirisches Datum verstandene Begriffsbestimmung von der Arbeiterklasse als Subjekt der Geschichte - ist eine sich selbst unklare transzendente Bestimmung bzw. eine „Ontologie des Tatsächlichen“[1495], mit deren Hilfe

---

1491 Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bde., hrsg. v. E. Trunz, Bd. 1 Gedichte und Epen I., München 1974, S. 44 ff.

1492 Vgl. dazu Lemma „Arbeit“ in: Geschichtliche Grundbegriffe Bd. 1, Hrsg. v. O. Brunner et. al., Stuttgart 1971., S. 154 –215.

1493 Vgl. zu Goethe und der Prometheusfigur: Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 433 - 604.

1494 Blumenberg, Hans, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/M. ^{3}1986, S. 327.

1495 Habermas, J., Erkenntnis u. Interesse, a. a. O., S. 104.

das Faktum einer Gegebenheit als Wesen der Wirklichkeit interpretiert und die Rede von der „historischen Mission“ der Arbeiterklasse begründet werden kann. Aus dem Gegebenheitsfall der empirischen Existenz von Arbeitern soll das Essentielle von Gesellschaft und Geschichte samt ihrer historisch notwendigen Entäußerungsformen erschlossen worden sein, so der Anspruch. Das Verfahren deduziert aber in Wahrheit aus einer transzendentalen Bestimmung - dem Geschichtsprinzip vom Klassenkampf und seinem Kollektivsubjekt Arbeiterklasse, d.h. sie ordnet dem gesetzten *Prinzip* Arbeiterklasse als historisches Subjekt die empirischen Daten zu und bringt damit den klassische metaphysischen Zusammenhang von *Prinzip und Phänomen* als kausal abbildliches Verhältnis zur Anwendung.

Ohne die vorausliegende transzendente Bestimmung ließen die Phänomene eine plurale Deutung zu, mit ihr und in ihrem Licht betrachtet erscheinen sie immer als ihre Bestätigung, Phänomene eines von der Theorie bestimmten ‚Wesens‘ zu sein. Daraus entsteht die Selbstimmunisierung gegen den Zweifel und die Unwiderlegbarkeit durch empirische Daten - und dies ist zugleich die Kennzeichnung dieser Theorie als politischer Mythos.

Hauptelement des politischen Mythos ist die Rede von der „historischen Mission“ der Arbeiterklasse; diese besteht, wie Marx meint, in der endgültigen „menschlichen Emanzipation“[1496], d.h. die politische Machteroberung durch das Proletariat führt zum Ende der Herrschaft von Menschen über Menschen. Die „Geschichte aller bisherigen Gesellschaft“ wird bestimmt als eine mit quasi naturgesetzlicher Notwendigkeit sich vollziehende „Geschichte von Klassenkämpfen“; die zu überwindende bürgerliche Gesellschaft fungiert daher als „die letzte antagonistische Form des gesellschaftlichen Produktionsprozesses (...) Mit dieser Gesellschaftsformation schließt die Vorgeschichte der menschlichen Gesellschaft ab.“[1497] Die Staatsgewalt wird daher zunehmend „überflüssig und schläft dann von selbst ein. (...) Der Staat wird nicht ‚abgeschafft’, e r s t i r b t ab.“[1498]

Diese Erzählung eines menschheitlichen Emanzipationsprozesses und einer von dem Kollektivsubjekt Arbeiterklasse zu schaffenden neuen Ordnung stellt den theorieförmigen Entwurf von Marx in die Sphäre des *politischen*

1496 Marx, Karl , Zur Judenfrage, in: MEW 1, Berlin 1971, S. 356.

1497 Marx, Karl , Zur Kritik der politischen Ökonomie, MEW 13, Berlin 1971, S. 9.

1498 Engels, Friedrich, Anti-Dühring, MEW 20, Berlin 1971, S. 262.

Mythos.[1499] In der Abwertung des Mythos als vorbegrifflicher Darstellungsform, als „Ohnmacht des Gedankens“ (Hegel), sind beide, Hegel und Marx sich einig; beide verkennen nicht ohne Grund die Möglichkeit des Mythos, „eine Geschichte zu erzählen“[1500], nicht nur mit Eigennamen, sondern auch mit abstrakten Begriffsnamen. Hegel musste die „schlichte Feststellung“ fürchten, „seine eigene ‚Logik’ - erst recht in ihrer Gestalt als Gesetzlichkeit der Weltgeschichte - sei nichts anderes als ein Mythos mit abstrakten Figuren.“[1501]

Noch mehr gilt dies für Marx, dessen Korrektur der hegelschen Selbstbewegung des Begriffs durch die Einfügung der Figur Arbeiterklasse nichts anderes ist, als *Begriffsprozesse* „zu Handlungen von Instanzen und Personen“ zu „remythisieren.“[1502] Zu Recht kann daher die dem abstrakten Begriffsnamen Arbeiterklasse inkorporierte Emanzipation der Gattung unter dem Titel des politischen Mythos verstanden werden; der Mythos Arbeiterklasse stellt dabei den Grundmythos bereit; dessen - um andere Elemente - erweiterte Version stellt der „Weltanschauungsmythos“ (Blumenberg) des totalitären Kommunismus dar.

Für dieses neue und remythisierte *Weltverstehen* ist die Wiederkehr des Heroismus wesentlich; dies ist ein Element der *Antwort* des totalitären Programms auf die Grundlagenkrise der Moderne. Aus dieser Perspektive wird der *Heroismus* in der Filmkunst des SED- Kommunismus verstanden.

Exkurs: Die Emanzipation der Arbeit oder: Die Welt als Arbeitslager

---

1499 Eine Autorin, die im Anschluss an Herfried Münkler die politischen Mythen der DDR untersuchen will und dabei den „Antifaschismus“ als „Gründungsmythos“, die „Mythen“ der Bauernkriege sowie den „Preußenmythos“ berücksichtigt, bringt es fertig, den Grundmythos des Marxismus, den Mythos Arbeiterklasse, zu vergessen. Vgl. Zimmering, Raina, Mythen in der Politik der DDR. Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen, Opladen 2000. Ihre groteske Fehldeutung bedeutender Ansätze der Mythostheorie äußert sie dementsprechend unbefangen: „Die mit Cassirer beginnende und über Blumenberg und Aleida und Jan Assmann fortgeführte Herangehensweise an den Mythos in der Politik ist in erster Linie dem Funktionalismus zuzurechnen und kann die Frage nach der verderblichen Wirkung auf Politik, wie sie sich im Nationalsozialismus gezeigt hatte, nicht beantworten.“ (S. 31). Ein Blick in Cassirers „Mythos des Staates“ würde durchaus die relevanten Fragen beantworten, nicht nur die - unsinnige - nach einer verderblichen! Wirkung des Mythos.

1500 Blumenberg, Hans, Höhlenausgänge, Frankfurt/M. 1989, S. 578.

1501 Blumenberg., Höhlenausgänge, a. a. O., S. 581.

1502 Blumenberg., Höhlenausgänge, a. a. O., S. 579.

Die proletarische Revolution, die alles sich zum Material zu machen legitimiert weiß, sieht sich nicht nur der genannten „negativen Dialektik“ ausgesetzt, sie trägt auch *tragische* Züge, denen der Revolutionär in stillen Momenten mit einer gewissen inneren Bewegung, gleichwohl aber unerschrocken vor der titanischen Größe der Arbeit der Schaffung einer neuen Welt ins Antlitz sieht: „Ich habe begriffen, was das ist: wir leben im Reich der Notwendigkeit, und unser Schicksal ist tatsächlich das des Atlas. Die Menschen der Zukunft, die Menschen des Reichs der Freiheit werden niemals von unserer Tragödie erfahren. Um den Preis des eigenen Blutes und der Unterwerfung unter die Allgemeinheit überliefern wir ihnen eine grenzenlose Welt, fremd allem Zwang. Unser Kollektiv ist ein Diktator: das Kollektiv ist alles, die Persönlichkeit ein unendlich kleiner Bruchteil. Deshalb sind unsere Gesetze stoßkräftig, unsere Disziplin mächtig. Das ist keine Sklaverei, sondern Selbstaufopferung. Die Persönlichkeit aber schaut traurig in die Ferne, hinter den Horizont der Gegenwart, und ahnt nur ein gewaltiges Morgenrot.“[1503]

In „Zement“ führt „Müller den revolutionären „Entwurf der Welt, in der wir leben“ vor als „den unerbittlichen Krieg einer zu jedem Opfer und Selbstopfer bereiten kriegerischen Gemeinschaft gegen die ‚tote kalte Kruste’ der Zivilisation, gegen Individualismus, Besitzdenken und Stillstand“, in diesem Krieg wird der Neue Mensch geboren, indem er die „Arbeit von ihren Fesseln“ befreit. Die Selbsterschaffung des Menschen in der Schaffung einer neuen Welt kann als Kernelement des politischen Mythos des Marxismus-Leninismus gelten. Arbeit wird dabei zur zentralen Kategorie; sie ersetzt dem Revolutionär das „Heim“, die Nahrung und die Wärme; Arbeit „ist eine Art von aktivistischer Askese, Ausdruck eines unerbittlichen Kampfes gegen sich selbst, gegen alles, was als unnützes individuelles Bedürfnis verdächtigt werden könnte.“[1504]

Der revolutionäre Kader ist immer bei der Arbeit, er arbeitet jederzeit und überall, er ist immer politisch aktiv, das Private stellt er öffentlich infrage, um es „je nach der Maßgabe der Nützlichkeit für die Zwecke der Revolution dem revolutionären Kollektiv zu übereignen oder zu vernichten“; er ist jederzeit wachsam gegenüber den „Feinden der Revolution“ und das heißt

---

1503 Gladkow, Fjodor, Energie, Zürich 1935, zit. nach: Schauspielhaus Bochum Programmbuch 68, a. a. O., o. S. 237.

1504 Herzinger, Masken der Lebensrevolution, a. a. O., S. 147.

auch: „gegenüber dem Feind im eigenen Inneren, gegen den ‚Besitzer' in sich selbst. Der ‚proletarische Staat' ist ein besonderes Arbeitslager: Seine Insassen sind in Personalunion zugleich ihre eigenen Wächter."[1505] Müllers Kommentar zur Uraufführung von „Zement", in dem er auch auf die „Integration" der „Feinde" eingeht - „Der Akzent liegt nicht auf der Versöhnung mit den Feinden des Sozialismus, sondern auf der Möglichkeit der Verwertung ihrer Arbeitskraft durch den proletarischen Staat"[1506] - reflektiert mit unbeirrbarem Zynismus den stalinistischen „Integrationsprozess".

Die promethische Selbstdeutung der Bolschewiki und die Mystifizierung der Arbeit galt bekanntlich auch für die Deportierten des GuLag; die Rede war dabei vom „Umschmieden" der „klassennahen Kriminellen wie der klassenfremden Konterrevolutionäre, Kulaken, Händler und anderer ‚Schädlinge'."[1507] Unter Bezug auch auf die Zwangsarbeit wurde deklamiert: „Wir haben der Arbeit den Sträflingskittel ausgezogen und wir haben aus jeder Arbeit etwas Schöpferisches gemacht."[1508]

Der Mythos Arbeiterklasse und die Rede von der „befreiten Arbeit" spielte in allen Formen der Indoktrination eine herausragende Rolle; selbst die Lagerzeitungen, die mit Titeln wie „Umschmiedung" erschienen, trugen als Motto Stalins Worte: „Die Arbeit in der UdSSR ist eine Sache der Ehre, des Ruhms, des Mutes und des Heldentums."[1509]

1505 Herzinger, Masken der Lebensrevolution, a. a. O., S. 148.

1506 Ebd.

1507 Beyrau, Dietrich, Nationalsozialistisches Regime und Stalin - System. Ein riskanter Vergleich, in: osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, 50. Jg. H. 6, Juni 2000, S. 709 – 720, hier: S. 713.

1508 Ebd.

1509 Beyrau, Nationalsozialistisches Regime und Stalin-System, a. a. O., S. 714.

3.3.3 Kader/Arbeiter oder: Heroismus als Keimform des Neuen Menschen

> *Ich war sechsundzwanzig Jahre alt, als ich in die kommunistische Partei eintrat, und dreiunddreißig, als ich sie verließ. Die Jahre dazwischen waren meine besten Jahre, sowohl dem Alter nach als wegen der bedingungslosen Hingabe, die sie ausfüllte. Nie zuvor oder nachher schien das Leben so übervoll an Sinn wie während dieser sieben Jahre. Sie hatten die Überlegenheit eines schönen Irrtums über die schäbige Wahrheit.*
>
> *Arthur Koestler, Die Geheimschrift*[1510]

Da die leninistische Partei in ihren Reihen die *Auslese* der „ideologisch bestgeschulten, willensstärksten und vitalsten Kräfte“[1511] organisiert, ist sie zugleich die Keimzelle zur Schaffung des „Neuen Menschen“, als dessen Prototyp der Kader gilt. Der „neue Kader-Mensch war puritanisch, durch und durch politisiert, in höchstem Aktivismus begriffen, androgyn - kameradschaftlich, rücksichtslos, stark, stets bereit zu lernen und nochmals zu lernen.“[1512] In dem Krieg einer zu jedem Opfer und Selbstopfer bereiten kämpferischen Gemeinschaft wird der Neue Mensch geboren, indem er die Arbeit von ihren Fesseln befreit.

Die Selbsterschaffung des Menschen in der Schaffung einer neuen Welt kann als Kernelement des politischen Mythos des Marxismus-Leninismus gelten. Arbeit wird dabei zur zentralen Kategorie. Der revolutionäre Kader ist immer bei der Arbeit, er arbeitet jederzeit und überall, er ist immer politisch aktiv, das Private stellt er öffentlich infrage, er ist jederzeit wachsam

---

1510 Zitiert nach: Koestler, Arthur, Sonnenfinsternis, Frankfurt/M., Berlin 1979, S. 225.

1511 Koenen, Gerd, Bolschewismus und Nationalsozialismus. Geschichtsbild und Gesellschaftsentwurf, in: Matthias Vetter, Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert, a. a. O., S. 172 - 207, hier: S. 191.

1512 Koenen, Gerd, Bolschewismus und Nationalsozialismus..., a. a. O., S. 190.

gegenüber den Feinden der Revolution und das heißt auch: gegenüber dem Feind im eigenen Inneren, gegen den Besitzer in sich selbst.

Im leninistischen Organisationsschema der Partei bildete die Armee das Vorbild, nur die militärische Dressurtechnik formt „Trupps speziell geschulter Revolutionäre“, also Trupps „der Revolution grenzenlos ergebener Menschen“ (Lenin); die Partei wurde daher als eine Armee von Berufsrevolutionären verstanden, bei der eine spezifischen Mischung aus Gesinnung und Disziplin das entscheidende Kennzeichen wird. Hingabebereitschaft, Opfergesinnung, Disziplin und blinder Gehorsam, kurz unerschütterliche Glaubenstreue an die Sache der Revolution und an die Partei – dies sind revolutionären Tugenden eines Parteikaders. Kader einer leninistischen Partei haben ihr Leben der Revolution verschrieben; in dieser Bestimmung tritt die politische Gesinnung als zentrales Moment hervor.

3.3.4 Thälmanns Diktum

„Du, ich und alle Mitkämpfer für unsere große Sache müssen stark, fest, kämpferisch und zukunftssicher sein. Denn Soldat der Revolution sein heißt: Unverbrüchliche Treue zur Sache halten, eine Treue, die sich im Leben und Sterben bewährt, heißt unbedingte Zuverlässigkeit, Zuversicht, Kampfesmut und Tapferkeit in allen Situationen zeigen. Die Flamme, die uns umgibt, die unsere Herzen durchglüht, die unseren Geist erfüllt, wird uns wie ein Leuchtfeuer auf den Kampfgefilden unseres Lebens begleiten.“[1513]

Der erste Körper des Neuen Menschen ist die Gestalt des Kaders; der zweite Körper ist die Gestalt des Arbeiters, der Prolet mit Stahlphysiognomie und harter Faust; er ist voller Enthusiasmus und Schöpferdrang, er ist zugleich großer Einzelner und einzelner im großen Kollektiv; er ist von unermüdlicher Aktivität, die ihn kennzeichnenden Attribute wie *Erbauer der Zukunft* weisen ihn als promethische Figur aus. Eine strukturhomologe Figur tritt bei Ernst Jünger auf. Jünger entfaltet den Arbeiter als „metaphysische Gestalt eines neuen Menschentums.“ Der Arbeiter ist konzipiert als ein heroischer Realist, der sich selbst so objektiviert hat, dass er mit den techni-

---

1513 Thälmann, Ernst, Aus dem Brief an einen Mithäftling, Januar 1944, zit. nach : Trommel, Zeitung für Thälmannpioniere und Schüler, 39. Jg. (1985) Ausgabe zum XI. PT der SED.

Mit diesen Sentenzen endet der erste Teil des Thälmann Films von Kurt Maetzig - vgl. u. Kap. 5.

schen Mitteln, die er zur Welterschaffung verwendet, innerlich verschmilzt, dass ihm die stählernen Mittel seiner Macht zur eigenen Körpergestalt werden.

Der Neue Mensch in seiner Konfiguration als Kader/Arbeiter ist der Inbegriff des revolutionären Bewusstseins. Der ihn kennzeichnende Heroismus artikuliert sich auch in der Dialektik von Selbstkonstruktion und Selbstdestruktion; sein permanenter Kampf gegen alles Überlieferte wird zum „Lebenselixier“: Indem „er sich selbst zerstückelt, sucht er nach seiner möglichen neuen Identität.“[1514] Er ist von „der Revolution nur ganz durchdrungen, wenn er jederzeit den Schmerz des Selbstopfers im revolutionären Selbstversuch“[1515] spürt; Revolution bedeutet auch die „Steigerung des Schmerzes in eine Dimension, in der die Grenzen, die der Schmerz der Fähigkeit zur Selbstaufopferung setzt, gesprengt sind.“[1516] Wie in diesem Modell der Neue Mensch gegen den Schmerz gehärtet wird findet eine Parallele wiederum bei Jüngers ‚Arbeiter’, dessen „Kraft unter anderem auf der Fähigkeit beruht, sich dem Schmerz als dem Ausdruck elementaren Seins zu stellen und ihn, indem er sich ihm vorbehaltlos ausliefert, zu überwinden.“[1517]

3.3.5 Mythisches Idealportrait und Filmportrait

Als Attribute des Kaders/Arbeiters in seiner theoretischen Gestalt, also als Denkfigur, lassen sich angeben:

absolute Gewissheit: über das Ziel der politischen Handlung und den Weg dorthin,

überempirische Handlungsermächtigung: Glaube, einen höheren Auftrag auszuführen, im historischen Auftrag zu handeln,

Handlungssicherheit und heroischer Realismus: Fähigkeit, immer zu wissen, was zu tun ist und was das Richtige ist, Wahrheitsbesitz, Unfehlbarkeit, Auserwähltheit, Allmächtigkeit, Unbesiegbarkeit, Schöpfertum, Rede im

---

1514 Herzinger, Masken der Lebensrevolution, a. a. O., S. 149.

1515 Herzinger, Masken der Lebensrevolution, a. a. O., S. 150.

1516 Herzinger, Masken der Lebensrevolution, a. a. O., S. 151.

1517 Ebd. In Müllers ‚Zement‘ überbietet eine Frau die anderen Mitglieder „der kriegerischen Gemeinschaft an Heroismus, weil sie das revolutionäre Prinzip der maximalen Schmerzsteigerung bis zum äußersten Extrem befolgt.“ Ebd.

Modus der Verkündigung, Hingabebereitschaft, Opfergesinnung, Disziplin, absoluter Gehorsam.

Der Krise des Politischen am Beginn des 20. Jahrhunderts versucht der totalitäre Gesellschaftsentwurf durch eine „subjektförmige Zentrierung des Politischen“[1518] als Grundlage des politischen Handelns zu begegnen. Die Figur des Heroen enthält idealtypisch alle geforderten Elemente: Gewissheit, Eindeutigkeit, Einheit.

3.4 Das heroische Selbstbild des Kommunismus

Aus der vorliegenden Perspektive, die die Wiederkehr des Heroismus als ein wesentliches Element des neuen *Weltverstehens* versteht, mit der das totalitäre Programm eine *Antwort* auf die Grundlagenkrise der Moderne zu geben versucht, soll nun der Heroismus in der Kunst des Kommunismus interpretiert werden. Dabei muss zunächst geklärt werden: Was heißt Mythos und was heißt Heroismus? Im folgenden Abschnitt werden daher der Begriff Mythos, von Hans Günther als „Seele“ des totalitären Gesamtkunstwerks bezeichnet, und der Begriff Heroismus, der ihm als „Herzstück“ der totalitären Kunst gilt, näher bestimmt werden.

3.4.1 Mythos und Heroismus

3.4.1.1 Mythos

„Jetzt bringt es der Modeton des Zeitalters so mit sich, ihr alle Verachtung zu beweisen...“ (Kant, KdrV, A VII) - dieser Hinweis Kants auf das Schicksal der Metaphysik gilt heute für den Mythos: seine Verächtlichmachung geschieht durch Gebrauch, es ist Mode geworden, alles, was sich den eigenen restringierten Rationalitätsstandards nicht subsumieren lässt, unter diesen Nenner zu bringen; dabei ist das Schema einer vermeintlichen Opposition von „Mythos und Realität“ das gängige. Der Aufklärung galt der Mythos „als der exemplarische Verbund vor Vorurteilen“[1519]; heute ist es das exemplarische Vorurteil, alles und jedes Unverstandene oder vage Begriffene mit diesem Ausdruck zu belegen. Daher erscheint eine klärende Darstellung an dieser Stelle angezeigt.

1518 Balke, F., Der Staat nach seinem Ende ..., a. a. O., S. 67.

1519 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 180.

In der Konkurrenz mit dem Logos galt Mythos lange als „verzerrte und entstellte Form der Wahrheit“, als eine „sich selbst unklare Gestalt des Bewusstseins“; er war damit zu einer „uneigentlichen Form des Denkens depotenziert.“[1520] Ernst Cassirer hingegen hat Mythos als symbolische Form - neben Sprache und Wissenschaft - begriffen, d.h. als bestimmte Formung der kollektiven Erfahrung interpretiert. Die Leistung des Mythos als Äußerungsform der Spontaneität des Geistes, besteht darin, indem er Vieles als Eines zusammen sieht, eine Ordnung der Wirklichkeit zu schaffen. Gekennzeichnet ist, nach Cassirer, der Mythos durch eine Reihe von Indifferenzen: er sieht keine Differenz von Schein und Wahrheit, von Traumwelt und Wirklichkeit, von Leben und Tod, von Signifikat und Signifikant. Die Struktur der mythischen Vorstellungsverknüpfung ist nicht logisch-kategorial (nach vorheriger Zergliederung) organisiert, sondern als Polysynthese, d.h. alles wird in Beziehung zu allem vorgestellt und als Metamorphose, d.h. Umwandlung und Verwandlung von allem. Zwei Aspekte liegen dem Mythos denkstrukturell zugrunde: einmal will er eine Darstellung vom Ursprung allen Seins geben; zum zweiten ist für ihn ein Urgegensatz konstitutiv: die Entgegensetzung und Unterscheidung von Heiligem und Profanem. Eines der aus den Verfallsprozessen der symbolischen Formen hervorgehenden Resultate ist das Auftauchen der modernen politischen Mythen im Kontext der totalitären Staaten. Die Bestandteile dieser Mythen sind zwar aus der Geschichte ableitbar - Heroismus, Rassismus, totalitärer Staat -, ihre Wirksamkeit ist aber technisch erzeugt, sie hängt in großem Maß ab von dem Einsatz der technischen Kommunikationsmittel; sie stiftet ein affektives Einverständnis.[1521]

Cassirers Theorie der modernen politischen Mythen[1522]

Eine phänomenologische treffende Beschreibung der totalitären Ideologie hat Bracher gegeben; sie sei gekennzeichnet von der „Tendenz zu einer extremen Vereinfachung komplexer Realitäten: der Anspruch, sie auf eine Wahrheit zu reduzieren und zugleich dichotomisch aufzuspalten in gut und böse, richtig oder falsch, Freund oder Feind, mit einem einzigen Erklärungsmuster die Welt bipolar zu erfassen (...) Mit dem Anspruch und im

---

1520 Paetzold, Heinz, Die Realität der symbolischen Formen, Darmstadt 1994, S. 3.

1521 Vgl. Paetzold, H., Die Realität der symbolischen Formen , a. a. O., S. 121.

1522 Cassirer, Ernst, Vom Mythus des Staates, Zürich 1949.

Besitz dieser Weltanschauung gehört deren Träger als Ideologe einer selbsternannten Elite an."[1523] Bracher verwendet hier nicht den üblichen inhaltsentleerten Begriff Mythos, sondern den Begriff Ideologie: es zeigt sich eine interessante Übereinstimmung mit Cassirers Theorie der modernen politischen Mythen. Was Bracher unter dem Stichwort Ideologie beschreibt, fällt aber aus der Sicht der Symboltheorie von Cassirer unter den Begriff Mythos. Dieser Begriff erscheint besser geeignet, das Spezifikum der totalitären Ideologien zu erfassen und damit die Differenz zu klassischen Ideologiebegriff hervorzuheben. Zahlreiche der Thesen dieser Arbeit Cassirers aus dem Jahr 1949, in der er wesentliche Teile seiner komplexen „Theorie der symbolischen Formen" für ein Verstehen der aktuellen politischen Probleme des Totalitarismus fruchtbar gemacht hat, und die er hier zum ersten Mal formuliert hat, haben sich oft unerwähnt für die wissenschaftlichen Diskussion der folgenden Jahrzehnte als grundlegend erwiesen; wegen ihrer besonderen Bedeutung für die Analyse der vorliegenden Problematik sollen sie hier kurz dargestellt werden .

Im politischen Denken des Totalitarismus ist Cassirer zufolge die Macht des mythischen Denkens das entscheidende Problem und, um eine Erklärung dieses Phänomens zu finden, d.h. um „den Charakter und den Einfluß unserer modernen politischen Mythen zu verstehen", müssen wir wissen, „was Mythus *ist*, bevor wir erklären können, wie er *wirkt*. Seine speziellen Wirkungen können nur erklärt werden, wenn wir eine deutliche Einsicht in seine allgemeine Natur haben. Was bedeutet Mythus? Und was ist seine Funktion im Kulturleben des Menschen?[1524]

Struktur des mythischen Denkens

Das mythische Denken „mag uns vollständig willkürlich und phantastisch erscheinen. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß jede Einteilung (die auch das mythische Denken vornimmt - Vf.) ein fundamentum divisionis voraussetzt. Dieses Leitprinzip ist uns nicht durch die Natur der Dinge an sich gegeben. Es hängt von unseren theoretischen und praktischen Interessen ab. Offenkundig sind diese Interessen nicht die gleichen in diesen ersten primiti-

---

1523 Bracher, Karl Dietrich, Zeit der Ideologien. Eine Geschichte politischen Denkens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1982, S. 17.

1524 Cassirer, Vom Mythus ..., a. a. O., S. 8.

1525 Cassirer, Vom Mythus ..., a. a. O., S. 24.

ven Einteilungen der Welt wie in unseren wissenschaftlichen Klassifikationen. (...) Die Ergebnisse dieser ersten Versuche, die Welt der sinnlichen Wahrnehmung zu analysieren und zu systematisieren, unterscheiden sich stark von den unseren. Aber die Denkprozesse selbst sind sehr ähnlich; sie erwachsen aus demselben Wunsch der menschlichen Natur, sich mit der Realität abzufinden, in einem geordneten Universum zu leben und den chaotischen Zustand zu überwinden, in dem Dinge und Gedanken noch keine bestimmte Gestalt und Struktur angenommen haben.“[1525]

Wendung zur Symboltheorie

Die Annahme, „daß der sicherste, ja sogar der einzige Weg zum Verständnis der Bedeutung des Mythus der wäre, seine Gegenstände zu beschreiben, zu registrieren, zu ordnen und zu klassifizieren“ ist irrig, denn ein Verständnis aller „Dinge, über die der Mythus spricht“ würde uns nicht helfen zum „Verständnis der *Sprache* des Mythus.“ Ganz entscheidend ist nämlich die Einsicht, dass es sich beim Mythos wie bei „Poesie und Kunst“ auch, um eine „symbolische Form“ handelt; das gemeinsame Charakteristikum symbolischer Formen liegt darin, „daß sie auf jeden beliebigen Gegenstand angewendet werden können. Nichts ist für sie unzugänglich oder undurchdringlich: der spezielle Charakter eines Objekts beeinflußt ihre Aktivität nicht.“[1526] Der „Hauptinhalt des Mythus“ kann daher „keine endgültige Antwort geben. Denn was wir zu wissen wünschen, ist nicht bloß der Stoff des Mythus; es ist eher seine Funktion im sozialen und kulturellen Leben des Menschen. In dieser Hinsicht blieben alle bisherigen Theorien unzulänglich, weil sie das eigentliche Problem gar nicht sahen.“[1527]

Zur Funktion des Mythos im sozialen Leben des Menschen

Mythos erscheint uns auf den ersten Blick „als ein konfuses Gewebe, gesponnen aus unvereinbarsten Fäden“, scheint das „unzusammenhängendste und ungereimteste“ von allen Dingen in der Welt zu sein: „Die Gegenstände des Mythus und der rituellen Handlungen sind von unendlicher Mannigfaltigkeit; sie sind unberechenbar und unmeßbar. Aber die Motive mythischen Denkens und mythischer Vorstellung sind in gewissem Sinne immer dieselben. In allen menschlichen Tätigkeiten und in allen Formen menschlicher

---

1526 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 49.

1527 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 50.

Kultur finden wir eine ‚Einheit in der Vielfalt'. Kunst gibt uns eine Einheit der Intuition; Wissenschaft gibt uns eine Einheit des Denkens; Religion und Mythos geben uns eine Einheit des Fühlens. Kunst öffnet uns das Universum der ‚lebenden Formen'; Wissenschaft zeigt uns ein Universum von Gesetzen und Prinzipien; Religion und Mythus beginnen mit dem Gewahrwerden der Universalität und grundsätzlichen Universalität des Lebens."[1528]

Religion und Ritus weisen eine Gemeinsamkeit auf, beide artikulieren ein „Urgefühl der Menschheit", nämlich „die tiefe Sehnsucht des Individuums, von den Fesseln seiner Individualität befreit zu werden, sich in den Strom des universalen Lebens zu tauchen, seine Identität zu verlieren, im Ganzen der Natur aufzugehen ..."[1529] Der Dionysoskult ist „ein typisches Beispiel des „Ursprungs" und der Bedeutung mythischer Erzählungen. Was hier erzählt wird, ist weder ein natürliches, noch ein historisches Phänomen. Weder ist es eine Tatsache der Natur, noch eine Wiedererinnerung an die Taten oder Leiden eines heroischen Vorfahren. Gleichwohl ist die Legende (sc. von Dionysos Zagreus - Vf.) kein bloßes Märchen. Sie hat ein fundamentum in re; sie ist *ritual.* Was im dionyischen Kult *gesehen* wird, wird im Mythos *erklärt*. Die dionysischen Kulte pflegten mit einer ‚Theorie' zu enden."[1530] Die Transformation der „orgiastischen Kulte" ist nun die „Funktion des Mythus": die kultische Ekstase ist dann nicht mehr nur „bloßer Wahnsinn", sie wird zur ‚Hieromania', zum heiligen Wahnsinn, zur Vereinigung der Seelen, die ihren Körper verlassen, mit Gott: „Das eine göttliche Wesen war durch die Mächte des Bösen, durch die Rebellion der Titanen gegen Zeus, in die Vielheit der Dinge und in die Vielheit der Menschen aufgeteilt worden. Aber es ist nichts verloren; es kann zu seinem ursprünglichen Sein zurückgeführt werden. Dies ist nur möglich, wenn der Mensch seine Individualität opfert; wenn er jede Schranke niederreißt, die zwischen ihm selbst und der ewigen Einheit des Lebens liegt."[1531]

Bestimmung des Mythos

Damit ist eines der wesentlichen Elemente des Mythos bestimmt: er „entsteht nicht allein aus intellektuellen Prozessen; er sproßt empor aus tiefen

---

1528 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 53.

1529 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 58.

1530 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 59.

1531 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 60.

menschlichen Gefühlen.“ Aber die Betonung der emotionalen Fundierung genügt nicht, denn „Mythus kann nicht als bloßes Gefühl bezeichnet werden, weil er *Ausdruck* des Gefühls ist. Der Ausdruck eines Fühlens ist nicht das Fühlen selbst - er ist Gefühl in Bild gewandelt. Diese Tatsache bedingt einen radikalen Wechsel. Was bisher dunkel und undeutlich gefühlt wurde, nimmt nun eine bestimmte Gestalt an; was ein passiver Zustand war, wird ein aktiver Prozeß.“ Damit ist der entscheidende Punkt erreicht: die Unterscheidung „zwischen natürlichen und symbolischen Ausdrücken“[1532] In der Evolution der Gattung vollzieht sich ein Schritt, „den wir ausschließlich in der Welt des Menschen finden“; menschliche Reaktionen unterscheiden sich von tierischen durch ihren symbolischen Charakter: Der „Mensch hat eine neue Art des Ausdrucks entdeckt: den symbolischen Ausdruck. Dies ist der gemeinsame Nenner all seiner kulturellen Tätigkeiten: in Mythus und Poesie, in Sprache, in Kunst, in Religion und in Wissenschaft. Die Betätigungen sind sehr unterschiedlich, aber sie erfüllen alle ein und dieselbe Aufgabe: die Aufgabe der *Objektivierung*.“[1533] Durch sprachliche Objektivierung nehmen „unsere Eindrücke eine neue Form an“, sie verlieren „ihren individuellen Charakter“, indem sie unter Begriffsklassen gebracht werden, die „durch allgemeine ‚Namen’ bezeichnet werden.“; durch den Akt des Benennens wird nicht ein konventionelles Zeichen einem vorher bereits bekannten Gegenstand hinzugefügt; er „ist eher eine Voraussetzung der Erkenntnis der Gegenstände, der Idee einer objektiven empirischen Realität.“[1534]

Mythos ist daher nicht nur „weit entfernt von dieser empirischen Realität; er steht in gewissem Sinne in offenkundiger Kontradiktion zu ihr. Er scheint eine vollständig phantastische Welt aufzubauen. Nichtsdestoweniger hat sogar der Mythus eine gewissen ‚objektiven’ Aspekt und eine bestimmte objektive Funktion.“[1535]

Zwischen sprachlicher und mythischer Objektivierung besteht folgender Unterschied: „Sprachlicher Symbolismus führt zu einer Objektivation der Sinneseindrücke; mythischer Symbolismus führt zu einer Objektivation von

---

1532 Ebd.

1533 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 62 f.

1534 Ebd.

1535 Cassirer, Vom Mythus ..., a. a. O., S. 63.

Gefühlen.“[1536] In seinen „magischen Riten“ und seinen „religiösen Zeremonien“ steht das Handeln des Menschen unter dem „Druck tiefer individueller Wünsche und heftiger sozialer Impulse.“[1537] Durch die Transformation von Ritus in Mythos „erscheint ein neues Element. Der Mensch ist nicht mehr zufrieden, gewisse Dinge zu tun - er erhebt die Frage, was diese Dinge ‚bedeuten’; er forscht nach dem Warum und Wozu ...“ Mögen auch die Antworten uns unzulänglich und absurd erscheinen, „aber hier handelt es sich weniger um die Antwort, als um die Frage selbst. Sobald der Mensch beginnt, sich über seine Handlungen Fragen zu stellen, hat er einen neuen und entscheidenden Schritt getan. Als *Leistung* von Mythus und Religion gilt oft, vom Menschen die *Furcht zu nehmen*; bedeutsamer ist aber die vom ihm vollbrachte „Metamorphose der Furcht“, denn im „Mythus beginnt der Mensch, eine neue und seltsame Kunst zu lernen, die Kunst, auszudrücken, und das bedeutet, seine am tiefsten verwurzelten Instinkte, seine Hoffnungen und seine Furcht zu organisieren.“[1538]

Moderne politische Mythen

Die Genese der politischen Mythen in der Krise der Zwischenkriegszeit versteht Cassirer als das Resultat der Erschöpfung der „normalen Hilfsquellen“; dies war der natürliche Boden, in welchem die politischen Mythen wachsen konnten und in welchem sie reiche Nahrung fanden.“[1539] Für moderne Gesellschaften ist das Auftreten politischer und sozialer Kräfte kennzeichnend, die die mythischen Kräfte zurückdrängen und eine Ordnung des Ganzen garantieren; aber: „In allen kritischen Augenblicken des sozialen Lebens des Menschen sind die rationalen Kräfte, die dem Wiedererwachen der alten mythischen Vorstellungen Widerstand leisten, ihrer selbst nicht mehr sicher. In diesen Momenten ist die Zeit für den Mythus wiedergekommen. Denn der Mythus ist nicht wirklich besiegt und unterdrückt worden. Er ist immer da, versteckt im Dunkel und auf seine Stunde und Gelegenheit wartend. Diese Stunde kommt, sobald die anderen bindenden Kräfte im sozialen Lebendes Menschen aus dem einen oder anderen Grunde ihre Kraft

1536 Ebd.

1537 Ebd.

1538 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 66.

1539 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 361.

verlieren und nicht länger imstande sind, die dämonischen mythischen Kräfte zu bekämpfen.“[1540]

Cassirer sieht die Götter und Dämonen der primitiven Gesellschaften als die „Personifikation kollektiver Wünsche“ an; dies findet seinen heutigen Ausdruck in „der modernen Idee“ der Führerschaft: „Der Ruf nach Führerschaft erscheint nur, wenn ein kollektiver Wunsch eine überwältigende Stärke erreicht hat und wenn andererseits alle Hoffnungen, diesen Wunsch auf gewöhnliche und normale Weise zu erfüllen, fehlgeschlagen sind. In solchen Zeiten wird der Wunsch nicht nur lebhaft gefühlt, sondern auch personifiziert. Er steht vor den Augen der Menschen in konkreter, plastischer und individueller Gestalt. Die Intensität des kollektiven Wunsches ist im Führer verkörpert. Die früheren sozialen Bindungen - Gesetz, Gerechtigkeit, Verfassungen - werden außer Kraft gesetzt. Was allein zurückbleibt, ist die mystische Macht und Autorität des Führers, und der Wille des Führers ist höchstes Gesetz.“[1541]

Die theorieförmige Konstruktion des politischen Mythos

Es besteht nun aber eine wichtige Differenz, wie Personifzierung vorgenommen wird in primitiven oder zivilisierten Gesellschaften, denn hier können die Menschen die „Forderung der Rationalität“ nicht ganz vergessen: „Um zu glauben, muß er ‚Gründe’ für den Glauben finden; er muß eine ‚Theorie’ aufbauen, um seinen Glauben zu rechtfertigen. Und diese Theorie wenigstens ist nicht primitiv; sie ist im Gegenteil höchst durchdacht.“[1542]

Diese Differenz lässt sich auch mit den beiden folgenden Begriffen beschreiben: aus dem „homo magus“ des Zeitalters der Magie, der „primitiven Zivilisation“ wurde der „homo faber“ des Zeitalters der Technik, im Licht dieser historischen Differenz erscheinen die politischen Mythen als „etwas sehr Seltsames und Paradoxes“; sie stellen die „Mischung zweier Tätigkeiten, die einander auszuschließen scheinen“ dar und bilden sozusagen die zwei Körper des totalitären Führers: „Der moderne Politiker mußte in sich zwei vollständig verschiedene und sogar unvereinbare Funktionen verbinden. Er muß gleichzeitig sowohl als homo magus, als auch als homo faber handeln. Er ist Priester einer neuen, vollständig irrationalen und mysteriösen

---

1540 Cassirer, Vom Myths..., a. a. O., S. 364.

1541 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 365.

1542 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 365 f.

Religion. Aber wenn er diese Religion verteidigen und propagieren muß, geht er sehr methodisch vor. Nichts bleibt dem Zufall überlassen; jeder Schritt ist wohlvorbereitet und vorbedacht. Es ist diese seltsame Kombination, die einer der überraschendsten Züge unserer politischen Mythen ist.“[1543]

Technik und Mythos: Neue Sprache, Ritus, Prophetie

Cassirer nennt als *Möglichkeitsbedingung* der neuen Mythen die Vorhandenheit der modernen technischen Mittel: „Die neuen politischen Mythen wachsen nicht frei auf; sie sind keine wilden Früchte einer üppigen Einbildungskraft. Sie sind künstliche Dinge, von sehr geschickten und schlauen Handwerkern erzeugt. Es blieb dem zwanzigsten Jahrhundert, unserem eigenen großen technischen Zeitalter, vorbehalten, eine neue Technik des Mythus zu entwickeln“[1544], d.h. politische Mythen können zukünftig wie Waffen erzeugt werden.

Cassirer unterscheidet dabei folgende Schritte der Herausbildung:

Erster Schritt: „Wechsel in der Funktion der Sprache“[1545] - „Das magische Wort gewinnt die Oberhand über das semantische Wort“; es vollzieht sich ein starker Bedeutungswandel, er „folgt aus der Tatsache, daß jene Worte, die früher in beschreibendem, logischem oder semantischem Sinne gebraucht wurden, jetzt als magische Worte gebraucht werden, die bestimmt sind, gewisse Wirkungen hervorzubringen und gewisse Affekte aufzurühren. Unsere gewöhnlichen Worte sind mit Bedeutungen geladen; aber diese neugeformten Worte sind mit Gefühlen und heftigen Leidenschaften geladen.“[1546]

Zweiter Schritt: „Aber der geschickte Gebrauch des magischen Worts ist nicht alles. Wenn das Wort seine volle Wirkung tun soll, muß es durch die Einführung neuer Riten begleitet werden.“[1547] Im „totalitären Staat“ wird das „ganze Leben des Menschen plötzlich von einer Hochflut neuer Riten überschwemmt. ... Jede Klasse, jedes Geschlecht und jedes Alter hat seinen eigenen Ritus. Niemand konnte auf die Straße gehen, niemand konnte seinen

---

1543 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 367.

1544 Ebd.

1545 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 368. Die zwei Funktionen sind der semantische und der magische „Gebrauch des Wortes“

1546 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 369.

1547 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 371.

Nachbarn oder Freund grüßen, ohne ein politisches Ritual zu vollziehen. Und genau wie in primitiven Gesellschaften bedeutete die Vernachlässigung eines vorgeschriebenen Rituals Unglück und Tod. Selbst bei jungen Kindern wird das nicht als bloße Unterlassungssünde betrachtet. Es wird ein Verbrechen gegen die Majestät des Führers und des totalitären Staates.“[1548]

Dritter Schritt: Totalitäre Prophetie

In „primitiven Gesellschaften“ waren die „Zauberer“, die „versprachen, alle sozialen Übel zu heilen“, die „absoluten Herrscher“, aber mehr noch: „bei einem wilden Stamm“ ist der „homo magus gleichzeitig der homo divinans. Er enthüllt den Willen der Götter und sagt die Zukunft voraus.“[1549]

Der politische Mythos nun ist „abrupt zu Formen zurückgekehrt, die vollständig vergessen zu sein schienen.“ Der politische Mythos praktiziert nicht mehr „die primitive Art der Weissagung durch das Los“ oder die „Beobachtung des Vogelflugs“; er hat eine „viel verfeinerte und ausgearbeitetere Methode der Weissagung entwickelt - eine Methode, die den Anspruch erhebt, wissenschaftlich und philosophisch zu sein.“[1550] Er weiß „sehr wohl, daß große Massen viel leichter durch die Gewalt der Einbildung bewegt werden, als durch reine physische Gewalt. Und sie haben von diesem Wissen ausgiebig Gebrauch gemacht. Der Politiker wird eine Art öffentlicher Wahrsager. Prophetie ist ein wesentliches Element in der neuen Technik der Führerschaft.“[1551]

Konsequenz I: Kollektiv als moralisches Subjekt

Als Wirkung und Ziel der modernen politischen Mythen gibt Cassirer an, „unsere Urteilskraft und Fähigkeit kritischer Unterscheidung, unser Gefühl für Persönlichkeit und individuelle Verantwortung hinwegzunehmen, als die ständige, uniforme und monotone Vollziehung der gleichen Riten. Tatsächlich ist in allen primitiven Gesellschaften, die von Riten gelenkt und beherrscht werden, individuelle Verantwortung eine unbekannte Sache. Was wir hier finden, ist nur eine kollektive Verantwortung. Nicht das Individuum, sondern die Gruppe ist das wirkliche ‚moralische Subjekt’. Der Klan, die

---

1548 Ebd.

1549 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 377.

1550 Ebd.

1551 Ebd.

Familie und der ganze Stamm sind für die Handlungen aller ihrer Mitglieder verantwortlich.“[1552]

Konsequenz II: Lektion der totalitären Erfahrung

„Wir haben erfahren, daß der moderne Mensch ... den Stand des unzivilisierten Lebens nicht wirklich überwunden hat. Wenn er denselben Kräften ausgesetzt ist, kann er leicht in den Zustand vollständiger Ergebung und Sichberuhenslassens zurückgeworfen werden.“[1553] Die moderne politische Macht wendet immer auch repressive Methoden an, aber die politischen Mythen gehen anders vor: „Sie begannen nicht damit, bestimmte Handlungen zu fordern oder zu verbieten. Sie unternahmen es, die Menschen zu wandeln, um imstande zu sein, ihre Taten zu regulieren und zu beherrschen. Die politischen Mythen handelten auf dieselbe Weise wie eine Schlange, die versucht, ihre Opfer zu lähmen, bevor sie angreift. Die Menschen fielen ihnen zum Opfer ohne jeden ernsten Widerstand. Sie wurden besiegt und unterworfen, bevor sie sich klar gemacht hatten, was eigentlich geschah.“[1554]

Konsequenz III: Verlust der Freiheit

Cassirer bestimmt in Anschluss an Kant Freiheit als Autonomie; dies bedeute nicht „Indeterminismus“, dies bedeute vielmehr eine besondere Art von Determination: „Sie bedeutet, daß das Gesetz, das wir bei unseren Handlungen befolgen, nicht von außen auferlegt ist, sondern daß das moralische Subjekt sich dieses Gesetz selbst gibt.“ Ethische Freiheit sei also „keine Tatsache, sondern eine Forderung. Sie ist nicht *gegeben*, sondern *aufgegeben* ... Sie ist kein Datum, sondern ein Befehl; ein ethischer Imperativ.“[1555] In Zeiten einer schweren sozialen Krise wird „die Freiheit oft sowohl im privaten als auch im politischen Leben mehr als Last denn als Vorrecht betrachtet“ und die Menschen versuchen, diese Last abzuschütteln. „Hier hakt der totalitäre Staat und der politische Mythus ein. Die neuen politischen Parteien versprechen wenigstens ein Entkommen aus dem Dilemma. Sie unterdrücken

1552 Ebd.

1553 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 373.

1554 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 374.

1555 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 375.

und zerstören den Sinn für Freiheit selbst; aber gleichzeitig befreien sie den Menschen von jeder persönlichen Verantwortung.“[1556]

„Arbeit am Mythos“ - Hans Blumenbergs Philosophie des Mythos

Soweit eine erste Annäherung an eine Bestimmung des Mythos bei Ernst Cassirer. In seiner Philosophie des Mythos hat Hans Blumenberg dessen Strukturelemente und auch die Anknüpfungspunkte der politischen Mythen deutlich gemacht; sie sollen daher hier in der gebotenen Kürze referiert werden.

Selbstbehauptung und Mythos

Blumenbergs Ansatz ordnet den Mythos ein in das, was als „Beherrschung der Wirklichkeit“[1557] fundamentale Selbstbehauptungsleistung des Menschen ist. Für die „Notwendigkeit, einen Ausgangszustand vorzustellen, der die Erfordernisse jenes alten status naturalis philosophischer Kultur- und Staatstheorien erfüllt“, dient ihm der Grenzbegriff „Absolutismus der Wirklichkeit“, der bedeutet, „daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte. Er mag sich früher oder später diesen Sachverhalt der Übermächtigkeit des jeweils Anderen durch die Annahme von Übermächten gedeutet haben.“[1558] Blumenberg wendet sich gegen das Verfahren, *den* Ursprung des Mythos dingfest machen zu wollen und zu können: „Welchen Ausgangspunkt man auch wählen würde, die Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit hätte immer schon begonnen. Unter den Relikten, die unsere Vorstellung von der Frühzeit des Menschen beherrschen, sein Bild als das des *tool-makers* prägen, bleibt all das unauffindbar, was auch geleistet werden mußte, um eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich zu machen. Dazu gehört das der Erfahrung Unzugängliche hinter dem Horizont. Den letzten Horizont, als den mythischen ´Rand der Welt´, zu besetzen, ist nur der Vorgriff auf die Ursprünge und Ausartungen des Unvertrauten. Der *homo pictor* ist nicht nur der Erzeuger von Höhlenbildern für magische Jagdpraktiken, sondern das mit der Projektion von Bildern den Verläßlichkeitsmangel der Welt überspie-

---

1556 Cassirer, Vom Mythus..., a. a. O., S. 376.

1557 Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 9.

1558 Ebd.

lende Wesen. Dem Absolutismus der Wirklichkeit tritt der Absolutismus der Bilder und Wünsche entgegen.“[1559]

Distanzgewinn als Leistung des Mythos

Als genuine Leistung des Mythos nennt Blumenberg *Distanzgewinn* zum vorgestellten status naturalis, der bestimmt ist dadurch, dass „in ihm die Möglichkeit des Menschen zur Herrschaft unbekannt, unerkundet, unerprobt“ ist.[1560] Die durch „mythische Ermächtigung“ gewonnene Distanz ist aber durch und durch ambivalent; denn alles, „was der Mensch durch die Erfahrung seiner Geschichte und schließlich durch Erkenntnis an Herrschaft über die Wirklichkeit gewonnen hat“, konnte ihm nicht „die Gefährdung, ja die Sehnsucht“ nehmen, „auf die Stufe seiner Ohnmacht, gleichsam in archaische Resignation zurückzusinken.“[1561]

Diese Ambivalenz ist fundiert in einem Vergessen, das Resultat ist der distanzschaffenden Arbeit des Mythos: „Dieses Vergessen ist die Leistung der Distanz durch ‚Arbeit am Mythos’ selbst. Sie ist Bedingung für alles, was diesseits des Schreckens, des Absolutismus der Wirklichkeit, möglich wurde. Zugleich ist es Bedingung auch dafür, daß der Heimkehrwunsch in die archaische Unverantwortlichkeit der schlechthinnigen Preisgabe an Mächte, denen nicht widersprochen werden kann, nicht widerstanden zu werden braucht, an die Oberfläche des Bewußtseins zu dringen vermag.“[1562]

Distanzgewinn zum Absolutismus der Wirklichkeit durch *mythische Selbstermächtigung*, dies ist Blumenbergs Grundgedanke, dessen Implikation, dass der Mensch immer schon „diesseits“ dieses Absolutismus` sei, wiederum durch eine Ambivalenz gekennzeichnet ist, denn der Mensch erreicht niemals „ganz die Gewißheit, daß er den Einschnitt seiner Geschichte erreicht hat, an dem die relative Übermacht der Realität über sein Bewußtsein und sein Geschick umgeschlagen ist in die Suprematie des Subjekts.“[1563]

1559 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S.14.

1560 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S.15.

1561 Ebd.

1562 Ebd.

1563 Ebd.

Bestimmung des Mythos

Der historische Durchgang durch die ‚Arbeit am Mythos', erlaubt es Blumenberg, folgende Klassifikation vorzunehmen: „Zwei antithetische Begriffe machen es möglich, die Vorstellungen von Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos zu klassifizieren: *Poesie und Schrecken*. Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen *oder* der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit. Man wird aber nicht gut daran tun, diese beiden Rubriken auch mit der Antithese von Unverbindlichkeit und Wirklichkeitsbezug gleichzusetzen."[1564] Die „numinose Unbestimmtheit in die nominale Bestimmtheit zu überführen"[1565], ist eine der Hauptfunktionen des Mythos: „Es ist ein einzigartiges Paradigma der ‚Arbeit am Mythos', die begonnen haben mag mit dem Apotropaion der Namensgebung. Franz Rosenzweig hat *vom Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten* gesprochen."[1566] Daraus folgt: „Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen."[1567]

Das lässt sich zur *allgemeinen Bestimmung* des Mythos zusammenfassen: „Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsgängig; ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel ‚Thema mit Variationen' in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie ‚heilige Texte', an denen jedes Jota unberührbar ist."[1568]

Erzählt werden Geschichten, um die Zeit zu vertreiben, vor allem aber: die Furcht; sie ist archaisch schon „vor dem, was unbekannt ist. Als Unbekann-

---

1564 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 68.

1565 Blumenberg, Arbeit am Mythos , a. a. O., S. 32.

1566 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 22.

1567 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 41.

1568 Blumenberg, Arbeit am Mythos a. a. O., S. 40.

tes ist es namenlos...“[1569] Es ist daher eine Form der Vertrautheit mit der Welt, „Namen für das Unbestimmte zu finden. Erst dann und daraufhin läßt sich von ihm eine Geschichte erzählen. Die Geschichte sagt, daß schon einige Ungeheuer aus der Welt verschwunden sind, die noch schlimmer waren als die, die hinter dem Gegenwärtigen stehen; und sie sagt, daß es schon immer so oder fast so gewesen ist wie gegenwärtig. Das macht Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände begierig auf neue Mythen, auf Remythisierungen, aber auch ungeeignet, ihnen zu geben, was sie begehren. Denn nichts gestattet ihnen zu glauben, was sie gern glauben möchten, die Welt sei schon immer so oder schon einmal so gewesen, wie sie jetzt zu werden verspricht oder droht.“[1570]

Moderne politische Mythen

Damit kommen wir zu dem in unserem Zusammenhang wichtigsten Punkt, dem von den modernen politischen Mythen angeeignete „Wirkungspotential des Mythos in seiner Rezeption“[1571]; ihn hat Blumenberg in einer kritischen Auseinandersetzung mit Freuds „Konzeption der Latenz in seiner historischen Psychoanalyse der monotheistischen Religion“[1572] herausgearbeitet: „... die Anspielung und Variation, die Berichtigung und Ergänzung, das Durchscheinenlassen und die Pointe sind Imitationen, Nachspielungen der Struktur einer schicksalhaften *Anamnesis*.

Platos Metapher der Anamnesis bereits enthält dazu eine wichtige Vermutung: darin, daß bei Veranlassung äußerer Eindrücke sich die präexistent erworbene Wahrheit mit Macht durchsetzt, liegt der Verdacht beschlossen, daß in einem Akt der Erinnerung die im Bewußtsein sich geltend machende vorzeitliche Erfahrung solche Mächtigkeit gewinnen könnte, daß wir sie mit der Evidenz einer Einsicht gleichzusetzen geneigt oder verführt sein mögen. Die Voraussetzung Platos wird freilich dabei verkehrt; nicht: weil Wahrheit der Idee als das früh Erfahrene, deshalb Evidenz der Erinnerung, sondern: weil früh Erfahrenes als Erinnerung, deshalb Evidenz einer Idee. Dieser

---

1569 Ebd.

1570 Blumenberg, Arbeit am Mythos a. a. O., S. 41.

1571 Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: ders. , Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frank./M. 2001, S. 327 - 405; hier S. 346.

1572 Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff , a. a. O., S. 345.

Mechanismus ist von *ebenso großartiger wie verhängnisvoller Potentialität*. Eben jenes uralte Wiederkehrende kann *simuliert* werden und so die Rezeption des Mythos zu jener zwangshaften Anamnesis der Latenz machen, mit der Freud erklärt, daß auf den als monotheistische Gottheit wiederhergestellten Urvater alle archaischen Affekte übertragen werden.“[1573]

Die modernen politischen Mythen, also der Versuch der „Mythisierung von Ideologien“, *besetzt diese Stelle* der „Mobilisierung und Übertragung archaischer Affekte“: „als übermächtig und mit allen Gewalten im Bunde soll erscheinen, was aller rationalen Legitimierbarkeit entbehrt und bei Mangel an erweisbarer Geschichte doch wie das Uralt-Wiederkehrende aussehen soll. Denn dem ‚alten Wahren’ wird unterstellt, es sei wegen seiner Wahrheit alt geworden, während die *Funktion fiktiver Spätmythologien darin besteht, dem als alt Ausgegebenen die Assoziation der Wahrheit zu erschleichen.* Für die Übel der Welt etwa können nur Übergrößen aufkommen, und von diesen muß sich eine Geschichte erzählen lassen, die keiner Prüfung fähig ist und bedarf, z.B. die von einer Verschwörung gegen die Menschheit. Zugleich darf die Absolutsetzung des übergroßen Feindes eben nicht absolut sein, denn er soll doch als das Überwindbare des nächsten und letzten Aktes der Geschichte noch jeden Mut lassen. In solcher Inkonsistenz jeweils nur momentan, aber nicht im Kontext zu erfassender Evidenzen kann nur Mythologie die Wirklichkeit anbieten.“[1574]

Weltanschauungsmythos und Wahrheit

Im „Ernst der mythischen Totalität“, die der „Künstlichkeit des ‚weltanschaulichen‘ Mythos“ eignet, setzt sich die Anstrengung um, „für die eine eindeutige und ganze Wahrheit einstehen zu sollen“[1575] *Die Anthropomorphisierung der Götterwelt in der künstlerischen Darstellung des Mythos kehrt wieder im Heldenepos des Sozialistischen Realismus*: hier geht es um die Darstellung sozialer Träger (z.B. Held/Nation/Klasse) in der Konstruktion von Geschichte in der Gestalt des heroischen „Übermenschen“ (H. Günther).

1573 Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff …, a. a. O., S. 347. Herv. v. Vf.

1574 Ebd. Herv. v. Vf.

1575 Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff …, a .a. O., S. 350.

3.4.1.2 Heroismus – Ganzheit und Entzweiung

Das zweite Element, das „Herz“ des totalitären Mythos, der *Heroismus,* kann als Wiederkehr des heroischen Weltzustandes bezeichnet werden; was das heißt, hat Hegel erläutert. Der heroische Weltzustand ist jener antike und mittelalterliche, den Hegel den „staatenlosen Zustand“ nennt.[1576] Dort beruht „die Sicherung des Lebens und Eigentums nur in der einzelnen Kraft und Tapferkeit des Individuums“;[1577] dort beruht „das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen“, die „sich aus ihrem besonderen Willen und der herausragenden Größe und Wirksamkeit ihres Charakters an die Spitze der Wirklichkeit stellen.“[1578] Die „unmittelbare Einheit aber von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens“[1579] zeichnet die Heroen aus: es „sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen.“[1580] Auf diesem Boden wachsen „die wichtigsten Motive des heroischen Charakters, Vaterland, Sittlichkeit, Familie usf.“[1581] und gelangen in dem Kunstideal zur Darstellung, in dem „das Allgemeine ... mit der Partikularität und deren Lebendigkeit noch in unmittelbarer Einheit ist.“[1582]

Die Heroenzeit, „in welcher das Individuum wesentlich Eines und das Objektive als von ihm ausgehend das Seinige ist und bleibt“[1583] ist die Zeit der heroischen Praxis, in der die Tätigkeit ungeteilt ist und das Produkt des Tuns unentfremdet dem Individuum zugehört. Die „entgegengesetzte Weise der Existenz“,[1584] das ist die Prosa der Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft. In deren „Staatsleben“ gelten „die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte, insofern sie die allgemeinen vernünftigen Bestimmungen der Freiheit ausmachen, nun auch in dieser ihrer Allgemeinheit und Abstraktion und sind

---

1576 Hegel, Georg W. F., Vorlesungen über die Ästhetik, Bd.1, Werke Bd.13, Frankfurt/M. 1970, S. 243.

1577 Ebd.

1578 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik , a. a. O., S. 242.

1579 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik , a. a. O., S. 244.

1580 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a. a. O., S. 243 f.

1581 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik , a. a. O., S. 250.

1582 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a. a. O., S. 243.

1583 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik , a. a. O., S. 247.

1584 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik , a. a. O., S. 239.

nicht mehr von dem Zufall des Beliebens und der partikularen Eigentümlichkeit bedingt.“[1585]

Ganzheit und Entzweiung

Ganzheit kennzeichnet das (ästhetisch tradierte) Leben des Helden im heroischen Weltzustand; Entzweiung, Zerrissenheit und Entfremdung das individuelle Dasein des bürgerlichen: „Was es für sich selber braucht, ist entweder gar nicht oder nur zu einem sehr geringen Teil nach seine eigene Arbeit ...“; es steckt zwar „nicht mehr in dem Schmutz des Gewinns“, aber dafür ist das bürgerliche Individuum „auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, daß sie als sein eigenes Werk erscheint.“[1586]

Im Spiegel des heroischen Weltzustandes sieht Hegel das Geheimnis der bürgerlichen Gesellschaft als Entfremdung aufscheinen; der „Prosa der Verhältnisse“ setzt er daher die „Poesie des Herzens“ entgegen, d.h. die ästhetische Versöhnung:

Der Heros kann noch selbstbestimmt handeln; der bürgerliche Held handelt allein noch im Kontor. Dem Reich des Materiellen, des Nutzens und Egoistischen tritt als höhere Sphäre das Reich der Poesie und Kontemplation als seine eigentliche Heimat an die Seite. Der Bürger als Held - das ist nur noch als Farce möglich.

Die „Künstlichkeit des weltanschaulichen Mythos“ des Marxismus-Leninismus findet ihre gestaltliche Entsprechung im abstraktiven Heroismus; Selbstgewissheit der „Weltanschauung“ und „mythische Selbstermächtigung“ sind Komplementärbegriffe. In der Figur des Heroen sind die Grundannahmen des Kommunismus abgebildet als Fähigkeit zur Entscheidung und Unterscheidung, als Ausdruck der Handlungssicherheit und der Gewissheit, das Telos der Geschichte erkannt zu haben und auch realisieren zu können. Die Repersonalisierung des Politischen in der Heroenfigur repräsentiert die Grundbestimmung des Politischen als Selbstermächtigung des handelnden Subjekts. Hier öffnet sich das Selbstbild vom „Projekt“ Sozialismus/Kommunismus als dem alternativen und besseren Weg der Moderne in die Zukunft.[1587]

1585 Ebd.

1586 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik , a. a. O., S. 255 f.

1587 Vgl. Baumann, Zygmunt., Moderne und Ambivalenz, a. a. O., S. 320 ff.

3.4.2 Merkmale totalitärer Kulturen

Ausgehend von der Differenzierung von „ideologischer und mythologischer Betrachtungsebene“,[1588] eine Unterscheidung, die die Bindung des Interpreten an die vorgegebene Diskursebene auflöst, also nicht „dem marxistisch-leninistischen Pseudorationalismus der Akteure“ folgt,[1589] dieses sozusagen dekonstruktivistische Verfahren hat für den „Vergleich totalitärer Kulturen“, einen von Hans Günther in zahlreichen Arbeiten ertragreich durchgeführten Vergleich, fruchtbare Konsequenzen: „Das Konzept des Totalitarismus nimmt eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Gesellschaften des entsprechenden Typs an und gibt somit die Möglichkeit, Erscheinungen sehr unterschiedlicher kultureller Genese zu vergleichen. Das spezifisch Totalitäre erscheint so als moderne Superstruktur, die sich auf historisch unterschiedlich gewachsene Kulturen legt, ihnen ihren Stempel aufdrückt, sie in ihrem Sinn funktionalisiert und dadurch in gewisser Hinsicht einander ähnlich macht.“[1590] Nun lässt sich aber „die Lebensfähigkeit und Massenwirksamkeit totalitärer Kulturen nur dadurch erklären, daß das Potential des kulturell Unbewußten, d.h. bestimmte kulturelle Konstanten, Mythen, Archetypen usw. aktiviert bzw. ausgebeutet werden.“[1591] Aus dieser Sicht fallen daher „weniger die funktionalen und strukturellen Ähnlichkeiten zwischen totalitären Gesellschaften als die spezifischen kulturellen Unterschiede ins Auge“, denn „der jeweils zur Verfügung stehende Vorrat an kollektiven unbewußten Inhalten“[1592] unterscheidet sich erheblich. Mit diesem methodischen Ansatz hat Hans Günther die folgenden fünf Merkmale totalitärer Kulturen heraus gearbeitet:

„Ein Grundzug totalitärer Ästhetik, der sich in erster Linie auf Literatur und bildende Künste bezieht, ist eine spezifische Form des Realismus, für die sich die Bezeichnung *totaler Realismus* anbietet. (...) Der totale Realismus insistiert auf dem Vorrang des im politischen Gesamtkunstwerk bereits reali-

---

1588 Günther, Hans, Held und Feind als Archtypen des totalitären Mythos, in: M. Vetter (Hrsg.), Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert,a. a. O., S. 43 – 63, hier: S. 43.

1589 Günther, Held und Feind…, a. a. O., S. 42.

1590 Günther, Held und Feind…, a. a. O., S.43.

1591 Ebd.

1592 Ebd.

sierten Lebens vor der Kunst. Ihm zufolge gibt das Leben selbst der Kunst das Ideal und sogar die wesentlichen Gestaltungskategorien vor.“[1593]

Nationalsozialistische und stalinistische Varianten des totalen Realismus variieren in wichtigen Punkten, beide setzen aber „realistische Kunstmittel ein, um ein im Leben, d.h. in der existierenden Gesellschaft angeblich sich bereits realisierendes Ideal zu gestalten. In beiden Fällen sieht die Kunst sich vor die Aufgabe gestellt, die Größe der Epoche angemessen wiederzugeben.“[1594]

Dies leistet „zweifellos die Gestaltungskategorie des Monumentalen. *Monumentalität* ist wesentlich an Architektur gebunden, deren Primat im totalitären Gesamtkunstwerk unbestritten ist. Dies hängt sicherlich damit zusammen, daß die Architektur mit ihrer unauflöslichen Verbindung von ästhetischen und praktischen Funktionen den Intentionen der totalitären Kultur in besonderem Maße entgegenkam.“[1595]

Das dritte Element des totalitären Gesamtkunstwerks ist eng verbunden mit der Architektur: es ist das *Klassische*, das „den Anspruch auf harmonische Vollkommenheit und Ordnung des Ganzen zum Ausdruck bringt.“[1596] Die „Sehnsucht nach einer monumentalen klassischen Ordnung“ ist in beiden Totalitarismen anzutreffen und beschränkt sich nicht auf die Architektur, „sondern erstreckt sich, besonders ab Mitte der 30er Jahre, auf alle Lebensbereiche.“ Beiden Varianten dient der Begriff Klassischen als „Kampfbegriff gegen die Moderne“;[1597] zudem bildet es, „als das Normale, Gesunde den militanten Gegenpol zum Krankhaften, Dekadenten, Entarteten.“[1598]

„In der Forderung nach Normalität und Gesundheit berührt sich das Klassische mit einer weiteren obligatorischen Komponente totalitärer Ästhetik, der

---

1593 Günther, Hans, Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates, in: ders. (Hrsg.), Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos, a. a. O., S. 259 - 272, hier: S. 263.

1594 Günter, Erzwungene Harmonie…, a. a. O., S. 264.

1595 Ebd.

1596 Günther, Erzwungene Harmonie…, a. a. O., S. 265 f.

1597 Günther, Erzwungene Harmonie…, a. a. O., S. 266.

1598 Günther, Erzwungene Harmonie…, a. a. O., S.267.

Berufung auf das Volk.“[1599] Trotz der wichtigen ideengeschichtlichen Unterschiede, erhält die Berufungsinstanz Volk in beiden totalitären Kulturen „einen neuen und in vieler Hinsicht durchaus vergleichbaren Stellenwert“; ja es lässt sich „eine geradezu erstaunliche Konvergenz feststellen“,[1600] denn diese *fiktive* Instanz „ist im Selbstverständnis totalitärer Kultur der globale Komplementärbegriff zur Macht, verkörpert im ´Führer´. Nicht zufällig wird die totalitäre Gesellschaft immer wieder als Pyramide beschrieben, deren Basis das Volk und deren Spitze der Führer bildet. In der unermüdlich beschworenen Einheit von Volk und Führer spielt das Volk die Legitimationsinstanz, auf die sich die Macht stereotyp mit Wendungen wie ´Das Volk will´, ´Das Volk fordert´ usw. beruft.“[1601]

In diesem Begriff sind eine Reihe von Postulaten enthalten: „unter Berufung auf das Volk“ wird „Verständlichkeit, Einfachheit, Klarheit, gesunder Geschmack usw. gefordert, was sich bei näherem Hinsehen fast immer gegen die moderne Kunst richtet. Die sowjetische Kampagne gegen Formalismus und Naturalismus des Jahres 1936 wie die deutsche gegen ´entartete Kunst´ des Jahres 1937 wurden beide nicht zufällig im Namen einer ´Kunst des Volkes´ geführt. Außerdem läuft die Forderung nach Volkstümlichkeit „in der Regel auf die Produktion von Trivialkunst und Kitsch hinaus. Da die totalitären Kulturen nicht ohne die Zustimmung der Massen vorstellbar sind, appellieren sie an das Kitschbedürfnis und zeichnen sich durch eine gigantische Verkitschung aller Lebensbereiche“ aus.[1602]

„Als letzte Komponente des totalitären Gesamtkunstwerks, die alle seine Bereiche durchdringt, ist das *heroische Prinzip* zu nennen.“[1603] Seine Personifizierung ist der Held; durch ihn „kommt stärker als in den übrigen Elementen der Mythos als Seele des totalitären Gesamtkunstwerks ins Spiel. Es handelt sich um die dynamischste Komponente, die eng mit der Tendenz zum Aktivismus und zur extremen Polarisierung der kulturellen Werte ver-

---

1599 Ebd.

1600 Ebd.

1601 Ebd.

1602 Ebd.

1603 Günther, Erzwungene Harmonie…, a. a. O., S. 268.

bunden ist. Der Held tritt als Erbauer des neuen Lebens und Überwinder von Hindernissen und Feinden jeglicher Art in Erscheinung.“[1604]

In das totalitäre Gesamtkunstwerk ist die Figur des Helden „durch seine charakteristische Eisen- und Stahlsymbolik“ eingefügt; „Lunatscharski spricht von der ´eisernen Ganzheitlichkeit ´ der neuen kämpferischen Seele und begrüßt, daß im Prozeß der Organisierung des Proletariats das Individuum sich aus ´Eisen zu Stahl´ verwandelt. In Nikolaj Ostrovskijs Buch ´Wie der Stahl gehärtet wurde´ (1932 – 34) bezieht sich die Metapher auf die Erziehung der bolschewistischen Kader.“[1605]

Neben allen Ähnlichkeiten der deutschen und sowjetischen Stahlmetaphorik „fällt jedoch eine ideologisch bedingt Differenz ins Auge. Steht beim bolschewistischen Helden der eiserne Wille, das gestählte Bewußtsein im Vordergrund, so sieht der nationalsozialistische Heroismus sein Leitbild im soldatischen Körperpanzer, wie er exemplarisch durch den nackten Heros der Plastik des Dritten Reichs repräsentiert wird. Der verhärtete, aus Willen und Kampfpanzer bestehende heroische Mensch als Idealbild ist das Herzstück des totalitären Gesamtkunstwerks.“[1606]

3.4.3 Heroismus und seine Idealbilder im Film

Ideologie und Mythos des Marxismus kulminieren in der zum politischen Handeln fortgeführten Selbstermächtigung und in der Beschaffung einer historischen Selbstlegitimation. Das Handeln im historischen Auftrag bedarf eines Trägers; er tritt in Aktion als historisches Subjekt Arbeiterklasse und in der ihren Sinn erfüllenden Realinkarnation, der kommunistischen Partei. Transzendente Bestimmung und empirischer Gehalt des historischen Subjekts fließen in den visuellen Repräsentationen der Kunst zusammen. Sie

---

1604 Ebd.

1605 Ebd.

1606 Günther, Erzwungene Harmonie…, a. a. O., S.269. Vgl. dazu Maja Turovskaja, Das Kino der totalitären Epoche: „Wenn man die stilistische Suche der Epoche als eine Horizontale betrachtet, so baute das totalitäre System eine ideologische Vertikale, seine quasi-mythologische Struktur, die dem Weltbild des Totalitarismus entsprach, auf diese Horizontale auf. Einige wichtige Pfeiler dieser totalitären Mythologie waren der Mythos des Führers, der Mythos des Helden, der Mythos des Opfers, der nationale oder Boden-Mythos, der Mythos des Kollektivs, der Mythos des Verräters und der Mythos des Feindes“, in: Sabine Arnold (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20. Jhdt., Wien, Köln, Weimar 1998, S. 75 - 83, hier S. 76.

schafft das visuelle Äquivalent: die heroische Gestalt des Arbeiters symbolisiert mit ihren Attributen Gewissheit, Handlungssicherheit und Zukunftsoptimismus die Grundzüge des kommunistischen Mythos. In diesem Symbol verdichtet sich die Selbst-Legitimation des Kommunismus, es ist die Figur der Souveränität der kommunistischen Herrschaft. Alter ego dieser Gestalt ist der Kader; er ist zuzusagen die operationalisierte Variante des Arbeiters, der stellvertretend für ihn und mit den ihm zugeschriebenen Attributen als historischer Akteur die politische Bühne betritt.

Faszination und Macht des Mediums Film hängen aufs engste zusammen mit der Suggestion und dem „in situ realisierten Versprechen, Herstellung von Totalität leisten zu können durch seine immanente Kraft, Disparates, weit Auseinanderliegendes, Widersprüchliches, Fremdes und Vertrautes am Ende als Einheit zu begreifen oder zumindest als einheitlich begriffen vorzugeben.“[1607] An den Prozess der Mythisierung kann daher das Medium Film anschließen; in seiner technisch induzierten Remythiserungsleistung wird auch die ikonische Leere, die Undarstellbarkeit eines Kollektivsubjekts aufgehoben. Das mythische Potential entäußert sich mit Konsequenz in einer monumentalen und stählernen Gestalt: dem Heros.

3.4.4 Das kommunistische Heldenpantheon

Der Held ist „der zentrale Akteur totalitärer Mythen. Als deren dynamischste Komponente (...) scheint er für Kulturen dieses Typs unverzichtbar zu sein. Er tritt als Erbauer des neuen Lebens und Überwinder von Hindernissen und Feinden jeglicher Art in Erscheinung.“[1608]

Das für die „Stalinära typische Heldenpantheon“[1609] kennt vier Heldentypen: „An der Spitze rangiert in Übereinstimmung mit der Ideologie der sozialistische Arbeitsheld. Er steht ... in der Tradition des Kulturhelden, welcher den Menschen kulturelle Gegenstände verschafft und sie handwerkliche, künstlerische, technische u. a. Fähigkeiten lehrt. Als Vorbild fungiert die Prometheusgestalt. Zwei weitere Heldentypen, „für die es in Mythologie und Geschichte ein überreiches Arsenal an Vorbildern gibt, (sind) der Kriegs und

---

1607 Blumenberg, Hans, Irdische und himmlische Bücher, in. Akzente. Zeitschrift für Literatur, 26. Jg. 1979, S. 618-631, hier: S. 620.

1608 Günther, Hans, Der Held in der totalitären Kultur, in: Agitation zum Glück - Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen 1994, S. 70 – 75, hier S. 70.

1609 Günther, Der Held in der totalitären Kultur, a. a. O., S. 72.

der politische Führer-Held.“[1610] Diese Figuren haben ein extremes „Polarisierungspotential“: „Mit Hilfe dieses Heldentyps lassen sich politische und militärische Auseinandersetzungen mühelos zum Kampf des lichten Heros mit dem Ungeheuer der Finsternis überhöhen.“[1611] Der vierte Typ ist schließlich der „Typ des ideologischen Opferhelden, der häufig nach dem Muster der Heiligen- und Märtyrerlegende modelliert ist und sich durch Selbstverleugnung und Selbstaufopferung auszeichnet.“[1612]

3.4.5 Heroisches Selbstbild: Der Arbeiter – ein sozialistischer Prometheus

Heroismus steht im Zentrum des kommunistischen Selbstbildes; er ist nicht eine von außen herangetragene Kategorie, er ist vielmehr die Selbstbeschreibungskategorie schlechthin: von Marx bis Müller (Heiner) ist das kommunistische Emanzipationsprogramm als heroische Selbstbefreiung konzipiert. Der Rekurs auf den Heroismus im Theorie- und Kunstprogramm des Kommunismus indiziert dessen mythischen Qualität und bringt zudem eine in der Denktradition der Moderne angelegte Selbstermächtigungsstrategie zum Ausdruck. Der Rekurs auf Heroismus in der Kunst ist daher auf der einen Seite zu verstehen als ästhetisches Äquivalent für den suggestiven Anspruch remythisierter Ideologien vom Typus des Marxismus-Leninismus, eine *Erklärung* für das *Ganze der Welt* aus *einem Prinzip* leisten zu können.

Der Rekurs auf den Heroismus hat aber noch einen zweiten Aspekt: In den begegnenden Metaphern für die heroische Gestalt des Arbeiters („Erbauer der Zukunft“, „Bahnbrecher des Neuen“ etc.) bzw. ihrem Komplement - der Figur des Kaders („Führer seiner Klasse“ etc) und in der symbolischen Aufladung der entsprechenden Filme, verdient eine Dimension besondere Aufmerksamkeit: es ist die Dimension der affektiven Potenzen, die sich sowohl artikulieren als auch verstärken in den visuellen Artefakten des Mediums. Gerade aber darin, einen Kosmos hermetischer Sinnhaftigkeit projektiv vorzustellen, tritt die Bedeutsamkeit der Bilder vom heroischen Arbeiter bzw. Kader für die Binnenstruktur der kommunistischen Organisationen hervor.

1610 Ebd.

1611 Günther, Der Held in der totalitären Kultur a. a. O., S. 74.

1612 Ebd.

Der Entwurf solcher filmischen „Übermenschen“ ist als Artikulation des Selbstbildes anzusehen, mit dem die Unerhörtheit und Größe der Aufgabe, den Kommunismus aufzubauen ins Bild gesetzt wird. Der sozialistische Prometheus: das sind die surrealistischen Figuren des heroischen Arbeiters und des heroischen Kaders. Ihrer Größe entspricht die Größe ihrer Ziele: als Inbegriff des Kommunismus, den sie erschaffen wollen, antizipieren sie den „Neuen Menschen“ und die „Neue Gesellschaft“. Das mit diesem Theorieprogramm und diesen Figuren beginnende neue Zeitalter lässt sich mit einem Wort von Marx so charakterisieren: „Titanenartig sind aber diese Zeiten.“[1613] Eine der Leistungen des Kulturtransfers aus der stalinistischen Sowjetunion ist die versuchte Implementierung dieses Selbstbildes, in dem die überragende Rolle von „Demiurgen und Kulturheroen, die Ursprungsstifter also von Welt- und Menschengeschichte“[1614] artikuliert wird.

Exkurs: Prometheus und Marx oder: „Genosse Prometheus, ans Werk!“[1615]

Der Prometheus-Mythos ist eines jener „Themen mit Variationen“, deren Unerschöpflichkeit die fortdauernde „Arbeit am Mythos“ bezeugt; er hat in der europäischen Geistesgeschichte eine unübersehbare Spur hinterlassen; Bedeutung und Aktualität des „Mythos Prometheus“ werden eindrucksvoll von seiner bis in die Gegenwart reichenden Rezeption markiert.[1616]

Der „fünfundzwanzigjährige Goethe identifiziert sich mit Prometheus als dem ästhetischen Demiurgen und Empörer“[1617]; vom fünfundzwanzigjährigen Marx wird der Titan als „der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender“[1618] bezeichnet. In der frühen sozialistischen Literatur

---

1613 Marx, Aus den Vorarbeiten zur Dissertation, zit. nach Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 637.

1614 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 144.

1615 „Genosse Prometheus, ans Werk! Unser Traumbild wird dichter und dichter ...“ = Manfred Streubel, Experiment Gegenwart, in: Streubel, M., Zeitansage. Gedichte aus zehn Jahren 1957 – 1967, Halle 1968, S. 98.

1616 Vgl. dazu u. a. den Sammelband: Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis Renè Char, hrsg. v. Wolfgang Storch u. Burghard Damerau, Leipzig 1995.

1617 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 632. Vgl. oben Goethes Prometheus Ode.

1618 Marx, Karl, Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie, in: MEW, Erg.-Bd. 1, Berlin 1968, S. 263.

gilt „er als Prototyp eines siegreichen proletarischen Revolutionärs.“[1619] Gorki formuliert seinen „Prometheismus“ in den 1920er Jahren in einer Notiz „Über den Helden und die Menge“; dort erscheint „*das Heroische als anziehende, lichte Erhebung über das Dunkel des Alltags*“, als „Möglichkeit eines besseren Lebens“ und als „Zukunftsperspektive“, die darauf „beruht, daß im Prinzip jeder zum Helden geboren ist.“[1620]

Auch die Großdichter von KPD/SED wie Becher, Brecht und Müller haben den Stoff immer wieder herangezogen, wobei Müller, darin Brecht folgend, im Revolutionsdrama „Zement“ einen kritischen Blick auf den Titan wirft, denn der hat gar nicht die Absicht, sich „befreien“ zu lassen: „Lassen Sie mich in meinen Ketten sterben/ Ich will nicht befreit sein“[1621]

Genealogie und Konkurrenz der Götter

Prometheus, „Gott und Titan, gehört jenem älteren, den Kronos und Iapetos umgebenden Kreis von mythischen Gestalten an, in denen die gewaltigen, bald furchtbaren, bald segensreichen Mächte der Natur ein noch wenig vergeistigtes Abbild gefunden hatten.“[1622] Hauptzüge des Prometheus-Mythos sind die Erschaffung des Menschen und der Feuerraub: „Prometheus, der aus Wasser und Erde Menschen gebildet hatte, gab ihnen, heimlich vor Zeus, auch Feuer, das er in einem Narthex geborgen. Als dieser den Raub bemerkte, befahl er dem Hephaistos, den Prometheus an den Kaukasus zu schmieden. Hier war er viele Jahre gefesselt; jeden Tag flog ein Adler herzu und fraß ihm an der Leber, die während der Nacht nachwuchs. So büßte Prometheus für den Raub des Feuers, bis später Herakles ihn befreite.“[1623]

Der „Mythos in seiner Rezeption“ (Blumenberg) zeigt eine in der Antike selbst schon vorhandene Variationsvielfalt. So berichtet etwa Hesiod „noch

---

1619 Riedel, Volker, „... Wir heute schlucken den Rauch“. Zur Prometheus - Kritik in der DDR-Literatur, in: Pankow, Edgar; Günter Peters, Prometheus - Mythos der Kultur, München 1999, S. 177 - 192, hier: S. 177.

1620 Günther, Der sozialistische Übermensch, a. a. O., S. 92 f.

1621 Vgl. dazu: Riedel, „... Wir heute schlucken den Rauch“, a. a. O., S. 182.

1622 Bapp, K., Lemma Prometheus, in: W. H. Röscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 3, Leipzig 1897 – 1902, Nachdruck Hildesheim 1978 , Sp. 3048.

1623 Apollodor zit. nach Bapp, Lemma Prometheus, a. a. O., Sp. 3038.

nichts von einer Bestrafung des Prometheus“[1624], in Aischylos` Tragödie „Gefesselter Prometheus“ ist sie zentral. Deutlich wird darin, „daß wir in Prometheus einen mit Zeus konkurrierenden Gott haben, der noch eine archaische Schöpferkraft betätigt, die der hierarchisch jüngere Zeus sich selbst vorbehalten will. Aischylos` Tragödie atmet durchaus den Geist der Revolte - freilich einer fehlgeschlagenen. Der gefesselte Titan verhöhnt von seinem Felsen einen tyrannischen Zeus, weil dieser ihn zwar martern, aber nicht töten könne, wie er auch den Menschen das Geschenk des Feuers lassen müsse. (...) Wäre es nach Zeus ... gegangen, lebten die Menschen gar nicht oder bewußtlos wie Träumer auf der Erde, hilflos jeder Unbill der Umstände preisgegeben. Mit anderen Worten: Prometheus versteht sich als der eigentliche Erschaffer der Menschen - nicht ihres Körpers, aber ihres Bewußtseins und ihrer Kultur.“[1625]

Für Plato ist „das Heraustreten aus dem unterirdischen Dunkel ‚ins Licht‘ *der* elementare Vorgang der Menschengeschichte“, wie schon im Prometheus-Mythos des Protagoras (321 C) „wo mit dem Heraustreten die Gabe des Sichverstehens auf das Künstliche und des Feuers verbunden ist, also eine die ‚vorgesehene’ Seinsform des Menschen überschreitende Ausstattung.“[1626]

Marx und Hegel oder: Gott gegen Gott

Prometheus konnte, weil „der Bestand der Welt nicht selbstverständlich ist“, zur geschichtsphilosophischen Figur werden, „indem er seine Gegengöttlichkeit, seinen Widerspruch mit dem Bestand der Welt identifizierte“; gäbe „es das promethische Prinzip ‚Gott gegen Gott‘ nicht, wäre ‚diese Welt‘ noch nicht oder nicht mehr, jedenfalls nichtig vor der Unwiderstehlichkeit des Göttlichen.“[1627] In Schellings ‚Philosophie der Mythologie‘ wird deutlich, wie sich die Romantik „den Ursprung anonymer Hervorbringungen zu denken oder unausdenkbar zu machen gestattete: ‚Prometheus ist kein Gedanke, den ein Mensch erfunden, er ist einer der Urgedanken, die sich selbst

---

1624 Glaser, Horst Albert, Prometheus als Erfinder des Menschen, in: Dülmen, Richard von: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 - 2000, Wien 1998, S. 25 – 37, hier: S. 26.

1625 Ebd.

1626 Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, a. a. O., S. 112 f.

1627 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 630.

ins Daseyn drängen und folgerecht entwickeln, wenn sie, wie Prometheus in Aeschylos, in einem tiefsinnigen Geist die Stätte dazu finden.‘ Man braucht nur zu verstehen, was zu behaupten vermieden werden soll: Bewußloses Entstehen schreibt Schelling nicht nur der Götterwelt für die Griechen zu, sondern auch und wieder der ‚Natur‘ für die Gegenwärtigen, die ‚Idealisten‘.“[1628]

Am „Prometheus-Mythologem“, das, so verstanden, „nicht mehr ein Element in der Klasse der Mythen, sondern der eine Mythos vom Ende aller Mythen“ ist, an dieser „Präfiguration“ lässt sich „die Geschichte der Geschichte“ ablesen. Dieser Präfiguration entspricht die „Negation zyklischer, aber auch linearer Geschichtsvorstellungen durch eine metaphysisch begründete *Gestaltlichkeit der Gesamtgeschichte*, die nicht nur den lockenden Reiz der idealistischen Geschichtsphilosophie ausgemacht hat, sondern auch den aller ihrer Wettbewerber einschließlich ihrer *Umstürzler*. Der Akt des Philosophierens über Geschichte ist selbst in das Geschichte - machen eingegangen.“[1629]

Wenn Marx den Titan als „den vornehmsten Heiligen und Märtyrer im philosophischen Kalender“ bezeichnet, dann ist dies eine „Geste der Empörung“ gegen Hegel; aber sie reicht weiter: „Es ist die Philosophie selbst, die in einer der dem Autor mühelos gelingenden Hypostasen die Empörung des Prometheus zu ihrer eigenen macht, zu ihrem Bekenntnis und Spruch *gegen alle himmlischen und irdischen Götter, die das menschliche Selbstbewußtsein nicht als die oberste Gottheit anerkennen*.“[1630]

In der Formulierung „philosophischer Kalender“ - mit „anderen Worten: der philosophischen Zeitrechnung“ - reflektiert Marx seine „Situation des Epigonen“; er selbst stand „unter der Last einer nicht abzuwendenden Verspätung: der Verspätung nach Hegels Endgültigkeit. Er verteidigte ... nach der klassischen Unüberbietbarkeit ... sich selbst und den Horizont der Möglichkeiten seiner Gegenwart.“[1631]

1628 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 632.

1629 Ebd. Herv. v. Vf.

1630 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 633. Der kursiv gesetzte Text ist Marx-Zitat.

1631 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 634 f.

Auch Prometheus ist ein klassisch Zuspätgekommener; die „Welt ist schon von einem anderen bewältigt, die Zeit erfüllt, die Geschichte geschlossen - und dennoch möchte der Titan seine Geschöpfe machen und leben lassen“, so „auch der nach Hegel noch philosophisch Anfangende, der sich nicht bestreiten läßt, daß überhaupt nach einer totalen Philosophie noch Menschen leben können. Was sich am Paradigma der nachklassischen griechischen Philosophie ablesen ließ, war Auflehnung gegen den in jeder Klassizität implizierten Ruhestand der Geschichte; aber auch und vor allem die Rückgewinnung des geschichtlichen Blicks auf das vermeintlich Endgültige.“[1632]

In Marx` Selbstentwurf gewinnt die „Hypostase der Philosophie als historisch handelnder Person“[1633] entscheidende Bedeutung. Prometheus tritt auf als Figur für ein „Sich-Einlassen der Philosophie auf die Welt, in dem einer ihrer Grundgedanken sich selbst zur Totalität setzt, also mit der Welt konkurriert.“ Die Philosophie in ihrer vorläufigen von Plato und Aristoteles gebildeten antiken Endgestalt, *„die zur Welt sich erweitert hat“,* wendet sich in Gestalt der Kyniker und Epikureer *„gegen die erscheinende Welt“*[1634] so - wie Marx „mit einem unverhofften Sprung“ anfügt – *„So jetzt die Hegelsche.“*[1635] Und damit ist der erforderliche Wendepunkt erreicht: „Erst wenn die Philosophie in dieser Weise *zu einer vollendeten, totalen Welt sich abgeschlossen hat*, erfüllt sie die Bedingung für *ihr Umschlagen in ein praktisches Verhältnis zur Wirklichkeit*. Wer dies dem antiken philosophischen Prozeß nicht als seine ‚geschichtliche Notwendigkeit‘ ablesen kann, der kommt um die Konsequenz nicht herum zu leugnen, daß überhaupt nach einer totalen Philosophie noch zu leben sei. Da Menschen, und philosophierende dazu, so offenkundig weiter leben, muß es den Ausbruch aus der Totalität, das Posthistoire der vollendeten Weltphilosophie geben. Was für die Gegenwart noch nachzuweisen ist, wäre in Gestalt der Philosophie des Epikur vorzuführen gewesen. Nicht nur und mehr Epigone zu sein, ist die fällige Anstrengung, die das Format des Titanen erfordert.“[1636] Der Umschlagspunkt, das Praktisch-Werden der Philosophie, stellt die „titanische Chance“

1632 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 635.

1633 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 637.

1634 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 636. Der kursiv gesetzte Text ist Marx-Zitat.

1635 Ebd.

1636 Ebd. Der kursiv gesetzte Text ist Marx- Zitat.

dar, die „dem Spätling in einer schon besetzten und verteilten Welt bleibt.“[1637]

Im „Fazit der Gedankenentwicklung“ von Marx fallen „Epikurs Aufbegehren gegen die Götter“ und der „Trotz des Angeschmiedeten“ zusammen zu dem, was Marx das ‚Bekenntnis des Prometheus‘ nennt: „*Ich hasse alle Götter*. Wenn dies der Philosophie eigenes und spätes Bekenntnis sein soll, so ist es Ausdruck ihrer Eifersucht, es könnten andere, himmlische oder irdische Götter, das menschliche Selbstbewußtsein nicht als die oberste Gottheit anerkennen. Alttestamentarisch ist die Schlußformel dieser Eifersucht: *Es soll keiner neben ihm sein*. So spricht *nicht* der mythische Prometheus, dessen Trotz doch nur dagegen steht, daß ein anderer ihn nicht neben sich sein lassen will, sondern der aus der Gewaltenteilung herausgetretene, auf den dogmatischen Absolutismus hindrängende und die Philosophie unter den Einzigkeitsanspruch stellende Götterfeind aus Göttlichkeit.“[1638]

3.5 Der Arbeiter – ein sozialistischer Prometheus: Gestalt des politischen Mythos und Symbol der totalitären Transformation der alten Gesellschaft

„Für Lenin ist die Arbeiterklasse dasselbe, was für den Metallurgen das Erz ist. Er arbeitet wie ein Chemiker im Labor. Während ein Chemiker aber totes Material benutzt (...), operiert Lenin mit lebendigem Material.“ *Gorki*[1639]

„Wie lange wird’s wohl dauern, bis wir im Kommunismus leben? - 100 Jahre - Viel früher - Es müßte eine Maschine geben, die Bäume ausreißt /Jemand müsste eine Maschine erfinden,

1637 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 637.

1638 Ebd. Der kursiv gesetzte Text ist Marx Zitat.

1639 Gorki, Maxim, Unzeitgemäße Gedanken über Kultur und Revolution, Frankfurt/M. 1974, S. 98.

die hundert Meter Beton in einer Stunde gleichmäßig stampft – Man könnte sogar die Sahara bewässern/ Wenn sich alle Afrikaner zusammenschließen würden und riesige Staudämme bauen, z. B. am Kongo, dann würde der Kongo nicht mehr nach Südwesten fließen, sondern nach Norden und die Sahara wäre keine Wüste mehr – (Lied): Wir haben so manche Wildnis bezwungen, wir verändern Wald, Gebirge, Moor und und wir kennen überall den richtigen Dreh und es brennt uns immerfort die rote Sonne, laß den Schweiß und laß die Asche, denn wir haben was davon ... –Was aber wird, wenn die Erde nichts mehr hergibt? - Dann werden wir uns ein anderes Sonnensystem suchen und neue unbewohnte Sterne für uns urbar machen..." DEFA-Film: Beschreibung eines Sommers, Regie Ralf Kirsten, 1962

vielleicht haette prometheus warten sollen auf die/ neue menschheit die zeus im kopf hatte oder schon/ auf dem reißbrett/ das verbrechen ist die ungeduld. stalin wusste dass/ die bedingung des neuen menschen die vernichtung/ des alten war./ lenin hatte recht, als er trotzki sagte: wir haben/ den galgen verdient.

Heiner Müller, Ajax (Gedicht, 1994)

Nach der Machtergreifung in der Revolution *erschafft* sich die politische Elite, die kommunistische Partei, im lang anhaltenden Prozess der vollständigen Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, in der sozialistische Kulturrevolution, eine neue soziale Elite; dabei ist vor allem die Jugend von Bedeutung, aber auch die Aktivistenbewegung ist dafür zentral. Die Helden der Arbeit, die „Erbauer der Zukunft", die „Bahnbrecher des Neuen" bilden den Kern der neuen sozialen Elite, es ist die heroisch- proletarische Elite mit

Stahlphysiognomie. Diese Figuren sollen das *soziale* Äquivalent der *politischen* Elite der Parteikader bilden. Dies ist sowohl ein symbolisch-medialer Prozess als auch ein empirisch-sozialer Prozess. In beiden Prozessen artikulieren sich Selbstverständnis und Selbstdeutung des Kommunismus als promethische Kraft: er ist die politische Bewegung, die den Neuen Menschen und die Neue Gesellschaft erschaffen wird.

In diesem Anspruch ist der Kerngedanke des totalitären Mythos enthalten; sein Komplement ist die Formierung der Gesellschaft nach dieser Idee. „Das politische, soziale und kulturelle Ziel der Schöpfung eines ‚Neuen Menschen' war unter den Bedingungen der bolschwistischen Machtergreifung aber nicht mehr bloße Lyrik oder abstrakter Utopismus, sondern wurde zu einem Stück beklemmender Alltagspraxis, mehr noch: zu einem übergeordneten, höchsten Ziel der staatlichen Politik. Gerade im Projekt des ‚Neuen Menschen' enthüllt sich der totalitäre Charakter des ganzen Unternehmens."[1640]

3.5.1 Das kommunistische Heroismus- Paradigma

Der hier vertretenen These zufolge ist der Heroismus in der künstlerischen Darstellung der Arbeiterfiguren nicht primär unter dem Aspekt einer instrumentellen Funktion zu verstehen. Das gilt auch für die Referenzfiguren der Kunst aus der sozialen Realität, die „Helden der Arbeit", die „Aktivisten", die Stachanow-Bewegung, die Hennecke-Bewegung etc. Das Modell hat Lenin entwickelt, es ist von Stalin aufgenommen worden, Ulbricht hat es ebenfalls vorgetragen. Das Heroismus-Modell umfasst dabei immer *zwei* Aspekte: Der erste ist die Betonung der „Arbeitsproduktivität". Alle genannten Parteiführer begründen *offen* die Notwendigkeit einer Erhöhung der Arbeitsproduktivität; dieses Ziel zu erreichen wird als Schlüssel des Erfolgs der sozialistischen Revolution und des sozialistischen Aufbaus bezeichnet. Zu-

---

1640 Koenen, Gerd, Was war der Kommunismus, a. a. O., S. 127. Die neue synthetische politische Klasse der Bolschewiki verfügte nicht über eine sich selbst reproduzierende soziale Basis, daher ergab sich die Vorstellung von der Schaffung des Neuen Menschen ‚fast zwangsläufig': „Sie konnte sich tatsächlich nicht damit begnügen, die Staatsmacht zu erobern und die Eigentumsverhältnisse radikal umzugestalten; sie mußte versuchen, den sozialen Organismus der Gesellschaft insgesamt ihren Bedürfnissen anzupassen. Das hieß nicht weniger, als alle über die Geschichte hinweg erworbenen, in den überlieferten Formen der Sozialisation verankerten Gewohnheiten, Charaktere und Eigenschaften der Menschen radikal zu verändern. Der erste Schritt dazu war die Heranziehung der anpassungsbereiten, aufstiegswilligen Teile der Jugend." Ebd.

gleich wird in den neuen Produktionsverhältnissen, in denen die Arbeiter zum ersten Mal in der Geschichte nicht für einen Ausbeuter, sondern für sich arbeiten, die Bedingung der Möglichkeit zur garantierten Erreichung des Ziels ständig steigender Arbeitsproduktivität gesehen.[1641]

Der zweite Aspekt ist der „Vorschein eines Kommenden“ (Bloch): In den Aktivitäten der kommunistischen Subbotniks (Lenin), der „Stachanow-Leute“ (Stalin), der „Aktivisten“ der Hennecke-Bewegung (Ulbricht) ist nicht nur ein materieller Beitrag zur Steigerung der Produktion enthalten. In ihnen tritt eine symbolische Dimension hervor: die Geburtsstunde des Neuen Menschen. In der als *Lebensrevolution* gekennzeichneten Überwindung des Alten, der alten schlechten Gewohnheiten, der Faulheit und Undiszipliniertheit, im Prozess der Überwindung der Muttermale der alten Gesellschaft bildet sich in nuce der Neue Mensch heraus. Es wäre völlig irreführend, diesen zweiten Aspekt nur als ideologische Beigabe, epitheton ornans der nackten ökonomischen Notwendigkeit aufzufassen. Die Metapher vom „Erbauer der Zukunft“, eine Figur, die in diesen „Helden“ prägnante Gestalt gewonnen hat, ist keineswegs bloß politische Rhetorik, in ihr artikuliert sich vielmehr der Kern des kommunistischen Selbstverständnisses, sie stellt die Quintessenz des Mythos von der Geschichtsmächtigkeit des Proletariats dar, sie artikuliert die Selbstlegitimierung der Partei zum politischen Handeln im Sinn der von ihr erkannten Gesetze der geschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung .

Von außerordentlicher Bedeutung ist dabei die Beachtung des grundsätzlichen Sachverhalts: Das Selbstverhältnis der Partei ist „ ein nicht-zynisches“ (E. Richert); die Parteiführer und auch die Parteimitglieder *glauben* an die Richtigkeit dessen, was sie tun, sie handeln in der Gewissheit, das historisch Gebotene und Richtige zu vollbringen, sie haben ihr Leben in den Dienst der Sache gestellt, von der sie die Emanzipation aller Unterdrückten, Ernie-

---

1641 In der Arbeit von Anne Hartmann und Wolfram Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953, Berlin 1998 wird die Problematik der „Übernahme des sowjetischen Wirtschaftsmodells“ überzeugend dargestellt (vgl. S. 111-128), ebenso die Entstehung der „Aktivistenbewegung“ und ihr sowjetisches Vorbild der „Stachanow-Bewegung“ (vgl. S. 114 ff). vgl. zum Urbild der Aktivistenbewegung: Robert Maier, Die Stachanov-Bewegung 1935-1938, Stuttgart 1990, vor allem S. 177 ff. Vgl. auch: Stalin, Josef, Rede auf der ersten Unionsberatung der Stachanow-Leute, in: derselbe, Fragen des Leninismus, Berlin 1951, S. 597 - 612. Neben dem großen Einzelnen, dem Aktivisten, stellt seine Kollektivform, die Brigade, den zweiten bedeutenden Versuch zur Erhöhung der Arbeitsproduktivität dar.

drigten und Beleidigten, kurz: der menschlichen Gattung erwarten. Der totalitäre Mythos hat sie in den Stand eines „Vollbesitzes der Wahrheit“ versetzt, die damit assoziierte „Moral der Auserwählten“ begründet die Lizenz, auf dem Weg zum Ziel der klassenlosen Gesellschaft auch über Leichen gehen zu dürfen. Auch dies gehört zur Rede und zu den Bildern vom Neuen Menschen: der gewaltsame Versuch, ihn in der sozialen Realität *hervorzubringen*.

3.5.2 Die Revolution und der Neue Mensch

Beide Aspekte sind gleichrangig, sie sind sozusagen „dialektisch“ aufeinander bezogen. In der politischen Revolution sind die Bedingungen der sozialen Revolution enthalten. Indem das Proletariat die politische Macht errungen hat, hat es den Prozess einer ungeheuren Umwälzung sowohl der Produktion als auch der Menschen eingeleitet; nur indem sie diesen siegreich durchführt, kann sie jene sichern. Nur indem sie fähig ist, die neue Produktion zu steigern, ist sie fähig zur Selbstbefreiung; indem das Proletariats seine Emanzipation realisiert, erschafft es sich neu in der Gestalt des Neuen Menschen.

Gezeigt werden kann dieser Aufladungsprozess der sozialen Revolution mit symbolischer Bedeutung an einem Phänomen, das auch in der DDR einen prominenten Platz hatte: den kommunistischen Subbotniks.

Lenin widmet der Entstehung dieses Phänomens in einer im Juli 1919 in Moskau erschienen Broschüre sofort seine Aufmerksamkeit.[1642] Kontext ist der Bürgerkrieg in Rußland nach der Oktoberrevolution. Lenin tritt in der Pose des Zeitungslesers auf: er setzt sich in die Position des Beobachters, der sich aus der „Presse“ über Neuigkeiten aus dem Land unterrichtet; er erfährt dabei einmal etwas von der Kriegsfront und dann etwas von der Heimatfront. Lenin erwähnt zunächst, dass die „Presse berichtet von vielen Beispielen für den Heldenmut der Rotarmisten“; dabei vollbringen die „Arbeiter und Bauern, die die Errungenschaften der sozialistischen Revolution verteidigen“ den Berichten zufolge „nicht selten Wunder an Tapferkeit und Ausdauer.“[1643]

1642 Lenin, W. I., Die große Initiative (Über das Heldentum der Arbeiter im Hinterland aus Anlaß der „kommunistischen Subbotniks“) , in: W. I. Lenin: Über den Parteiaufbau. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin 1959, S. 559 - 583 (geschrieben 28. 6.1919).

1643 Lenin, Die große Initiative…, a. a. O., S. 559.

Dann wendet er sich der Heimatfront zu: „Nicht weniger Beachtung verdient der Heldenmut der Arbeiter im Hinterland. Von geradezu gigantischer Bedeutung ist es in dieser Hinsicht, daß die Arbeiter aus eigener Initiative kommunistische Subbotniks veranstalten. Offenbar ist das lediglich erst ein Anfang, aber es ist ein Anfang von ungewöhnlich großer Tragweite. Es ist das der Anfang einer Umwälzung, die schwieriger, wesentlicher, radikaler, entscheidender ist als der Sturz der Bourgeoisie, denn das ist ein Sieg über die eigene Trägheit, über die eigene Undiszipliniertheit, über den kleinbürgerlichen Egoismus, über die Gewohnheiten, die der fluchbeladene Kapitalismus dem Arbeiter und Bauern als Erbe hinterlassen hat. Erst wenn *dieser* Sieg verankert sein wird, dann und nur dann wird eine Rückkehr zum Kapitalismus unmöglich, wird der Kommunismus wirklich unbesiegbar werden.“[1644]

In Lenins Darstellung verdient zweierlei Beachtung: Erstens stellt Lenin hier den Kern seiner Revolutionstheorie vor; er äußert eine These über die Bedingungen für den dauerhaften Sieg der Revolution. Dieser ist nicht mit der politischen Machtergreifung durch den „Sturz der Bourgeoisie“ gegeben. Der Sieg der Revolution wird vielmehr als ein langer und schwieriger Prozess vorgestellt, als eine „Umwälzung“ von ungeheurer Dimension und Radikalität. Dieser Prozess umfasst den „Sieg“ über ein „Erbe“, das der „fluchbeladene Kapitalismus“ den „Arbeitern und Bauern“ hinterlassen hat. Was beinhaltet dieses Erbe? Das, was Lenin oft und mit warnendem Akzent betont hat: die Existenz von Menschen mit bestimmten, tief verwurzelten Eigenschaften, mit tiefsitzenden, lebensweltlich fundierten Strukturen personaler Identität. Dies ist etwas, was aus Lenins Perspektive nur negativ, als retardierender Faktor gefasst werden kann: als „Gewohnheit“, „Trägheit“ und „Egoismus“ ; dies alles sind vom „Kapitalismus“ determinierte Bewusstseinsformen, die sich fest an das „Alte“ klammern und sich dem „Neuen“ entgegenstellen und daher, solange es sie gibt, den Sieg der Revolution immer wieder gefährden.

Wie ist der Sieg über dieses „Erbe“ zu erringen?

Über seine *Liquidierung.* Über die Zerstörung all jener hindernden Bindungen an die alte Gesellschaft, an denen die Menschen noch hängen. Der Sieg der Revolution wird erst nach Eliminierung dieses Erbes gesichert und irre-

---

1644 Ebd.

versibel sein, der Tod des alten Subjekts ist Voraussetzung für den Endsieg der Revolution.[1645]

Exkurs I: Lenin - Feindbekämpfung als Terror

Nach dem politischen Sieg der Revolution beginnt die soziale Revolution; nach der Eroberung der politischen Macht beginnt die soziale Neuordnung der Gesellschaft: „Die Klassen aufheben heißt nicht nur, die Gutsbesitzer und Kapitalisten davonjagen - das haben wir verhältnismäßig leicht getan - , das heißt auch *die kleinen Warenproduzenten beseitigen,* diese aber *kann man nicht davonjagen,* man kann sie nicht unterdrücken, *man muß* mit ihnen *zurechtkommen* , man kann (und muß) sie nur durch eine sehr langwierige, langsame, vorsichtige organisatorische Arbeit ummodeln und umerziehen. Sie umgeben das Proletariat von allen Seiten mit einer kleinbürgerlichen Atmosphäre, durchtränken es damit, demoralisieren es damit, rufen beständig innerhalb des Proletariats Rückfälle in kleinbürgerliche Charakterlosigkeit, Zersplitterung, Individualismus, abwechselnd Begeisterung und Mutlosigkeit hervor. Innerhalb der politischen Partei des Proletariats sind strengste Zentralisation und Disziplin notwendig, um dem zu widerstehen, um die *organisatorische* Rolle des Proletariats (das aber ist seine *Haupt*rolle) richtig, erfolgreich und siegreich durchzuführen.

Die Diktatur des Proletariats ist ein zäher Kampf, ein blutiger und unblutiger, gewaltsamer und friedlicher, militärischer und wirtschaftlicher, pädagogischer und administrativer Kampf gegen die Mächte und Traditionen der alten Gesellschaft. Die Macht der Gewohnheit von Millionen und aber Millionen ist die fürchterlichste Macht. Ohne eine eiserne und kampfgestählte Partei, ohne eine Partei, die das Vertrauen alles dessen besitzt, was in der gegebenen Klasse ehrlich ist, ohne eine Partei, die es versteht, die Stimmung der Massen zu verfolgen und zu beeinflussen, ist es unmöglich, einen solchen Kampf erfolgreich zu führen.

Es ist tausendmal leichter, die zentralisierte Großbourgeoisie zu besiegen, als die Millionen und aber Millionen der Kleinbesitzer zu besiegen; diese aber führen durch ihre tägliche, alltägliche, unmerkliche, unfaßbare, zersetzende

---

1645 Zur Verdeutlichung: dies ist keineswegs nur Lenins anachronistische Position, diese Position wird auch 1963/64 im Film „Der Geteilte Himmel“ noch vertreten; vgl. dazu: Finke, Klaus, Entscheidung für die Heimat des Neuen. Am Beispiel des Films „Der geteilte Himmel“, in: Heimat in DDR-Medien, Arbeitsheft 8, Bonn 1998, S. 26 - 37.

Tätigkeit *eben jene* Resultat herbei, welche die Bourgeoisie braucht, durch welche die Macht der Bourgeoisie *restauriert* wird. Wer die eiserne Disziplin der Partei des Proletariats (besonders während seiner Diktatur) auch nur im geringsten schwächt, der hilft faktisch der Bourgeoisie gegen das Proletariat.“[1646]

Exkurs II: Stalin - Feindbekämpfung als Terror

In der berühmten „Geschichte der kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki). Kurzer Lehrgang,“ erschienen in Moskau 1938 - im Jahr 1952 in Ost-Berlin bereits in der 13. Auflage im 656.-755. Tausend verbreitet - widmet sich Stalin im Kapitel XII: „Die Partei der Bolschewiki im Kampf für die Vollendung des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft und die Durchführung der neuen Verfassung (1935 –1937)“ dem Problem der Feindbekämpfung. In der Einleitung heißt es:

„(...) Die KPdSU(B) festigte und stählte sich in revolutionären Kampf gegen alle Feinde der Arbeiterklasse, gegen alle Feinde der Werktätigen - die Gutsbesitzer, Kapitalisten, Kulaken, Schädlinge, Spione, gegen alle Söldlinge der kapitalistischen Umwelt. (...) Das Studium der Geschichte der KPdSU (B), das Studium der Geschichte des Kampfes unserer Partei gegen alle Feinde des Marxismus- Leninismus, gegen alle Feinde der Werktätigen, hilft uns, den Bolschewismus zu meistern, erhöht die politische Wachsamkeit.“[1647]

Im 4. Abschnitt: „Die Liquidierung der Überreste der bucharinschen-trotzkistischen Spione, Schädlinge und Landesverräter“ äußert sich der Autor wie folgt:

„Das Jahr 1937 erbrachte neue Beweise gegen die Scheusale aus der bucharinschen-trotzkistischen Bande. Der Prozeß gegen Pjatakow, Radek und andere, der Prozeß gegen Tuchatschewski, Jakir und andere, schließlich der Prozeß gegen Bucharin, Rykow, Krestinski, Rosenholz und andere, all diese Prozesse haben gezeigt, daß die Bucharinleute und Trotzkisten erwiesenermaßen schon lange eine gemeinsame Bande von Volksfeinden in Gestalt des ‚Blocke der Rechten und Trotzkisten‘ gebildet hatten. Die Prozesse zeigten, daß dieser Abschaum der Menschheit gemeinsam mit den Volksfeinden

---

1646 Lenin, W. I. , Der „linke Radikalismus“, die Kinderkrankheit im Kommunismus, (1920), in: Lenin, AW, Bd. III, Berlin 1970, S. 415 - alle Herv. i. O.

1647 Stalin, Geschichte der kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki) . Kurzer Lehrgang, Berlin 1952, S. 6 f.

Trotzki, Sinowjew und Kamenew bereits seit den ersten Tagen der Sozialistischen Oktoberrevolution in einer Verschwörung gegen Lenin, gegen die Partei, gegen den Sowjetstaat gestanden hatten.

(…)

Die Prozesse stellten klar, daß sich die trotzkistisch-bucharinschen Scheusale in Erfüllung des Willens ihrer Auftraggeber - ausländischer bürgerlicher Spionagedienste - das Ziel gesteckt hatten, die Partei und den Sowjetstaat zu zerstören ...“ (…) „Diese weißgardistischen Wichte, deren Kraft man höchstens mit der Kraft eines elenden Gewürms vergleichen kann, hielten sich, wie es scheint, komischerweise für die Herrn des Landes ...“ (…) „Dieses weißgardistisches Gezücht vergaß, daß niemand anders als das Sowjetvolk Herr des Sowjetlandes ist. (....)

Diese nichtswürdigen Lakaien der Faschisten vergaßen, daß das Sowjetvolk nur einen Finger zu rühren brauchte, damit von ihnen nicht einmal eine Spur übrigbleibe.

Das Sowjetvolk verurteilte die bucharinschen-trotzkistischen Scheusale zur Erschießung.

Das Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten vollstreckte das Urteil.

Das Sowjetvolk billigte die Vernichtung der bucharinschen-trotzkistischen Bande und ging zur Tagesordnung über.“[1648]

3.5.3 Die revolutionäre Initiative

Zweitens verdient in Lenins Darstellung der Anlass dieser Überlegungen besondere Beachtung: es ist die Meldung über „kommunistische Subbotniks“, die „die Arbeiter aus *eigener Initiative* veranstalten“; diese Initiative ist, wie der zeitungslesende Lenin sofort erkennt, von „gigantischer Bedeutung“; er weiß allerdings noch mehr: „Offenbar ist das lediglich erst ein Anfang“.

Eine Diskussion der Frage, was vom behaupteten Charakter dieser „Initiative“, eine „von unten“ zu sein, zu halten ist, erübrigt sich an dieser Stelle. Es ist wie immer: die Bewegung ist doppelt motiviert: auf der einen Seite steht eine Initiative „von oben“, ein Aufruf der Partei, ein „Brief des ZK der KPR über Arbeit *auf revolutionäre Art* hat den kommunistischen Organisationen

---

1648 Stalin, Geschichte ..., a. a. O., S. 431 ff.

und den Kommunisten einen starken Anstoß gegeben“[1649]; auf der anderen Seite ergibt es sich zwanglos, „daß an der Arbeit auch einfach aufrichtige Anhänger der Sowjetmacht teilgenommen haben und man erwarten kann, daß an den kommenden Sonnabenden noch mehr von ihnen hinzuströmen.“[1650]

Die dieser Subbotnikinitiative zugrundeliegende *Korrespondenzthese* bildet das auch in der DDR bis zum Ende gültige Modell: es gibt eine Entsprechung des Willens: die eine Seite will immer schon, was jeweils die andere aus höherer Einsicht „vorschlägt.“[1651]

Lenin sieht die Geburt dieser „Initiative“ klassisch, streng marxistisch, als „Ausdruck einer vor unseren Augen sich vollziehenden Bewegung“ und hebt diese sofort auf das erforderliche begriffliche Niveau, indem er sie in den Kontext der sozialistischen Revolution stellt, die er als Prozess einer radikalen Umwälzung aller bestehenden Verhältnisse bestimmt: hier erhält der „Heldenmut der Arbeiter“ seinen Platz.

Lenin stellt den *Heroismus der Arbeiter* also in einen überaus gewichtigen Kontext, den der *sozialistischen Revolution*, die eben nicht nur als politische bestimmt ist, sondern auch als soziale Revolution, die als umfassende „Umwälzung“ auch eine Revolutionierung des Lebens beinhaltet. Und es ist diese „Umwälzung“, die den Sieg des Kommunismus erst dauerhaft sichern wird; und der Heroismus ist ein außerordentlich wichtiges Element dieser als „Lebensrevolution“[1652] gekennzeichneten „Umwälzung“, als deren finales Produkt der „Neue Mensch“ figuriert.

Dieser ersten und prinzipiellen Einordnung des neuen Phänomens aus dem sozialen Leben, des „kommunistischen Subbotniks“, lässt Lenin als guter Agitator eine ausführliche Kommentierung folgen. Der Grund: „hier beobachten wir zweifellos eine der wichtigsten Seiten des kommunistischen

---

1649 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. O., S. 560

1650 Ebd.

1651 Zur Bedeutung dieses Modells kann auch wieder auf den „Geteilten Himmel“ verwiesen werden, in dem der Initiative von oben, des Betriebsleiters, eine von unten, von Meister Meternagel, entspricht. Vgl. Vf., Entscheidung für die Heimat des Neuen, a .a. O., S.31. Vgl. u. Kap. 5. Auch die Darstellung von Ch. Mückenberger über den Anfang der DEFA bedient sich bei dieser Denkfigur - vgl. Kap. 2. 5.

1652 Vgl. dazu Richard Herzinger, Masken der Lebensrevolution, a. a. O.

Aufbaus, der unsere Presse nicht genügend Aufmerksamkeit schenkt (...) Es ist natürlich und unvermeidlich, daß uns in der ersten Zeit nach der proletarischen Revolution am meisten die Haupt- und Grundaufgabe beschäftigt - die Überwindung des Widerstands der Bourgeoisie ...“[1653] Aber, so betont Lenin, „neben diese Aufgabe tritt ebenso unvermeidlich - und zwar je weiter, desto mehr - die wesentlichere Aufgabe des positiven kommunistischen Aufbaus, der Schaffung neuer ökonomischer Beziehungen, der Errichtung einer neuen Gesellschaft.“[1654]

Das „Proletariat“ steht grundsätzlich vor einer doppelten „Aufgabe“: es muss erstens „die ganze Masse der Werktätigen und Ausgebeuteten mitreißen durch seinen grenzenlosen Heroismus im revolutionären Kampf gegen das Kapital“,[1655] es muss zweitens „die ganze Masse der Werktätigen und Ausgebeuteten sowie alle kleinbürgerlichen Schichten auf den Weg eines neuen wirtschaftlichen Aufschwungs führen, auf den Weg der Schaffung einer neuen gesellschaftlichen Bindung, einer neuen Arbeitsdisziplin, einer neuen Arbeitsorganisation....“[1656] Und dabei ist die zweite Aufgabe „schwieriger als die erste, denn sie kann keinesfalls durch den Heroismus eines einzelnen Ansturms gelöst werden, sondern erfordert den andauerndsten, hartnäckigsten, schwierigsten *Heroismus der alltäglichen Massenarbeit*. Diese Aufgabe ist aber auch wesentlicher als die erste, denn in letzter Instanz kann die tiefste Kraftquelle für die Siege über die Bourgeoisie und die einzige Gewähr für die Dauerhaftigkeit und Unumstößlichkeit dieser Siege nur eine neue, eine höhere gesellschaftliche Produktionsweise sein...“[1657]

Im Sinn dieser zweiten Aufgabe ist der „kommunistische Subbotnik“ eine „der Keimzellen der neuen, der sozialistischen Gesellschaft, die allen Völkern der Erde die Befreiung vom Joch des Kapitals und von Kriegen bringt.“[1658] Dass der eingeschlagene Weg der richtige ist, ergibt sich aus der spezifischen Differenz: „Gegenüber der kapitalistischen Arbeitsproduktivität bedeutet der Kommunismus eine höhere Arbeitsproduktivität freiwillig,

---

1653 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. 0., S. 567.

1654 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. O., S. 568.

1655 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. O., S. 571.

1656 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. O., S. 572.

1657 Ebd.

1658 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. O., S. 573.

bewußt vereint schaffender Menschen, die sich der fortgeschrittenen Technik bedienen. Die kommunistischen Subbotniks sind außerordentlich wertvoll als *faktischer* Beginn des *Kommunismus* ...“[1659]

3.5.4 Die zwei Grundformen des Heroismus

Die Revolution ist bei Lenin konnotiert mit Heroismus: die *politische* Revolution, die die Widersprüche der alten Gesellschaft „dank der heroischen Initiative einzelner Gruppen“[1660] löst, ist gekennzeichnet durch den „*Heroismus des Ansturms*“. Die als radikale „Umwälzung“ der Gesellschaft konzipierte *soziale* Revolution ist gekennzeichnet durch den „*Heroismus der alltäglichen Massenarbeit*“. Am Paradigma des kommunistischen Subbotniks konnte er vorgeführt werden.

Eines ist bei Lenins Darlegungen deutlich geworden: Selbstverständlich ist die instrumentelle Funktion dieser Initiative auch in diesem Fall zu berücksichtigen; der materielle Ertrag der Subbotniks ist gerade in der konkreten Entstehungssituation nicht unwichtig, ganz im Gegenteil.[1661] Entscheidend ist aber etwas anderes: die Perspektive auf den *Neuen Menschen*, der sich in Initiativen dieser Art konstituiert. Der Heroismus der „Arbeiter und Bauern“, die im Kampf mit dem Feind an der Front stehen, hat ein Komplement in der heroischen Selbsterschaffung des Neuen Menschen im Kampf um eine höhere Arbeitsorganisation und höhere Arbeitsproduktivität, später dann neue Produktionsrekorde etc. - dies ist der Kern des „Heldentums der Arbeiter“. Und daher - wegen dieser symbolischen Antizipation des Neuen im Meer des Alten und nicht wegen seines materiellen Ertrags -ist der „kommunistische Subbotnik“ die „Keimzelle“ der neuen Gesellschaft, in nuce der Beginn des Kommunismus, der auf der Grundlage „freiwillig, bewußt vereint schaffender Menschen“ entsteht.

Heroismus des Kaders

Lenin hat auch die ‚Wesenszüge‘ des kommunistischen Kaders dargestellt: neben der selbstverständlichen „grenzenlosen Treue zur Sache der Revoluti-

---

1659 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. 0., S. 576.

1660 Lenin, Der „linke Radikalismus“…, a. a. 0., S. 575.

1661 Vgl. aber zum ökonomisch kontraproduktiven Ertrag der diversen „Bewegungen“ Hartmann, Eggeling, a. a. O., S. 114 ff.

on“[1662] gibt es ein Merkmal des Kaders „als Führer der proletarischen Revolution“, das den „wichtigsten Wesenszügen der proletarischen Revolution Ausdruck“[1663] verleiht.

Welches ist nun jenes Merkmal, mit der der Kader ohne persönliche Eigenschaft den Wesenszug der Revolution zum Ausdruck bringt?

Lenin wiederholt, um zur Antwort zu gelangen, die Kernthesen seiner Revolutionstheorie. Nur ein „oberflächlicher Beobachter“ könne meinen, der „am stärksten hervortretende Wesenszug der Revolution“ sei die „entschiedene, schonungslos harte Abrechnung mit den Ausbeutern und den Feinden des werktätigen Volkes.“ So richtig der Hinweis auf die Bedeutung der „revolutionären Gewalt“ als einer „notwendige(n) und gesetzmäßige(n) Methode“ sei, so stelle doch „die Organisation der proletarischen Massen, die Organisation der Werktätigen ein viel wesentlicheres, ständiges Merkmal dieser Revolution und Voraussetzung ihrer Siege“ dar. In „dieser Organisation von Millionen Werktätigen liegen die besten Entwicklungsbedingungen der Revolution, liegt die unerschöpfliche Quelle ihrer Siege.“[1664] Es ist dieser „Wesenszug der proletarischen Revolution“, der „im Verlauf des Kampfes Führer hervorgebracht“ hat, „in denen sich diese früher in der Revolution unbekannte Besonderheit am stärksten verkörperte: die Fähigkeit, die Massen zu organisieren.“[1665]

Von Bedeutung ist hier zunächst einmal die *Umkehrung* des bürgerlichen biographischen Schemas von Sache und Person: die persönlichen Eigenschaften eines Kaders, *sein Wesen* sozusagen, werden hier vorgestellt als *Ausdruck* der *Wesenszüge der Revolution*; d.h. die Person entfaltet ihre Eigenschaften nur und insoweit sie als Organ der Sache fungiert, als Funktionär einer Funktion in Erscheinung tritt: „Dieser Wesenszug der proletarischen Revolution hat auch einen solchen Menschen hervorgebracht wie J. M. Swerdlow, der vor allem und in erster Linie ein Organisator war.“[1666]

1662 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow in der außerordentlichen Sitzung des gesamtrussischen Zentralkomitees 18. März 19919, in: Lenin Werke, Bd. 29, Berlin 1976, S. 74 - 79, hier: S. 74.

1663 Ebd.

1664 Ebd.

1665 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 74 f.

1666 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 75.

Der *Funktionär einer Funktion* ist der *Kader* jener Partei, in der wiederum das richtige Verhältnis von Theorie und Praxis verkörpert ist; an diese weitere Bedingung für ein heroisches Kaderleben erinnert Lenin ebenfalls, wenn er sagt: „Wir Russen hatten besonders in den für Revolutionäre schweren Zeiten ... vor allem unter der Divergenz zwischen der Theorie, dem Programm und der Praxis zu leiden, am häufigsten hatten wir darunter zu leiden, daß wir uns übermäßig in eine von der unmittelbaren Aktion losgelöste Theorie vertieften.“[1667] Erst die von der *richtigen* Theorie geführte „proletarische Revolution“ gab „den Helden des revolutionären Kampfes ... zum erstenmal den richtigen Boden, die richtige Basis, den richtigen Wirkungskreis, ein richtiges Auditorium und eine richtige proletarische Armee, wo diese Führer sich voll entfalten konnten.“[1668]

Dieser Führer wird zum *Typus*: zum „Typus eines Berufsrevolutionärs - eines Menschen, der mit seiner Familie, mit allen Annehmlichkeiten und Gewohnheiten der alten bürgerlichen Gesellschaft vollständig gebrochen hat, eines Menschen, der sich uneingeschränkt und selbstlos in den Dienst der Revolution“[1669] stellt. Dieser Dienst zeichnet sich dadurch aus, dass der *Berufsrevolutionär* „niemals, keinen Augenblick die Verbindung mit den Massen“[1670] verliert. Durch diese Tätigkeit werden „solche Führer, die Elite unseres Proletariats, geschmiedet“, ohne die „wir keinen einzigen Erfolg hätten erringen können“; dabei ist der Führer auf „dem besonderen Posten, auf dem jeder Revolutionär steht“, eine „starke, im Kampf eroberte, absolut unanfechtbare moralische Autorität von hervorragender Bedeutung“.[1671]

Auch für die proletarische Revolution gilt, „daß große Revolutionen im Prozeß des Kampfes große Persönlichkeiten hervorbringen“, wie eben den ‚Typus‘ J. M. Swerdlow: „der Organisator der ganzen Sowjetmacht in Rußland und der mit einzigartigem Wissen ausgerüstete Organisator jener Partei, die diese Sowjets schuf und in der Praxis die Sowjetmacht verwirklichte, die

---

1667 Ebd.

1668 Ebd.

1669 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 76.

1670 Ebd.

1671 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 77.

jetzt ihren schweren, qualvollen, blutgetränkten, aber siegreichen Weg zu allen Völkern, durch alle Länder der Welt abgetreten hat.“[1672]

Lenin verweist hier zwar etwas unorthodox auf die Rolle der großen Persönlichkeiten, er stellt aber zugleich fest:

„Doch die proletarische Revolution ist stark eben durch die Unversiegbarkeit ihrer Quellen. Wir wissen, daß sie an Stelle derer, die in diesem Kampf selbstlos ihr Leben einsetzten und hingaben, ganze *Kolonnen neuer Menschen* hervorbringt, ... die eng mit den Massen verbunden und fähig sind, an die Stelle der dahingegangenen überragenden Talente Gruppen von Menschen zu setzen, die ihr Werk fortführen, auf ihrem Wege weiterschreiten und vollenden, was diese begonnen haben.“[1673]

Der Typus Kader

Der Typus des Berufsrevolutionärs kann, Lenin zufolge, in zwei Varianten: als „große Persönlichkeit“ oder als „Kolonne neuer Menschen“ *von der Revolution* hervorgebracht werden, er kann auftreten als *singuläre Figur* oder als *serielle Figuration* - immer aber *verkörpert* er die *Wesenszüge der Revolution*. Auch für den Kader gilt die Differenzierung zwischen der politischen und der sozialen Revolution, zwischen dem „Heroismus des Ansturms“ und „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit“. Gerade dieses zweite Element, so Lenin, stellt ein „viel wesentlicheres Merkmal“ der Revolution dar, denn es bedeutet „die Fähigkeit, die Massen zu organisieren“ - und darauf kommt es an: aus dem Material der Massen den Neuen Menschen in der Neuen Gesellschaft zu formen, eine wahrhaft prometheische Aufgabe, zu der die kommunistische Partei und ihre Kader sich berufen fühlen.

3.5.5 Die sozialgeschichtliche Ebene oder: Auf der „Spur der Steine“

Als ein Schlüssel des Erfolgs der Revolution und des sozialistischen Aufbaus galt den kommunistischen Führern stets die Erhöhung der Arbeitsproduktivität; mit ihm werde die Arbeiterklasse *gesetzmäßig* in den neuen von den kapitalistischen Fesseln befreiten Produktionsverhältnissen das Tor zum *Paradies der Werktätigen* öffnen. Diese Erwartung hatten die russischen Kommunisten ebenso wie die deutschen; sie appellierten daher offen

1672 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 78.

1673 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 79.

an ihre jeweilige Arbeiterklasse, den empirischen Beweis ihrer theoretischen Annahme zu erbringen, „daß es ohne Kapitalisten besser geht“ (Ulbricht). Die Übernahme des sowjetischen Plan-Wirtschaftsmodells sollte dafür in der SBZ/DDR die Weichen stellen; zu dieser Übernahme gehörte auch die Aktivistenbewegung und die Einrichtung von Brigaden als neuen Formen der Arbeitsorganisation.

Grundlegend bei diesem Prozess war allerdings zunächst die „Zerschlagung der Arbeiterbewegung durch die SED“[1674], d.h. vor allem die Zerschlagung ihrer Organisationsstrukturen, die sich eben erst nach Ende des Krieges - etwa in der autonomen Betriebsrätebewegung – herauszubilden begannen, und die Schaffung einer Einheitsgewerkschaft, des FDGB, als Transmissionsriemen der SED-Politik.[1675] Neben dem großen Einzelnen, dem Aktivisten, stellte seine Kollektivform, die Brigade, den bedeutenden Versuch zur Erhöhung der Arbeitsproduktivität dar *und* zugleich den Versuch, organisatorische Formen zur Realisierung des kulturrevolutionären Programms der Schaffung eines Neuen Menschen zu finden. Beide Ziele waren *dialektisch* aufeinander bezogen; beides waren Elemente des Transformationsprozesses der alten in die Neue Gesellschaft.

Konstitutiv für die SED-Herrschaft war der *Anspruch*, „sämtliche Bereiche von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft anzuleiten und zu kontrollieren“; dieser Anspruch war „in zahlreichen gesellschaftlichen Bereichen mit Konflikten und Verwerfungen“[1676] verbunden.

Die Fragen nach der *Durchsetzung* des umfassenden Herrschafts- und Lenkungsanspruchs der SED in der sozialen Realität der DDR-Gesellschaft in ihren unterschiedlichen Entwicklungsstadien, die Frage danach, ob sich soziale Prozesse und soziale Beziehungen bis zu einem bestimmten Grad und mit einem gewissen Eigensinn diesseits des Herrschaftsanspruchs der

---

1674 Weber, Hermann, Die Krise der SED-Diktatur und der 17. Juni 1953 in der deutschen Arbeiterbewegung, in: Finke, K. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand, a. a. O., S. 83 - 96, hier: S. 91.

1675 Diese Problematik wird u. a. dargestellt von Hartmann, Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ, a. a. O., S. 111-128.

1676 Hoffmann, Dierk, Im Laboratorium der Planwirtschaft. Von der Arbeitseinweisung zur Arbeitskräftewerbung in der SBZ/DDR (1945 – 1961), in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 48. Jg. 2000, H. 4, S. 631 - 667, hier: 631.

SED behaupten konnten und in welchen Bereichen dies der Fall war, diese Problematik gehört zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichtsforschung.

Stefan Wolle hat vor einer Idyllisierung des Verhältnisses von sozialer und politischer Ebene, von „privaten Nischen“ und kollektiven Vergesellschaftungsformen gewarnt: „Da sich der Alltag (…) in einem relativ kleinen und hermetisch abgeschotteten Land abspielte, überdauerten die unterschiedlichen privaten Verbindungen lange Zeit. Vor diesem Hintergrund löste sich der Widerspruch zwischen schlichter Gemütlichkeit und totalitärem Anspruch auf, denn die Gartenzwergidylle der DDR und ihre politische Friedhofsruhe bedingten einander. (…) Die sauber geharkten Todesstreifen an der deutsch-deutsch Grenze und die gepflegten Vorgärten bildeten keinen Widerspruch, sondern zwei Seiten desselben Systems. *Das Kleinbürgerglück, das so viele westdeutsche Besucher bewunderten, existierte nicht neben, sondern als ein Teil der totalitären Herrschaft*.“[1677]

Die Frage nach einer empirisch verifizierbaren *Durchsetzung* des umfassenden Herrschaftsanspruchs der SED, nach Erfolg bzw. Misserfolg der tatsächlichen *Umsetzung* der neuen Form der Erledigung der ‚gesellschaftlich nützlichen Arbeit‘ im SED-Sozialismus sind *nicht* Gegenstand dieser Arbeit und ihres spezifischen Ansatzes der Einbeziehung des Mediums Film in eine Analyse der SED-Diktatur; sie ist als sekundär-analytische Studie konzipiert, Untersuchungsgegenstand sind Filme der DEFA. Es besteht also eine kategoriale Differenz unseres Ansatzes zu jenen Ansätzen, die sich die Ermittlung von unmittelbaren Daten aus der empirisch-sozialen Realität der DDR zum Ziel gesetzt haben.

Der Arbeiter der Sozialgeschichte

Auf einen nicht uninteressanten Aspekt der *sozialhistorischen* Forschung hat Peter Hübner aufmerksam gemacht: „Nicht ohne eine gewisse Ironie ist es deshalb, wenn Arbeiter als soziale Hauptsymbolfiguren der ‚Diktatur des Proletariats’ im gegenwärtigen Boom der zeithistorischen DDR-Forschung eher eine Nebenrolle spielen.“[1678] Gleichwohl liegen bereits eine ganze Rei-

---

1677 Wolle, Stefan, Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989, Berlin 1998, S. 229f.

1678 Hübner, Peter, Sozialgeschichte der Industriearbeiterschaft in der SBZ/DDR, in: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 1993, Berlin 1993, S. 284 - 289, hier: S. 284. Was allerdings unter mit dem Ausdruck soziale Hauptsymbolfigur begrifflich ge-

he von exzellenten Studien zu diesem Gegenstand vor.[1679] Sehr kritisch äußert sich Joerg Roesler über die sozialgeschichtliche Forschungslage nach der friedlichen Revolution und dem Sturz des SED-Regimes: „Für die Historiker war der DDR (Betriebs-) Alltag in den ersten Jahren nach der Wende kein Thema. Sie hatten sich zunächst überwiegend auf die nunmehr frei zugänglichen Archive gestürzt und waren in ihrer Mehrzahl damit beschäftigt, brisante politische Themen aufzugreifen.“[1680] Dabei sollen, wie Roesler meint, einige „Historiker kritiklos die von den *Medien, d.h. natürlich den Westmedien,* verbreiteten und von ihnen teilweise vulgarisierten Ergebnisse der Forschungen der Industriesoziologen übernommen haben“ - als Beispiel für eine „fast kritiklos(e)“ Übernahme der „medienwirksamen Kernsätze zum DDR-Betriebsalltag“ nimmt Roesler den Historiker Stefan Wolle: „So heißt es bei Stefan Wolle in seinem Aufsatz ‚Herrschaft und Alltag’: ‚Der Arbeitsalltag der DDR war durch eine Art heimlichen Gesellschaftsvertrag bestimmt: ‚Wir tun so, als ob wir arbeiten. Und ihr tut so, als ob ihr uns bezahlt’“.[1681]

Roesler, selbst ein Fachmann für Probleme der Planwirtschaft aus dem Wissenschaftsbetrieb der SED, wirft hier Wolle, der sich politisch in der Oppositions- und Bürgerrechtsbewegung der DDR engagiert und sich später äußerst kritisch mit dem DDR-Historikerverband auseinandergesetzt hatte, vor, sich für eine *Kampagne der West-Medien* gegen die *Ostdeutschen* instrumentalisieren zu lassen; ein offensichtlich abstruser Vorwurf, dessen Plausibilisierung in einer außerwissenschaftlichen Sphäre zu suchen sein dürfte. Roesler sieht sich durch die von ihm selbst konstruierte Allianz von West-Medien und *unkritischen* Historikern in eine „Minderheitsmeinung“[1682] gebracht. Das trifft nun in der Tat zu, denn es ist schlicht abwegig, gegen die zunächst

---

fasst werden soll, bleibt unklar; deutlich wird eine gewisse Unvertrautheit des Empirikers des Sozialen mit den Positionen der Symbol- bzw. der Zeichentheorie überhaupt.

1679 U. a. Hartmut Kaeble/Jürgen Kocka/ Hartmut Zwahr (Hrsg.), Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994. Richard Bessel/ Ralph Jessen (Hrsg.), Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR, Göttingen 1996. Thomas Lindenberger (Hrsg.), Herrschaft und Eigen - Sinn in der Diktatur, Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Köln 1999.

1680 Roesler, Jörg, Probleme des Brigadealltags. Arbeitsverhältnisse und Betriebsklima in volkseigenen Betrieben 1950 –1989, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 38/97/12. Sept. 1997, S. 3 - 17, hier: S. 4. Herv. v. Vf.

1681 Ebd.

1682 Ebd.

erfolgende Konzentration der Forschung auf „politisch brisante Themen“ - die Konzentration nämlich auf die Verbrechen der SED-Diktatur - mit einer, übrigens in bester Tradition der Verschwörungstheorien stehenden, Verdächtigung zu polemisieren. Es hat in der Tat und völlig zu Recht eine gewisse Hierarchie der Aufarbeitungsthemen unmittelbar nach dem Sturz der SED-Diktatur gegeben.

Brigadebewegung I

Auch zu den von der SED initiierten Neuerungen in der Organisation der Arbeit liegen eine ganze Reihe von sozialgeschichtlichen Studien vor. Rüdiger Soldt resümiert die empirisch feststellbare Durchsetzung des allumfassenden Herrschaftspostulats der SED auf der Betriebsebene so: „Die Funktionäre des ‚ersten Arbeiter- und Bauern- Staates auf deutschem Boden’ sind mit ihren Arbeitern nicht glücklich geworden. Die Arbeiter in der DDR entsprachen weder dem ikonisierten Bild des heroischen Fabrikarbeiters ... noch war ihr politisches Verhalten so loyal, wie es die legitimatorische Rhetorik der SED als ‚Partei der Arbeiterklasse’ suggerierte. Wenn die SED-Funktionäre die Reste ‚kleinbürgerlichen Denkens’ monierten, dann war damit zumeist deren mißmutige Loyalität gemeint.“[1683] In einer Fallstudie untersucht Soldt die Ambivalenzen der „von oben“ durchgesetzten Brigadebewegung und ihre „von unten“ vorgenommene Funktionalisierung; am „Beispiel des Gas- und Energiekombinats ‚Schwarze Pumpe’“[1684] in Hoyerswerda; er zeigt, wie die Brigaden „zur informellen Interessenvertretung und dem mikropolitischen Belegschaftshandeln“[1685] beigetragen haben.

Brigitte Reimann jene Schriftstellerin, von der die Formel „Ankunft im Alltag“ stammt, formuliert diesen für ihre eigenen Erwartungen und für die hochfliegenden Absichten der SED deprimierenden Sachverhalt wesentlich deutlicher als der Sozialhistoriker:

„Allmählich merkte ich aber, daß viele nicht über ihre Lohntüte hinausblickten, daß es Streit wegen der Prämien gab, daß viele Solidaritätsmarken gedankenlos geklebt wurden ..., daß die Wünsche und Ziele sich bei vielen in

---

1683 Soldt, Rüdiger, Zum Beispiel Schwarze Pumpe: Arbeiterbrigaden in der DDR, in: Geschichte und Gesellschaft (24) 1998, S. 88-109., hier: S. 88.

1684 Soldt, Rüdiger, Zum Beispiel Schwarze Pumpe, a. a. O., S. 88.

1685 Ebd.

der Ansammlung von unerlässlichen Requisiten eines gehobenen Lebensstandards erschöpften.“[1686]

Wie hier die mit dem emphatischen Begriff Brigade verbundene Hoffnung auf ein Neues Leben der Neuen Menschen umschlägt in eine „Verachtung der Massen“ (Sloterdijk), verdeutlicht der mit der Vokabel „Requisiten eines gehobenen Lebensstandards“ formulierte pejorative Bezug der Schriftstellerin zu der nackten Artikulation *materieller* Interessen durch die Arbeiter, die doch an einer höheren Sache mitarbeiten sollten.[1687] Gerade dieses politische Bewusstsein entwickeln zu helfen, sollten auch die Brigaden dienlich sein; sie sollten „die Arbeiterkolonnen, die für die SED ein Überbleibsel aus kapitalistischer Zeit waren, ersetzen...“[1688]

Zu unterscheiden sind Brigaden und Brigaden der sozialistischen Arbeit: „Erstere gingen auf die seit 1949 von der SED nach sowjetischem Vorbild gegründeten Brigadekollektive zurück. Ziel dieser Brigaden war es, die Produktivität zu steigern. Letztere resultierten aus dem zweiten Versuch von SED, FDJ und FDGB Ende der 50er Jahre, durch die Inszenierung einer Wettbewerbskampagne um den Titel ‚Brigade der sozialistischen Arbeit’ die Brigadebewegung wiederzubeleben. Viele Anfang der 50er Jahre gegründete Brigaden bestanden nämlich nur noch auf dem Papier und trugen nicht zur Verbesserung der Produktivität bei. Die ‚Brigaden der sozialistischen Arbeit’ sollten sich deshalb nicht nur für materielle Anreize interessieren, sondern auch ein sozialistisches Bewusstsein entwickeln. Es ging nicht mehr allein darum, ‚sozialistisch zu arbeiten’, sondern auch darum, ‚sozialistisch zu lernen und zu leben’.“[1689] Die Brigaden stellten in erster Linie eine quasigewerkschaftliche Interessenvertretung dar, die über die Höhe der Normen und damit über die Lohnhöhe mit der Betriebsleitung verhandelte. „Vor allem auf das Ansinnen der Funktionäre, ‚reale Normen’ in den Brigaden durchzusetzen, reagierten die Arbeiter zumeist sehr empfindlich und antwor-

---

1686 Reimann, Brigitte, Die geliebte, die verfluchte Hoffnung, Tagebücher u. Briefe, 1947 - 1972, Darmstadt 1984, zit. nach Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe, a .a. O., S. 97.

1687 Vgl. dazu die in Kapitel 2 zitierten enthusiastischen Worte der Schriftstellerin bei ihrer Ankunft im Kombinat ‚Schwarze Pumpe‘. Vgl. dazu auch die Figur des Meisters Meternagel im ‚Geteilten Himmel‘, der seine Brigadekollegen auch über die Beschränktheit *nur* materieller Bedürfnisse aufklärt und als ‚höheres‘ Ziel ein neues Menschentum nennt, das es zu erreichen gilt.

1688 Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe, a .a. O., S. 89.

1689 Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe, a .a. O., S. 90 f.

teten: ‚Hauptsache, unser Geld stimmt', ‚Der Ehevertrag ist uns lieber als der Vertrag mit dem Betrieb' oder ‚Ich mache hier meine Arbeit und alles andere interessiert mich nicht'."[1690]

Brigadebewegung II

In einem kontrastiven Verfahren soll nun ein immanenter Blick auf die Brigadebewegung geworfen werden mit Hilfe einer Studie von Joerg Roesler aus dem Jahr 1978.[1691] Zunächst gibt der Autor die politischen Rahmenbedingungen an: „Die Eroberung der Kommandohöhen der Wirtschaft, die Erringung der Macht durch die Arbeiterklasse und die Errichtung der Diktatur des Proletariats, die Gewinnung von Erfahrungen und neuen Erkenntnissen über die Beziehungen innerhalb des volkswirtschaftlichen Reproduktionsprozesses sowie seine Beherrschung und zentrale Steuerung markierten auch in der DDR wesentliche Etappen auf dem Wege zur Planwirtschaft."[1692]

Dann folgen wichtige Daten *und* Deutungen: „Die Wettbewerbsbewegung in der Industrie der DDR gewann in der zweiten Hälfte der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre weiter an Breite und Qualität. (...) Im Jahre 1958 beteiligten sich erstmals mehr als die Hälfte, um 1960 mehr als zwei Drittel aller Arbeiter und Angestellten der volkseigenen Betriebe der DDR am innerbetrieblichen Wettbewerb ‚von Mann zu Mann und von Brigade zu Brigade'. Das schnelle Anwachsen der Wettbewerbsbewegung in den Jahren von 1958 bis 1960 erklärt sich aus den verstärkten *Wettbewerbsinitiativen der Werktätigen* zu Ehren des V. Parteitages der SED und des 10. Jahrestages der Gründung der DDR. In diesen Jahren fand auch mit dem Entstehen der sozialistischen Brigaden und Arbeitsgemeinschaften eine besondere qualitative Entwicklung der Wettbewerbsbewegung statt. *1961 und 1962* trat nach mehreren Jahren stürmischen Wachstums eine *Atempause* ein."[1693]

1690 Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe, a .a. O., S. 96.

1691 Roesler, Joerg, Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft in der DDR. Aufgaben, Methoden und Ergebnisse der Wirtschaftsplanung in der zentralgeleiteten volkseigenen Industrie während der Übergangsperiode vom Kapitalismus zum Sozialismus, Berlin 1978.

1692 Roesler, Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft…, a. a. O., S. 3.

1693 Roesler, Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft…, a. a. O., S. 265.

Ende der 50er-Jahre nahm die SED eine „Veränderung der inhaltlichen Zielstellungen“[1694] vor. Im „Rahmen des Zieles, die Effektivität der Produktion zu erhöhen, wechselte die Produktionspropaganda in den einzelnen Jahren die Schwerpunkte. Zunächst (1955 bis 1958) überwog die Orientierung auf die Durchsetzung des Sparsamkeitsregimes.“[1695] Die wichtigste „Wettbewerbsmethode zur Erhöhung der Rentabilität war um die Mitte der fünfziger Jahre die Durchführung *ökonomischer Konferenzen*, von den Betriebsparteiorganisationen einberufene kritische Beratungen der Belegschaft ...“[1696] Dann aber setzte die 3. Parteikonferenz der SED im März 1956 „neue Akzente, als sie von der Wettbewerbsbewegung forderte, sich stärker auf die Einführung der neuen Technik und die Herstellung von Erzeugnissen mit Weltniveau zu konzentrieren. Dabei konnte sie auf erste Initiativen in diese Richtung verweisen. Bereits im Januar hatten die Arbeiter des VEB Werkzeugmaschinenfabrik Magdeburg einen ‚Plan zur Einführung der neuen Technik’ beschlossen. Es blieb zunächst jedoch bei vereinzelten Beispielen.“[1697]

Brigadebewegung III

Der gleiche Autor legt etwas später, nach dem Sturz der SED-Diktatur, eine kritisch-immanente Analyse vor. In einer Publikation der Bundeszentrale für politische Bildung resümiert Roesler[1698] seine eigenen Erfahrungen mit der Planwirtschaft und legt auch seine Meinung über ihren Niedergang dar. Der Autor beschreibt einfühlsam das Leben der Werktätigen im Sozialismus; in seiner vermeintlichen Deskription hebt er *implizit* aber die für ihn bestehende *kategoriale* Differenz zwischen der sozialistischen und der postsozialistischen Gesellschaft hervor, wenn er schreibt:

1694 Ebd.

1695 Roesler, Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft…, a. a. O., S. 266. Vgl. zum 1953 geführten „Feldzug für strengste Sparsamkeit“ : Roesler, Joerg, Aufstand gegen die Norm? Die Arbeiter und der 17. Juni 1953, in: Finke, K. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, a. a. O., S. 115 - 136, hier: S. 127.

1696 Ebd.

1697 Roesler, Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft…, a. a. O., S. 266 f.

1698 Roesler, Joerg, Ostdeutsche Wirtschaft im Umbruch. 1970 - 2000, Bonn 2003.

„Der Betrieb war für den Arbeiter oder Angestellten mehr als eine Arbeitsstelle, er war auch sozialer Mittelpunkt.“[1699]

Welchen Vergleich der Autor hier vornimmt, ist deutlich: Im Kapitalismus ist die ‚Arbeitsstelle‘ für den Arbeiter nur eines: die notwendige Reproduktionsstelle, denn er ist eben *nur* Lohnarbeiter. Für den Arbeiter in der DDR dagegen ist die Arbeitsstelle *mehr*, nämlich ‚Mittelpunkt‘ des sozialen Lebens; die Möglichkeit dieses *mehr* kann nur im anderen Status der „Industrie“ - sie ist „volkseigen“ - und im anderen Status des Arbeiters im Sozialismus begründet liegen: er ist - potentiell - Herr der Produktion; die Arbeit ist nicht in erster Linie entfremdete Arbeit, sie ist nicht nur dem Zwang der materiellen Reproduktion geschuldet, sondern - tendenziell - Selbstverwirklichung.

Nach dieser *verdeckt* vorgetragenen These über den emanzipativen Charakter der Arbeit in der DDR erläutert der Autor den Aspekt, der einen wesentlichen Anteil daran hatte, den Betrieb zum Mittelpunkt des Lebens zu machen: *„Wesentlichen Anteil daran hatten die ‚sozialistischen Brigaden‘.“*[1700]

In einer Fußnote blickt der Autor zurück in die idyllische Zeit, in der die Arbeiter noch *gemeinsam* arbeiten und sich danach *kulturell betätigten* konnten und erläutert seinen *emphatischen* Begriff Brigade so:

„Brigaden bzw. sozialistische Kollektive waren Gruppen von Werktätigen, die nach dem ‚Prinzip der kameradschaftlichen gegenseitigen Hilfe und Unterstützung‘ unter Leitung eines Brigadiers gemeinsam bestimmte Produktionsaufgaben lösten, sich kulturell nach Feierabend betätigten und sich fachlich weiterbildeten. Die Brigade war in der Regel die unterste Struktureinheit eines Betriebes.“[1701]

Zum Vergleich: Die *rein* immanente, d.h. SED-offizielle Bestimmung des Begriffs Brigade lautete so: „Kollektiv von Werktätigen, das nach dem *sozialistischen Prinzip* der kameradschaftlichen gegenseitigen Hilfe und Unterstützung arbeitet und unter Leitung des Brigadiers gemeinsam bestimmte Produktionsaufgaben löst. Aufgabe, Größe und Zusammensetzung der B. werden von den Erfordernissen des Arbeitsprozesses bestimmt. Viele B.

1699 Roesler, Joerg, Ostdeutsche Wirtschaft, a. a. O., S. 12.

1700 Ebd.

1701 Ebd. Fn 5.

haben sich der Bewegung ‚Sozialistisch arbeiten, lernen und leben' mit dem Ziel angeschlossen, hohe Leistungen in der Produktion zu erreichen und die Entwicklung der B.mitglieder zu sozialistischen Persönlichkeiten bewußt zu fördern. In der Mehrzahl der VEB sind die B. die kleinste Struktureinheit. Sie sind die Organisationsform in der Produktion, durch die der Werktätige am unmittelbarsten auf die Entwicklung des Betriebes Einfluß nimmt. ... (sie) sind Ausdruck der sozialistischen Demokratie in der Wirtschaft."[1702]

Die *kritisch*-immanente Begriffsbestimmung des Autors unterscheidet sich also von der *rein* immanenten allein durch die Kürzung um das Adjektiv sozialistisch.

Die Brigaden - an dieser Stelle korrigiert der Autor selbstkritisch seine Darstellung aus dem Jahr 1978 - waren aber nicht etwa *Wettbewerbsinitiativen der Werktätigen zu Ehren der Partei*, sondern eine der zahlreichen „im Auftrag der SED-Führung durch den FDGB bzw. die FDJ kreierten ‚Bewegungen'"; sie „erwiesen sich, im Unterschied zu vielen anderen ‚Arbeitsinitiativen', für die gesamte Zeit der Existenz der DDR als bedeutungsvoll."[1703]

In seiner Studie aus dem Jahr 1978 hatte der Autor noch den Kontext angedeutet, in dem diese Bewegung entstanden war; dort hieß es: „Der Aufruf der Brigade ‚Nikolai Mamai' fand unter den Werktätigen der DDR breiten Widerhall. Bereits im ersten Jahr nahmen am Wettbewerb um den Titel ‚Brigade der sozialistischen Arbeit' bzw. ‚sozialistische Arbeitsgemeinschaft' fast eine Million Werktätige teil. Ende 1962 wurde die Zweimillionengrenze fast erreicht"[1704] - nach der „Atempause" in dieser stürmischen Entwicklung 1961 und 1962, über deren Gründe der Autor sich ausschwieg.

1702 Lemma Brigade in: Kleines Politisches Wörterbuch. Neuausgabe 1988, Berlin 1988.

1703 Roesler, Ostdeutsche Wirtschaft…, a. a. O., S. 13.

1704 Roesler, Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft…, a. a. O., S. 268. Vgl. dazu auch Roesler, Probleme des Brigadealltags, a. a. O., S. 5. „Ab 1960 waren 45 Prozent der Arbeiter in den Betrieben in ‚Kollektiven der sozialistischen Arbeit' organisiert, wie die offizielle Bezeichnung der Brigaden seit März 1962 lautete." Als Quellenangabe nennt Roesler in der Fußnote 17: „Anteile hier und im folgenden berechnet auf der Grundlage der Angaben des Bundesvorstandes des FDGB bzw. der Staatlichen Zentralverwaltung für Statistik der DDR (SAPMO – Barch, ZGA 2997, unp.; Statistische Jahrbücher der Deutschen Demokratischen Republik, Jgge. 1955 – 1989)." – Warum Roesler hier seine „immer noch lesenswerte Untersuchung" – so Hoffmann, Dierk, Im Laboratorium der Planwirtschaft, a. a. O., S. 632 Fn 6 - aus dem Jahr 1978 nicht erwähnt, bleibt unklar.

Im Aufruf der Brigade Mamai vom 3. Januar 1959 stand im Mittelpunkt die Losung: „Sozialistisch arbeiten, sozialistisch lernen, sozialistisch leben"; sie war das im Anschluss an den V. Parteitag, auf dem Ulbricht die Arbeiter aufgefordert hatte, „die Höhen der Kultur zu stürmen", durchgeführte kulturrevolutionäre Programm der SED: die Arbeit bzw. die Arbeitsstelle sollten zum *Mittelpunkt des Lebens* und der *Kunst* werden, dafür steht der bekannte „Bitterfelder Weg."[1705]

Es mutet doch sehr irritierend an, vom Autor, dem Fachmann für Ökonomie, *heute* dieses Loblied zu hören. Diese Initiative war Teil der Weiterführung der sozialistischen Revolution; diese Initiative sollte das Leben und die Kultur revolutionieren; sie zielte auf die revolutionäre Veränderung des alten Menschen; daher die Betonung des Kollektivs und der Arbeit als dem Zentrum des Lebens; daher auch die zeitgleiche Proklamation des sozialistischen Dekalogs („Zehn Gebote der sozialistischen Moral") und der sozialistischen Persönlichkeit.

Sollte der Fachmann für die politische Ökonomie heute blind sein für diesen politischen Kontext, in dem das Gemeinschaftsleben der Brigade stand? Dass diese kulturrevolutionäre Politik der SED letztlich nicht den gewünschten Ertrag erbracht hat, sondern verwässert und zerfranst wurde, ändert nichts an der politischen Zielsetzung dieser Kampagne; ihre aus der ex post Perspektive vorgenommene *positive* Bewertung kommt ihrer Umdeutung gleich.

Der Autor nennt im übrigen selbst diesen kulturrevolutionären Ansatz der Brigadebewegung, wenn er sie (in Übereinstimmung mit der in dieser Arbeit vertretenen These) als „Elitebewegung" bezeichnet: „Ende der 60er-Jahre waren in den *zunächst als Elitebewegung besonders klassenbewusster Arbeiter geplanten sozialistischen Brigaden* knapp zwei Drittel aller Arbeiter und Angestellten der Industrie organisiert. In den 70er- und 80er- Jahren wurde die Brigadebewegung auf alle Wirtschaftsbereiche ausgedehnt. 1988 waren 84 Prozent aller Arbeiter und Angestellten in den Industriebetrieben Mitglieder einer ‚sozialistischen Brigade' bzw. zwei von drei in der Wirtschaft tätigen Personen. Ein ähnliches Wachstum verzeichneten die Jugendbrigaden ..., deren Zahl von knapp 16 000 im Jahre 1971 auf mehr als 45 000 im Jahre 1985 anstieg. Sie erfuhren größere Aufmerksamkeit durch die Gewerk-

1705 Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2.

schaften und die Betriebsleitung als andere Brigaden. Um sie kümmerten sich auch insbesondere die SED und die FDJ.“[1706]

Auch hier wird unter der Hand aus dem politischen (aber erfolglosen) *Anspruch* der SED, die Jugend zu gewinnen und zu führen durch Mittel der Indoktrination und der Bestechung und der Besserstellung, eine besondere *Fürsorge* („kümmern“) einer nur paternalistischen, nicht: totalitären Partei.

Einen weiteren Schwerpunkt der Darstellung Roeslers bildet der „Niedergang der DDR-Wirtschaft“. Deren *Gründe* sind selbstverständlich komplex; der Autor spricht nun in Analogie zum Theorieansatz der Naturwissenschaften von „Ursachen“ bzw. noch gesteigert: von „Ursachenkomplexen“ - so als könnte es einen *kausal* erklärbaren (denn darauf zielt der Begriff Ursache) Prozess des „Niedergangs“ geben. Der „Niedergang“ könne, meint der Autor, „nicht allein einem Ursachenkomplex zugeordnet werden“; dies gelte vor allem für die These, dass „der Niedergang ‚systembedingt’ war“[1707], ebenso gelte nicht der „Ursachenkomplex“, der „die mangelnde Konkurrenzfähigkeit“ betone und auch nicht der, der ihn mit der „falschen Wirtschaftspolitik des Politbüros bzw. der Unfähigkeit seiner maßgebenden Mitglieder begründet.“[1708]

Nach der Zurückweisung dieser *„Ursachenkomplexe“* gibt der Autor seinerseits folgende komplexe Antwort: wer sich um „die Beantwortung der Fragen nach den Ursachen des wirtschaftlichen Niedergangs bemüht, wird gut daran tun, die genannten Ursachenkomplexe im Zusammenhang zu betrachten. Er wird dabei feststellen, dass sie sich seit der zweiten Hälfte der 70er-Jahre gegenseitig so beeinflussten, dass ihre negativen Wirkungen kumulierten. Das auslösende Moment für die Abwärtsspirale war dabei zweifellos die Entwicklung auf dem Weltmarkt, in den die in mancher Hinsicht durchaus ‚autarke’ DDR-Wirtschaft in beträchtlichem Maße eingebunden war.“[1709]

Eine wahrlich interessante Deutung vom Kollaps des Kasernenhofsozialismus und seiner Ökonomie; eine Deutung, die den großen Vorzug hat, der Theorie von Marx und Lenin nicht zu widersprechen: es liegt halt doch am

---

1706 Roesler, Ostdeutsche Wirtschaft…, a. a. O., S. 13. Herv. v. Vf.

1707 Roesler, Ostdeutsche Wirtschaft…, a. a. O., S. 51.

1708 Roesler, Ostdeutsche Wirtschaf.t…, a. a. O., S. 52.

1709 Ebd.

Wesen des Kapitalismus, der in Form des *Weltmarkts* mit seinen bekannten Krisen sogar die - leider - nicht ganz autarke sozialistische Ökonomie mit in den Abgrund reißt.

Hinzu kommt aber noch ein weiterer interessanter „Ursachenkomplex“: diese vom Kapitalismus induzierte „Abwärtsspirale“ der DDR-Wirtschaft konnte nicht gestoppt werden wegen „der politischen bzw. gesellschaftlichen Konstruktion der SED-Herrschaft als Diktatur“; sie verhinderte einen „wirtschaftlichen Paradigmenwechsel“ - und der wäre „bis Mitte der 80er-Jahre hinein *offensichtlich* (?? - Vf.) von der Mehrzahl der Beschäftigten mit getragen worden.“[1710]

Der Autor entwirft, um seine Präferenzen und seine ökonomische Vision eines dritten Wegs zu untermauern, einen *hypothetischen* Geschichtsverlauf: Dafür, um diesen opaken *Paradigmenwechsel,* vom dem *er* weiß, dass die *Mehrzahl der Beschäftigten ihm zugestimmt* haben würde*,* herbeizuführen und damit auch den *Niedergang* zu verhindern, dafür hätte aber die SED sich „auf eine *gesellschaftstheoretische Auseinandersetzung* mit deutlich anders gearteten Auffassungen in der Bevölkerung“ einlassen müssen. *Dafür* fehlte aber die Bereitschaft in der SED; für „diese Diskussion öffneten sich ‚Partei und Regierung’ erst unter Hans Modrow im November 1989“- aber da war es schon zu spät, denn da wollten weder „die DDR-Bürger“ noch der „*mächtige* Nachbar“[1711] - gemeint ist die Bundesrepublik - weiter nach einem innersozialistischem Paradigmenwechsel suchen.

Brigadebewegung IV: Die Brigade Balla und „Die Spur der Steine“

Am Beispiel des Kombinats „Schwarze Pumpe“ zeigt Soldt, wie sehr die SED bzw. „die Kreisleitung der SED und die Kombinatsleitung“, weil sie zugleich „die sozialpolitischen Bedürfnisse der Arbeiter befriedigen (vor allem im Wohnungsbau) und die infrastrukturellen Probleme lösen“ mussten, sich in „der Aufbauphase zwischen 1955 und 1965“ in „der sozialpolitischen Defensive“ befanden. Von dieser Defensive „profitierten“ umgekehrt die „ ‚Brigaden’ und die ‚Brigaden der sozialistischen Arbeit’“, indem sie diese Stellung zum Aushandeln von für sie vorteilhaften Regellungen nutzten: „Angesichts des Arbeitskräftemangels und der uneingelösten sozialpoliti-

1710 Roesler, Ostdeutsche Wirtschaft, a. a. O., S. 53.

1711 Ebd.

schen Versprechungen konnten die Brigaden ihre Verhandlungsposition gegenüber der Werksleitung stärken.“[1712]

Die Brigaden konnten ihre Interessen wegen ihrer starken Stellung häufig auch im „Lohnhandel“ durchsetzen; dabei machten sie von „der Drohung, die Baustelle zu verlassen“[1713] Gebrauch. Dies taten sie vor allem dann, wenn „die Betriebsleitung die Norm „von oben“ ohne Diskussion erhöhte oder Lohnabzüge anordnete. Besonders die Baubrigaden verließen die Baustelle oftmals nach wenigen Wochen wieder, wenn sie keine akzeptable Normerfüllung erreichen konnten.“[1714]

Die hier von der sozialgeschichtlichen Forschung hervorgehoben starke Stellung der Brigaden, vor allem der Baubrigaden, ist *Reflexionsgegenstand* in etlichen Filmen der DEFA, d.h. Gegenstand des medialen Binnendiskurses, eines Diskurses, dessen Sinngebilde mit ihrer *Realitätsreferenz* eine *positive* Lösung der virulenten Probleme produzieren sollten.

Genau dies wird exemplarisch in dem DEFA-Spielfilm „Spur der Steine“, Regie: Frank Beyer, aus dem Jahr 1966 vorgeführt. Dieser Film setzt nicht eins zu eins die soziale Problematik um; er operiert recht elegant mit den

---

1712 Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe , a .a. O., S. 93.

1713 Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe , a .a. O., S. 99.

1714 Ebd. Vgl. dazu: Lothar Fritze, Kommandowirtschaft: Ein wissenschaftlicher Erlebnisbericht über Machtverhältnisse, Organisationsstrukturen und Funktionsmechanismen im Kombinat, in: Leviathan 21. Jg. H. 2 1993, S. 174 - 204. „Der jeweilige Volkswirtschaftsplan der DDR war ein von der Volkskammer beschlossenes Gesetz. Er wurde in Form der staatlichen Planauflage auf die einzelnen Kombinate aufgeschlüsselt. Da diese Planauflage wiederum Gesetzeskraft hatte, konnte über sie nicht diskutiert werden. Ihre Überreichung durch den zuständigen Minister geriet alljährlich zum feierlichen Ritual. Ansprachen, die den Zusammenhang zwischen der `Steigerung der Arbeitsproduktivität` und dem `ständig steigenden materiellen und kulturellen Lebensniveau des Volkes` darlegten, wurden durch organisierte Versprechungen der Betriebskollektive, ihre ganze Kraft zur Erfüllung des Planes einzusetzen, ergänzt.“ (S. 181.)

Die DDR „war gekennzeichnet durch das Paradoxon: Auf der einen Seite war die Macht des Staates potentiell allgegenwärtig und allumfassend. Auf der anderen Seite war diese Macht durch reale Sanktionsmöglichkeiten nicht gedeckt. Unter den Bedingungen der Arbeitskräfte-Knappheit und der Rechte der Werktätigen (z. B. Kündigung nur bei grober Verletzung der Arbeitspflichten) führte die paradoxe Ohnmacht der potentiell totalen Macht zur ... starken Stellung der Beschäftigten. Besonders die Arbeiter an den Maschinen und Werkbänken haben diese Stellung benutzt, um sich unliebsamen Entscheidungen der Leitungsebene zu widersetzen oder Unmut drastisch zu artikulieren.“ (S. 203.)

Mitteln der traditionellen Dramaturgie und kann so eine gewisse ästhetische Plausibilität erzielen. Im Zentrum steht der Konflikt zwischen den Anforderungen des Fortschritts auf einer Großbaustelle, repräsentiert von einem unorthodoxen neuen Typus von Kader, und einer Baubrigade, die in ihrem *rebellischen* Verhalten ein *unpolitisches Äquivalent* der unorthodoxen Haltung des Parteikaders darstellt; eine Brigade, die ihre starke Stellung auf der Baustelle zu allerlei Eskapaden und zur kompromisslosen Durchsetzung ihrer Interessen nutzt. Der mit einigen Nebenhandlungen, vor allem aus dem Privatleben, angereicherte Konflikt, findet eine, trotz eingebauter retardierender Elemente, letztlich positive Lösung in der vorgeführten Integration der Brigade in die Planerfüllung, die als *eigenes* Interesse *beider* Seiten herausgestellt wird.

Die vorgeführte Reintegration der Brigade kann als Versöhnung der Gegensätze von Partei und Arbeitern, die auf der *Entscheidung*[1715] ihrer Protagonisten beruht, als *Modell* für die Lösung tatsächlicher sozialer Probleme gelten. Dass hier tatsächliche soziale Probleme in den medialen Sinndiskurs Eingang finden, kann nicht überraschen, wenn die Vorlage für den Film beachtet wird: es handelt sich um den gleichnamigen Roman des Bitterfelder Schriftstellers Erik Neutsch; sein im Gefolge der 1. Bitterfelder Konferenz geschriebenes Werk hatte ausdrücklich den Bezug auf wirkliche Konflikte zur Verpflichtung. Neutschs Roman zählt neben Christa Wolfs „Geteiltem Himmel“ zu den erfolgreichsten Produkten des „Bitterfelder Wegs“[1716]

Es gehört zu den Kuriositäten der SED-Politik, das als Roman *vorbildliche* Werk von Neutsch in seiner filmischen Fassung verboten zu haben - aber nicht auf dem bekannten XI. Plenum im Dezember 1965, denn der Film wurde erst im Juni 1966 in Potsdam uraufgeführt und danach aus dem Verleih genommen. Die postume Würdigung des Films von Beyer als frühes Zeugnis einer Opposition gegen die SED ist durch nichts gerechtfertigt. Die Geschichte von der „Brigade Balla“ ist ein Musterfall für die Einbeziehung sozialer Probleme in den medialen Sinndiskurs, aus dem er ästhetisch bearbeitet sowie (hier noch) mit einer positiven Wendung, wieder in die soziale Wirklichkeit zurückstrahlt.

1715 Vgl. dazu die Filmanalyse in Kap. 5.

1716 Vgl. oben Kapitel 2.

Ein weiterer prominenter Fall der *direkten* Einbeziehung sozialgeschichtlicher Probleme liegt vor im Film „Der geteilte Himmel“ von Konrad Wolf, filmische Adaption der Novelle von Christa Wolf. Eine Nebenhandlung thematisiert die Normübererfüllung und den Versuch, „von oben“ eine „reelle“ Norm durchzusetzen. Erst nach dem „Mauerbau wagte die SED … einen neuen Versuch, das Verhältnis von Löhnen und Produktivität zu verbessern. Nun glaubte die SED, den Rücken frei zu haben, um die Arbeiter zur Steigerung der Arbeitsproduktivität zu zwingen, ohne dabei Proteste zu riskieren, die Abwanderung nach Westdeutschland zu verstärken oder die Löhne weiter anzuheben. Was im September 1961 unter dem Motto ‚In der gleichen Zeit für das gleiche Geld mehr produzieren’ gestartet wurde und in der Sprache der SED ‚Produktionsaufgebot’ hieß, war in der Praxis eine Kampagne für einen Lohnstop.“[1717] Im Film „Der geteilte Himmel“ wird dieser Versuch mehrfach durchgespielt; ganz offen spricht dies der neue Werksleiter auf einer Versammlung im Betrieb aus, wenn er - in stilisierter Leninpose - an alle appelliert: „Jeder produziert so viel wie er kann, ehrlich“.

Die „Brigade Mamai“ wird auf eine ganz andere Weise *Reflexionsgegenstand* eines Films, eines Dokumentarfilms von Jürgen Böttcher aus dem Jahr 1974, der die Mitglieder der damaligen „Jugendbrigade“ interviewt und der unerwartet *unheroischen Selbstdarstellung* mit einer *Ästhetisierung der Arbeit* begegnet. Dieser Fall ist exemplarisch für den Wandel der Thematisierungsleistungen des Mediums, in dem der veränderte Wirklichkeitsbegriff der Filmemacher bzw. die Dichotomie zwischen den Wirklichkeitsbegriffen von Politik und Kunst reflektiert wird.

1717 Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe, a. a. O., S. 101.

Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung

Band 8

Die Schriftenreihe soll ein Forum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den politisch-kulturellen Hinterlassenschaften der SED-Diktatur bieten. Dabei werden die Filme der DEFA im Mittelpunkt stehen. Dieses Filmerbe, das mit Gründung der DEFA-Stiftung im Januar 1999 in Berlin den Rang eines „nationalen Kulturerbes" erhalten hat, stellt für politik- und kultur-wissenschaftliche Forschungen einen außerordentlich bedeutsamen Quellenbestand dar. In der Mediathek der Universitätsbibliothek Oldenburg steht ein umfangreicher Bestand an Spiel- und Dokumentarfilmen der DEFA sowie weiteres Quellenmaterial zur Filmgeschichte der DDR für Lehre und Forschung zur Verfügung.

Worin besteht die Bedeutsamkeit dieses Erbes? Was zeigen die Bilder des Staatsmediums? Bilden sie die ideologischen Fiktionen eines totalitären Herrschaftssystems in seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen ab oder können sie Einblicke gewähren in die Lebenswelt der sozialistischen Gesellschaft? Darin ist die ganze Spannweite möglicher Fragen enthalten. Auf sie Antworten zu geben, wird Anliegen dieser Schriftenreihe sein. Sie steht Wissenschaftlern, Publizisten, Zeitzeugen, Studierenden und allen Interessierten offen.

Die Herausgeber

Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung

Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle
„DEFA-Filme als Quellen zur Politik und Kultur der DDR“
und des IBIT der Universität Oldenburg

Herausgegeben von:
Klaus Finke, Helmut Freiwald,
Gebhard Moldenhauer, Hans-Joachim Wätjen

Klaus Finke

Politik und Film in der DDR

Teilband 2

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

BIS-Verlag, Oldenburg, 2007

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 25 41,
26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
E-mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.ibit.uni-oldenburg.de

ISBN 978-3-8142-2093-2

Inhaltsverzeichnis

0	**Einleitung**	**15**
0.1	Problemexposition	17
0.1.1	Metaphern der Macht	21
0.1.2	Metaphern der Selbsttäuschung	23
0. 2	Bestimmung des Gegenstandsbereichs	31
0.2.1	Die Frage nach dem Gegenstand	31
0.2.2	Der Gegenstand Kunstwerk	33
0.2.3	Film als Untersuchungsgegenstand	36
0.2.4	Gegenstand der Arbeit: Arbeiter und Kader	38
0.3	Methode: Hermeneutik des Heroismus	39
0.4	Fragestellung und Ziel der Arbeit	44
0.5	Vorgehen und Aufbau der Arbeit	45
1	**Die SED-Diktatur**	**47**
1.1	Die totalitäre SED-Diktatur	49
1.1.1	Begriff	49
1.1.2	Ideologie und Gewalt	57
1.1.3	Selbstlegitimation	61
1.1.4	Der historische Ort der SED-Diktatur	62
1.1.5	Zur Kritik eines Erklärungskonzepts: Politische Religion	63
1.2	Die kommunistische Machteroberung	69
1.2.1	Die Grundlagen	69
1.2.2	Die Machteroberung in der SBZ	75

1.2.3	Der Ausbau der Macht in der SBZ/DDR: „Aufbau“ einer „Neuen Gesellschaft“ oder: Die Transformation der bürgerlichen in eine sozialistische Gesellschaft	100
1.3	Zur Kontinuität kommunistischer Politik: Von Weimar nach Pankow	108
1.3.1	Die Faschismus/Antifaschismus- und Sozialfaschismus – Theorie	115
1.3.2	Faschismus/Sozialfaschismus	119
1.3.3	Die Faschismus-/ Sozialfaschismustheorie von KPD/KI	130
1.3.4	Faschismustheorie – Einheitsfront – Volksfront	147
1.4	Die SED-Diktatur als abkünftige Diktatur oder: Herrschaftsbegründung durch Okkupation	161
1.4.1	Revolution oder: Geschichte und Gewalt	162
1.4.2	Zur Ästhetik der Revolution oder: Die SED-Diktatur als Farce	164
1.4.3	Herrschaft durch Okkupation und ihre Aporien	169
1.5	Kommunistischer Staatszweck: Die SED - Herrschaft als Glückseligkeitsdespotie	174
1.5.1	Kommunismus als Kampf gegen die bürgerliche Demokratie	181
1.5.2	Leninistischer Demokratiebegriff	184
1.5.3	Wahlen in der wahren Demokratie	189
1.5.4	Kritik des Despotismus: Kants Freiheits- und Rechtsstaatskonzeption	195
2	**Kultur, Kunst und Film in der SED-Diktatur**	**215**
2.1	Politische Herrschaft, Kultur und symbolische Ordnung	217
2.1.1	Herrschaft, Legalität und Legitimität	217
2.1.2	Kultur und symbolische Ordnung	224
2.1.3	Kultur, symbolische Ordnung und Massenmedien in der DDR	228
2.1.4	Zur Funktion der Kunst	233

2.1.5	Funktion der Kunst oder: Diener zweier Herren – Zur Rolle der kritischen sozialistischen Intelligenz	244
2.2	Zum Kunstbegriff der SED: Marxistisch – Leninistische Ästhetik	249
2.2.1	Kant	249
2.2.2	Hegel	255
2.2.3	Lukàcs	261
2.3	Die Grundlagen der Kulturpolitik von KPD/SED	264
2.3.1	Zur Tradition und Kontinuität des Konzepts einer politisierten Kunst	264
2.3.2	Zum Kultur- und Kunstbegriff der SED	306
2.4	Zur Kulturpolitik der SED	312
2.4.1	Der Anfang und seine Voraussetzungen	312
2.4.2	Zur Ausgestaltung der Kultur- und Kunstpolitik der SED	329
2. 5.	Die Deutsche Film AG (DEFA)	382
2.5.1	Politik und Film	382
2.5.2	Aufarbeitung der kulturellen Hinterlassenschaften der SED-Diktatur	397
2.5.3	Die DEFA	412
2.5.4	Zur Ästhetik-Konzeption des DEFA -Filmschaffens	430
2.5.5	Die Aussagepotentiale des DEFA-Films	446
3	**Selbstbehauptung und Moderne: Der totalitäre Mythos**	**453**
3.1	Totalitarismus und Kunst	454
3.1.1	Totalitarismus als Antwort	456
3.1.2	Hermeneutik der Staatskunst	460
3.2	Selbstbehauptung und Moderne: Ideengeschichtliche Rekonstruktion	463

3.2.1	Zum Problem der Gewissheit	465
3.2.2	Zum Problem der Einheit von Gesellschaft	467
3.2.3	Totalitäre Politik als Identitätsrepräsentation	469
3.3	Die Grundlagen des marxistisch-leninistischen Weltverstehens	472
3.3.1	Die kommunistische Partei	473
3.3.3	Kader/Arbeiter oder: Heroismus als Keimform des Neuen Menschen	518
3.3.4	Thälmanns Diktum	519
3.3.5	Mythisches Idealportrait und Filmportrait	520
3.4	Das heroische Selbstbild des Kommunismus	521
3.4.1	Mythos und Heroismus	521
3.4.2	Merkmale totalitärer Kulturen	539
3.4.3	Heroismus und seine Idealbilder im Film	542
3.4.4	Das kommunistische Heldenpantheon	543
3.4.5	Heroisches Selbstbild: Der Arbeiter – ein sozialistischer Prometheus	544
3.5	Der Arbeiter – ein sozialistischer Prometheus: Gestalt des politischen Mythos und Symbol der totalitären Transformation der alten Gesellschaft	550
3.5.1	Das kommunistische Heroismus- Paradigma	552
3.5.2	Die Revolution und der Neue Mensch	554
3.5.3	Die revolutionäre Initiative	558
3.5.4	Die zwei Grundformen des Heroismus	561
3.5.5	Die sozialgeschichtliche Ebene oder: Auf der „Spur der Steine“	564
4	**Typologie und Hermeneutik des Heroismus**	**581**
4.1	Heroismus und seine Idealbilder im Film	581
4.1.1	Mimesis: Vorstellungsbild oder Abbild	583

4.1.2	Aporien der Staatskunst I	587
4.1.3	„Am Strand“ oder: Ein Maler blickt auf die „Idee“	590
4.1.4	Aporien der Staatskunst II	591
4.2	Zur Interpretation des politischen Mythos	592
4.3	Das Heroismus-Modell	593
4.4	Typologie des Heroismus	595
4.5	Hermeneutik des Heroismus im DEFA-Film	598
4.5.1	Film als Gegenstand	598
4.5.2	Film als Narration	599
4.5.3	Film als Schnittstelle von Herrschafts- und Sozialgeschichte	601
4.5.4	Hermeneutik des DEFA-Films	608
4.5.5	Hermeneutik des Heroismus	611
5	**Das heroische Selbstbild: Filmanalysen**	**627**
5.1	Filmfundus und Fragestellung	628
5.2	Optimistischer Heroismus	631
5.2.1	Thälmann oder: Die Inaugurierung eines politischen Führer-Helden im DEFA-Film	631
5.2.2	Die Konstruktion des Arbeitshelden im DEFA-Film	709
5.3	Dezisionistischer Heroismus	801
5.3.1	Der politische Führer oder: Die Geburt des neuen Heldentyps aus dem Geist der Gemeinschaft	801
5.3.2	Der Arbeitsheld	838
5.4	Digressiver Heroismus - Vom Verschwinden des heroischen Subjekts oder: Geschichten von Kadern und Arbeitern	877
5.4.1	Der Film: Jadup und Boel (1980/81/ UA 1988): Die sozialistische Filmproduktion – eine ernste Farce	877

5.4.2 Bewusstsein und Zeit 904
5.5 Fazit 929
5.5.1 Optimistischer Heroismus 929
5.5.2 Dezisionistischer Heroismus 934
5.5.3 Digressiver Heroismus 936
6 Zusammenfassung 943
Literaturverzeichnis 951
Verzeichnis der Filme 988

4 Typologie und Hermeneutik des Heroismus

„Die Neuzeit hat sich ihren Namen selbst gegeben. Sie wollte nicht nur die neue Zeit und nicht nur die Zeit des Neuen, sondern beides aus der Authentizität des Menschen sein. Das dem Mittelalter präsente Modell der Epochenwende war das Datum der göttlichen Inkarnation, also der transzendenten Setzung eines geschichtlichen Nullpunktes. Jetzt sollte der Mensch die geschichtliche Inzision leisten, er sollte sich als Ursprung seiner eigenen Geschichte in ihrer endgültigen Verwirklichung erweisen.“[1718] Die damit angelegte Selbstkonzeption des Menschen als „schöpferisches und originäres Wesen“ sucht in der Geschichte die Bestätigung dieser Selbstdeutung und nimmt damit die „Geschichtsinterpretation“ für „das Selbstverständnis des Menschen in Dienst.“[1719] Dieses Denkmotiv kehrt wieder in der Marxschen Formel vom Ende der „Vorgeschichte der Menschheit“, die mit der neuen Zeit der kommunistischen Gesellschaftsordnung beginne; diese Formel schließt an das vom aufklärerischen Denken artikulierte, geschichtsphilosophisch grundierte Verständnis vom unaufhaltsamen Fortschritt, von der Überwindung des Übels und der Höherentwicklung der Welt an, eine Bewegung, die nun aber nicht mehr als Realisierung eines Vernunftprozesses, sondern als aus der Logik der Geschichte selbst abgeleitete Aktion der Arbeiterklasse bestimmt wird. Dieser durch die *Gesetze der Geschichte* beglaubigte *Optimismus* bildet den Grundzug des politischen Mythos, in dem dieser historische Optimismus mit der *heroischen Tat* des Proletariats fusioniert wird. Dieser Grundzug bestimmt die politisierte kommunistische Ästhetik und die Hervorbringungen ihrer Kunst.

4.1 Heroismus und seine Idealbilder im Film

Der kommunistische Weltanschauungsmythos kulminiert in der zum politischen Handeln fortgeführten Selbstermächtigung und in der Beschaffung einer historischen Selbst-Legitimation. Das Handeln im historischen Auftrag

---

1718 Blumenberg, Hans, Die Vorbereitung der Neuzeit, in: Philosophische Rundschau 9. Jg. 1961, H. 2/3, S. 81 - 120, hier: S. 81.

1719 Ebd.

bedarf eines Trägers; er tritt in Aktion als Kollektivsubjekt Arbeiterklasse und in der dessen Sinn erfüllenden Realinkarnation: der kommunistischen Partei. Mythische Bestimmung und empirischer Gehalt des historischen Subjekts fließen in den visuellen Repräsentationen der Kunst zusammen. Sie schafft das visuelle Äquivalent: die heroische Gestalt des Arbeiters symbolisiert mit seinen Attributen Gewissheit, Handlungssicherheit und Zukunftsoptimismus die Grundzüge des kommunistischen Mythos. In diesem Symbol verdichtet sich die Selbst-Legitimation des Kommunismus, es ist die Figur der Souveränität der kommunistischen Herrschaft. Alter ego dieser Gestalt ist der Kader; er ist zuzusagen die operationalisierte Variante des Arbeiters, der stellvertretend für ihn und mit den ihm zugeschriebenen Attributen als Akteur die politische Bühne betritt.

Der Zusammenhang des Entstehens der modernen politischen Mythen und der Verfügbarkeit moderner technischer Mittel der Massenkommunikation ist bekannt.[1720] An den Prozess der Mythisierung kann das Medium Film in besonderer Weise anschließen: Faszination und Macht des Mediums Film hängen aufs engste zusammen mit der Suggestion und dem „in situ realisierten Versprechen, Herstellung von Totalität leisten zu können durch seine immanente Kraft, Disparates, weit Auseinanderliegendes, Widersprüchliches, Fremdes und Vertrautes am Ende als Einheit zu begreifen oder zumindest als einheitlich begriffen vorzugeben.“[1721] In der technisch induzierten Remythisierungsleistung des Mediums wird auch die *ikonische Leere*, die Undarstellbarkeit eines Kollektivsubjekts aufgehoben. Das mythische Potential des Marxismus-Leninismus entäußert sich mit Konsequenz in einer monumentalen und stählernen Gestalt: dem Arbeiter/Kader als Heros.

Exkurs: Wirklichkeitsbegriff und Kunst: Ästhetische Verfahren der Moderne

Montage als Signatur der industriellen Moderne, als Ausdruck der in der großen Industrie kulminierenden Teilung der Arbeit, meint dort die Zusammensetzung vorfabrizierter Elemente zu einer neuen Ganzheit, wobei der *unbewegte Beweger* die Maschine, das tätige Subjekt deren Appendix ist. Eine Entsprechung dieses sozialgeschichtlichen Prozesses könnte in jener Entwicklung aufgesucht werden, die seit der Romantik unter dem Begriff des

---

1720 Vgl. oben Kapitel 3.

1721 Blumenberg, Hans, Irdische und himmlische Bücher, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 26.Jg. 1979, S. 618 - 631, hier: S. 620.

Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne einsetzt. Diese Entwicklung, die gegen die Konventionen mimetischer Poetik opponiert, die den Schein organischer Ganzheit des Kunstwerks zersetzt, begründet in der Immanenz des poetologischen Diskurses die Möglichkeit eines Einbezugs fremder, nicht-fiktiver Textteile in den Textkorpus des künstlerischen Werks. Technische Reproduzierbarkeit und Montage hängen aufs engste zusammen; beides ist konstitutiv für das junge Medium Film. Die technische Seite der Fabrikation der filmischen Fiktion ist hier das Zusammenkleben des belichteten Materials, eben die Montage, die überdies, als ästhetisches Gestaltungsmittel fungierend, die Ordnung der Teile setzt. Die Montage verstärkt die diegetische Funktion des Films, sie lässt vergessen, dass Film nicht Abbild von, sondern Erzählung über Realität ist. Mit den revolutionären Kunstbewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts, mit den Arbeiten der jungen Picasso und Braque im Kubismus, mit Dadaismus und Dos Passos` Großstadtromanen wird Montage vollends ins ästhetische Verfahren der anderen Künste integriert und kann seitdem als Formprinzip moderner Kunst überhaupt gelten.

Montage als Zusammenführung des Disparaten war, unter rezeptionstheoretischen Aspekten betrachtet, auf den ‚Schock' angelegt. Zugleich sabotierte sie erfolgreich die Prämissen der *Identitätsästhetik*, die unter der Kategorie der Totalität eine Synthese des Empirischen mit einem Absoluten betreibt. Adorno hat mit einer berühmten Formulierung die ästhetischen Leistungen der Montage prägnant zusammengefaßt: Mit der Montage beginnt „Kunst den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang."[1722]

4.1.1 Mimesis: Vorstellungsbild oder Abbild

Seit der Antike ist der Grundgegensatz im Verständnis dessen, was Leistung der Kunst sein kann, der von Vorstellungsbild oder Abbild. In der platonischen Ideenmimesis ist das Verhältnis von Urbild, Abbild, Nachbild ent-

---

1722 Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 233. Vgl. dazu: Tristan Tsara: „Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren. Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die ihr eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. Schneidet sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte. Schüttel leicht. Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. Schreibt sie gewissenhaft in der Reihenfolge ab, in der sie aus der Tüte gekommen sind. Das Gedicht wird euch ähneln. Und damit seid ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität." Dada-Manifest, 1916, in: Dada Berlin, Texte Manifeste Aktionen, hg. v. H. Bergius u. K. Riha, Stuttgart 1977.

scheidend, bei Aristoteles ist Kunst Nachahmung der Natur (ars imitatur natura), in der Neuzeit, vor allem seit der Romantik, tritt das Fragment als Indikator der Kunst hervor, Montage wird ein zentrales Verfahren. Ein Verständnis der Montage, das sie nicht missverstehen will als bloße Adaption eines formalen Mittels, als Erweiterung des Arsenals literarischer Techniken, muss auf die Verankerung dieses ästhetischen Verfahrens in einem spezifisch modernen Wirklichkeitsbegriff zurückgehen, d.h. auf das Fundierungsverhältnis von Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit nicht-mimetischer Kunst, von dem im folgenden stark verkürzt einige Aspekte behandelt werden.

Am Leitfaden des Verdikts der Antike gegen die Dichtung kann dieser Fundierungszusammenhang entwickelt werden. Die Polemik gegen die Dichtung, insbesondere von Plato vorgetragen mit dem Ergebnis, dass Dichter „Lügner“ seien, hat wesentlich die Tradition des poetologischen Diskurses bestimmt. Plato begründet im zehnten Buch der „Politeia“ das im dritten Buch gefällte Verdikt über den größten Teil der Dichtkunst. Um zu zeigen, dass Dichtung nur dem Schein, nicht der Wahrheit dienen kann, entwickelt er seinen „Wirklichkeitsbegriff“, der von einer hierarchisch gegliederten „Wirklichkeit“ ausgeht und dabei drei Wirklichkeitsstufen unterscheidet: die höchste Stufe bildet das Urbild, d.h. die Idee, deren Schöpfer ist Gott; es folgt das Abbild, d.h. die einzelnen Dinge, die nach der Idee geschaffen sind, deren Schöpfer ist der Handwerker; ganz unten steht das Nachbild, d.h. das Bild, das die nachahmenden Künste schaffen, die sich am Abbild orientieren, dessen Schöpfer ist also der Maler oder Tragödiendichter.

Die zugrundeliegende Problematik ist die des Begriffs von Wahrheit und des Begriffs von Wirklichkeit.[1723] Der platonischen Ideenlehre liegt ein Wirklichkeitsbegriff einer augenblicklichen Evidenz zugrunde. Ihm korrespondiert als die herrschende künstlerische Konzeption die Theorie der Nachahmung. Aus der platonischen Überzeugung von der Transparenz des Urbilds in der Erscheinung ergibt sich das korrelative Verhältnis, in dem Urbild und Abbild stehen: die sichtbare Welt wird begriffen als Ausführung der Sollensimplikationen der Urbilder, die Nachbildungen der phänomenalen Welt er-

---

1723 Dieser Absatz ist die Paraphrase der Gedankenführung von Hans Blumenberg zu diesem Problem; sie übernimmt übernimmt die von Blumenberg unterschiedenen Wirklichkeitsbegriffe, eine besondere Kennzeichnung wird daher nicht vorgenommen. Vgl. zum Nachweis: Blumenberg, Hans, Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt/M.2001, S. 47 - 73, hier: S. 49 - 54.

füllen den Sinn der Urbilder. Als Nachahmung der eigentlichen Wirklichkeit der Ideen gelten Natur wie auch die Werke des Handwerkers. Der Handwerker blickt, wenn er z.B. ein Bett herstellt, direkt auf die Idee selbst. Ein Künstler dagegen, der ein Bett malt, bezieht sich in seiner Darstellung nicht auf die Wirklichkeit der Idee, sondern auf deren bereits vorliegende Nachahmung durch den Handwerker, d.h. er bildet ab, was schon Abbild ist. Weil das Kunstwerk als Nachahmung zweiter Stufe bestimmt wird, wird es negativ als Lüge bestimmt.
Aus der platonischen Ideenmimesis wird bei Aristoteles die Forderung an die Kunst, sie solle einerseits vollenden, andererseits - das Naturgegebene - nachahmen. Kunst tritt an die Stelle, die bei Plato Natur bzw. Demiurg reserviert waren. Dadurch wird sie zur Abbildung erster und einziger Stufe. Im Vordergrund dieser Konzeption stehen Fragen der Wirkung der künstlerischen Arbeit, nicht Fragen der Unwahrheit der Kunst. Die Mimesis-Konzeption bezieht sich auf einen antiken, aristotelischen Naturbegriff, dem sie als das selbst nicht herstellbare Urbild alles Herstellbaren gilt.

Mit Beginn der Neuzeit wird diesem Begriff der Boden entzogen: Natur wandelt sich zum konstruktiven Begriff, zum Inbegriff möglicher Produkte der Technik. Einen entsprechenden Bedeutungswandel macht der *Begriff der Wahrheit* durch. Nach antiker Auffassung besteht zwischen Gegenstand und der ihn erfassenden Erkenntnis ein *kausaler Zusammenhang eindeutig abbildender Repräsentation.* Die Korrektur dieser Konzeption besteht in der Annahme einer *nicht-abbildenden Erkenntnisleistung*. Diese Bestimmung ist fundiert in der Einsicht, dass sich gegenständliche Erkenntnis auf „Wirklichkeit“ bezieht *nicht* im Modus einer *abbildlichen*, sondern einer *semiotischen Relation*:

„Unsere Empfindungen und Vorstellungen sind *Zeichen*, *nicht Abbilder* der Gegenstände“[1724], d.h. Begriffe bilden Wirklichkeit nicht ab, sondern sind konstruktive Entwürfe mit gegenständlicher Geltung. Von Bedeutung ist daher nicht mehr der Wahrheitsbezug zwischen Kunstwerk und Natur, sondern zwischen dem Künstler-Subjekt und dem Kunstwerk, das er als ein von ihm hergestelltes Stück Wirklichkeit ansieht.

1724 Cassirer, Ernst, Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Berlin 1910 S. 404, zit. nach: Paetzold, Heinz, Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturtheorie Ernst Cassirers im Kontext, Darmstadt 1994, S. IX.

Die Frage nach dem Fundierungszusammenhang von Wirklichkeitsbegriff und Kunst wird daher im neuzeitlichen Koordinatensystem neu gestellt. Dem neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff gilt die *Konsistenz* des Gegebenen in Raum und Zeit für die Intersubjektivität als Wirklichkeitsausweis, er nimmt in der Husserlschen Fassung Realität als Resultat einer Realisierung; ihm korrespondiert der neue Anspruch der Kunst, nicht mehr nur Gegenstände der Welt nachbildend darzustellen, sondern eine Welt zu realisieren.

Spätestens in der Romantik wird der Bruch mit der *Ästhetik der Repräsentation*, mit der Aufgabe einer Versinnlichung einer vorgängigen metaphysischen Wahrheit endgültig vollzogen: die Poesie ist „das ächt absolut Reelle" (Novalis).

Aus der Herausbildung eines Begriffs von Wirklichkeit als intersubjektiver Kontext ergibt sich auch die Reformulierung der ästhetischen Ideen der Moderne: Thema der Kunst wird der formale Wirklichkeitsausweis selbst; die Unabschließbarkeit, der Anspruch auf Darstellung des unendlichen Kontexts und die Unmöglichkeit seiner Erfüllung. Der Begriff der Wirklichkeit als Kontext legt den erzählenden Genres zunächst die Form der linearen Konsistenz auf; aus den Intersubjektivitätsimplikationen entwickelt sich schließlich ein perspektivischen Modell, in dem die Übersetzung der linearen Episodenfolge in die Gleichzeitigkeit möglich wird. Mit der reflektierten Preisgabe des Prinzips der formalen Konsistenz kann der Darstellungsimperativ eines unendlichen Kontextes unterlaufen werden.

Dem neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff des „in sich einstimmigen offenen Kontextes" ist „die Möglichkeit unverständlich geworden, an einer Gegebenheit die Gültigkeit des eigentlich Seienden wahrzunehmen oder wahrgenommen zu denken und darin die Aufforderung zur Wiederholung gestellt zu sehen. Der Wirklichkeitsbegriff der *‚offenen Konsistenz'* ist der einer Gewißheit auf Abruf; diese Wirklichkeit kann als solche nur dadurch bestätigt werden, daß sie nicht widerrufen wird, anders ausgedrückt: nur das Erwachen kann den Traum als das Irreale denunzieren."[1725]

Daraus folgt ein gravierender Einwand gegen das Realismus-Postulat: „Der Irrtum aller ästhetischen Realismus-Theorien und - Praktiken ist die Prämis-

---

1725 Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Blumenberg, H., Ästhetische und metaphorologische Schriften, a. a. O., S. 327 - 405, hier: S. 363.

se, es gäbe so etwas wie Merkmale des Realen, die man auf das Kunstwerk und seine Elemente transplantieren könnte. Gegenüber den Anstrengungen solcher Realismen gilt der Satz Kafkas: *Wirkliche Realität ist immer unrealistisch*.“[1726]

Kunst gewinnt ihre *Autonomie*, indem sie ihre Bindung an Wirklichkeit abwirft und aus der Antithese von Lüge und Wahrheit heraustritt. Dies ist der systematische Ort, der den Eintritt der Kunst in einen von utilitaristischen, volkspädagogischen oder sinnstiftenden Zwecken befreiten Status ermöglicht. Das von traditionellen Wirklichkeitsbegriffen als unwirklich dequalifizierte Material: der Traum, das Sinnwidrige, das Paradoxe kann von der Kunst integriert werden; sie kann Zeitungsausschnitte zur Komposition von Romanen zusammenfügen, sie kann Trümmer der Empirie zur Konstitution von Bildern verwenden; sie kann jede Realitätsreferenz unterlaufen und in einem rein ‚intertextuellen’ Verfahren Filme entstehen lassen etc.

4.1.2 Aporien der Staatskunst I

Das zerreißende Grundproblem der kommunistischen Kunstlehre bestand darin, den Nachweis vom revolutionären, vom optimistischen und heroischen *Wesen* der neuen proletarischen Kunst geführt zu haben, dieses *Wesen* aber in den entstandenen Werken der Künstler nur unzulänglich vorzufinden.

„Man kann leider nicht sagen“ erklärt im Januar 1951 in der „Täglichen Rundschau“ ein Autor mit dem Pseudonym N. Orlow in einem programmatischen Kurzlehrgang über die Anforderungen an die Neue Kunst, dass die „üblen Reste der Vergangenheit aus der Kunst der DDR bereits beseitigt sind. Das gesellschaftliche Bewusstsein bleibt hinter dem gesellschaftlichen Sein zurück. Die großen Monopolherrn und Gutsbesitzer sind längst hinweggefegt und die Demokratisierung der Lebensverhältnisse von Millionen Menschen ist durchgeführt, aber die Kunst bleibt nicht selten noch immer hinter den *Forderungen des Lebens*, hinter den Bedingungen *der konkreten Wirklichkeit,* hinter den neuen *Bedürfnissen des Volkes* zurück.“[1727]

Die Klage über ein Nachhinken der Kunst, über ihr Zurückbleiben hinter der stürmischen Entwicklung des Aufbaus und des neuen Lebens zieht sich da-

---

1726 Ebd. Vgl. dazu auch die Kritik von R. Brinkmann an der Realismus-Theorie von Lukacs in Kapitel 2.

1727 Orlow, N., Wege und Irrwege der modernen Kunst, in: Schubbe, Dokumente …, a. a. O., S. 159 - 170, hier: S. 161.

her wie ein roter Faden durch die SED-Herrschaft über die Kunst. Mit der Klage verbunden wurde daher stets die Aufforderung an die Künstler, mit erhöhter Anstrengung das Niveau ihrer Werke zu erhöhen.

Worin besteht das Problem und warum ist es nicht zu lösen?

Das Problem liegt in der Unfähigkeit der Kunst, die Postulate der Theorie einzulösen. Trotz aller guten Vorsätze scheitert sie immer wieder an der künstlerischen Darstellung des von der Theorie Erkannten. Dies Scheitern wird ihr von *der* Theorie bescheinigt, die das *Wesen* der Wirklichkeit und aller Dinge erkannt hat und die der Kunst den Auftrag der Gestaltung dieses erkannten Wesens als den einzigen ihr angemessenen Auftrag erteilt hat. Der Satz der Theorie *ist* bereits die wahre Kunst: im Verhältnis zur Idee, zum Urbild der Theorie kann die Nachbildung der Kunst nur unvollkommen sein.

In diesem Problem wendet sich die Reformulierung der platonischen Ideenmimesis gegen ihre kommunistischen Wiedergänger: deren Widerspiegelungs-Theorie einer politisierten Ästhetik kann als neoplatonische Ideenmimesis bezeichnet werden. Bei Plato schaut der Handwerker unmittelbar auf die „Idee“ - des Bettes - und kann daher in seinem Werk, dem Bett, eine Abbildung erster Stufe, eine vollkommene, *richtige* Abbildung schaffen. Der Maler dagegen, der ein Bett malt, schaut nicht unmittelbar die „Idee“, sondern nur eine bereits vorliegende Abbildung im Werk des Handwerkers, er stellt also nur eine Nachbildung zweiter Stufe her, die damit zwangsläufig unvollkommen ist.

Die Übertragung dieses platonischen Grundschemas auf die kommunistische Ideenmimesis bedeutet nun folgendes: Der den Sozialismus unter Anleitung der Partei aufbauende Arbeiter schaut unmittelbar die „Idee“ - des Sozialismus - und schafft deren Abbildung. Die lässt sich in all den neuen Fabriken, den Straßen und Plätzen und den Neuen Menschen vorfinden. Der Künstler dagegen schaut nicht unmittelbar auf die Idee, sondern nur auf die bereits hergestellten Abbilder der Idee und schafft wiederum nur deren Nachbildungen, die notwendig unvollkommen sind.

Nun entsteht das Problem: Im platonischen Modell sind die Nachbildungen des Künstlers als Abbildungen zweiter Stufe notwendig unvollkommen; im sozialistischen Modell sind die Nachbildungen der Künstler Abbilder der vorfindlichen Werke der realisierten „Idee“ des Sozialismus, und daher entsteht nun unvermeidlich die Frage nach der Vollkommenheit der Abbilder erster Stufe, also der realisierten Werke: Sind die realisierten Werke falsche

Abbilder einer richtigen Idee oder verhält es sich nicht vielleicht umgekehrt. Die Frage geht also tiefer; das hier entstehende Problem radikalisiert sich: mit der unvermeidlichen Frage nach der *Richtigkeit* der künstlerischen Nachbildungen entsteht auch die Frage nach der *Richtigkeit* der zugrundeliegenden „Idee".

Das Problem entsteht deshalb unvermeidlich, weil der Künstler als sozialistisch-realistischer Künstler den Auftrag hat, sich mit der Widerspiegelung der Abbilder zu befassen, die ihrerseits die „Idee" des Sozialismus realisiert haben. Die auftretende und von der Partei beklagte Unvollkommenheit der künstlerischen Nachbildungen kann aber nicht an der „Idee" des Sozialismus liegen, denn auf diese „Idee" blickt der Künstler ja gar nicht. Diese Unvollkommenheit kann aber auch nicht an den Abbilder erster Stufe liegen, also den vorfindlichen Werken, denn der Handwerker, hier: die Arbeiterklasse, blickt ja direkt auf die „Idee". Aus diesem Zirkel gibt es kein entrinnen; aus ihm entsteht aber ein Verdacht. Der Verdacht, die Unvollkommenheit der Abbilder zweiter Stufe (Kunstwerk) könne doch etwas mit der Unvollkommenheit der Abbilder erster Stufe (den vorfindlichen Werken) zu tun haben, entsteht deshalb unvermeidlich, weil die Theorie des Sozialistischen Realismus bereits die Möglichkeitsbedingung der Unvollkommenheit der Abbilder erster Stufe enthält: sie liegt vor in der Formel von Shdanow, der Künstler solle nicht die Wirklichkeit, also die Abbilder erster Stufe, als „tote, objektive Wirklichkeit", abbilden, sondern „in ihrer revolutionären Entwicklung", als Abbild des Prozesses der Annäherung an die „Idee".[1728]

Hier zeigt sich der immanente Widerspruch dieser neoplatonischen Ideenmimesis, (ein Selbstwiderspruch, den das platonische Mimesismodell nicht kennt) denn dem Künstler wird hier - mit der Verpflichtung, auf die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung zu sehen - der Blick auf die „Idee" selbst eröffnet: dieser Blick, der zugleich die obligatorische Perspektive darstellt, wird ermöglicht, indem der Künstler auf die Parteitheorie schaut; dies ist der Blick auf die „Idee". Damit wird aber auch implizit die Unvollkommenheit der Abbilder erster Stufe thematisiert; sogar noch mehr: es wird ihre Irrelevanz als Bezugspunkt für die künstlerischen Nachbildungen formuliert. Dies bedeutet die vollständige Entwertung der Wirklichkeit,

---

1728 Vgl. oben Kapitel 2. Der Verdacht, die künstlerischen Nachbildungen der realisierten Idee, die von der Partei als unvollkommen und sogar als falsch bewertet werden, könnten doch etwas Richtiges haben, der vor allem bei den Künstlern entsteht, verdichtet sich zum Konflikt zwischen beiden Seiten um die richtige Auslegung der Idee.

d.h. der vorfindlichen Abbilder der Idee des Sozialismus; sie sollen gar nicht zum Gegenstand der Nachbildung werden, worum es auch in der Kunst allein gehen soll, ist die „Idee“ selbst. Aus der immanenten Widersprüchlichkeit der Doktrin ergibt sich für den Künstler ebenfalls eine widersprüchliche Lage, eine Art double-bind: er hat den Auftrag zur Nachbildung der Wirklichkeit und er hat ihn nicht.[1729] Die Rettung der „Idee“ vor der Unvollkommenheit der Wirklichkeit wird daher der vornehmste Auftrag der Kunst, der ihr unter dem Titel der Wirklichkeitsdarstellung erteilt wird. Hier liegt auch der Grund für die notorische Konfliktualität des Verhältnisses der Partei zu ihren Künstlern, wenn diese meinen, die „Idee“ retten bzw. sogar befördern zu können auch durch Einbeziehung empirischer Unvollkommenheiten.

4.1.3 „Am Strand“ oder: Ein Maler blickt auf die „Idee“

Die in der Malerei tätigen sozialistischen Meister konnten am ehesten den polit-ästhetischen Postulaten Genüge tun; im Unterschied zum Künstler im platonischen Modell konnten sie im sozialistischen Surrealismus direkt auf die „Idee“ schauen, wenn sie etwa den ‚Neuen Menschen’ oder Szenen des Neuen Lebens darstellen wollten; sie mussten nicht Vorfindliches abbilden, sondern Nichtvorfindliches *erfinden*.

Einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunstform war Walter Womacka. Dieser Künstler war Nationalpreisträger, Mitglied der Akademie der Künste der DDR und von 1968 bis 1978 Rektor der Kunsthochschule Berlin.[1730]

Mit seinem Bild „Am Strand“, ein am Ostseestrand lagerndes keusches Paar, dessen weiblicher Teil sehnsuchtsvoll in die Ferne blickt, hat Womacka 1962 nicht nur den Rang des populärsten Künstlers der DDR errungen, sein „Strand“ - Motiv wurde zum am meisten reproduzierten Bild der DDR-Malerei und verzierte Briefmarken, Bucheinbände und Poster. Aber auch auf einem anderen Gebiet hat er Großes geleistet. Am 3. Januar 1953, dem Geburtstag Wilhelm Piecks, wurde das Wandbild Max Lingners in der Leipziger Straße in der Pfeilervorhalle des Hauses der Ministerien, vormals das nationalsozialistische Göringsche Reichsluftfahrtministerium, ein Muster der

---

1729 Vgl. dazu oben Kapitel 2 Stefan Heyms Stellungnahme zum ‚Nachterstedter Brief’, in der er auf diese Widersprüchlichkeit aufmerksam macht.

1730 Vgl. dazu: Fischer-Defoy, Christine, Kunsthochschule Berlin, in: Eckhart Gillen u. R. Haarmann, Kunst in der DDR, Köln 1990, S. 140 - 143, hier: S. 143.

„ ‚Überwältigungsarchitektur' aus der NS-Zeit"[1731] , eingeweiht. Eine naive Darstellung von Szenen der Weltjugendfestspiele 1951 und Szenen vom „Planen, Beraten, Arbeiten, Marschieren."[1732] Dieses Bild auf Meißener Kacheln konnte „das Urbild für das werden, was seit den späten fünfziger Jahren Ulbrichts und Honeckers Spezialist, ja beinahe Monopolist fürs dekorativ und farbenfroh Optimistische, Walter Womacka, routinehaft in Form von Wandbildern und Glasfenstern an und in so viele repräsentative Gebäude Ost-Berlins, z.B. das ‚Haus des Lehrers' am Alexanderplatz, gebracht hat."[1733]

4.1.4 Aporien der Staatskunst II

Die kommunistische Kunstdoktrin kann als die Konzeptualisierung einer neoplatonischen Ideenmimesis bezeichnet werden; sie weist allerdings eine entscheidende Differenz zum platonischen Mimesismodell auf: dort konnte nur der Handwerker auf die Idee selbst blicken und sein Werk danach bilden, nicht aber der Künstler, dem mit Blick auf das Werk des Handwerkers nur ein Abbild zweiter Stufe möglich sein sollte. In der neoplatonischen Konzeption kann nicht nur der Künstler dies nicht - obgleich er es der immanenten Widersprüchlichkeit zufolge sollte können - auch der Handwerker kann *nicht* unmittelbar die Idee anschauen und sein Werk danach bilden. Der Grund dafür liegt in der der Kunstdoktrin übergeordneten Erkenntnis- und Geschichtstheorie: ihren Grundannahmen zufolge kann es nur eine *Figur* geben, die auf die Idee selbst blicken kann: die kommunistische Partei bzw. ihre Personifizierungen und Repräsentanten.

Bei Plato ist die *göttliche* Herkunft der Idee vorausgesetzt, hier ist die Herkunft der Idee aus der *parteilichen* Wissenschaft des Marxismus vorausgesetzt: die Partei als Schöpferin der Idee ist auch deren Hüter; zugleich ist sie auch Wächter der *Wahrheit* der Idee in den ihren Sinn erfüllenden Nachbildungen in der *Wirklichkeit.* Die Partei als Schöpfungsinstanz und als Hüter der Idee ist daher auch die einzige Emanationsinstanz für ihre Nachbildungsversuche unter dem Titel „Aufbau des Sozialismus": ihr Wort wird Tat in den Werken der ´Handwerker´ und der Künstler.

1731 Feist, Günter, Platz gemacht für Monumentalpropaganda, in: Gillen u. Haarmann, Kunst in der DDR, a. a. O., S. 126 - 136, hier: 131.

1732 Feist, Platz gemacht…, a. a. O., S. 130.

1733 Ebd.

Die Partei als Schöpfungsinstanz der Idee ist daher auch die Richterin über die Vollkommenheit der künstlerischen Nachbildungen. Sie ist die einzige Instanz, die mit Autorität darüber urteilen kann, ob sie der Idee adäquat sind und ob sie den Werken der ´Handwerker` adäquat sind oder nicht, d.h. platonisch gesprochen, ob sie die Wahrheit der „Idee“ nachbilden oder ob sie „lügen“; *daraus* ergeben sich die Aporien der Avantgarde in der sozialistischen Kunst.

4.2 Zur Interpretation des politischen Mythos

Die Anstrengung, „für die eine eindeutige und ganze Wahrheit einstehen zu sollen“ äußert sich im „Ernst der mythischen Totalität“, die der „Künstlichkeit des ‚weltanschaulichen' Mythos“[1734] eignet; diese Anstrengung ist zentriert um einen Grundmythos, der nicht zuerst als „historisch-literarisch vorkommendes Faktum“ zu nehmen ist; er ist vielmehr „als Strukturschema für solche Fakten und Belege, also für die tatsächlich nachweisbaren Mythen und mythenähnlichen Konstrukte, ein dynamisches *Prinzip der Sinnstiftung*.“[1735]

Der *Mythos Arbeiterklasse* bildet den Grundmythos des modernen politischen Mythos der totalitären kommunistischen Epoche durch „den sie sich ihre intentionalen (mythischen oder sonstigen) Objektivationen in Bildwelten zu verschaffen“[1736] vermag. Er greift dabei etwa auf die „exzeptionelle mythische Disposition des gnostischen Dualismus“ zurück, in denen sich Geschichten deshalb erzählen lassen, „weil sich zwei Urmächte, zwei metaphysische Lager mit allen Listen und Künsten gegenüberstehen und die Geschichte des Menschen nur so etwas wie der Indikator für das Hin und Her der Machtverteilung ... ist.“[1737]

1734 Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, a. a. O., S. 350.

1735 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 198. Herv. v. Vf. Blumenberg setzt sich hier mit dem von Hans Jonas geprägten Begriff Grundmythos auseinander bei dem Problem des Wechselbezugs zwischen „Arbeit am Mythos“ und „Arbeit des Mythos“: „Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte.“ a. a. O., S. 192.

1736 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 200.

1737 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 198f.

Das dualistische Schema ist „mythenträchtig. Es liefert die Geschichten so, wie moderne dualistische Remythisierungen stattdessen die Geschichte als von ihnen gedeutete nachliefern: Immer ist die jeweils gegenwärtige Weltlage der erwartete Schnitt quer durch den Gesamtprozeß des Kampfes der die Wirklichkeit bestimmenden Mächte. Nur so kann *die* Geschichte als *eine* Geschichte, in der Gut und Böse ihre Repräsentanten haben, erzählt werden.“[1738]

Im „Manifest“ liegt das erforderliche Strukturschema ausgearbeitet vor; den gesetzlichen Gang des Klassenkampfes lassen Marx/Engels einmünden in das Resultat: „es bilden sich zwei unversöhnlich gegenüberstehende feindliche Lager heraus.“ Dieses dualistische Schema hat schon in der Weimarer Republik den kommunistischen Parteien als Erklärung der Weltlage gedient; eine besonders einflussreiche Ausformulierung hat es im Jahr 1947 durch Shdanow in seiner „Zwei-Lager-Theorie“[1739] erhalten; ein Erklärungsschema, das fast bis zum Ende der DDR seine Geltungskraft behaupten konnte.

4.3 Das Heroismus-Modell

Die kommunistischen Kulturtheoretiker haben stets die *Größe* und den *Heroismus* der neuen proletarischen Kunst und ihre Überlegenheit über die verfallende bürgerliche Kunst hervorgehoben. Alle betonen zudem einen Grundzug der neuen Kunst: ihren *Optimismus*. Franz Mehring berichtet vom klassenbewussten Arbeiter, dass dieser die moderne Kunst ablehne, denn sie „ist durchaus pessimistisch in dem Sinne, daß sie im Elend der Gegenwart nur das Elend sieht. Was ihr vollständig fehlt, ist jenes freudige Kampfelement, das dem klassenbewussten Proletariat das Leben des Lebens ist.“[1740] Dieser Arbeiter zeichne sich im Gegensatz dazu aus durch „einen tief optimistischen Grundzug“, der sich auf die „felsenfeste Überzeugung“, auf die „Gewissheit“ stütze, „daß er eine Welt umwälzen kann.“[1741]

1738 Blumenberg, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 199.

1739 Vgl. oben Kapitel 1 und unten Kap. 5.

1740 Mehring, Franz, Kunst und Proletariat, in: Gesammelte Schriften, Bd.8, Berlin 1963, S. 127 f. Vgl. oben Kapitel 2. 3.

1741 Ebd.

Der von Mehring postulierte Zusammenhang von historischer Funktion einer Klasse im historischen Prozess und ihrer Kunst stellt das *Modell* dar zur Bestimmung des *Wesens* der neuen Kunst: die neue proletarische Kunst ist optimistisch, realistisch, heroisch etc. aus *historisch-politischen* Gründen. Aus der Erkenntnis der historischen Rolle der Klasse leitet Mehring ästhetische Kriterien ab; es handelt sich also um eine normative ästhetische Bestimmung aus dem Geist der marxschen Geschichtstheorie.

Dieser Zusammenhang wird noch deutlicher herausgestellt bei der Formulierung der Doktrin des Sozialistischen Realismus durch A. Shdanow 1934 in Moskau: „Unsere Literatur ist erfüllt von *Enthusiasmus* und *Heldentum*. Sie ist *optimistisch*, aber nicht aus irgendeiner animalischen ‚inneren' Empfindung heraus. Sie ist *optimistisch ihrem Wesen* nach, weil sie die Literatur der aufsteigenden Klasse, des Proletariats, der einzigen fortschrittlichen und fortgeschrittenen Klasse ist. Unsere Sowjetliteratur ist stark, weil sie einer neuen Sache, der Sache des sozialistischen Aufbaus dient."[1742]

Und noch vor der *offiziellen* Implementierung des Sozialistischen Realismus in der DDR, stellt A. Dymschitz 1947 auf dem „Ersten Deutschen Schriftstellerkongreß" in Berlin diesen „Optimismus" ganz unverhüllt ins Zentrum der neuen Kunst. Dymschitz konzediert zwar den deutschen Schriftstellern, eine „Menge rein deutscher Fragen" behandeln zu müssen, aber die deutsche Nachkriegsliteratur sei doch „allzu retrospektiv" angesichts der Tatsache, dass sich „das Leben in Deutschland in stürmischem Tempo jeden neuen Tag" verändert: „Der Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten, zwischen Demokratie und Reaktion entwickelt sich in Ihrem Lande mit ungewöhnlicher Intensität, und die Sprache des Schwertes erstarkt mit jedem Tag. Die Literatur bleibt offensichtlich hinter dem rasch strömenden Leben zurück. Vor dem deutschen Volk stehen Aufgaben, die wahrhaft heroische Arbeit erfordern. Aber die heroische Sache, sagte einmal Maxim Gorki, fordert ihrerseits heroische Worte, erfüllt mit Romantik und Optimismus, die eine Einschätzung des heutigen Tages und einen Aufruf zu einer besseren Zukunft enthalten."[1743]

1742 Shdanow, Andrej, Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt, a. a. O., S. 47. Herv. v. Vf.

1743 Dymschitz, A., Rede zur Eröffnung, in: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß. 4. - 8. Oktober 1947. Protokolle und Dokumente, a. a. O., S. 88. Vgl. oben Kap. 2.

Das Proletariat und seine politische Herrschaft stellen „gesetzmäßig“ eine höhere historische Entwicklungsstufe dar als die überwundene bürgerliche Epoche; dies ist die historisch progressive Rolle des Proletariats. *Ästhetisches Äquivalent* dieser außerästhetischen bestimmten Fortschrittlichkeit *soll* der *heroische und optimistische Grundzug* der proletarischen Kunst sein; diese normative Bestimmung bildet den Grundzug aller polit-ästhetischen Darlegungen der kommunistischen Kulturtheoretiker.

4.4 Typologie des Heroismus

Dieser behauptete Zusammenhang von Heroismus und Optimismus der neuen Kunst kann nun die Grundlage bilden für eine am *Selbstverständnis* ansetzenden Hermeneutik der Kunst des Kommunismus. Der Ansatz am Selbstverständnis bedeutet aber keineswegs eine Bindung an dieses Selbstverständnis. Im Gegenteil, dieser Ansatz bietet, indem er die Selbstbeschreibungskategorien auf die vorfindlichen Kunstwerke anwendet, sie gewissermaßen gegen sich selbst wendet, die Möglichkeit, dieses Selbstverständnis zu *destruieren* und als *Selbsttäuschung* kenntlich zu machen. Die folgende Typologie erfüllt eine entscheidende heuristische Funktion für die Durchsicht des Filmbestandes der DEFA unter der vorliegenden Fragestellung; die für die einzelnen Typen entwickelten Kriterien erlauben eine *systematische* Interpretation der Filme.

Die im 5. Kapitel vorgestellten Filmanalysen sind daher nur Exempel; sie besitzen Modellcharakter, der eine Zuordnung der anderen, unerwähnt gelassenen Filme zu den einzelnen Idealtypen auf der Grundlage der entwickelten Kriterien erlaubt.

Erster Typus: Optimistischer Heroismus

Die Selbstbeschreibungskategorie des Optimismus bildet den Ausgangspunkt für die idealtypische Klassifizierung der Kunst des Kommunismus in einer Typologie des Heroismus. In dieser Kategorie sind die Grundannahmen des Kommunismus abgebildet als Fähigkeit zur Entscheidung und Unterscheidung, als Ausdruck der Handlungssicherheit und der Gewissheit, das telos der Geschichte erkannt zu haben und auch realisieren zu können. Die gestaltliche Projektion des heroischen Selbstentwurfs ist der Arbeiter. Im Heroismus der Arbeitergestalt entspricht endlich die Wirklichkeit ihrer Idee.

Die Gestalt des Arbeiters als Held der Gewissheit repräsentiert - ganz platonisch - das kausal-abbildliche Verhältnis von Prinzip und Phänomen. Heroismus kann daher als konstitutiv für den Bestand totalitärer Kunst gelten. Einer an die erschlossene Sinnstruktur des Selbstentwurfs anknüpfenden Typologie zur Darstellung immanenter Differenzen des Kommunismus kann Heroismus in der Darstellung der Gestalt des Arbeiters/Kaders als Grundtypus gelten.
Die heroische Haltung der Figur des Arbeiters/Kaders, des Helden des Aufbaus der kommunistischen Utopie ist *fraglos* vorhanden als Gewissheit über das Ziel und Handlungssicherheit über den Weg. Heroismus ist Spiegel der Größe und Unerhörtheit der Aufgabe und Spiegel für die Sichtbarkeit der Macht, die ihrerseits von der Gewissheit, im historischen Auftrag zu handeln, legitimiert ist. In der iterativen Darstellung und Präsenz heroischer Gestalten in allen Bereichen des Lebens spiegeln sich die Macht der Partei und ihr Anspruch auf absolute Geltung ihrer Macht.

Heroismus ist die Grundform i. S. einer Adäquation von theoretischen Suppositionen und visuellen Repräsentationen des kommunistischen Selbstbildes. Dieser Grundtypus kann als „Optimistischer Heroismus“ bezeichnet werden.

Zweiter Typus: Dezisionistischer Heroismus

Dieser Typus ist eine entscheidende Modifikation des ersten Typus`; er kann wie folgt bestimmt werden: Der optimistische, absolute Heroismus ist zersetzt, Gewissheit und Handlungssicherheit sind nicht mehr *fraglos* vorhanden und gesichert; erst nach überstandener *Krisis* stellt sich beides wieder ein: es liegt eine Gewissheit *zweiter Ordnung* und eine abgeleitete Handlungssicherheit vor, deren Grundlage eine Dezision bildet. Dezisionismus ist eo ipso *Gegenposition*, gerichtet gegen die Position der Verflüssigung von Handlung in einen unendlichen Prozess des Abwägens von Vernunftgründen im unabschließbaren Diskurs, dessen Kern in der Relativierung jedes *absoluten* Wahrheitsanspruchs der Vernunft liegt; ein Diskurs, an dem der Dezisionismus gerade diese Unabschließbarkeit und Unentschiedenheit kritisiert, ein Diskurs, in den er aber *schon einbezogen* ist durch seine antithetische Bezogenheit.

Auch der politische Dezisionismus ist angeschlossen an die *dualistische Grundstruktur des Mythos*. Im Dezisionismus, der Theorie von Entscheidung als letzter und unableitbarer Grundlage politischen Handelns, das demzu-

folge nicht aus Normen abzuleiten, sondern als eine Schöpfung aus dem Nichts anzusehen sei, gehört zum Kernbestand des kommunistischen und des konservativen Denkens; dort hat sie ihre prägnanteste Formulierung im Freund-Feind-Schema bei Carl Schmitt gefunden.[1744]

Dritter Typus: Digressiver Heroismus

Der durch den Gewaltstreich der Dezision beendete Diskurs[1745], dessen Unabschließbarkeit in der neuzeitlichen Selbstbegründung des Denkens als Pluralisierung der Vernunft begründet liegt, kann nicht wirklich beendet werden, er kann nur ruhig gestellt werden. Was hier für den Bereich der Kunst dargestellt wird, stellt die Strukturanlogie dar zu jenem Prozess der Delegitimierung der Herrschaft durch Verknappung der Ressource Sinn.

Die normativen Kriterien sowohl für die Beurteilung illegitimer Herrschaft wie für die Evolution von Deutungssystemen liegen Habermas zufolge begründet in der Fähigkeit des Menschen zur intersubjektiven rationalen Verständigung im Medium der Sprache, die dem kommunikativen Handeln und seinen Weltbezügen zugrunde liegt. Anders als im *metaphysischen Normativismus* - deren Normen schlicht als „Setzung“ auftreten - ist die Reflexivität von Begründungen entscheidendes Merkmal postmetaphysisch konzipierter Handlungsnormen, über deren Geltung sich die Gesellschaftsmitglieder im Diskurs selbstreflexiv verständigen und vergewissern. Das gilt auch für die demokratietheoretisch essentielle Bestimmung des *prozedural gedachten Staatszwecks*, mit dem die Kritik an *metaphysisch fundierten Staatszwecken*[1746] als dem Willen des Souveräns vorausliegenden und unverfügbaren geleistet werden konnte.

Die zunächst verdeckte und zunehmend offene Wiederkehr des unterdrückten Diskurses der Ästhetik *verflüssigt* den herrschenden *ästhetischen Norma-*

1744 Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort u. drei Corollarien, Berlin 1963.

1745 Vgl. dazu die oben in Kapitel 2.1. dargestellte Problematik der Legitimität bzw. der Legitimationskrisen in einer Gesellschaft, die, vermittelt über den ‚Wahrheitsbezug‘, aus einer systematischen Verknappung der Ressource Sinn entstehen; die Gründe für einen „Legitimationsschwund lassen sich nämlich nur aus einer ‚eigensinnigen‘, d. h. wahrheitsabhängigen Evolution von Deutungssystemen gewinnen, welche die adaptive Kapazität der Gesellschaft systematisch beschränkt.“ Habermas, Jürgen, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 193.

1746 Vgl. oben Kapitel 1. 5

tivismus und seine Setzungen, seine Zweckbestimmungen und seine Formfesseln werden obsolet. Die Wiederaufnahme des ästhetischen Diskurses manifestiert sich im Modus der auftretenden Auslegungsvarianten von *Wirklichkeit*; dieser Prozess läßt sich mit dem Typus digressiver Heroismus fassen; dies ist der Terminus für die Erosion des Totalitären in der Kunst.

In diesem Typus schließt die DDR-Kunst in Grundzügen an die Selbstreflexivität der ästhetischen Moderne an; sie vollzieht sukzessive den Bruch mit der Ästhetik der Repräsentation, d.h. den Bruch mit der normativen Bestimmung der Kunst als Versinnlichung einer vorgängigen Idee.

4.5 Hermeneutik des Heroismus im DEFA-Film

4.5.1 Film als Gegenstand

Dem sozialwissenschaftlichen Ansatz dieser Arbeit ist der hermeneutische Zugang zu seinem Objektbereich zentral; Ziel ist das Verstehen eines symbolisch verkörperten Sinns. Als Bestandteil der symbolisch vorstrukturierten Lebenswelt gehört Film zum sozialwissenschaftlichen Objektbereich. Film ist zudem ein eigenes Symbolsystem; Symbolsysteme unterliegen eigenen Ordnungen, sie folgen eigenen Erzeugungsregeln: Film ist ein unter ästhetische Regeln gebrachtes Symbolsystem, die Erschließung dieser ästhetischen Regeln ist Bestandteil des Verstehensprozesses. Die Erzeugnisse des menschlichen Geistes wie Mythen, wissenschaftliche Theorien, Erzählungen, soziale Institutionen, Kunstwerke, u.ä., kurz: Werke der schöpferischen Produktivität sind Bestandteile einer symbolischen Welt; sie entstehen als Emanation einer subjektiv gebundenen Aktivität, des Denkens, als Artikulation von Vorstellungen, Wünschen, Absichten etc. Den Erzeugungsprozessen dieser Ebene verdanken die symbolischen Gebilde zwar ihre Existenz, die so erzeugten Gebilde weisen aber emergente[1747] Eigenschaften auf, die nicht aus Merkmalen des Herstellungsprozesses resultieren.

Ein Kunstwerk etwa kann *nicht* zureichend als Produkt seines Produktionsprozesses verstanden werden; als Bestandteil des symbolischen Universums

---

1747 Emergenz: systemtheoretischer Terminus, der „primäre Selbstschöpfung“ bedeutet. Mit diesem Begriff soll ausgedrückt werden, „daß Systeme zugleich mit ihren Elementen als totale Neuheiten in Erscheinung treten, die nicht durch die Eigenschaften irgendeiner zugrundeliegenden Basis erklärt werden können.“ Schwanitz, Dietrich, Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma, Opladen 1994, S. 54.

und in Wechselwirkung mit Beziehungen zu anderen symbolischen Gebilden erwachsen ihm Eigenschaften, Sinn- und Bedeutungsebenen, deren Rückführung auf die Entstehungsbedingungen nicht möglich ist bzw. ein positivistisches Reduktionsverfahren wäre. Der vorliegende Ansatz tritt aus der kruden Opposition von Faktizität und Fiktion heraus im Verstehen eines medial produzierten und repräsentierten Sinns. Grundsätzlich für alle Arten von Quellen gilt die Restriktion, dass jede holistisch operierende Identifikation einer spezifischen Quelle, in diesem Fall des Films, mit *der Wirklichkeit* im ganzen verfehlt wäre, weil sie die Differenzierung der Realität in eine objektive, soziale und subjektive Wirklichkeit annullierte und damit die Differenzierung in distinkte Geltungsbereiche und Aussageebenen ignorierte. Eine solche Identifikation stellte die gleiche erkenntnistheoretische Naivität dar wie die negative Diskriminierung einer Quelle als bloß fiktiver Quelle, d.h. eine, die ohne Aussagepotential etwa über die *harten* Tatsachen der Historie wäre; eine Auffassung, die besonders in Bezug auf das hier vorliegende Medium Film verfehlt wäre. Gerade weil das Medium einen fiktiv-inszenatorischen Charakter hat, verfügt Film über ein Aussagepotential, eine spezifische Qualität als Quelle, welches das historisch Reale des Fiktiv-Imaginativen ausmacht: den symbolisch verkörperten Sinn.

4.5.2 Film als Narration

> *„Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen.“* *A. Breton*[1748]

Zunächst eine kurze Reflexion auf die Zugehörigkeit des Mediums Film zur Kunst als einem Symbolsystem: Wäre es ein Missverständnis, das surrealistische Programmwort in die Tat umzusetzen? Könnte, wer es dennoch wollte, sich auf Artikel 5 Grundgesetz berufen und warum kann er das nicht? Auch Kinder wissen, *dass* es einen Unterschied gibt, sie vergessen ihn, sie werden vom Spiel *überwältigt* - und vergessen den *Illusionscharakter* des Geschehens, dem sie zusehen; darin gründet der Täuschungsvorwurf, den schon Plato gegen das Drama erhob. Jeder Kino- und Theater Besucher weiß

1748 Breton, Andrè, 2. Manifest des Surrealismus, 1930, in: Breton, A. Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek 1977, S. 56.

vom Unterschied zwischen dem Mord auf offener Straße und dem auf Leinwand oder Bühne: sie liegt im „Als-Ob"- Charakter des Spiels. Was im Kult ununterschieden war, tritt im „Als-Ob" des Spiels klar auseinander: Zeichen, Bedeutung, Handlung werden als symbolische *gewusst*.

Diese Differenzierung zwischen dem, was als *Symbolsystem Kunst* heißt und eigenen - *ästhetischen* - Regeln gehorcht, und dem, was als Leben Inbegriff aller natürlich-kulturellen Prozesse ist und eigenen – *politischen, rechtlichen, moralischen* – Regeln folgt, stellt eine Kulturleistung aller ersten Ranges dar. Eine Verwischung der Geltungsgrenzen dieser beiden Bereiche stellte daher eine historisch- kulturelle Regression dar. Dies gilt auch für die Annullierung der Autonomie der Kunst, ihre Rückführung in das Reich der Zwecke: ihre Instrumentalisierung für politische Ziele im Kommunismus und ihre Unterwerfung unter politische Kriterien.

Die materialen Eigenschaften des Films

Das Medium Film ist durch einen Doppelcharakter gekennzeichnet: es verfügt über abbildliche *und* konstruktive Potentiale. Von Bedeutung ist daher die Unterscheidung, „daß Film sowohl faktische Wirklichkeitsbezüge hat wie fiktive Welten konstruiert"[1749], d.h. es lassen sich zwei prinzipielle materiale Eigenschaften des Films unterschieden: die „unintendierte, aber unhintergehbare physikalische Aufzeichnungsfunktion der Kamera" und „die diegetische Funktion des bewegten Bildes, das einen narrativen Zusammenhang evoziert, der vor allem in der Montage verstärkt wird."[1750]

Die *konstruktive* Leistung des Mediums ist als Sinnerzeugung durch *„Narrativisierung der Welt"* zu bezeichnen; das Kino ist „zu verstehen als eine Agentur, die mit nichts anderem beschäftigt ist, als aus der unverständlichen Umwelt, aus der kontingenten Faktizität, einen leserlichen Text zu fabrizieren, der seinerseits wiederum vergessen läßt, daß er *Erzählung über und nicht Abbild der Welt ist*."[1751]

Naturalistische Fehlurteile, die das filmische Bild für eine Reproduktion der Realität halten, müssen daher vermieden werden: „Das, was durch die Folge

---

1749 Koch, Gertrud, Nachstellungen - Film und historischer Moment, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 43.Jg. H.3, 1995, S. 497- 506, hier: S. 498.

1750 Koch, Gertrud, Nachstellungen - Film und historischer Moment, a. a. O., S. 500.

1751 Koch, Gertrud, Nachstellungen - Film und historischer Moment, a. a. O., S. S. 502.

synthetischer Bilder optisch wahrgenommen wird, erscheint mit der Überzeugungskraft, als sei es das tatsächliche Ganze einer Sache.“[1752] Dieser „machtvolle Schein visueller Symbolismen, die Artefakte von besonderer Anschaulichkeit sind“[1753], wird durch die Spezifik des Mediums selbst erzeugt.

Es lassen sich folgende Grundformen der filmischen Inszenierung unterschieden:

a) die dokumentarische Inszenierung,

die für sich das meiste Gewicht auf die physikalischen Aufzeichnungsfunktionen der Kamera setzt und den geringsten Abstand zum vorfilmischen Ereignis zu behalten versucht;

b) die fiktionale Inszenierung,

die aus Artefakten zusammensetzt, was erst in der Projektion den Charakter des ‚Als-Ob‘ annimmt; die Verlebendigung der Artefakte findet statt durch kognitive Plausibilisierungen der Narration oder über appellative Identifikation mit dem Illusionscharakter.

c) die thematische Inszenierung,

eine Form innerhalb der dokumentarischen Inszenierung - als Kompilationsfilm, Interviewfilm etc.[1754]

Film ist Narration, Film ist ein Symbolsystem; Symbolsysteme unterliegen eigenen Ordnungen, sie folgen eigenen Erzeugungsregeln und Genrekonventionen: die Erschließung dieser ästhetischen Regeln ist Bestandteil des Verstehensprozesses.

4.5.3 Film als Schnittstelle von Herrschafts- und Sozialgeschichte

Die symbolische Ordnung einer Gesellschaft kann vor allem in den Überzeugungsmitteln visueller Massenmedien Kohärenz und Reproduktionsfähigkeit gewinnen. Es gilt aber auch die Umkehrung: Krisen der Reproduktion der symbolischen Ordnung werden als Störungen der visuellen Kommu-

---

1752 Müller-Doohm, Stefan/Neumann-Braun, Klaus, Kulturinszenierungen, Frankfurt/M. 1995, S. 17.

1753 Ebd.

1754 Koch, Gertrud: Nachstellungen - Film und historischer Moment, a. a. O., S. 501.

nikation des Selbstverständnisses der Macht erkennbar. Die Artikulation von Welt- und Selbstauffassung einer Gesellschaft im visuellen Repräsentationsmedium Film ist durch eine spezifische Verknüpfung von Narration und ikonischer Verdichtung gekennzeichnet; aus dieser Eigenschaft des Mediums resultiert seine besondere Eignung, ein massenwirksames Gehäuse des „kulturellen Gedächtnisses“[1755] zu schaffen; Filme „sind einer der wichtigsten Bestandteile des politisch Imaginären, in ihnen werden wirkungsmächtige Bildwelten formuliert.“[1756]

Die Elemente der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft sind Medien einen spezifischen Ordnungsleistung, deren primäre Funktion in der Begründung politischer Legitimation, in der Veranschaulichung gesellschaftlicher Einheit, der Bereitstellung von Orientierung und der Ermöglichung eines kollektiven Traditionsbezuges liegt. Die wechselseitige Beeinflussung und Bezugnahme ermöglicht die Existenz eines einheitlichen Relevanzsystems und schafft den Gesellschaftsmitgliedern jenen Modus von Selbstverständlichkeit, in dem die je eigene Welt vertraut, verfügbar und geordnet und in ein sinnvolles Ganzes eingefügt erscheint; es handelt sich um *von oben* initiierte Sinnbildungsprozesse, kurz: um Herrschaftsdiskurs. In der Anschlussfähigkeit des kulturellen Gedächtnisses an die bestehenden individuellen Formen von Gedächtnis, in der erfolgreichen Vermittlung seiner Sinnmodelle in der sozialen Praxis individuell geführter Kommunikation, liegt die eminente Bedeutung der Formen des kulturellen Gedächtnisses. Es hat insofern eine wichtige Funktion für die Kohärenz des Gesellschaftsganzen und für die Kohärenz der Lebenswelt der Individuen, d.h. seine Bindekräfte sind wichtiges Element sozialer Integration.

Als Bestandteil des sozialen Gedächtnisses betreibt Film massenwirksame Veranschaulichung von herrschender Ideologie und Vergegenwärtigung von Vergangenem; daraus erhellt sein besonderer Wert für die vorliegende Arbeit: das visuelle Repräsentationsmedium Film ermöglicht durch eine hermeneutische Interpretation seiner Gehalte und Formen, Sinnstrukturen der medialen Diskurse in der DDR zu erschließen. Die in und durch Diskurse

---

1755 Assmann, Jan, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assman, J. u. Tonio Hölscher, Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988, S. 9.

1756 Dörner, Andreas, Das politisch Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die politische Kulturforschung, in: Wilhelm Hofmann (Hrsg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998, S. 199 - 219, hier: S. 205.

geleistete Produktion/Reproduktion von Sinn ist daher auch unter den Bedingungen der SED-Diktatur ein Prozess auf *zwei Ebenen*, in denen sich hegemoniale herrschaftsstrukturelle und soziale, d.h. hier: lebensweltliche Dimensionen vermischen.

Dabei ist für den Begriff Lebenswelt entscheidend, dass sie immer fremde Welt ist; diese Fremdheit ist „prägnant an exotischen Kulturen und Vorkulturen zu demonstrieren, aber keineswegs nur an diesen - nicht einmal vorzugsweise an ihnen.“[1757] Fremde Welten sind Lebenswelten, weil „sie ‚prädikativ verschlossen’“ sind: „Sie sind dies als wesentlich solche, in denen von ihnen nichts ‚erlebt’, nichts erfahren und nichts verstanden, nicht gesprochen werden kann. Dazu müssen sie weder räumlich noch zeitlich in der Ferne liegen - sie sind mitten unter uns.“[1758]

Die Frage, wie jene Verschlossenheit aufzuschließen ist, ist auf der Ebene dieser Arbeit als Frage nach einem Zugang zur Sinnhaftigkeit der kulturellen Objektivation Film zu formulieren. Die Schnittstelle von *herrschafts- und sozialgeschichtlicher Analyseebene* liegt im Verständnis von Film als Narration begründet. Film als Bestandteil der sozialen Lebenswelt, als sinnhaftes kulturelles Gebilde nimmt teil an allen Aspekten der in performativer Einstellung stattfindenden Alltagskommunikation: „Auf dem Marktplatz der kommunikativen Alltagspraxis schießt aller Sinn zusammen.“[1759]

Ziel auf dieser Analyseebene muß daher die Rekonstruktion des subjektiv intendierten Sinns sein. Das verfolgte Ziel - Sinnverstehen - „nötigt freilich zu besonderen methodischen Anstrengungen. Das ergibt sich aus der einfachen Tatsache, daß Kommunikationsvorgänge, auch auf der Stufe der massenmedialen Vermittlung, sinnhafte Vorgänge sind.“[1760] Die verschiedenen medialen Formen - eine von ihnen ist Film - sind Träger symbolisch realisierter Sinn- und Bedeutungsgehalte, den zu erschließen, Aufgabe spezifischer Interpretationsverfahren ist. Ein in Medien „symbolisch verkörperter Sinn ist nun aber ein besonderer ‚Stoff’, der sich analytisch nur aus der performativen Perspektive eines virtuellen Interaktionsteilnehmers interpretativ

---

1757 Blumenberg, Hans, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/M. 1986, 25.

1758 Ebd.

1759 Habermas, Jürgen, Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt/M. 1988, S.98.

1760 Müller-Doohm, Stefan; Neumann, Klaus (Hrsg.), Medienforschung und Kulturanalyse, Oldenburg 1989, Einleitung S. 8.

erschließen läßt.“[1761] Nur von einem „interpretativen Erkenntnisinteresse“, das „terminiert in der hermeneutischen, sinnverstehenden Analyse“, kann die „prinzipielle Sinnhaftigkeit des Sozialen“[1762] erschlossen werden.

Habermas, auf dessen Position Müller-Doohm/Neumann hier rekurrieren, hat die Rolle des virtuellen Teilnehmers näher bestimmt. Für den virtuellen Teilnehmer, den sozialwissenschaftlichen Interpreten, ist es zum Verstehen einer Äußerung entscheidend, sich die Gründe zu vergegenwärtigen, die der Sprecher für die Gültigkeit seiner Äußerung vorbringt. „Gründe sind nämlich aus einem solchen Stoff, daß sie sich in der Einstellung einer dritten Person, d.h. ohne eine entweder zustimmende, ablehnende oder enthaltende Reaktion, gar nicht beschreiben lassen. Der Interpret hätte nicht verstanden, was ein ‚Grund’ ist, wenn er ihn nicht mit seinem Begründungsanspruch rekonstruieren, und das heißt im Sinne Max Webers: rational deuten würde.“[1763]

Mit der Einfügung des Interpreten in die performative Einstellung des Sprechenden ist kommunikatives Alltagshandeln und sinnverstehende Wissenschaft gleichermaßen als kommunikatives Handeln begriffen, der Antagonismus von subjektiver und objektiver Perspektive aufgelöst. Die Ermittlung des subjektiven Sinngehalts ist der entscheidende Ansatzpunkt der Interpretation. Ohne die Einbeziehung dieser Dimension bliebe die Sinnhaftigkeit des Handelns von Angehörigen einer fremden Lebenswelt unverständlich. *Die Interpretation würde nur subsumtionslogisch verfahren und versuchen, die unverständliche, fremde Welt in das eigene Relevanzsystem durch Übersetzung zu integrieren.*

Die hier erfolgende „hermeneutische Analyse zielt auf das Spannungsverhältnis zwischen der Ebene subjektiv-intentionaler Repräsentanz und der Ebene der objektive latenten Sinnstrukturen. Das Symbolsystem hat demnach ein Janusgesicht: Die den sozial Handelnden sichtbare Seite trägt die symbolisch manifesten Bedeutungsgehalte in ihrer Buchstäblichkeit, während sich dahinter die Seite der symbolisch latenten Sinnstruktur befindet.“[1764]

1761 Ebd..

1762 Müller-Doohm, Neumann (Hrsg.), Medienforschung und Kulturanalyse, a. a. O., S. 9.

1763 Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns Bd.1, a. a. O., S. 169 f.

1764 Müller-Doohm, Kulturinszenierungen, a. a. O., S. 91f.

Aufgrund der Doppelstellung des Mediums ist Film auf einer zweiten Seite bestimmbar als Vergegenständlichung der kulturellen Gehalte einer Lebenswelt, als kulturelles Objekt und ist als solches zu interpretieren. Dazu reicht die performative Einstellung des ersten Analyseschritts nicht hin; die hermeneutische Erschließung des objektiven Sinngehalts eines Kunstwerks fordert andere Regeln.

Die Beschränkung hermeneutischer Interpretation auf Explikation des subjektiv gemeinten Sinns übersieht, dass jeder Text, auch ein nichtkünstlerischer, mehr sagen kann als der Autor intentional in ihn hineingelegt hat, dass „auch dort Sinn erfahren wird, wo er nicht als intendierter vollzogen wird. Es verkürzt die Universalität der hermeneutischen Dimension, wenn ein Bereich des verständlichen Sinnes (‚kulturelle Überlieferung') gegen andere, lediglich als Realfaktoren erkennbare Determinanten der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgegrenzt wird."[1765] Die Annahme, dass ein Kunstwerk, nur das enthält und sagt, was der Autor auch weiss, ist nicht überzeugend. Denn die „Wirklichkeit geschieht nicht ‚hinter dem Rücken' der Sprache, sondern hinter dem Rücken derer, die in der subjektiven Meinung leben, die Welt zu verstehen (oder nicht mehr zu verstehen), und sie geschieht auch in der Sprache."[1766] Die Unterscheidung zwischen subjektiv intendiertem und objektivem Sinn ist nicht die von sprachlich symbolisierter und aussersprachlich determinierter Realität; sinnvoll ist sie vielmehr als Unterscheidung zwischen dem objektiv in Sprache symbolisierten Sinn und den Sinnvermeinungen des Autors.

Exkurs: Hermeneutikkonzeptionen bei Heidegger und Gadamer

Heideggers Hermeneutikkonzeption bestimmt ‚Verstehen' als grundlegende Vollzugsform menschlicher Existenz; sie umfasst alle ihre Bereiche von der einfachen Sinneswahrnehmung bis zur Deutung symbolischer Gehalte. Die Wahrnehmung von Dingen und Ereignissen wie Deutung von symbolischen Gehalten, etwa in Kunstwerken, ist immer schon *kategorial vorstrukturiert* und in einen „Bewandtniszusammenhang" eingelassen; ein Etwas erscheint nie *als* etwas völlig Unbestimmtes, im Gegenteil, die Vorstrukturiertheit des

---

1765 Gadamer, H. G., Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Metakritische Erörterungen zu 'Wahrheit und Methode`, in: Apel, K. O. u.a. (Hrsg.), Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt/ M., 1971, S. 70 f.

1766 Gadamer, Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik…, a. a. O., S. 76.

Verstehens zeigt sich darin, dass es nur möglich ist in der Form des „Etwas *als* Etwas“.[1767]

Der Interpret von Texten/Kunstwerken steht in einem lebensgeschichtlich erworbenen und historisch gebundenen Vorverständnis, es bildet die Bedingung der Möglichkeit jedes Verstehens. Die darin begründet liegenden *Vor-Urteile* des Interpreten ermöglichen ihm, einzelne Textelemente auf ein antizipiertes Ganzes hin auszulegen, als deren Teile sie verstanden werden - eine andere Deutungsmöglichkeit gibt es nicht. Der hermeneutische Zirkel, in dem der Interpret durch die deutungsleitenden Vor-Urteile steht, ist historisch kontingent und transzendental zugleich; der Zirkelstruktur des Verstehens ist nicht methodologischer, sondern ontologischer Art; sie soll nicht überwinden, sie soll akzeptiert werden. Am verständnisermöglichenden Vorverständnis, der transzendentalen Bestimmung, hat jeder Interpret teil qua Partizipation an der *gemeinsamen Menschennatur*, zugleich ist er an die lebensweltlich geprägten Vorurteile gebunden, die seinen Blick auf den auszulegenden Text und seinen Eigensinn verstellen können.

Gadamer zufolge sind beide Elemente und die aus ihnen hervorgehenden Deutungshypothesen Teil eines übergreifenden allgemeinen Vorverständnisses, das zugleich verständnisbehindernde wie verständnisermöglichende Vorurteile enthält. Vorurteile sind sie deshalb, weil sie zu Beginn natürlich noch ungedeckt sind vom Interpretationsvorgang; dafür, dass dieser *überhaupt* in Bewegung kommen kann, bilden sie aber die Möglichkeitsbedingung. Eine Differenzierung zwischen beiden Arten von Vorurteilen ist weder möglich noch erforderlich; erforderlich ist vielmehr, beide „ins Offene zu stellen“[1768] , d.h. sie als Hypothesen zu behandeln, die sich erhärten lassen oder am Gegenstand scheitern. Der Gang der Interpretation ist daher ein sukzessives Erproben der Vorurteile des Interpreten, ein Vorgang, in dem er seinen Horizont verschieben lernt, indem er seine Sinnzuweisungen an den symbolischen Gegenstand und die Konsistenz aller seiner Teilaspekte überprüft. Mit dem Begriff „Horizontverschmelzung“ bezeichnet Gadamer das Resultat des Verstehensprozesses (und nicht wie etwa der Historismus die Ausgangsbedingung, der zufolge der Interpret seine vorurteilsbedingte Befangenheit abstreifen und in den geschichtlichen Kon-

---

1767 Heidegger, Martin, Sein und Zeit, Tübingen [11]1967, S. 148 ff. In diesem berühmten § 32 legt Heidegger den Vorrang des hermeneutischen vor dem prädikativen ‚als‘ dar.

1768 Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode, Frankfurt/M. 1965, 250 ff.

text, aus dem sein Gegenstand entstammt, eintauchen und sich einfühlen soll); sie ist erreicht, wenn der Prozess der Auslegung mit seiner Hypothesenüberprüfung, in einer konsistenten Interpretation des Gegenstandes seiner Ganzheit angekommen ist. Gadamer vertritt „einen alles menschliche Existieren übergreifenden Universalitätsanspruch der Hermeneutik“ und wendet sich gegen die Restriktionen, die das „methodengeleitete Machbarkeitsstreben der partikularisierten modernen Forschung“[1769] bestimmen.

Sinn und Bedeutung

Es liegt nun ein Konzept vor, das mit Hilfe der begrifflichen Differenzierung von Bedeutung und Sinn die grundlegende Einsicht in die Polyvalenz eines Kunstwerks umsetzt, die Einsicht, dass es stets mehr sagt als sein Autor sagen wollte oder zu sagen wusste. Grundlage der Konzeption von Müller-Doohm ist die Unterscheidung zwischen einem System der materiellen Reproduktion und einem System gemeinsamer Symbole, auf dessen „Grundlage die sprach- und handlungsfähigen Subjekte ihren Erfahrungen Bedeutung verleihen können, wodurch sich Sinnsetzungstraditionen als Strukturen herausbilden.“[1770] Müller-Doohm folgt Habermas auch in der Ausdifferenzierung von Bedeutung in drei Dimensionen: Bedeutungen „werden begriffen als das Intendierte (das Gemeinte) oder das Wörtliche (das Gesagte) oder das lebenspraktisch Eingespielte (das im Sprachgebrauch Bewährte).“[1771]

Der Komplexität der sprachlich konstituierten Symbole soll mit der von Oevermann entwickelten Kategorie der Sinnstruktur Rechnung getragen werden: „Unter diesem Begriff einer abstrakten, der sinnlichen Wahrnehmbarkeit entzogenen Sinnstruktur sind die Strukturierungsprinzipien sozialen Handelns als Ausdrucksgestalt eines Komplexes objektiv gegebener, kollektiv beherrschter Regeln zu verstehen, nach denen Bedeutungen analog einer Grammatik generiert werden. Diese objektiv gegebene Realität der Sinnstrukturen, die von den intentional repräsentierten Bedeutungen zu unter-

---

1769 Schulz, Reinhard, Naturwissenschaftshermeneutik. Eine Philosophie der Endlichkeit in historischer, systematischer und angewandter Hinsicht, Würzburg 2004, S. 91. Die Darstellung des Abschnitts verdankt R. Schulz viel.

1770 Jung, Thomas/ Müller-Doohm, S., Kultur und Natur im Schlafraum, in: Müler-Doohm/ Neumann (Hrsg.), Kulturinszenierungen, a. a. O., S. 239 - 262, hier: S. 243.

1771 Müller -Doohm, S., Einige Stichworte zur Aktualität der Kultursoziologie,in: Soziologie 1-2/ 1995, S. 88-98, hier: S. 90; vgl. dazu Habermas, Nachmetaphysisches Denken, a. a. O., S. 75ff, S. 105ff.

scheiden ist, resultiert also aus der prinzipiellen Regelgeleitetheit sozialen Handelns. Alle Produkte von Interaktionsprozessen, die analog sprachlicher Regeln konstituiert sind, stellen ‚Symbol-Konfigurationen' dar, deren subjektive Bedeutungs- und objektive Sinngehalte als zwei Realitätsschichten der hermeneutischen Analyse zugänglich sind."[1772]

4.5.4 Hermeneutik des DEFA-Films

Die Filme der DEFA sind ganz allgemein bestimmt durch die Verwendung traditioneller nicht-avanciert moderner ästhetischer Mittel und Strategien. Als Komplement der politisch-ideologisch bedingten Abkopplung von der ästhetischen Moderne hat sich die Dominanz einer konventionellen Formensprache im DEFA-Film herausgebildet; die Form des Dargestellten blieb dem Dargestellten und seiner vermeintlichen Dignität stets untergeordnet; die soziale Bedeutung der Kunst sollte sich aus dem ästhetisch bearbeiteten Stoff ergeben, dessen Relevanz ausserästhetisch bestimmbar blieb.

Die Hegemonie des Begriffs in Fragen der Ästhetik und der Kunstpraxis bedingte den Versuch einer Rediskursivierung des Visuellen und zielte auf Herstellung von Eindeutigkeit, nicht auf Herstellung von semantischen und visuellen Polyvalenzen. Auch im Ästhetischen galt die Suche vor allem dramaturgischen, narrativen und visuellen Äquivalenten für eine vorausliegende außer-ästhetisch bestimmte Weltanschauung.

Von grundlegender Bedeutung ist daher die Unterscheidung von Autorintention und der hier vorgenommenen Bestimmung der Funktion von Kunst in der SED-Diktatur. Dieser Unterscheidung korrespondiert die Unterscheidung von *Intention* und *Gehalt* in den Kunstwerken selbst. Diese Differenzierung, auf die Adorno mit Nachdruck hingewiesen hat, ist im Fall der DDR-Künstler deshalb besonders erforderlich, weil sie stets auf die „soziale Relevanz" ihrer Stoffe und Themen verwiesen haben und dies als den großen Vorzug ihrer Kunst gegenüber der nur „formalistischen" Kunst des Westens ansahen: „Solche Problematik von Stoffen, die ihre Relevanz der Wirklichkeit abborgen, erstreckt sich auch auf die Intentionen, die in die Werke eingehen. Diese mögen für sich ein Geistiges sein; ins Kunstwerk eingelegt, werden sie stofflich wie der Basler Bürgermeister Meier (also der von Holbein gemalte - Vf.). Was ein Künstler sagen kann, sagt er nur ... durch die Gestaltung, nicht indem er diese es mitteilen läßt. Unter den Fehlerquellen

---

1772 Jung, Thomas/ Müller-Doohm, S., Kultur und Natur im Schlafraum, a. a. O., S. 243.

der gängigen Interpretation und Kritik der Kunstwerke ist die Verwechslung der Intention - von dem, was der Künstler, wie sie hüben und drüben es nennen, sagen will - mit dem Gehalt die verhängnisvollste.“[1773] Die Beachtung der Differenz von Intention und Gehalt ist von Bedeutung auch deshalb, weil „keiner Intention, wie säuberlich sie auch herauspräpariert werde, verbürgt ist, daß das Gebilde sie verwirkliche“[1774]

Auf der anderen Seite könnte allerdings nur ein „sturer Rigorismus“ die Intentionen „als Moment disqualifizieren“[1775]. Denn: „In der Dialektik zwischen dem mimetischen Pol der Kunstwerke und ihrer Methexis an Aufklärung haben die Intentionen ihre Stätte: nicht nur als die subjektiv bewegende und organisierende Kraft, die dann im Gebilde untergeht, sondern auch in dessen eigener Objektivität.“[1776] Dass der Intention neben anderen Momenten komplexer Kunstwerke „partikulare Selbständigkeit“ zukommt, ist nicht zu leugnen: „Das Surplus der Intention bekundet, daß die Objektivität der Werke nicht rein auf Mimesis reduzibel ist. Objektiver Träger der Intentionen in den Werken, der die einzelnen eines jeden synthetisiert, ist ihr Sinn. Bei aller Problematik, der er unterliegt; bei aller Evidenz dessen, daß er in Kunstwerken nicht das letzte Wort behält, bleibt seine Relevanz.“[1777] Die kritische Analyse von Intention und Funktion, von Sinndimension und Gehalt des jeweiligen Films ist entscheidend für die Klärung der Frage, inwieweit die Fabrikation von Fiktionen, die filmische Narration, vor allem der Illustrierung ideologischer Imperative folgt oder referentielle Bezüge aufweist.

Aus dem ästhetisch recht konventionellen Status der DEFA-Filme ergibt sich die Anwendbarkeit der bewährten Mittel der Filmanalyse wie sie etwa von Faulstich und Korte[1778] vorgelegt worden sind; besondere Anforderungen an die Entwicklung elaborierter filmwissenschaftlicher Verfahren stellt der Gegenstand nicht; dies wäre im Kontext dieser *sozial*wissenschaftlichen

---

1773 Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a.O., S. 225 f.

1774 Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 226.

1775 Ebd.

1776 Adorno, Ästhetische Theorie, a . a. O., S. 227.

1777 Ebd.

1778 Korte, Helmut u. Werner Faulstich (Hrsg.), Filmanalyse interdisziplinär, Göttingen 1988.

Arbeit ohnehin nicht erforderlich. Im Vordergrund des Interesses auf filmanalytischer Ebene steht der Werkcharakter des einzelnen Films; semantische Prozesse werden dort über ihre ästhetische Vermitteltheit aufgeschlüsselt und in den Verstehensvorgang eingeführt. Die Arbeit trägt der Spezifik ihres Untersuchungsgegenstandes Film und den aus der Eigenart des ästhetischen Materials resultierenden Anforderungen Rechnung, indem sie den, hier nicht näher zu erörternden, klassischen Bestand filmtheoretischer Analyseansätze in ihren Ansatz einbezieht; favorisiert wird dabei allerdings wegen der Gemeinsamkeit der Zielstellung der Ansatz einer hermeneutischen Filmtheorie.

In der neueren filmwissenschaftlichen Diskussion sind derzeit „keine theoretischen und methodischen Voraussetzungen" sichtbar, die das „Fundament aller filmgeschichtlichen Bemühung, die präzise, methodisch kontrollierte und kontrollierbare Filminterpretation"[1779] hinreichend begründen könnten. Festzustellen ist ein signifikanter „Mangel an Methoden einer das Verstehen von Filmen begründenden Filmanalyse."[1780]

Das Paradigma der quantitativen Filmanalyse reicht „nicht hin für die Lösung komplexerer Interpretationsprobleme"; dieser Ansatz, der ein „Inventar beschreibender Begriffe" bereitstellt, das die „Erfassung der spezifisch kinematographischen Abbildungsverfahren" anstrebt, ist eng an Filmtechnik und -praxis gebunden; er stand der erforderlichen Theoriebildung „eher im Weg", denn er impliziert die illusionäre Auffassung, „die Rekonstruktion des Herstellungsprozesses in der Analyse sei eine ausreichende Voraussetzung, um den Gegenstand ‚sachgerecht' zu erfassen."[1781]

Das filmsemiotische Paradigma kann wenig beitragen zu Untersuchungen, deren „Problem weniger die Dekodierung filmischer Zeichen als vielmehr das Verstehen der mit diesen Zeichen erzeugten filmischen Texte und dessen Begründung ist, deren Problem also ein hermeneutisches"[1782] ist. Die grundlagentheoretischen Schwierigkeiten einer Theorie des visuellen Zeichens sind hinlänglich bekannt und werden theorieintern durch erhebliche und häufige Wendungen geheilt. Aber die „bloße Umbenennung dessen, was

---

1779 Lohmeier, Anke-Marie, Hermeneutische Theorie des Films, Tübingen 1996, S. XIII.

1780 Ebd.

1781 Lohmeier, Anke-Marie, Hermeneutische Theorie des Films , a. a. O., S.XIV.

1782 Ebd.

man auf der Leinwand sieht und versteht, in ‚Kodes und Kodierungs- und Mitteilungsebenen', kann die Frage, aufgrund welcher Voraussetzungen man das, was man da sieht, versteht, nicht beantworten."[1783]

Diese Arbeit bezieht sich daher in ihrer filmanalytischen Seite vor allem auf den „Entwurf einer historisch-hermeneutischen Theorie des Films", den Anke-Marie Lohmeier vorgelegt hat. In ihrem Modellentwurf kommt Lohmeier über die Auseinandersetzung mit dem Theorem der Filmsprache zur Einsicht vom vorbegrifflichen Status der Sprache der Bilder. Dies bildet den Ausgangspunkt „für eine Bestimmung der Bildersprache als einer Sprache, deren kommunikative Potenz auf der Subjekt-Objekt-Struktur von Bildern beruht". Daran kann die Möglichkeit anschließen, „Bilder als Sprechakte, deren verzeitlichte Variante, den kinematographischen Sprechakt, als narrativen Sprechakt und Filme schließlich als narrative Texte zu bestimmen."[1784]

Aus der Einsicht in die skizzierten grundlegenden Prämissen der DEFA-Ästhetik ergeben sich die methodischen Schritte, denen die Einzelanalysen der Filme nachgehen müssen: besondere Aufmerksamkeit wird der Rekonstruktion der dramaturgisch-narrativen Strukturen gelten. Insbesondere wird zu klären sein, ob die Konzeption eines sich in der auktorialen Erzählhaltung manifestierenden *objektiven* Realismus die dominierende Struktur ist und inwieweit Modifikationen an diesem Konzept erkennbar werden. Zu bestimmen sind ferner die tragenden Elemente des Figurenaufbaus und der Figurenkonstellationen in Hinblick auf Korrespondenzen bzw. Divergenzen zur dramaturgischen Grundstruktur. Zu fragen sein wird ferner, ob die visuellen Mittel, vor allem Kameraführung, Kommentar, Montage, den immanenten Genrekonventionen folgen, ob Brüche und Widersprüche erkennbar werden. Schliesslich wird nach dem „ästhetischen Überschuß" der Bilder zu fragen sein, mit dem die herrschende Rediskursivierung unterlaufen, überboten oder konterkariert werden konnte.

4.5.5 Hermeneutik des Heroismus

Einer gängigen Interpretation des Heroismus-Paradigmas in der kommunistischen Kunst zufolge sollen die spezifischen - monumental/heroischen - Gebilde totalitärer Kunst Versuche der Beeinflussung der Massen darstellen, Versuche ihrer Lenkung und Formung; vielleicht lassen sie sogar die Massen

---

1783 Lohmeier, Anke-Marie, Hermeneutische Theorie des Films, a. a. O., S. XVIII.

1784 Lohmeier, Anke-Marie, Hermeneutische Theorie des Films, a. a. O., S. XXI.

zu ihrem „Ausdruck“ (Benjamin) kommen. Beim Blick auf die Kolossal-Gestalten des Arbeiters/Kaders fällt aber sofort ihre gänzliche Ungeeignetheit für eine Identifikation durch den Betrachter auf. Damit ist das Fehlen des instrumentellen Aspekts angezeigt und ein Hinweis gegeben darauf, dass es sich nicht um eine Variation der Identifikationsästhetik handelt. Wenn nicht die Zweckgebundenheit, also die instrumentell-manipulative Funktion, das erste und entscheidende Merkmal des monumentalischen Heroismus ist, wie ist er dann zu interpretieren?

Dolf Sternberger hat am Exempel der Wahlen die der totalitären Diktatur eingeschriebene „vergebliche Gier nach Zustimmung“ beschrieben; sie verlangt nach diesen wiederkehrenden Zustimmungsakten, die in Bezug auf die Legitimierung „durchaus sekundär“ sind, auf die aber nicht verzichtet werden kann. Sie bilden ein „Attest der Macht, nicht ihre Quelle“. Diese Willensbekundungen des des eigenen Willens beraubten Volks dienen als *Spiegel* der Herrschenden, in dem sie sich als solche „wiedererkennen“ können: obwohl es von beiden Seiten *gewusste* rein fiktive Veranstaltungen waren, dienten sie dem „Identitätsnachweis der Herrschaft. Ein Fürst, der sich nicht huldigen ließe, entbehrte der Gewißheit seiner Stellung. Die Huldigung ist nicht der Grund, wohl aber eine Bezeugung seiner Macht.“ Auch die Parteidiktatur begehrte solche Bestätigung und sie bediente sich dazu der Formen der Wahl, bei der sie nichts gewinnen kann, „was sie nicht schon besäße. Es ist nichts als ihr eigenes Echo, was sie bei solcher Akklamation vernimmt, aber sie will und muß es hören; es ersetzt ihr den Dialog.“[1785]

Die durch den Kulturtransfer aus der Sowjetunion in der SBZ/DDR implementierte Kultur des Heroismus, mit der das SED-Regime ihre Herrschaft qua neuer symbolischer Ordnung abzustützen bestrebt war und mit deren Hervorbringungen sie Stadt und Land ebenso zu prägen suchte wie Malerei, Literatur und Film, können ganz im Sinne dessen, was Sternberger für das politische System formuliert hat, als *Spiegel, als Echo, kurz: als Identitätsnachweis der Herrschaft* verstanden werden.

Der titanischen Größe des Aufbauwerks korrespondiert die Größe der im öffentlichen Raum aufgestellten Kolossalfiguren der kommunistischen Helden; der Größe der kommunistischen Partei korrespondiert die Größe der versammelten Massen auf den überdimensionierten Aufmarschplätzen: *die*

1785 Sternberger, Dolf, Grund und Abgrund der Macht, a. a. O., S. 104.

Partei blickt auf die Massen und sieht sich; die Partei spricht zu den Massen und hört aus den militärisch streng formierten Reihen den Refrain ihrer Rede; all dies sind *Inszenierungen der Macht und Bilder der Macht*; die Logik der „Identitätsrepräsentation“ (Vollrath) findet hier ihren angemessenen bildlichen Ausdruck. Die Grundform dieses Ausdrucks ist das monologische Sprechen: der *Monolog der Macht* ist die einzige Form des Dialogs, zu dem das totalitäre Denken befähigt ist. Die Rede im Modus der Verkündigung oder der Belehrung resultiert aus der prinzipiellen Asymmetrie der Einsichtsmöglichkeiten von erkenntnistheoretisch privilegierter Partei und unterprivilegierter Gefolgschaft.

Die SED hatte das ganze Land mit einem dichten Netz aus Zeichen ihrer Macht und symbolischen Praktiken überzogen. Dazu gehörte auch die Ersetzung des semantischen durch den *magischen Gebrauch der Sprache*; damit das magische Wort seine volle Wirkung entfalten konnte, musste „es durch die Einführung neuer *Riten* begleitet werden.“ Daher wird, wie Ernst Cassirer darlegt, im totalitären Staat das „ganze Leben des Menschen plötzlich von einer Hochflut neuer Riten überschwemmt“, nichts geschieht, „ohne ein politisches Ritual zu vollziehen“, dessen Vernachlässigung nicht als bloße „Unterlassungssünde“ betrachtet wird, sondern als „ein Verbrechen gegen die Majestät des Führers und des totalitären Staates.“[1786]

Eine intelligible Welt soll realisiert werden, aus dem Wort soll Tat werden, aus den Trümmern der alten Gesellschaft soll die neue und bessere hervorsteigen. Die neue Herrschaft betreibt *mit allen Medien die Inthronisierung ihres Selbstbildes*; dabei sind Produktion und Durchsetzung des Selbstbildes komplementäre Prozesse. Parallel zur medialen Produktion eines hermetischen Kosmos kommunistischer Sinnhaftigkeit - beteiligt ist daran das ganze Ensemble der monopolisierten Medien, vom Buch bis zur Zeitung, vom Lied im Kindergarten, vom Denkmal bis zum Film - als Nachbildungen der Leitideen vom Aufbau der Neuen Gesellschaft verläuft die gewaltsame tatsächliche Herstellung dieser Gesellschaft durch sukzessive Zerschlagung der alten Gesellschaft und Transformation von Politik, Ökonomie und Kultur. Die medialen Produktionen, d.h. hier die Filme, sind Zeugnismittel eines kollektiven Sinngebungsprozesses und eines kollektiven Selbstentwurfs, in ihnen scheint das Verhältnis von kollektiver Imagination und der Produktion von gesellschaftlicher Ordnung auf. Diese Filme sind visuelle Kommunikation

---

1786 Cassirer, Vom Mythus des Staates, a. a. O., S. 371. Vgl. oben Kapitel 3.

des zugrundeliegenden Selbstverständnisses der herrschenden Weltanschauung.

Der von der totalitären Diktatur initiierte politisch-soziale Prozess kann als Versuch der Realisierung einer intelligiblen Welt bezeichnet werden; der von der totalitären Diktatur initiierte politisch-mediale Prozess kann als Versuch der *Nachbildung* der intelligiblen Welt in Form von künstlerischen Werken bezeichnet werden. Die seit Plato virulente Grundfrage, ob ein Bild als Abbild oder Vorstellungsbild aufzufassen sei, ist in diesem Kontext leicht zu beantworten: es handelt sich um Vorstellungsbilder, es sind Repräsentationen von Ideen.

Faktum, Fiktion und Sinn

Die Erzeugnisse der totalitären Kultur werden hier als Repräsentationen von Ideen verstanden. Damit grenzt sich der Ansatz dieser Arbeit in methodologischer Hinsicht von rein empirischen und komparativen Untersuchen der Tatsache der Kultur ab; der Ansatz dieser Arbeit befindet sich damit „im Kreis der allgemeinen ‚transzendentalen' Frage: im Kreis derjenigen Methodik, die das ‚quid facti' der einzelnen Bewußtseinsformen nur zum Ausgangspunkt nimmt, um nach ihrer Bedeutung, um nach ihrem ‚quid juris' zu fragen."[1787]

Der Untersuchungsgegenstand aus dem Bereich der totalitären Kultur, das konstitutive Element des kommunistischen Mythos, der Heroismus, wird hier nicht als bloßes Faktum genommen, sondern seine Objektivationen werden durch eine rekonstruktive Analyse „zu ihren elementaren Voraussetzungen, zu den ‚Bedingungen ihrer Möglichkeit'"[1788] zurückgeführt.

Ein anderes Bild-Verständnis und damit auch ein anderer Zugang zum Problem des Heroismus liegt vor in einem rein empirisch-komparatistischen Ansatz, der die innerfilmische Realität mit der außerfilmischen vergleicht, d.h. der versucht, den medialen Produktionen die außerfilmischen *Realien* entgegenzuhalten, kurz: ein Ansatz, der die Dichotomie von *Fakten* und *Fiktionen* lösen will, indem er das *im* Fiktionsmedium *als* Faktum Präsentierte mit den

---

1787 Cassirer, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis, Darmstadt [9]1990, S. 58.

1788 Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. a. a. O., S. 67.

von der Wissenschaft ermittelten Fakten vergleicht; dieses Verfahren will das Vetorecht der Quellen auch auf *diesem* Terrain zur Geltung bringen.

Dieser Vergleich ergibt in der Regel ein für die Fiktionsmedien negatives Urteil, für das eine ganze Reihe von Gründen angeführt werden können. Vorausgesetzt ist dabei zunächst immer die *nicht willentlich* erfolgende unrichtige Faktendarstellung. Es wird als eine grundlegende Gemeinsamkeit unterstellt, ein *richtiges Abbild* schaffen zu wollen, unterschieden in zwei vermeintlich klar zu trennenden Sphären: einmal in *subjektiv* restringierter Form beim Künstler, einmal in *objektiver* Form beim Wissenschaftler. Ungeachtet der Problematik der dem komparativen Ansatz inhärenten *Verkürzung* des Mediums Film auf seine abbildliche Dimension, erweist sich als positive Leistung dieses Ansatzes die in der Regel zu Recht erfolgende Betonung seiner wissenschaftlichen Autorität und Überlegenheit in den Sachfragen, die der Künstler im Medium Film thematisiert. Die Kunst muss, wenn sie sich auf dieses Terrain begibt und dort Geltungsansprüche erhebt, sich in der Tat der kritischen Korrektur durch die Wissenschaft fügen.

Komplizierter wird die Problematik allerdings dann, wenn der Konsens hinfällig wird, es gehe (dem Filmkünstler wie etwa dem Historiker) grundsätzlich um *richtige* Abbildung, wenn also das nicht mehr der Fall ist, was Hannah Arendt mit folgender Anekdote illustriert hat: „Ende der zwanziger Jahre, so wird berichtet, wurde Clemenceau von einem Vertreter der Weimarer Republik gefragt, was künftige Historiker wohl über die damals sehr aktuelle und strittige Kriegsschuldfrage denken werden. ‚Das weiß ich nicht' soll Clemenceau geantwortet haben, ‚aber eine Sache ist sicher, sie werden nicht sagen, Belgien fiel in Deutschland ein'."[1789] Vorausgesetzt ist hier, mit anderen Worten, die Beachtung der seit Leibniz geltenden Unterscheidung von Vernunft- und Tatsachenwahrheiten; eine „Unterscheidung" von der Arendt Gebrauch machen will, „ohne mich weiter um ihre Legitimität zu kümmern" mit dem Ziel, die Gefährdung der Tatsachenwahrheiten „im politischen Bereich"[1790] zu untersuchen.

1789 Arendt, Hannah, Wahrheit und Politik, in: Arendt, H., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, München 1994, S. 327 - 370, hier: S. 339.

1790 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 330.

Leibniz hat diese Unterscheidung so formuliert: „Es gibt auch zwei Arten von Wahrheiten: Vernunftwahrheiten und Tatsachenwahrheiten. Die Vernunftwahrheiten sind notwendig und ihr Gegenteil ist unmöglich; die Tatsachenwahrheiten sind zufällig und

Die Kontingenz des Faktischen wird zum Problem, denn die historische Perspektive als Retrospektive erzeugt eine „optische beziehungsweise existentielle Illusion: Alles, was schließlich wirklich geschieht, schafft alle anderen, einer gegebenen Situation ursprünglich inhärenten Möglichkeiten aus der Welt; man kann sich nun nicht einmal mehr vorstellen, daß es auch hätte anders kommen können.“[1791] Im Unterschied dazu bleibt der aufs Handeln zielenden Perspektive die Kontingenz von Tatsachen, die ja vom Handeln erst geschaffen werden (sollen), Grundlage; aus dieser Sicht sind also „Tatsachenwahrheiten genauso wenig evident ... wie Meinungen (...) Sobald also eine Tatsachenwahrheit den Meinungen und Interessen im politischen Bereich entgegensteht, ist sie mindestens so gefährdet wie irgendeine Vernunftwahrheit.“[1792]

Aber im Licht der philosophischen Diskussion des Wahrheitsbegriffs ist diese Unterscheidung schon grundsätzlich problematischer geworden, als es Arendt hier darstellt. Die zugrunde gelegte Korrespondenztheorie der Wahrheit, deren kürzeste Fassung lautet: Übereinstimmung der Erkenntnis/Aussage mit der Wirklichkeit, ist weithin von der Kohärenztheorie der Wahrheit ersetzt worden und dies wegen einer ganzen Reihe von prinzipiellen Einwänden, von denen in diesem Kontext der folgende von Bedeutung ist. Behauptet wird nämlich, dass es sich bei dem zweiten Bezugspunkt in der Korrespondenzrelation um „Tatsachen“ handelt: „‚Wahrheit’ heißt Korrespondenz zwischen Aussagen und Tatsachen. Allerdings ist es nicht so einfach zu sagen, was Tatsachen denn eigentlich sind. Offensichtlich haben sie einen anderen Status als z.B. Dinge, Zustände oder Ereignisse. Das zeigt sich z.B. daran, daß das *Ereignis* der Ermordung Cäsars datierbar ist, nämlich auf das Jahr 44 v. Chr., während die *Tatsache*, daß Cäsar ermordet wurde, etwas Zeitloses ist: das Ereignis gehört der Vergangenheit an, die Tatsache besteht immer noch. Es hat sich nun herausgestellt, daß man weder den *allgemeinen* Begriff der Tatsache *definieren* noch *einzelne* Tatsachen *identifizieren* kann, ohne *auf Aussagen* zu rekurrieren. Man muß etwa sagen: eine Tatsache ist das, was eine wahre Aussage darstellt, oder wie G. Patzig …

---

ihr Gegenteil ist möglich.“ Monadologie § 33. Den Rationalisten Leibniz zum Gewährsmann der „sicheren Sache“ Tatsachenwahrheit zu machen, erscheint im Licht dieser Bestimmung als problematisch.

1791 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 345.

1792 Ebd.

formuliert: Tatsachen sind (erfüllte) Wahrheitsbedingungen von Sätzen“ und daraus entsteht offensichtlich „ein definitorischer Zirkel.“[1793]

Hieraus ergibt sich ein ernstes Hindernis, den bekanntlich härtesten Vertretern der Korrespondenztheorie der Wahrheit, den kommunistischen Denkern, denen ihre Aussagen sogar als unmittelbarer Ausdruck der Wirklichkeit gelten, auf der *erkenntnistheoretischen* Ebene auf der Grundlage dieser hier diskutierten Unterscheidung die Lüge nachzuweisen. Etwas leichter wird es indes, wenn das „organisierte Manipulieren von Tatsachen und Meinungen“ zum herrschenden „Prinzip“ auf der *politischen* Ebene wird wie in totalitären Diktaturen: sie bedienen sich „der Lüge als einer politischen Waffe.“[1794]

Das Neue dieser zum Prinzip erhobenen politischen Lüge ist: sie betrifft „keine Geheimnisse, sondern Tatbestände, die allgemein bekannt sind“; sie kann „ungestraft und sehr wirksam Fakten verleugnen, an deren Realität sich noch jedermann erinnern kann.“[1795] Der Grund ist einfach: dieses „‚Bild’, das die politische Propaganda verfertigt, *soll nicht* wie ein Portrait dem *Original* schmeicheln, sondern es *ersetzen*“[1796] und dies kann natürlich durch die Techniken der Massenmedien wirksam erfolgen.

Aber gerade die Ubiquität der politischen Lüge wird ihr Hauptproblem: „Da alles, was geschieht, auch anders hätte kommen können, sind die Möglichkeiten, die dem Lügen offen stehen unbegrenzt, und an dieser Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten geht das konsequente Lügen zugrunde.“[1797] Die organisierte politische Lüge ist „bodenlos und stürzt Menschen ins Bodenlose, ohne je imstande zu sein, einen anderen Boden, auf dem Menschen stehen könnten, zu errichten.“[1798] Tatsachen dagegen sind „hartnäckig“, sie verfügen „über eine seltsame Zähigkeit, die damit zusammenhängt, daß sie, wie alle Ergebnisse menschlichen Handelns ... nicht rückgängig gemacht werden

---

1793 Franzen, Winfried, Zur neueren Wahrheitsdiskussion. Redundanztheorie versus Korrespondenztheorie der Wahrheit, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, 35. Band 1981, Heft 1, S. 74 – 90, hier: S. 77.

1794 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 354 f.

1795 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 355.

1796 Ebd. Herv. v. Vf.

1797 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 362.

1798 Ebd.

können.“[1799] Daraus ergibt sich die Überlegenheit von Tatsachen über alle „Machtkombinationen“, die die politischen Lügen fabrizieren, denn: „Auf Macht ist kein Verlaß; sie entsteht, wenn Menschen sich für ein bestimmtes Ziel zusammentun und organisieren, und verschwindet, wenn dies Ziel erreicht oder verloren ist. Um dieser ihr innewohnenden Unzuverlässigkeit willen kann Macht weder der Wahrheit und der Wirklichkeit noch der Unwahrheit und jeweils erwünschten Fiktionen eine sichere Stätte bieten.“[1800]

Aus dieser Fassung des Machtbegriffs von Hannah Arendt in Verbindung mit ihrer Bestimmung, wonach sich Macht allein durch die Zustimmung[1801] der Vielen, die so und nicht anders denken, Dauer erhält und zusammenbricht, wenn sie diese Zustimmung verliert, ergibt sich als Folgerung für den hier vorliegenden Gegenstand: So richtig und wichtig es ist, die in den Filmen vorkommende Realitätsreferenz mit einem komparativen Verfahren zu überprüfen und die politischen Lüge am konkreten Faktum zu korrigieren, so einsichtig wird auch, daß dies nur *eine* Ebene der Analyse sein kann.

Die Narrativisierung der Welt, die von dem politischen Mythos erzählte Geschichte, der die Lüge inkorporiert ist, diese Leistung des Films enthält jene Dimension der Sinnerzeugung, von deren Präsenz und Plausibilität Bestand und Dauer der Macht entscheiden *mit* abhängen. Die Erschließung dieser Dimension kann *nicht* erfolgen durch das komparative Verfahren der Kritik der filmischen Realität durch die außerfilmische. Die Sinndimension kann nur hermeneutisch erschlossen werden.

Hinzu kommt folgendes: Die zum Prinzip erhobene politische Lüge ist systematische Konsequenz einer - dem Selbstanspruch gemäß aufgefassten und im platonischen Vokabular formulierten - *Philosophenregierung*. Wenn nun aber eine Philosophie „selbst zum Recht werden will, verabsolutiert sie ihre ‚Wahrheit’ so, daß sie aus konsequenter Ehrlichkeit den Anspruch einräumen muß, *selbst* lügen zu dürfen, und alle *andere* Zeichenproduktion außer der, der ihrer ratio folgt ... zu verbieten.“[1802] Eine solche Regierung hätte „in der ‚Verwirklichung’ ihrer Philosophie das Recht ... zum ‚Vorteil des Gemeinwesens’ zu lügen. Die Lüge diente der Stützung, der Inter-

---

1799 Ebd.

1800 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 363.

1801 Vgl. oben Kapitel 2.

1802 Simon, Josef, Philosophie des Zeichens, Berlin 1989, S. 204.

pretation der Wahrheit aus der Sicht von ‚oben'. Es obsiegte ein bestimmtes Verstehen des Verstehens. Andere Philosophien wären demgegenüber subversiv oder revolutionär, soweit ihre Kraft, gemessen an der institutionalisierten Kraft, dazu ausreichte."[1803]

Der Wirklichkeitsbegriff des Kommunismus ist nun gerade fundiert in der Absolutsetzung der Wahrheit; eine Weltauffassung *außerhalb seiner* Interpretation ist damit prinzipiell falsch; eine Kontingenz des Faktischen kennt er nur insofern, als er offenkundige Widersprüche seines Weltverstehens an Gedankenfiguren wie den Feind delegieren muss. Aus dem mythischen Weltverstehen folgt die denkstrukturelle Unfähigkeit zur Wahrnehmung des ‚reinen' Faktums wie sie Arendt erörtert hat als die eine „sichere Sache". Damit greift aber auch eine von Arendt aufgeworfene Frage zu kurz, die Bemerkung, dass „die Selbsttäuschung, die gefährlichste Form des Lügens" zum Problem der politischen Lügen werden würde, dann nämlich, wenn die Lügen „sich nicht mit Einzelheiten zufriedengeben, sondern den Gesamtzusammenhang, in dem die Tatsachen erscheinen, umlügen und so einen neuen Wirklichkeitszusammenhang bieten, was hindert eigentlich diese erlogene Wirklichkeit daran, zu einem vollgültigen Ersatz der Tatsachenwahrheit zu werden?"[1804]

Dem mythischen Denken, durch Entdifferenzierung, d. h. durch Annullierung der Rationalisierungsleistungen der Moderne, gewissermaßen zum vormodernen Denken regredierten, eignet nicht die Fähigkeit zur unterstellten - aber erkenntnistheoretisch keineswegs unproblematischen - klaren Trennung der Sphären von Vernunft- und Tatsachenwahrheit; beide befinden sich vielmehr in einem Prozess der Amalgamierung, der wechselseitigen Bestätigung bzw. immanenten Korrektur.

Auf ein in diesem Kontext weiteres wichtiges grundsätzliches Problem, das Problem der historischen Narratologie selbst, das eine gewisse Nähe des Historikers zum literarischen Geschichtenerzähler verdeutlicht, hat Reinhart Koselleck hingewiesen:

„Die Faktizität ex post ermittelter Ereignisse ist nie identisch mit der als ehedem wirklich zu denkenden Totalität vergangener Zusammenhänge. Jedes historisch eruierte und dargebotene Ereignis lebt von der *Fiktion des*

1803 Ebd. Vgl. dazu Politeia, 414 b – 415 d.

1804 Arendt, H., Wahrheit und Politik, a. a. O., S. 357.

Faktischen, die Wirklichkeit selber ist vergangen. Damit wird ein geschichtliches Ereignis nicht beliebig oder willkürlich setzbar. Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden kann. Nicht aber schreibt sie vor, was gesagt werden kann. Negativ bleibt der Historiker den Zeugnissen vergangener Wirklichkeit verpflichtet. Positiv nähert er sich, wenn er ein Ereignis deutend aus den Quellen herauspräpariert, jenem literarischen Geschichtenerzähler, der ebenfalls der Fiktion des Faktischen huldigen mag, wenn er seine Geschichte glaubwürdig machen will.“[1805]

Die von Arendt angenommene Idealkonkurrenz der beiden Sphären findet so im politischen Mythos nicht statt. So wie auf der konkreten Ebene des politischen Handelns das Bild, das die politische Propaganda verfertigt, nicht dem Original gleichen, sondern es *ersetzen* soll, so hat auf der *denkstrukturell* vorgeordneten Ebene der Wirklichkeitskonstruktion immer schon die *Ersetzung* eines Wirklichkeitsbegriffs im neuzeitlichen Sinn als Preisgabe des Anspruchs auf Totalerkennung durch einen mythischen mit eben diesen Anspruch stattgefunden. Das Umschreiben der Geschichte im Angesicht der „Mitlebenden“ (H. Rothfels), das aus der normativen Perspektive als klare Lüge erkenntlich ist, erscheint daher aus der mythischen als weitere Annäherung an *die* Wahrheit.

Die beiden bekanntesten und aufschlußreichsten Belege dafür sind die SED-Deutungen ihrer Systemkrisen im Jahr 1953 und 1961. Hier wird besonders deutlich, dass, mit Cassirer gesprochen, der politische Mythos nicht zu *widerlegen*, etwa durch Präsentation des richtigen Faktums, sondern nur *zu verstehen* ist.[1806]

Hier, an der Rede vom „faschistischen Putsch“ bzw. von dem „antifaschistischen Schutzwall“ wird ganz deutlich, wie sehr die Beschränkung auf die - erforderliche - Kritik der politischen Lügen als rein *konfrontative* Korrektur von Tatsachen dem Gegenstand unangemessen bleibt. Worauf es auch und vor allem ankommt, ist, die *Möglichkeitsbedingungen solcher kontrafaktischen Deutungen* darzulegen und verstehbar zu machen.

1805 Koselleck, Reinhart, Darstellung, Ereignis und Struktur, in: Geschichte heute. Positionen, Tendenzen und Probleme, hrsg. v. Gerhard Schulz, Göttingen 1973, S. 313.

1806 Vgl. o. Einleitung. Ernst Cassirer hat eindringlich auf die „Macht des mythischen Denkens“ hingewiesen.

Der komparatistische Ansatz – ein Exempel

Die Restriktionen des komparativen Ansatzes lassen sich auch an einem anderen Exempel, an Kurt Maetzigs „Thälmannfilm“, zeigen. Der Regisseur Maetzig lässt den jungen Thälmann als Soldaten an der Front 1918 schon als Agitator auftreten. Der vom Historiker erbrachte Nachweis, dass die historische Person Ernst Thälmann dort zur fraglichen Zeit, *die der Film zeigt*, gar nicht gewesen war, ist ohne Zweifel richtig. Welchen Erkenntniswert aber können die Kritik und die Richtigstellung dieser im Film erhobenen Tatsachenbehauptung für sich beanspruchen? Den, dass dieser Film als Darstellung geschichtlicher *Ereignisse* den Erkenntnissen der (westlichen) Historiker nicht gerecht wird und insofern *Lügen* vorträgt. Alle anderen Dimensionen der filmischen Narration, etwa die *innere Logik* der Konstruktion eines heroischen Kaders der Revolution können mit diesem Verfahren nicht bearbeitet werden.[1807]

Den komparativen Ansatz hat in jüngster Zeit exemplarisch die Historikerin Silke Satjukow[1808] vertreten. Sie nimmt die vielfältigen medialen Aufbereitungen des Aktivisten Hennecke als *Abbild* eines *Originals*; ihr Ziel ist der Nachweis der *Nichtidentität* von Abbild und Urbild; sie will mit dem historiographisch bewährten Verfahren das Veto des Menschen gegen das Medium einlegen. Indem sie zeigt, wie wenig die empirisch vorhandene Person des Bergarbeiters Hennecke dem medialen Abbild *ähnlich* ist, will sie die Täuschungs- und Manipulationsabsicht etwa des Films „Der 13. Oktober“ von Andrew Thorndike *entlarven.* Bewiesen werden soll die bekannte These, bei dieser aus der Sowjetunion kopierten Aktivistenbewegung sei es *in Wahrheit* nur um *eines* gegangen: um die Anspornung der Arbeiter zur Erhöhung der Arbeitsproduktivität.[1809]

Niemand hatte aber die Absicht, ein *Abbild* zu schaffen als es darum ging, dem Mythos von der Arbeiterklasse als *Erbauer der Zukunft* eine bildliche

---

1807 Vgl. dazu oben Kap. 5 Filmanalyse Kader

1808 Satjukow, Silke, „Früher war das eben Adolf ...“. Der Arbeiterheld Adolf Hennecke, in: Satjukow, Silke, Rainer Gries (Hrsg.), Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und in der DDR, Berlin 2002, S. 115 - 132.

1809 Die von der Autorin vorgebrachten Fakten über das Leben des Menschen Hennecke sind solide recherchiert und vermitteln auch gewisse Erkenntnisse. Insofern stellt dieser Aufsatz eine Weiterführung der bereits bekannten Faktenlage dar. Vgl. dazu u. a. Hartmann/Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben, a. a. O., S. 114 ff.

Gestalt zu geben. Niemals ging es um ein *authentisches* Portrait einer *Person*; immer ging es um Zeichnung eines Idealportraits als ‚Vorschein eines Kommenden' (Bloch), d.h. es ging grundsätzlich um die Konstruktion einer Figur, die die Grundannahmen der remythisierten Theorie abbildet, kurz: *um das Abbild einer These. Nun kann man aber schlechterdings seine eigene These nicht fälschen!*

Ohne jeden Zweifel war die Erhöhung der Produktivität *ein* Ziel der kommunistischen Politik, ein außerordentlich wichtiges Ziel, das auch ohne Scheu *immer* und *offen* von den Parteiführern von Lenin und Stalin bis Ulbricht ausgesprochen wurde. Die *Versuche* der SED, eine Erhöhung der Produktivität ihrer Arbeiterklasse etwa durch Normerhöhungen durchzusetzen, sind bekannt. Bekannt sind auch die Folgen einer administrativen Erhöhung der Normen im Jahr 1953 und die daraus entstandenen Probleme der SED in den folgenden Jahren.[1810] Gerade weil die SED die Erhöhung der Arbeitsproduktivität als Schlüssel des Erfolgs beim Aufbau des Sozialismus *offen* propagiert hat, stellt es eine ganz entscheidende Verkürzung der Problematik dar, in der Konstruktion eines *Helden der Arbeit*, etwa in Filmen wie jenen von Thorndike, nur diese eine Dimension zu sehen: *Vorbilder* zu schaffen zur Erhöhung der Arbeitsproduktivität.

Dabei stellen die Vertreter dieser Vorbild-These der Klugheit und der Arbeitskampferfahrung der Arbeiterklasse implizit ein außerordentlich schlechtes Zeugnis aus, kurz: sie setzen die Arbeiter zurück auf aus Niveau von *Kindern*, wenn sie den medialen Inszenierungsformen die Wirkung unterstellen, den Arbeitern als ein *Vorbild* dienen zu können, dem sie im Sinne der *Identifikation* qua Nachahmung folgen können sollten. Auch den Initiatoren der Aktivistenbewegung war durchaus klar, dass sie nicht auf die Wirkung eines *Puppentheaters* hoffen konnten; also konnten sie nicht primär auf einen ästhetisch vermittelten *Nachahmungseffekt* mit der *direkten* Folge einer massenhaften Erhöhung der Arbeitsproduktivität zielen. Worauf die vorliegende ästhetische Strategie zielte wird verständlich nur im Kontext der gewaltsamen Transformation der *alten* Gesellschaft in die *neue* des Kommunismus: ein parallel laufender Prozess des Umbaus von Ökonomie, Politik und Kultur.

1810 Vgl. dazu oben Kapitel 3. 5

In diesem Prozess wird etwa das klassische Profil vom qualifizierten und selbstbewußten Handwerker und Arbeiter zerschlagen, indem seine ‚ganzheitlichen' Fähigkeiten in eine ganze Reihe von Einzelfertigkeiten[1811] aufgespalten werden; aus dem Arbeiter sollte der Prolet herausprozessiert werden. Dies war ein empirisch-sozialer und ein kulturell-medialer Prozess, in dem das ganze Ensemble der einzelnen Merkmale totalitärer Kulturen zum Tragen kam; ein Blick auf das „Phänomen Held" (Satjukow) ohne Einbeziehung dieses Kontextes bleibt blind.

In dem von Satjukow vertretenen komparativen Ansatz erscheinen schon die verwendeten Begriffe als problematisch und die Fragestellung als wenig erkenntnisfördernd: „Was also machte diesen gewöhnlichen Bergmann zum *Arbeiterhelden*? Denn ein Held war er für viele, und dies nicht nur auf dem Papier."[1812] Die Antwort: „Eine hier vertretene Grundannahme aber ist, daß nur derjenige zum Helden werden kann, über den die Gesellschaft, und zwar sowohl die Staats- und Partei*oberen* wie auch die Bevölkerung, *als* einen Helden spricht."[1813] Welch eine Einsicht: ohne Massen-*Kommunikation* kein *Held*!

Für die eine Seite, die *Oberen* aus Staat und Partei, aus denen die Autorin nun *Beauftragte* macht, sieht die Autorin offenbar keine kommunikativen Probleme, denn: „Die Regierungs- und Partei*beauftragten* propagierten Hennecke, dies ist deutlich geworden, als ihren Helden des Aufbaus. Die Botschaften lesen *sich* bis zu Henneckes Tod als Heldennarrative."[1814]

In welcher Form sonst, wenn nicht im Narrativ des Arbeitshelden, sollte von dem Aktivisten erzählt werden können? Genau darum ging es: die kontrafaktische Konstruktion einer beliebigen Person zur medialen Figur. Aber eben diese Differenz zwischen „dem Menschen Adolf und dem propagierten Helden Hennecke"[1815], zwischen dem „Phänomen Mensch" und dem „Phä-

---

1811 Vgl. dazu oben in Kapitel 1.2.3 die Darstellung von H. Zimmermann zu diesem Reduktionsprozess eines Berufsbilds in Einzelfunktionen.

1812 Satjukow, S., „Früher war das eben Adolf ...", a. a. O., S. 115. Alle Herv. hier wie im Folgenden v. Vf.

1813 Satjukow, S., „Früher war das eben Adolf ...", a. a. O., S. 130.

1814 Ebd.

1815 Ebd.

nomen Held“[1816] , irritiert die Autorin, und sie sieht die gleiche Irritation auch im Publikum: je näher es dem „Menschen“ stand, um so weniger konnte es auf den Schwindel hereingefallen; je weiter entfernt es steht, - wie etwa „intellektuelle Kreise“ oder „nachfolgende Generationen“ - um so „einfacher“- und dies weiß die Autorin *heute* genau - war es, „Hennecke als Helden zu akzeptieren.“[1817]

Welch eine Konfusion, welch ein unreflektierter Wechsel der Ebenen verbunden zudem mit Mutmaßungen über Helden. Wer von gesellschaftlicher Kommunikation reden und den Begriff *Narrativ* sinnvoll verwenden will, wird die Ebene der medialen Diskurse getrennt von der Frage untersuchen, welche *Wirkungen* diese Diskurse in der Lebenswelt gehabt haben, denn zur Klärung der Frage der Rezeption und des nachweisbaren Einflusses wäre ein ganz anderer Ansatz erforderlich. Wer von *Narrativ* redet, kann doch nicht danach fahnden, ob „die reale Person“[1818] dem medialen Produkt, das in eben dieser *Grund-Erzählform*, also diesem so und nicht anders bestimmten *Narrativ*, gestaltet worden ist, gleicht.

Die Frage ist vielmehr eine ganz andere; sie kann verdeutlicht werden an einem berühmten Fall: Warum benutzt Stalin, wenn er nach dem Angriff Deutschlands, d.h. des *Faschismus*, auf die Sowjetunion sich an sein Volk wendet nicht mehr das *politische* Narrativ, sondern greift auf das alte *nationale* Narrativ zurück, wenn er den Kampf, zu dem er aufruft als *Großen Vaterländischen Krieg* bezeichnet. Er greift auf das bekannte nationale Narrativ zurück bei seinem Aufruf; er proklamiert einen *zweiten* Vaterländischen Krieg, denn jeder kennt noch jenes nationale Narrativ vom Vaterländischen Krieg, dem ersten, dem Vaterländischen Krieg gegen Napoleon.

Worum es bei der Analyse von *Narrativen* geht, ist, kurz gesagt, das Aufdecken der benutzten *Erzählstrategie*, das Entdecken von politisch mobilisierten Energien und des politisch Imaginären, es geht - in unserem Kontext - um das Verstehen des Narrativs vom „Sozialistischen Übermenschen“ (H. Günther).

Eine vage Ahnung von der Unzulänglichkeit ihrer positivistischen Faktenermittlung scheint die Autorin aber zu verspüren, wenn sie am Ende speku-

---

1816 Satjukow, S., „Früher war das eben Adolf ...“, a. a. O., S. 131.

1817 Satjukow, S., „Früher war das eben Adolf ...“, a. a. O., S. 130.

1818 Satjukow, S., „Früher war das eben Adolf ...“, a. a. O., S. 131.

liert: „Gerade die Bürgerinnen und Bürger der DDR wußten um die eigenen (sic!), aber auch um die *von* der Gesellschaft (sic! – notabene: nicht *der* Gesellschaft –Vf.) oktroyierten Grenzen und sie waren in der Mehrheit auch bereit, diese Grenzen zu akzeptieren. *Daneben* aber verspürten sie jene dem Menschen *seit jeher innewohnende* Sehnsucht danach, *weiterzugehen*, nach dem Vollkommenen, dem Idealen zu *streben*. Mit der Offerte der Ideologie: ‚Ihr alle könnt Helden werden; Ihr müßt es nur wollen, Ihr müßt nur die gute Tat vollbringen', und der teilweisen *Einlösung* derselben *fühlten* sich *wohl nicht wenige* Menschen *in* der DDR so *nah wie nie zuvor* an j*enem* Ort ihrer Sehnsucht."[1819]

Das stellt allerdings eine bemerkenswerte Spekulation über „Sehnsucht" nach Transzendenz in anthropologischer Hinsicht dar; am Ende der Analyse eines „sozialistischen Helden" erscheint die DDR als ein *Ort* einer *teilweise erfüllten Sehnsucht nach dem Idealen!* Und so *nah* an Utopia sollen sich sogar *nicht wenige* Mensch*en gefühlt* haben! Wenn die Historikerin ihr Terrain verlässt, gewissermaßen die Fakten transzendiert, und über vermeintlich *utopisch-humanen* Potentiale des *idealen* Kommunismus zu fabulieren beginnt, wird ihre Erzählung zur Eloge im Stil der FDJ- Erbauungsliteratur.

Die von der Autorin vorgenommene *Restriktion* der Aussagepotentiale des Narrativs „Held" wird dem Gegenstand nicht gerecht. Sie gerät durch ihren komparativen Ansatz in jene Aporie von der Wittgenstein sprach, als er Versuche eines der Pioniere der Ethnologie, J.G. Frazer, magische Gebräuche von „Wilden" zu erklären, kritisierte:

„Frazers Darstellung der magischen und religiösen Anschauungen der Menschen ist unbefriedigend; sie läßt diese Anschauungen als *Irrtümer* erscheinen. (...) Schon die Idee, den Gebrauch ... (magischer Praktiken - Vf.) erklären zu wollen, scheint mir verfehlt. Alles, was Frazer tut, ist, sie Menschen, die so *ähnlich denken wie er*, plausibel zu machen. Es ist sehr merkwürdig, daß alle diese Gebräuche endlich so zu sagen *als Dummheiten* dargestellt werden. Nie wird es aber plausibel, daß die Menschen aus *purer Dummheit* all das tun."[1820]

1819 Satjukow, S., „Früher war das eben Adolf ...", a. a. O., S. 132.

1820 Wittgenstein, Ludwig, Bemerkungen über Frazers ‚The Golden Bough', in: Wiggershaus , Rolf, (Hrsg.): Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaftliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie, Frankfurt/M. 1975, S. 37 – 58, hier: S. 38 f.

Der von der Autorin angewandte Ansatz, der sich auf der Ebene der Komparatistik von zwei *kategorial* unterschiedenen Ebenen bewegt, verfährt subsumtionslogisch, d.h. die Autorin versucht, das Unverständliche und Fremde in das eigene Relevanzsystem durch Übersetzung zu integrieren.

Aber eben darum geht es: das Fremde und Befremdliche einer Kultur und ihrer *symbolischen* Praxis in Mitteleuropa in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu verstehen, die u.a. durch einen Rekurs auf solche vormodernen Elemente wie den Heroismus gekennzeichnet ist. Was uns hier begegnet, ist die optative Beschwörung der Gestalt des *Neuen Menschen* und der Neuen Gesellschaft, ein filmischer *Monolog* der Partei über ihre *Idee* der Identität von Partei und Arbeiterklasse; es ist Verwandlung von ideologischer Fiktion in visuell-symbolische Realität.

5 Das heroische Selbstbild: Filmanalysen

Das alle Bereiche des totalitären Gesamtkunstwerks durchdringende *heroische Prinzip* und seine Personifzierung in den Heldtypen ‚Arbeitsheld' und ‚politischer Führer-Held' bilden den Gegenstand der Untersuchung. Am Leitfaden der im vierten Kapitel entwickelten Typologie des Heroismus werden nun in einigen Filmanalysen die Gestaltungsvarianten dieser Heldentypen vorgestellt. Der Einsatz ästhetischer Mittel zur „Vortäuschung harmonischer Ganzheitlichkeit" kommt in allen „Lebensbereichen wie Städtebau und Architektur, Industrie und Rüstung, Politik und Propaganda, Erziehung, Alltagsritualen usw. zur Anwendung"[1821]; für die Kunst heißt dies, „nur noch ein Instrument der Ästhetisierung von Wirklichkeit unter anderen" zu sein."[1822]

Diese Einsicht kann zum Verständnis des Sachverhalts beitragen, warum, obwohl „die Forderung nach Filmen über die Arbeiterklasse ganz oben auf der Prioritätenliste des DDR-Films"[1823] stand, sie sich nicht in den entsprechenden Produktionszahlen niedergeschlagen hat. Die Probleme des Versuchs der Schaffung eines adäquaten heroischen Selbstbildes im Medium Film waren beträchtlich, dies gilt vor allem für den Typ optimistischer Heroismus; die Lösungsversuche zur Visualisierung des Arbeitshelden führten dabei zur bemerkenswerten ästhetischen Innovation des „fiktionalen Dokumentarfilms", dem ersten Genre, dem die *Nachbildung* dieser Gestalt des kommunistischen Heldenpantheons aufgetragen wurde. Die Gestaltung der zweiten Ideal -Figur, des politischen Führer- Helden, im narrativen Spielfilm hat dagegen keine nennenswerten Schwierigkeiten aufgeworfen. Das gilt für die Gestaltung jener Figuren, die den beiden anderen Typen zuzurechnen sind, ebenso.

1821 Günther, Hans, Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk, a. a. O., S. 184 f.

1822 Günther, Hans, Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk, a. a. O., S. 185.

1823 Jordan, Günter, Schatten vergangener Ahnen. Bilder aus der Arbeitswelt: die 60er und 70er Jahre, in: Zimmermann, Peter, G. Moldenhauer (Hrsg.), Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 123.

Die Frage der Auswahl von Filmen aus dem insgesamt sehr umfangreichen Filmfundus der DEFA für die Analyse muss sich zunächst leiten lassen von der Frage nach dem vorhandenen Bestand von Filmen über die Figuren Arbeiter/Kader; die Zahl, in denen dieser Gegenstand sich überhaupt niedergeschlagen hat ist weitaus geringer als zu erwarten gewesen wäre. Die Frage wird erweitert um die Relevanz des jeweiligen Werks, d.h. um die Frage, ob es im Binnendiskurs der DDR eine gewisse Beachtung gefunden hat. Daraus folgt dann, dass bei den folgenden Filmanalysen Filme einbezogen werden, die in der Produktions- und Rezeptionsgeschichte einen prominenten Platz eingenommen haben.

Unter Zugrundelegung der Kriterien der o. g. Typologie werden also in diesem Sinn *exemplarische* Analysen durchgeführt, die zudem exemplarisch sind in Bezug auf möglichst klare Anwesenheit bzw. Abwesenheit der Attribute der heroischen Gestalten. Die hier vorgenommenen Analysen können insofern *Modellcharakter* gewinnen und Anwendungsperspektiven auf alle weiteren Filme eröffnen.

5.1 Filmfundus und Fragestellung [1824]

Die DEFA hat von 1946 bis 1993 insgesamt ca. 750 Spielfilme produziert. Die Produktion während der Dekaden der sechziger Jahre und siebziger Jahre beträgt 178 bzw. 158 Filme, insgesamt 336 Filme. In den 80er Jahren hat die DEFA mehr als 190 Filme produziert. Die DEFA hat von 1946 bis 1993 ca. 360 Filme produziert, die als Gegenwartsfilme zu klassifizieren sind; in den 60er und 70er Jahren beträgt die Zahl etwas mehr als 200 Filme, in den 80er Jahren kommen noch ca. 20 Filme hinzu.

Im Gegenwartsfilm der 60er und 70er Jahre entwickelt sich die thematische Zentralstellung der Bereiche Ideologie, Politik, Arbeit und Lebensweise. Diese Bereiche decken nahezu das gesamte Spektrum der vorhandenen Produktionen ab. Es gibt in den beiden ersten Bereichen als Komplement der Selbstdarstellung noch einen quantitativ signifikanten Bereich, nämlich den der Darstellung des „Feindes“, also vornehmlich der Bundesrepublik bzw. des „Imperialismus“ und des „inneren Feindes“ in seinen verschiedensten

---

1824 Alle Zahlen und Genres sind durch eigene Klassifikation und Berechnung aus dem im Werk des Filmmuseums Potsdam, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O. enthaltenen Angaben entstanden; eine gleiche Übersicht zum Dokumentarfilm verbietet sich wegen der exorbitanten Fülle der Filme.

Variationen. Den größten geschlossenen Bereich stellen hierbei die um den Bau der Mauer kreisenden Filmen dar.

Eine weitergehende Differenzierung des Filmbestandes der Gegenwartsfilme ergibt, dass die weitaus größte Zahl dieser Filme dem Bereich der „sozialistischen Lebensweise“ gewidmet ist. Dies verwundert nicht, denn ist dies die Zeit der verordneten Wende zum „Alltag“, die verbunden ist mit dem Versuch der Gewinnung einer „lebensechteren“ Gestaltungsweise, in der gleichermaßen politisch-ideologische Darstellungsimperative, Erziehungsziele und Unterhaltungsbedürfnisse zu ihrem Recht kommen sollten. Dieser Bereich bildet - in der zeitlichen Sukzession noch zunehmend - den Kernbestand der Filmproduktion; das dominierende Genre ist dabei der Unterhaltungsfilm, als Variation des Bildungsromans lässt er sich als das lebensweltlich fundierte *Ratgebergenre* bezeichnen. In dieser Form der Massenkommunikation wird das thematisch, was als leitende lebensweltliche Hintergrundgewissheit noch nicht oder nicht mehr gelten kann und soll. Der zunehmenden Gewichtung dieser Problematik entspricht eine zunehmende Distanz zum vorher positiv konnotierten klassischen Bereich der ideologischen und politischen Sphäre.

Die Filmproduktion der DEFA läßt sich in folgende Genres gliedern:

a) Gegenwartsfilme: Ideologie/ Partei/ Funktionär - Arbeit/ Betrieb/ Kollektiv - Land - Klassenfeind

b) Lebensweise: allgemein – Frauen – Jugend - Ratgeber

c) Unterhaltung: allgemein - Literaturverfilmung/ Musik/ Oper/Operette/ Krimi

d) Historischer Film: Antifa – Arbeiterbewegung - allgemein

e) Andere Genres: Kinderfilm - Science –Fiction - Film – Indianer –Film

Die Aufschlüsselung der Filmproduktion der für den Zusammenhang relevanten Genres Gegenwartsfilm und Lebensweise ergibt im Einzelnen folgende Zahlen:

Tab. 1 *a) Gegenwartsfilm:*

Ideologie/ Partei Funktionär	**Arbeit/Betrieb Kollektiv**	**Land**	**Klassenfeind**
1946 - 1948 : 0	1946 - 1952 : 0	1946 : 1	1946 - 1949: 0
1949 - 1959: 7	1953 : 1	1955 - 1959: 6	1950 - 1959: 24
1960 - 1980: 18	1958 : 1	1960 - 1984: 5	1960 - 1969: 21
1981 - 1990: 6	1959 : 4		1970 - 1982: 5
1991 - 1992: 10	1960 - 1980: 27		dazu: Mauerfilme
	1981 - 1986: 1		1961 - 1967: 7
	1987 - 1990: 3		1977 - 1979: 2
Gesamt: 41	37	12	59

Tab. 2 *b) Lebensweise:*

allgemein	**Frauen**	**Jugend**	**Ratgeber**
1959 : 1	1950 - 1959: 3	1946 - 1959: 7	1946 - 1954: 0
1960 - 1969: 5	1960 - 1969: 1	1960 - 1969: 11	1955 - 1959: 10
1970 - 1979: 6	1970 - 1979: 9	1970 - 1979: 12	1960 - 1969: 16
1980 - 1990: 8	1980 - 1989: 12	1980 - 1989: 12	1970 - 1979: 12
	1990 - 1992: 4	1990 - 1993: 9	1980 - 1990: 15
Gesamt: 20	29	51	53

5.2 Optimistischer Heroismus

Die heroischen Figuren dieses Typs fungieren als ideale Nachbildungen der Grundannahmen des politischen Mythos; es besteht ein adäquates Verhältnis von *Idee* und visueller Repräsentation des kommunistischen Selbstbildes. Der Versuch der Durchsetzung des kommunistischen Selbstbildes, die Implementierung des heroischen Figurenensembles der ‚Führer-Helden' und ‚Arbeitshelden' erfolgt in einer Doppelstrategie als politisch-sozialer Prozess, vor allem in der Installierung der „Aktivistenbewegung"[1825], und als politisch-medialer Prozess u.a. in den Produktionen der DEFA. Die Schaffung eines heroischen ‚Arbeitshelden' erfolgt bezeichnenderweise nicht in der Gattung des Spielfilms, sondern in der des Dokumentarfilms, der allerdings in seiner *parteilichen* Ausgestaltung gegen die allgemeinen Genrekonventionen[1826] verstößt.

Hier treten vor allem die Großmeister der DEFA hervor: Joop Huiskens und Andrew Thorndike. Die Inaugurierung eines politischen Führer-Helden beginnt erst später; sie besteht vorher für lange Zeit in der Rezeption des Personenkults um Stalin und seiner Verbreitung in der SBZ/DDR; sie kulminiert dann als selbstständige Arbeit im Thälmann- Filmepos der Jahre 1954/55.

Die Filmanalysen werden in zwei Abteilungen vorgenommen; die erste hat die Darstellung des politischen Führer-Helden in den Thälmann-Filmen zum Gegenstand; die zweite die Darstellung des Arbeitshelden in Dokumentar-Filmen.

5.2.1 Thälmann oder: Die Inaugurierung eines politischen Führer-Helden im DEFA-Film

„Der Mythos erzählt keine inneren Vorgänge"

Hans Blumenberg[1827]

Die paradigmatische Erzählung über den Führer-Helden im politischen Mythos des Marxismus-Leninismus in der Version der SED ist das Filmepos „Ernst Thälmann". In zwei Teilen von insgesamt vier Stunden Dauer wird

---

1825 Vgl. oben Kapitel 3 u. 4.

1826 Vgl. oben Kapitel 2.

1827 Blumenberg, H., Lebenszeit und Weltzeit, a. a. O., S. 74.

dieser Heldentyp dargeboten; an ihm und mit ihm wird zugleich die ‚parteilich-proletarische Historiographie dargestellt; dafür ist diese Heldenfigur besonders geeignet, denn an diesem Typ „lassen sich politische und militärische Auseinandersetzungen mühelos zum Kampf des lichten Heros mit dem Ungeheuer der Finsternis überhöhen.“[1828] Die dualistische Grundstruktur des modernen politischen Mythos findet hier ihre prägnante Ausformung; unter Rückgriff auf die dualistische Struktur „kann *die* Geschichte als *eine* Geschichte, in der Gut und Böse ihre Repräsentanten haben, erzählt werden.“[1829]

5.2.1.1 Der Film und die Ökonomie der politischen Aufmerksamkeit

Der Film besteht aus zwei Teilen: „Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse“ (1954) und „Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse“ (1955). Er wurde gedreht in den politisch bewegten Jahren 1951-1954; die Premieren fanden statt am 09.03. 1954 im Friedrichstadt-Palast und am 07.10. 1955 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin.

Der Thälmann-Film war ein materielles und personelles Großprojekt der DEFA; wegen seiner Bedeutung erfuhr es eine direkte Beteiligung der Parteispitze[1830]; der prominenteste Regisseur der DEFA, Kurt Maetzig, und die prominenten Drehbuchschreiber, Willi Bredel und Michael Tschesno-Hell, wurden verpflichtet; für eine prominente Besetzung wurde auch gesorgt, u.a. beteiligte sich der französische Schauspieler Michel Picolli. Bereits seit 1949 hatte sich SED-Führung mit dem erinnerungspolitisch bedeutsamen Plan befasst, den KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann in einem Monumental-Film ihrem Volk als charismatischen Führer zu präsentieren - und damit sich selbst als dessen Wiedergänger.

Die Ausarbeitung des Szenariums sowie des Drehbuches wurde zum ‚Parteiauftrag‘ erklärt. Der Bedeutung des Auftrags angemessen war schließlich die getroffene Wahl: zwei ausgewiesene antifaschistische KPD-Autoren, Willi Bredel, 1901 als Arbeitersohn geboren, Mitglied des Spartakusbundes, Spa-

---

1828 Günther, H., Erzwungene Harmonie, a. a. O., S. 74.

1829 Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 199.

1830 Diese und die folgenden Angaben aus: Schenk, Ralf, Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960, in: Schenk, R. (Red.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“, DEFA-Spielfilme 1946 - 1992, Berlin 1994, S. 50 - 157, hier: S. 104. Zur weiteren Würdigung dieses Werks vgl. oben Kapitel 2.5

nienkämpfer, Mitbegründer des Nationalkomitees „Freies Deutschland“, sowie der 1902 in Wilna geborene Michael Tschesno-Hell, seit 1922 Mitglied der KPD, wurden mit dieser Arbeit betraut. Als Grundlage für das Drehbuch diente dabei die „Thälmann-Biographie“ von Willi Bredel. Auf dieser Basis entwarf Bredel die Szenen im epischen Format; ihre Sequenzen wurden von Tschesno-Hell verdichtet. „Beide erhalten den Parteiauftrag, ihre gesamte Arbeitskraft und -zeit in die literarische Gestaltung des Treatments und der Drehbücher zu investieren. Das Politbüro entbindet sie von anderen beruflichen, gesellschaftlichen und politischen Verpflichtungen.“[1831]

Da die SED die Arbeit an dem Stoff als vordringliche Parteiaufgabe verstand, begutachtete Walter Ulbricht selbst die Arbeitsergebnisse und beteiligte sich auch *schöpferisch*, indem er gelegentlich Passagen anstrich und klarstellte: Der Film soll „Genosse(n) Thälmann als Führer und Organisator der deutschen Arbeiterklasse im Kampf um Frieden, Demokratie und Sozialismus (zeigen), als Führer der Partei, die heute der Vortrupp des deutschen Volkes und die entscheidende Kraft in der DDR ist.“[1832]

5.2.1.2 Besetzung, Rollen und Inhalt des Films „Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse“

RE: Kurt Maetzig. DB: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell, Kurt Maetzig.

KA: Karl Plintzner. MU: Wilhelm Neef, BA: Willi Schiller, Otto Erdmann. DA: Günther Simon (Ernst Thälmann), Hans-Peter Minetti (Fiete Jansen), Erich Franz (Arthur Vierbreiter), Erika Dunkelmann (Martha Vierbreiter), Raimund Schelcher (Krischan Daik), Gerhard Bienert (Otto Kramer), Karla Runkehl (Änne Harms), Walter E. Fuß (Karl Born), Rudolf Klix (Willbrandt), Wolf Kaiser (MajorZinker), Werner Peters (Hauptmann Ouadde), Johannes Arpe (Polizeisenator Höhn), Carla Hoffmann (Rosa Thälmann), Hans-Edgar Stecher (Peter Brinkmann), Martin Flörchinger (Karl Liebknecht), Judith Harms (Rosa Luxemburg), Peter Schorn (Lenin).[1833]

1831 Ebd.

1832 Stellungnahme der DEFA-Kommission zum Drehbuch des Thälmann-Films von Willi Bredel und Michael Tschesno, 20. 08. 1951, DEFA-Betriebsarchiv, A 025, zit nach: Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 104.

1833 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, Ausgewählte Rezensionen - Mit einer Bibliografie, Hrsg. v. Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1970, S. 84 - 95, hier: S. 84.

„Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse“

1955. RE: Kurt Maetzig. DB: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell, Kurt Maetzig. KA: Karl Plintzner, Horst Brandt, MU: Wilhelm Neef. BA: Otto Erdmann, Willi Schiller. SC: Lena Neumann. DA: Günther Simon (Ernst Thälmann), Hans-Peter Minetti (Fiete Jansen), Karla Runkehl (Änne Jansen), Paul R. Henker (Robert Dirhagen), Hans Wehrl (Wilhelm Pieck), Karl Brenk (Walter Ulbricht), Gerd Wehr (Wilhelm Florin), Nikolai Krjuschkow (Sowjetischer Panzeroberst), Carla Hoffmann (Rosa Thälmann), Angela Brunner (Irma Thälmann), Erich Franz (Arthur Vierbreiter), Erika Dunkelmann (Martha Vierbreiter), Raimund Scheicher (Krischan Dalk), Herbert Richter (Kruczinski), Michel Piccoll (Rouger), Wilhelm Koch-Hooge (Hauptmann Schröder), Kurt Dunkelmann (1.Wachtmeister), Otto Krone (2.Wachtmeister), Fritz Diez (Hitler), Kurt Wetzel (Göring), Hans Stuhrmann (Goebbels), Eberhard Kratz (Tarnow), Erich Brauer (Severing), Werner Pledath (Hauck sen.), Hannes Fischer (Hauck jun.), Paul Paulsen (Mc Fuller), Otto Saltzmann (Alter Bergmann).[1834]

Für den ersten Teil wird im Rollenverzeichnis die Zahl von fünfundvierzig Rollen angeführt; für den zweiten Teil ergibt sich für die kommunistische Seite, angeführt von Thälmann, die Zahl sechzehn, für die Seite der ‚Reaktion’, angeführt von Hitler, die Zahl achtzehn; die Zahl der kleinen Rollen übersteigt einhundert.

Die erzählte Zeit des ersten Teils umfasst die Jahre 1918 bis 1923[1835] und die folgenden Komplexe und Stationen:

Weltkrieg/ Front

Revolution 1918

1834 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, a. a. O., S. 96 - 112, hier: S. 96.

1835 An dieser Stelle sei auf zwei studentische Studien zum Thälmann-Film hingewiesen; die eine befasst sich eingehend mit dem historisch-biographischen Kontext, der hier nicht weiter thematisiert wird; die zweite analysiert die von Maetzig entwickelte Filmsprache; sie enthält das wichtige zu diesem Punkt, der daher hier nicht weiter behandelt werden muss. Es handelt sich um die Arbeiten von Sabine Falke, ‚Soldat der Revolution’. Zur Konstruktion des Kaders in Kurt Maetzigs Thälmann -Film, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos, a. a. O., S. 141-164; sowie von Frank Tunnat, Filmsprache als Instrument der Politik. Anmerkungen zu Kurt Maetzigs Thälmann- Film, in: Finke, K. (Hrsg.), Politik und Mythos, a. a. O., S. 165 -180.

KPD- Gründung

Ermordung Luxemburg/Liebknecht

Niederschlagung der Revolution

Darstellung des Feindes, d. h. der Sozialdemokratie und des US-Imperialismus

Darstellung des Freundes, d. h. der Sowjetunion, Lenin/ Stalin

Kapp- Putsch

Ruhrkampf

Reichsexekution Thüringen/ Sachsen

Aufstand in Mitteldeutschland

Aufstand in Hamburg

Inhalt

Im Werk „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“ (1994) stellen die Autorinnen Brömsel und Biehl den Inhalt wie folgt dar.

Teil 1: „ Der *historisch-biographische* Film beginnt in den ersten Novembertagen 1918 an der Westfront. Zu den deutschen Soldaten dringt die Nachricht vom revolutionären Aufstand in Kiel. Der junge Thälmann, *Soldat wider Willen*, möchte bei den sich ausbreitenden Kämpfen neben seinen Genossen in Hamburg stehen. Als die Revolution durch den *Verrat rechter Sozialdemokraten* und die *Zersplitterung* der Arbeiterklasse in Gefahr gerät, versucht er dennoch unermüdlich, die Arbeiter *zu einen*. Die *Reaktion* jedoch wird immer stärker und die Not der *einfachen Leute* immer größer. In dieser Situation will der Hamburger Polizeisenator die Löschung eines Schiffes mit Lebensmitteln, eine Solidaritätssendung Petrograder Arbeiter, verhindern. Thälmann aber setzt das Entladen durch. Den Höhepunkt und Schluß des ersten Teils des ‚Thälmann-Films’ bildet der *Hamburger Aufstand* im Oktober 1923.“[1836]

1836 Brömsel, Susanne, Biehl, Renate, Die Spielfilme der DFEA 1946 bis 1993, in Schenk, R. (Red.) Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 365 - 543, hier: S. 371. Herv. v. Vf.

Teil 2: „Der zweite Teil umfaßt den Zeitraum von 1930 bis zur Ermordung Thälmanns 1944. Er zeigt den Kampf Thälmanns um die *Einheitsfront* der deutschen Arbeiter gegen die *Nationalsozialisten*, seine Verhaftung nach der Machtergreifung Hitlers und die elf Jahre Kerkerhaft, in denen er standhaft bleibt bis zum Tod. Ein Befreiungsversuch der Genossen scheitert, einem korrumpierenden Freiheits-Angebot Görings erteilt Thälmann eine Absage. Und er muß miterleben, wie seine tapfere Mitkämpferin Änne Jansen im Frauengefängnis gegenüber bei einem *Bombenangriff* umkommt. Zur zweiten tragenden Gestalt des Films wird Ännes Mann Fiete Jansen, der bereits im ersten Teil als Freund und Kämpfer an Thälmanns Seite stand. Als Kommandeur des Thälmann- Bataillons kämpft er in Spanien für die *Sache des Volkes* und später in den Reihen der Roten Armee für eine schnelle Beendigung des *faschistischen* Krieges.“[1837]

5.2.1.3 Arbeit am Mythos

In der hier zugrundeliegenden Mythostheorie wird Mythos als immer schon in Rezeption übergegangen verstanden[1838]; die Arbeit des Mythos als Distanznahme vom Absolutismus der Wirklichkeit ist verknüpft mit der Arbeit am Mythos[1839]. Sie erfolgt vor allem in der literarischen Rezeption; sie trägt wie der Mythos selbst als einer Form der humanen ‚Selbstbehauptung‘ zur Überwindung des Schreckens und der Angst vor der Wirklichkeit bei. Die totalitäre Form der Selbstbehauptung nimmt selbst die Form des Mythos an – die des ‚Weltanschauungsmythos‘; die in diesem Kontext stehende Rezeptionsleistung ist daher verschlungen mit der Arbeit des Mythos. An drei Rezeptionen des Thälmann-Films soll die Fortschreibung des Mythos des politischen Führer-Helden vorgeführt werden.

5.2.1.3.1 Arbeit am Mythos I: Eine postszialistische Rezeption

Die erste Rezeption ist eine *kritische* aus der Frühphase der postsozialistischen Aufarbeitung des DEFA-Erbes, 1994 geschrieben; der Autor ist Ralf Schenk, ein intimer Kenner der Filmfirma in der SED-Diktatur, der zugleich

---

1837 Brömsel, Susanne, Biehl, Renate, Die Spielfilme der DFEA 1946 bis 1993, a. a. O., S. 377. Herv. v. Vf.

1838 Vgl. Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, a. a. O., S. 350.

1839 Vgl. Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 295.

die Verwaltung und Verwertung[1840] des DEFA-Erbes in der Bundesrepublik führend begleitet.

Der Autor Schenk würdigt das Thälmann-Epos unter dem Titel „Stimme und Faust der Nation“[1841]; es wird, erzählt der Autor, „in der DDR ein triumphaler Erfolg. Arbeitskollektive und Schulklassen besuchen gemeinsam die Kinos, oft nicht nur einmal. (...) *Thälmann*, Pflichtveranstaltung für Millionen, prägt sich ins Bewußtsein der Zuschauer ein.“[1842]

Ein zeitgenössischer SED-Kritiker hatte diesen *triumphalen Erfolg* 1954 so vermeldet: „Vier Wochen nach seiner Uraufführung hatte der Film *‚Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse‘* in den Städten und Dörfern der Deutschen Demokratischen Republik bereits über drei Millionen begeisterte Besucher gefunden. Überzeugender kann wohl kaum bewiesen werden, daß dieses Filmwerk mit seinem Inhalt und der künstlerischen Form ein wirkliches Bedürfnis der werktätigen Menschen erfüllt und im echten Sinne des Wortes wahrhaft volkstümlich ist.“[1843]

Bei der Präsentation von Schenk drängt sich die Frage auf, welchen Sinn es 1994 haben kann, von einem *triumphaler Erfolg* des Films zu sprechen, wenn der Kinobesuch doch nur eine organisierte *Pflichtveranstaltung* war. Die Suggestion, die der Autor mit der Verwendung der Vokabel *Triumph* verfolgt, kann so verdeutlicht werden: es soll sich um ein sensationelles Filmereignis gehandelt haben und die Menschen haben *deshalb* die Kinos gestürmt.

Dies ist aber nichts anderes als der Versuch des Autors, kontrafaktisch eine *positive zeitgenössische* Rezeptionsstimmung herbeizuschreiben. Der Autor gerät aber in einen Selbstwiderspruch, denn er ist es, der seiner Stimmungs-Evokation widerspricht, indem er klarstellt: die Menschen gehen nicht ju-

---

1840 Die 1999 nach langen Bemühungen gegründete DEFA-Stiftung hat die Pflege dieses Erbes übernommen, die ihr assoziierte Firma Icestorm die kommerzielle Verwertung. Die Icestorm - Politik besteht darin, besonders wertvolle DEFA Filme in neuen Formaten (VHS/DVD) auf den Markt zu bringen, zu den ersten gehörten u. a. das Thälmann-Epos und Thorndikes hard core Propaganda ‚Der Weg nach oben’ sowie Wochenschauen zum ‚Aufbau Ost’.

1841 Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 104.

1842 Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 107.

1843 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, Ausgewählte Rezensionen, a. a. O., S. 84.

belnd und keineswegs freiwillig in die Kinos, sondern der Besuch *der Millionen* ist eine *Pflichtveranstaltung*. Der Autor suggeriert zudem, er *wisse* um die tatsächliche *Wirkung* des Films beim Publikum, von dem er mitzuteilen weiß, der Film habe sich *ins Bewusstsein eingeprägt*. Über die tatsächliche Rezeption des Films wissen wir nichts; wir wissen vor allem nicht, was sich ins Bewusstsein der Zuschauer eingeprägt hat. Die zeitnahe Rezeption bei den Menschen, die noch *wenige Monate vorher* der SED-Führung auf der Straße entgegengetreten waren mit der eindeutigen Botschaft: „Spitzbart, Bauch und Brille, das ist nicht des Volkes Wille", dürfte keineswegs *enthusiastisch* gewesen sein.

Der Autor zeigt hier vor allem seinen Willen, vom Triumph der SED bei der Herstellung der Einheit von Partei und Volk in einer historischen Situation, der Dekade 1950 - 1960, zu fabulieren, als davon keine Rede sein konnte. Eine Plausibilisierung der von ihm behaupteten *positiven* Resonanz des Films nimmt der Autor im folgenden Satz vor, indem er naiv-psychologisch über einen in der Tat wichtigen Sachverhalt spekuliert: „Viele brauchen die Leuchtgestalt, aus vielen Gründen. Und sei es, um die eigene Vergangenheit im Dritten Reich, das Mitlaufen und Mit-Schuldig-Werden, zu verdrängen."[1844] Das mag so sein; aber das Problem liegt dann in der Leuchtgestalt, als die *er* offenbar die Thälmann-Figur versteht. Die Verdrängung erfolgt dem Autor zufolge als *Abwendung* von der einen und *Hinwendung* zu der anderen, der Ersetzung also einer Leuchtgestalt durch eine andere; das bei dieser Erklärung des vermeintlichen Filmerfolgs sich aufdrängende Problem einer möglichen strukturellen Analogie dieser beiden *Leuchtgestalten*, denen jeweils die *im Dunklen* stehenden Unwissenden *folgen* sollen, entgeht dem Autor, zumindest thematisiert er nicht die hochproblematische Auswechslung von Führer-Autoritäten als ein Problem des Films und der ihm zugrundeliegenden Ideologie, die einen solchen reibungslosen Austauschprozess nach Ansicht des Autors möglich werden lässt.

Der Autor meint, der Film erteile „den Deutschen - zumindest den Ostdeutschen (sic!), die aus der Vergangenheit gelernt haben - eine Generalabsolution"; er mache dies dank einiger „dramaturgischer Kniffe und Verkürzungen."[1845] Aufgrund der *Kniffe und Verkürzungen* des Films, so die Behauptung des Autors, erscheint „das deutsche Volk, bis auf wenige einzelne Mis-

1844 Schenk, Mitten im kalten Krieg, a. a. O., S. 107.

1845 Ebd.

setäter ... fast ausschließlich als Opfer und im Widerstand. Deutschland reduziert sich auf Hitler“ und „dessen schurkische industrielle Hintermänner“. Das ist zwar völlig richtig beschrieben: dieses Bild der nationalsozialistischen Herrschaft wird aber *nicht* durch einige dramaturgische Kniffe und Verkürzungen *des Films* geschaffen; dieses vom Film präsentierte Bild ist die *korrekte Nachbildung* der kommunistischen „Faschismustheorie“.[1846] Zu dieser Theorie gehören auch die „Schuldzuweisungen, die der *Thälmann*-Film präsentiert“; sie entsprechen, wie der Autor erkennt, „der aktuellen Politik der SED: Schuldig sind die rechten Führer der SPD, die die Arbeiter schon zu Zeiten der Novemberrevolution verrieten; und schuldig sind die amerikanischen und ihre Marionetten, die deutschen *Monopolisten* (? –Vf.), die wahren Hintermänner des Naziregimes.“[1847]

Der „Faschismustheorie“ immanent ist die Generalabsolution, sie wird vom Film nur ‚realistisch widergespiegelt‘; diese Theorie enthält eine *Erklärung* des „Faschismus“ - sie gibt die *wahren Hintermänner* an - und sie enthält auch eine Klärung der *Schuldfrage*: die Schuld liegt bei amerikanischen und deutschen *Monopolisten.* Die politisch korrekte Anwendung und Bebilderung dieser bis zum Ende der DDR *gültigen* „Faschismustheorie“ von KPD/SED ist eine der *positiven Leistungen* dieses Films. Der Autor Schenk unternimmt einige narrative Kniffe und Verkürzungen, um diese Leistung als etwas *im Film* liegendes Falsches, einen *dramaturgischen* Fehler, erscheinen zu lassen. Indem er abschließend von der *im Film* präsentierten Darstellung des „Faschismus“ noch kritisch vermerkt, „daß von einer Anti-Hitler-Koalition keine Rede ist; die Bezwinger des Faschismus kommen allesamt aus dem Osten“[1848], hat er seiner *historisch-kritischen* Aufarbeitung des Films Genüge getan und kann diesen Komplex beenden.

Der Autor Schenk kritisiert den *Film*, um die *Theorie*, die von diesem völlig *korrekt* nachgebildet wird, *nicht kritisieren* zu müssen; er will über die „Faschismustheorie“ nicht sprechen, weil es ihm dann schwerfiele, vom begrifflichen Korrelat, dem „Antifaschismus“, einer der zentralen Legitimationsfiguren der SED, zu schweigen. Dessen Theorie und Praxis müssten sich nämlich im Licht der vom Autor ja durchaus zutreffend beschriebenen

---

1846 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

1847 Ebd.

1848 Ebd.

Schwächen - nicht des Films, sondern der Theorie - eine ganz andere Beurteilung gefallen lassen als es seine Perspektive des „Antifaschismus“ erlaubt.

Dieser Problematik und ihrer kritischen Diskussion entzieht sich der Autor; stattdessen hebt er im direkten Anschluss an diese vordergründig bleibende Kritik die Bestrebungen des Regisseurs hervor, einige Mängel des Films zu beseitigen: „Auf taube Ohren treffen Kurt Maetzigs Vorschläge, dem Helden individuelle Züge zu verleihen, intimere Episoden zuzuordnen; seine Frau Rosa tritt beispielsweise nur wenig in Erscheinung.“[1849]

Das soll ein Rezept sein, um die falsche Darstellung des „Faschismus“ zu verbessern? Wären Maetzigs Vorschläge nicht auf *taube Ohren* gestoßen, dann wäre es ein anderer Film geworden. Es folgt eine Beschreibung: „Zu Thälmann, der im szenischen Arrangement häufig ins Zentrum des Bildes plaziert wird, meist umgeben von andächtig lauschenden Mitstreitern, sollen die Zuschauer wie zu einem *Tribun* aufblicken können – doch dazu darf man ihn weder mit Zweifeln noch mit kleinlichem Privatkram belasten.“[1850] In der Tat, das sieht der Autor richtig: wer einen heroischen Führer entwerfen will, will eben *nicht* einen Zauderer, einen Schwächling oder einen Privatmann zeigen. Dem Autor Schenk hätte offenbar der Film noch besser gefallen, wenn der Film *beides* gemacht hätte: den Helden *und* den Menschen präsentiert im Sinn einer authentischen Gestaltung des *wahren* Thälmann. Auffällig ist hier der vom Autor durchgeführte abrupte Wechsel der Argumentationsebenen; der Zusammenhang der vorgebrachten Überlegungen bleibt unklar.

Seinen Höhepunkt erreicht dieses Verfahren einer inkohärenten Reihung von Gedankensplittern zum Abschluss dieses Komplexes; der Autor zitiert im Anschluss an seine Überlegungen zur Auflockerung des *Heldenlebens* den Regisseur aus „einem Brief an seinen Hauptdarsteller“, ein Text von Maetzig, der noch einmal alles versammelt, was Gut und Wahr sein soll am Sozialistischen Realismus:

„Es ist nicht so, daß wir der Wirklichkeit eine Propaganda gegenüberstellen, sondern im Gegenteil, unser Film ist so realistisch, so sehr Wirklichkeit, daß es in menschlicher Beziehung *mehr Wirklichkeit* ist als das uns umgebende

---

1849 Ebd.

1850 Ebd.

Leben. Es ist gewissermaßen ein Destillat des *Edelsten, Wahren und Guten*, was uns beschäftigt, wenn wir das Wort Sozialismus aussprechen.“[1851]

Als wäre das in *affirmativer* Absicht vorgebrachte Maetzig-Zitat nicht schon genug, dreht der Autor Schenk die Spirale der Selbstdemontage seiner *kritischen* Darstellung sogar noch etwas weiter, indem er im Anschluss daran auch noch ins Anekdotische wechselt und launisch zu erzählen weiß von dem Antrag des Hauptdarstellers Simon auf Aufnahme in die SED, „weil ihn das Publikum in den Gesprächen immer als Genossen angeredet habe und es ihm peinlich sei zu erklären, daß er gar keiner sei ...“.[1852]

Die entscheidende Frage ist aber: warum zitiert der Autor Schenk heute diese Passage von Maetzig? Maetzig landet bei seiner Kompilation von Versatzstücken des Klassischen mit seinem Realismus beim ontologischem Komparativ - *mehr Wirklichkeit* - , wenn er *seine* Kunstleistung beschreibt; eine ähnliche Meisterleistung des metaphysischen Denkens wie seine bekannte Forderung an den Dokumentarfilm, das „wahre Wesen der Wirklichkeit“ zeigen zu sollen![1853] Maetzigs schwülstige Apotheose des Sozialistischen Realismus steht auf den ersten Blick im Widerspruch zu den zaghaften Kritikversuchen des Autors Schenk. Aber ein zweiter Blick erweist, wie sehr diese Kritik sich vor allem auf das bezieht, was zu verteidigen in der postsozialistischen Zeit *inopportun* erscheint: das leicht erkennbar faktisch Falsche, etwa die Darstellung der Anti-Hitler-Koalition oder Thälmanns vermeintliche Teilnahme an *der Spitze* der Demonstration zu Ehren von Luxemburg/ Liebknecht. Opportun ist also die Kritik dessen, was ohnehin nicht zu retten ist: „An die tatsächlichen historischen Details hält sich das Epos indes nur bedingt.“[1854]

Diese Kritik fällt leicht, weil sie das Zentrum des Films, die Konstruktion eines mythischen Führer-Helden gar nicht berührt. Ein weiterer wichtiger Aspekt dieser Art Kritik betrifft daher etwas besonders Apartes: das im Film fehlende Menschliche! Mit Slatan Dudow, einem aus der Weimarer KPD bekannten kommunistischen Meisterregisseur, lässt der Autor diese ernste Kritik vorbringen: „Wir wären froh gewesen, wenn manche Szene in diesem

---

1851 Ebd. Herv. v. Vf.

1852 Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 108.

1853 Vgl. dazu oben.

1854 Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 106.

Film lebendiger, echter und *dadurch* überzeugender gewesen wäre. Der *Monumentalstil verführte die Schöpfer*. Bei der Überhöhung vergaßen sie den Menschen, er ging ihnen oft dabei verloren.“[1855]

Diese Kritik hat es in sich: *Die Schöpfer werden von ihrem Stil verführt!* Dieser Stil, dem die menschliche Seite fehlt, wird kritisiert, weil er *nicht* wirkungsvoll genug ist für die vom Film verfolgten Absichten; für eine *bessere* Wirkung hätte eben das authentisch Menschliche gesorgt! Diese aus der Sorge um die *richtige Wirkung* kommunistische Filmkunst gespeiste Kritik bringt nun allerdings alles durcheinander:

Der *Monumentalstil,* von dem ein *Schöpfer* nicht *verführt* wird*,* sondern den er im Formenkanon der kommunistischen Kunstdoktrin *vorfindet und anwendet,* ist gerade gerichtet auf *Eliminierung* des Menschen, er setzt die Nichtigkeit des Individuums vor der Größe der Macht in Szene. Diese Kritik verfügt nicht nur über keinen Begriff ihres Gegenstandes, sie will zudem das *Unvereinbare vereinbaren*: einen monumentalen Film, der auch ein menschlich-individuelles Gesicht zeigt. Der monumentale Film zeigt aber nur das, was er zeigen kann und zeigen will: das *heroische* Individuum.[1856]

Dieses heroische Individuum unterscheidet sich kategorial vom bürgerlichen Individuum, es hat dessen Schwächen und Fehler, seine Zerrissenheit überwunden, es ist seine *Höherentwicklung*: es ist eine Figur der Ganzheit. Die unter dem Titel der fehlenden Menschlichkeit geführte Kritik des Autors Schenk am Thälmann-Film lässt das Zentrum des Films, seinen *mythischen Kernbestand unberührt*: nicht der heroisch-monumentalen Form selbst gilt die Kritik, sondern einer vermeintlichen Schwäche der Verantwortlichen *in der Anwendung* dieser Form. Die vom Autor Schenk benutzte Plausibilisierungsstrategie seiner Kritik folgt dem bekannten Schema der ‚Kritik‘ kommunistischer Apologie, die die *Idee* des Kommunismus vor ihrer Realisierung, einen Kommunismus mit ‚menschlichem Antlitz‘ vor seiner dogmatischen Verzerrung unterscheiden und *damit* exkulpieren wollen.

Hier liegt auch der Grund dafür, dass der Autor das Lob des Sozialismus in Maetzigs pathetischen Worten zitiert: wenn ‚wir das Wort Sozialismus‘ aussprechen, dann soll vom ‚Edelsten, Wahren und Guten‘ die Rede sein. Die Rede *soll* nicht sein vom vorfindlichen Gegenteil, die Rede zielt auf

---

1855 Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 108. Herv. v. Vf.

1856 Vgl. dazu oben Kapitel 3.

Rettung der vermeintlich ‚humanen Substanz' des *Worts* Sozialismus/ Kommunismus. Diese Strategie hatte der Autor im übrigen schon angelegt in der Betonung der Eingriffe der SED-Führung in das Filmprojekt; dies entlastet den Regisseur nicht nur von der Verantwortung für den angewendeten *Stil*; er wird sogar als ein *Opfer* dieser kunstfremden Eingriffe erkennbar, wenn seine Verbesserungsvorschläge, die auf mehr *menschliche* Züge drängen, *auf taube Ohren* treffen.

Es ist ein Topos der innerkommunistischen Kritik, der jeweiligen Parteiführung eine Deformation der *guten* Idee vorzuwerfen; der jeweilige Kritiker sieht sich dann in der Rolle des Verteidigers des *wahren* Gehalts. Der Autor Schenk versetzt den Regisseur Maetzig in die Rolle dessen, der gegen eine inkompetente Parteiführung zum *Hüter des Humanen* wird, das im Kommunismus enthalten sein soll. Diese vom Autor Schenk vorgenommene Fortschreibung des kommunistischen Mythos bezieht sich nicht nur auf diesen Fall; sie ist vielmehr das Strukturmerkmal seiner Darstellung.

Eine philologisch-politische Unterschlagung

Der Autor Schenk räumt *Fehler* des Films - „An die tatsächlichen historischen Details hält sich das Epos indes nur bedingt" - bereitwillig ein, den Kern der Konstruktion des Führer- Helden kritisiert er indes nicht; er reproduziert vielmehr den mit dieser mythischen Figur *erzählbaren* Kampf des ‚lichten Heros mit dem Ungeheuer der Finsternis'.

Zu welchen groben Verzerrungen der Autor greifen muss, um diese Linie durchzuhalten, zeigt, dies sei in Parenthese angemerkt, eindrucksvoll die auf die Thälmann-Rezeption folgende Besprechung eines weiteren Meisterwerks von Maetzig, des ebenfalls monumentalen Zweiteilers „Schlösser und Katen" aus dem Jahr 1957, dessen *dualistische* Grundstruktur schon im Titel programmatisch annonciert wird. Hier zeige Maetzig bereits, meint der Autor Schenk, „kritischen Abstand zur Methodik und Stilistik" des Thälmann-Films; das „Figurenensemble" solle „breit und differenziert" sein; der „Gesamteindruck der Dorfchronik" solle mehr sein als „Summe der Einzelschicksale", dies habe Maetzig erreicht „durch eine *dialektische* Verdichtung des Materials und einen *freien Umgang* mit heiklen Fragen."[1857]

1857 Schenk, Mitten im Kalten Krieg, a. a. O., S. 109.

Die wichtigste dieser *heiklen* Fragen ist der Volksaufstand vom 17. Juni 1953. Maetzig stellt den Volksaufstand in der Kulisse des Dorfs *nach* als Anschlag der konterrevolutionären Großgrundbesitzer auf die neuen Verhältnisse auf dem Land, als verbrecherischen Plan einer kleinen Clique und ihrer Agenten im *alten* Dorf. Schenk hebt hervor: „Vor allem mit der Figur des Gutsverwalters …, der sich vom treuen Diener seiner Herrschaft zum Saatgutinspektor verwandelt und dabei ein schlitzohriger Intrigant bleibt, ist das Feindbild personifiziert: eine realistische Gestalt.“[1858]

Diesem bemerkenswerten Urteil folgt sogleich ein zweites. Maetzig führt in seinen Film das in der Literatur klassische Motiv der ‚Natürlichen Tochter‘ ein, das u.a. auch Goethe in dem gleichnamigen Schauspiel prominent gemacht hat. Der Autor Schenk sieht in der Verwendung dieses Motivs durch Maetzig nun aber nichts weiter als „einen *trivialen* Fabelstrang.“[1859] Dieses Urteil deutet auf ein beträchtliches Defizit bei einem der Hauptziele der SED-Kulturpolitik, der Aneignung des ‚kulturellen Erbes‘, hin.

Wichtiger für das *gewollte* Defizit der Rezeption ist aber das erste Urteil, bei der Figur des Gutsverwalters handele es sich um eine *realistische* Figur. Der Autor scheint in diesem Fall an einer erstaunlichen Amnesie zu leiden: er nennt *eine* Verwandlung dieser Figur - vom *Diener seiner Herrschaft* zum *Saatgutinspekteur* - und eine konstant bleibende Eigenschaft - *schlitzohriger Intrigant*. Die *entscheidende* Verwandlung, die diese Figur im Film durchmachen muss, nennt er aber *nicht*: es ist die Verwandlung zum Verbrecher, und zwar zu einem besonders bösen Verbrecher: zum *Mörder*!

Kann der Autor Schenk die von Maetzig vorgenommene Verwandlung dieser Figur zum Mörder *vergessen* oder *übersehen* haben? Oder soll das nicht der Rede wert sein? Warum unterschlägt der Autor Schenk *diese* Verwandlung, die doch das *Wesen* dieser Figur *enthüllt* und die die Peripetie in diesem Fall *begründet*: Der Saatgutinspekteur erschießt in der Nacht des „Tages X“, zum Auftakt des Alt-Bauern-Aufstands, aus dem Hinterhalt eine unschuldige Frau, die *Genossenschaftsvorsitzende*. Nach diesem Verbrechen, nach diesem *feigen* Mord, gehen selbstverständlich den *verführten* Bauern, die sich *zeitweilig* auf die *falsche* Seite geschlagen hatten, die Augen auf über den *wahren* Charakter des geplanten Aufstands: er ist ein Verbrechen,

---

1858 Ebd.

1859 Ebd.

inszeniert *von* Verbrechern, und davon wenden sie sich ab und die *Einheit* im Dorf ist hergestellt.

Und diese Figur, die das Verbrecherische der politischen ‚Reaktion' *am reinsten* repräsentiert, nennt der Autor Schenk eine „realistische Gestalt"! Diese Figur ist in der Tat realistisch, aber *nur dann*, wenn man der mythischen Erzählung vom Kampf des ‚Guten' gegen das ‚Böse' *folgt*, wenn man es als plausibel und gerechtfertigt ansieht, die ‚Feinde' des Sozialismus zu dämonisieren und zu kriminalisieren, kurz: wenn die SED-Deutung des Volksaufstands vom 17. Juni 1953 zugrunde gelegt wird, die in ihm bekanntlich einen „faschistischen Putschversuch" sah, ausgeführt von Kriminellen, die eine *zeitweilige* Verwirrung *in Teilen* des Volks ausgenutzt haben.[1860] Maetzigs „freier Umgang" mit diesem „heiklen Thema", *seine* Version des Volksaufstands, als *Tag X* auf dem Land inszeniert, ist eine erstrangige, *lehrbuchhafte* Widerspiegelung der SED-Deutung des Volksaufstands.

Die „Weltanschauung" des Autors Schenk bleibt blind für jede im Jahr *1994* erreichbare Einsicht über dieses Ereignis; sein Wille zur *Apologie* des Regisseurs Maetzig und des von ihm durchgespielten Verfahrens schreckt vor dieser groben *politisch-philologischen Unterschlagung* in der Darstellung der zentralen Figur der ‚Konterrevolution' nicht zurück. In dieser Apologie reproduziert Schenk die denkstrukturellen Prämissen des vorausliegenden politischen Mythos: dessen dualistische Remythisierungen strukturieren die Geschichte nach dem Schema „des Kampfes der die Wirklichkeit bestimmenden Mächte. Nur so kann *die* Geschichte als *eine* Geschichte, in der Gut und Böse ihre Repräsentanten haben, erzählt werden."[1861]

5.2.1.3.2 Die Arbeit am Mythos II: Eine spätsozialistische Rezeption

„Der Konsolidierungsprozeß im sozialistischen Aufbau der DDR, wie er nach dem 13. August 1961 einsetzt, fordert *Neubesinnung* auch von Maetzig. Nicht die *Funktion* der Filmkunst mußte neu bestimmt werden, sondern wie *tiefere Wirkungen* zu erreichen waren. Er stand vor der Aufgabe, für die *neuen Bedingungen* eine künstlerische Intensität zu finden wie in seinen *ersten großen* Filmen. Das Spannungsfeld zwischen Absicht und Wirkung

---

1860 Vgl. dazu Finke, K. , Die Krise des SED-Sozialismus und der Juni- Aufstand 1953, in: ders. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand, a. a. O., S. 13 - 48, vor allem S. 35 ff.

1861 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 199.

mußte *dialektischer*, nicht nur *sozial genau*, sondern psychologisch reicher, mitvollziehbarer gestaltetet werden. Das Pädagogische, *Agitatorische* mußte sich *enger* mit dem *Ästhetischen* verbinden. Oder (…) Gebrauchswert und Kunstwert durften nicht gegenüber- oder nebeneinanderstehen, durften auch nicht austariert, sondern mußten zu einer *Einheit* zusammengefaßt werden, in der nun auch der Faktor *Unterhaltungswert* an Gewicht gewann.“[1862]

Dies schreibt ein profunden Kenner der DEFA und des DDR-Verlagswesens, Günter Agde, der hier, im Jahr *1983*, als spätsozialistischer Kritiker bereits die Sorgen reflektiert, die den postsozialistischen Kritiker Schenk eine Dekade später immer noch bewegen. Die durch die Einmauerung der eigenen Bevölkerung bewirkte ‚Konsolidierung‘ der SED-Herrschaft stellt, Agde zufolge, *neue* Anforderungen an die Filmkunst: dabei soll es nicht um ihre grundsätzliche Funktion[1863] gehen, sondern um die Mittel zur Erreichung einer ‚tieferen Wirkung‘.

Maetzigs *alte* Haltung soll Agde zufolge von „eine(m) kategorische(n) Imperativ bestimmt“ gewesen sein:„Er ist ein Aufklärer besten Typs, ein *Tribun*[1864], ein Eiferer und Moralist: Zielbewußt und aktiv will er mobilisieren, mitreißen. Die *unmittelbare* Wirkung seiner Filme war ihm wesentlich. (…) Das analytisch-kritische Moment in seinen Arbeiten bewirkt, daß in allen Werken Kurt Maetzigs die optische, szenische Phantasie *gezügelt*, kontrolliert, gebändigt erscheint. Alles ist wohlgeordnet, komponiert, durchdacht. Es gibt kein *Überangebot* an Phantasie, an Assoziationen. Die rationale Komponente zeigt sich ebenso in der Klarheit, mit der er die Genres seiner Vorlagen herausfindet und so immer die Wirkungsmöglichkeiten in *seinem Sinne* ausschöpft.“[1865]

Was der Kritiker Agde hier kritisiert, ist klar: Der strenge Rationalist in der Filmkunst hat ausgedient, er hat zwar seine Funktion, die ‚Massen im Geist

---

1862 Agde, Günter, Kurt Maetzig. Eingreifen, aufklären, verändern, in: DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, hrsg. v. Rolf Richter, Berlin 1983, S. 99 – 119, hier: S. 112. Herv. v. Vf.

1863 Vgl. dazu oben Kapitel 2.

1864 Vgl. oben Schenks Charakterisierung der Figur Thälmann als ‚Tribun‘; es ergibt sich eine serielle Folge: der ‚reale‘ Thälmann, die Filmfigur Thälmann, der ‚reale‘ Maetzig - alle sind ‚Tribun‘; umgekehrt kann gesagt werden, dass Thälmann als Tribun auch ‚Aufklärer‘ gewesen sein muss - in beiden Körpern!

1865 Agde, Günter, Kurt Maetzig. Eingreifen, aufklären, verändern, a. a. O., S. 101.

des Sozialismus zu erziehen und umzuformen‘ (Shdanow), durchaus erfüllt, er hat den Massen *bewiesen*, wie richtig der Weg ist, den die Partei ihnen weist, aber es geht *heute* nicht mehr um Wirkung in *diesem* Sinn, sondern um *tiefere Wirkung*, und die soll gepaart sein mit *Unterhaltung*.

Vor der Ausformulierung der Kritik an den frühen *heroischen* Filmen - „Thälmann“ und „Schlösser und Katen“ - erfolgt aber erst noch das Lob des Regisseurs Maetzig, der schon damals *eigentlich* das *Richtige* gewollt hat, aber sich nicht durchsetzen konnte, gegen kunstfremde Instanzen, bei denen er, wie Schenk schreibt, leider *auf taube Ohren* stieß. Maetzig entwickelte dabei „unterschiedliche Formen der Gestaltung des Verhältnisses von Individuum und Klasse. Dabei reiben sich *gelegentlich* die individuelle, psychologische Auslotung von Charakteren mit der Skizze der *sie* repräsentierenden sozialen Kräfte.“[1866] Aber aus „werkgeschichtlichen Hintergründen“ solle deutlich werden, „wie intensiv sich Maetzig mit diesen Problemen beschäftigte, zum Beispiel in seinem *zähen Ringen* um *Individualisierung* und *Entheroisierung* der Figur Thälmanns …“[1867]

Der Regisseur Maetzig wollte also *eigentlich* einen *anderen* Film drehen als den von ihm realisierten, er wollte die Figur Thälmann nicht heroisieren, sondern ‚entheroisieren’ - dafür musste sie aber erst einmal medial heroisiert worden sein; er wollte all dies, aber er hat sich nicht durchsetzen können gegen die „kunstfremden“ Einwirkungen. Außerdem hat er im Grunde schon damals das gewollt, was Agde und Schenk 1983 bzw. 1994 als *richtige* Mittel anfordern: die individuelle, die menschliche Seite des Helden, um eine *tiefere Wirkung* zu erzielen. *Dialektischer* kann das Verhältnis von erfüllter/nichterfüllter Funktion der Filmkunst kaum beschrieben werden. Im übrigen soll mit dem impliziten Lob des Regisseurs die Verantwortung für die *tatsächliche*, also die heroische Gestaltung des Werks an die Partei abgewälzt werden. Ganz unabhängig von der Frage, ob der Regisseur nicht in der Tat auf eine moderatere Darstellung des Heroismus Wert gelegt hätte, bleibt für eine Hermeneutik des Heroismus die mit Adorno eingeführte Unterscheidung von Intention des Künstlers und Gehalt des Werks entscheidend.[1868]

1866 Agde, Günter, Kurt Maetzig. Eingreifen, aufklären, verändern, a. a. O., S. 116.

1866 Ebd.

1867 Ebd.

1868 Vgl. dazu oben Kapitel 4. 5. 4.

Der Hermeneut Agde würdigt im „historisch-kritischen Überblick“ die Wirkung dieser Filme in ihrer Zeit, sie gelten ihm „als in *jeder Hinsicht* studierenswerte, unterschiedliche *Versuche*, als *Vorschläge*, als Ausdruck des *Suchens* nach den jeweils besten Gestaltungsmöglichkeiten. Zu *ihrer* Zeit haben sie *größere Wirkung und Bedeutung gehabt*. Die durch sie für unsere Filmkunst gewonnenen Erfahrungen gehören zum unverzichtbaren Fonds unserer Filmgeschichte.“[1869]

Was hat *damals* aber die Bedeutung ausgemacht? Einen Aspekt hat Agde schon als *negative* Bestimmung - Maetzigs Bemühen um Entheroisierung - genannt. Positiv formuliert: Bedeutung hatte *damals* die *Heroisierung* der Figur Thälmann, sie war allerdings etwas zu einseitig, ihr fehlte die menschliche Seite. Von Bedeutung war außerdem die an und mit der heroischen Figur darstellbare parteilich-proletarische Historiographie: „Er soll und will über geschichtliche Vorgänge *wahrheitsgetreu* informieren. Antrieb dafür ist der individuell *empfundene* und *gesellschaftlich* erteilte *Auftrag*, dem durch die Nazis verfälschten Bild von historischen Vorgängen in Deutschland des 20. Jahrhunderts ein *marxistisches Geschichtsbild entgegenzustellen*. Dieser Auftrag, den Kurt Maetzig gern annahm und mit erstaunlicher Kontinuität und Kraft einlöste, war auch die erklärte Absicht für die beiden ‚Thälmann‘ - Filme.“[1870]

Der von der Partei erteilte *gesellschaftliche Auftrag* an die Filmkunst wird von den Thälmann-Filmen erfüllt; Maetzig Gestaltung des *marxistischen Geschichtsbilds* folgt dessen dualistischer Grundstruktur und seiner Selbstheroisierung. Agde nimmt dann eine Historisierung des *Auftrags* vor, indem er betont, die Erinnerung an die revolutionären Kraft der Arbeiterklasse sei zwar für die damaligen Bedingungen von Bedeutung gewesen, aber eine Legitimation aus der Vergangenheit, aus der Tradition, sei den revolutionären Anforderungen der Gegenwart nicht mehr angemessen:

„Der Auftrag gilt noch immer auch für die Gegenwart, für ein Publikum, das an der revolutionären Veränderung der Gesellschaft, am Aufbau des Sozialismus beteiligt ist und die *Erinnerung* an revolutionäre Kämpfe der deutschen Arbeiterklasse zum besseren Verständnis gegenwärtiger revolutionärer Vorgänge und Forderungen braucht. Den Abbildungen in diesen Filmen kam

---

1869 Ebd.

1870 Agde, Günter, Kurt Maetzig. Eingreifen, aufklären, verändern, a. a. O., S. 117.

Modellcharakter zu. Grob gesprochen, das historische Modell sollte das Heute bestätigen. Auch insofern waren diese Filme notwendig. Diese *Aufgabe* wirkte begreiflicherweise auf die Gestaltung der Filme zurück.“[1871]

Im Licht der *neuen politischen Aufgaben* reichen daher auch die alten Mittel nicht mehr; dies gilt für „pädagogische Neigungen“, die „heute mehr auffallen als zur Zeit ihrer Entstehung. In ihrer Zeit jedoch fanden *Pathos* und *Appellierendes* dieser Filme große Resonanz, und sie sind auch für uns noch nicht verblaßt. Die Wirkung dieser Filme auf die Bewußtseinsentwicklung, das Geschichtsverständnis vieler Millionen kann nicht unterschätzt werden.“[1872]

Von besonderer Bedeutung an Agdes Einlassung ist folgendes: er formuliert im Jahr 1983 eine *Variation* der *normativen* SED-Kunstdoktrin: es *soll* nun eine neue *Einheit im Kunstwerk* geben, in der sich die vorherigen Ziele - *Erziehung* und *Umformung* der Menschen - mit dem neuen - *Unterhaltung* - verbinden. Dem *alten* Auftrag an die Filmkunst war der Heroismus, waren *Pathos* und *Appellierendes* angemessen; die neue Zeit, stellt der Autor Agde fest, mit ihren *neuen Bedingungen* bewirkt auch einen neuen *Auftrag*; die alten *pädagogischen Neigungen* sollen zugunsten des Unterhaltungswerts zurücktreten, kurz: die *alten Mittel* reichen insgesamt nicht mehr aus, die neuen *sollen* aus einer *engeren* Verbindung des *Agitatorischen* mit dem *Ästhetischen* gewonnen werden. Aus dieser Perspektive, die einer Preisgabe des Primats des Politischen und der Erosion des gleichwohl noch beschworenen normativen Anspruchs gleichkommt, wird Agdes Kritik an Maetzig verständlich: Heroismus, schematisierte Menschengestaltung, kalte Rationalität, das sind nicht mehr die Mittel der *neuen* Zeit, der *gegenwärtigen revolutionären Vorgänge*; in der *postheroischen* Gegenwart *soll* nicht das heroische Individuum im Zentrum stehen, nicht der Typus, sondern das *psychologisch* plausibel gestaltete Individuum.

Die von Agde hier postulierten ästhetischen Normen können als *Entsprechung* einer Form der o g. *Typologie des Heroismus* gelten: was Agde hier zu *reflektieren* versucht, ist das Phänomen des digressiven Heroismus in den Werken der Filmkunst. Den Abschied vom Prinzipiellen, vom prinzipiell Richtigen der heroischen Werke, den Agde konstatiert, versucht er zu fassen

---

1871 Ebd.

1872 Agde, Günter, Kurt Maetzig. Eingreifen, aufklären, verändern, a. a. O., S. 117 f.

in den *alten Begriffen* der SED-Doktrin, aus der er einen *modifizierten Auftrag* der Filmkunst ableitet, den sie unter den *neuen* revolutionären Bedingungen zu *erfüllen* habe. Seine denkstrukturelle Prägung, die Rede von der *Funktion* der Filmkunst, von ihrer Instrumentalisierung für politische Zwecke, verstellt dem Kritiker Agde die Einsicht in das, was er mit seiner *Ästhetik der neuen Mittel* formuliert: nicht den Beginn eines neuen Auftrags an die Kunst, sondern das Ende der Auftragskunst, einer Kunst, die, wie ihr Kritiker, dem Irrtum anhing, über ein von der Partei ausgestelltes gesellschaftliches Mandat zu verfügen.

5.2.1.4 Die normativ-sozialistische Deutung

Die verbindliche und maßstabsetzende Rezeption erfolgt schon kurz nach der Uraufführung des ersten Teils in der Zeitschrift „Deutsche Filmkunst“ unter dem Titel „Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse“; der Autor dieser in epischer Breite vorgetragenen Anleitung zum *richtigen* Verständnis des Films ist Konrad Schwalbe.[1873] Seine Ausführungen sind deshalb von besonderer Bedeutung, weil er in konzentrierter Form die Kernelemente der kommunistischen Kunstdoktrin *und* deren angemessene *Nachbildung* im Film vorstellt. Dieser Rezeption kommt Modellcharakter zu; sie expliziert das Verständnis von Kunsttheorie und Kunstpraxis der SED in der Anwendung auf ein Werk; sie enthält alle zur Erschließung der Sinnstrukturen des Thälmann-Films wichtigen Elemente. Hier äußert sich ein Autor ganz offen und unbefangen aus der Perspektive des optimistisch-siegesgewissen Zeitgenossen; die *taktischen* Restriktionen der ‚kritischen Kritiker‘ (Marx), die den aus der ex post- Perspektive geschriebenen Elaboraten eigentümlich sind, fehlen hier vollständig; das macht den herausragenden Aussagewert dieses Dokuments aus.[1874]

1873 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, Ausgewählte Rezensionen, a. a. O., S. 84 - 95. Erschienen ist die Kritik in der Nummer 1954/3 der Zeitschrift ‚Deutsche Filmkunst’.

1874 Da sich hier ein marxistisch-leninistisch exzellent geschulter Kunstkenner an die Arbeit des Mythos gemacht hat, ist für ein adäquates Verständnis seiner Interpretation die Kenntnis der Grundlagen der entsprechenden theoretischen Positionen unerlässlich wie sie oben Kapitel 3 vorgestellt worden sind.

Teil 1: „Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse“

Die umfassenden Darlegungen des Autors Schwalbe lassen sich unter folgende Begriffe bringen:

a) Erfolg

Den Ausgangspunkt seiner Darstellung bildet der *Erfolg* des Films, den schon vier Wochen nach der Uraufführung mehr als „drei Millionen begeisterte Zuschauer“ gesehen haben; dieser Erfolgt *soll* mehreres *beweisen*: „Überzeugender kann wohl kaum bewiesen werden, daß dieses Filmwerk mit seinem Inhalt und der künstlerischen Form ein *wirkliches* Bedürfnis der werktätigen Menschen erfüllt und im *echten* Sinne des Wortes *wahrhaft volkstümlich* ist.“[1875] Aus dem vermeintlichen Sturm der begeisterten Massen in die Kinos, dessen *besondere* Bedingungen hier, im Jahr 1954, anders als beim Autor Schenk im Jahr 1994, nicht genannt werden, kann der Autor zwanglos das wichtige Kriterium des Sozialistischen Realismus, die *Volkstümlichkeit*[1876], als *erfüllt* ableiten.

Dies ist das erste, das *ästhetische* Generallob; es fundiert das zweite Generallob, den erfüllten politischen *Auftrag*: „Dieser Erfolg beweist anschaulich, wie recht die beteiligten Künstler taten, als sie dem *Ruf der Partei* der Arbeiterklasse nach Gestaltung der ruhmreichen Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung und ihrer Helden folgten.“[1877] Daraus ergibt sich auch das Lob der erfüllten *Funktion* des Films, seine „lebendige(n) Beziehungen zur Gegenwart“ bestehen darin, die „Kraft seines reichen Ideengehalts“ auf „die Zuschauer“ zu übertragen; dadurch „hilft“ dieses Kunstwerk, „die Wirklichkeit tiefer zu erkennen“, es hilft, „unser Leben, unser über die Existenz der deutschen Nation, über *Frieden und Glück* oder *Krieg und Vernichtung* entscheidendes Ringen, zu *meistern*.“[1878]

b) Handlung

Der Rezensent erkennt ein eindeutiges Zentrum der Filmhandlung: „Die Entwicklung Ernst Thälmanns zum Führer der deutschen Arbeiterklasse, zur

---

1875 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 84. Alle Herv. hier u. im Folgenden v. Vf.

1876 Vgl. dazu oben Kapitel 2.

1877 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 84.

1878 Ebd.

markantesten politischen Persönlichkeit in Deutschland ... ist die durchgehende Handlung des Films.“[1879]

c) Auftrag der Autoren

Die ‚Entwicklung‘ der Figur Thälmann steht selbstverständlich unter dem Vorbehalt der Denkfigur von der Bedeutung der ‚Bedingungen‘ wie sie Marx klassisch in seiner Variation des Vico-Axioms vorgestellt hatte[1880]: „Natürlich mußten die Autoren diese Entwicklung mit den historischen *Bedingungen* darstellen. Sie mußten die Gestalt des großen Arbeiterführers *aus* den geschichtlichen Ereignissen, aus den Kämpfen seiner Klasse um die Sicherung und Vollendung der Revolution, gegen die soziale und nationale Unterdrückung organisch *herauswachsen* lassen.“[1881]

d) Bestimmung des Genres oder: Objektive Bedingungen des Führer-Helden

Damit werden die erforderlichen Abgrenzungen möglich: „Notwendig reichte damit das Thema über den Rahmen eines *bürgerlichen biographischen Films weit hinaus* und bedingte zugleich den *Verzicht* auf alles bei dieser Aufgabenstellung Unwichtige. Es galt, die objektiven und subjektiven *Bedingungen* zu zeigen, unter denen sich eine *große historische Persönlichkeit* entwickeln und unter denen sie wirken kann.“[1882]

Mit dieser theoretisch fundierten Klarstellung, die das Biographische ohne die politisch- sozialen, d.h. die Bedingungen des Klassenkampfs nicht denken kann, sollte eigentlich den späteren Missdeutungen, denen gerade das Biographische zu kurz kommt, der Boden entzogen sein: das immer wieder monierte Fehlen des Biographischen und des Privaten ist kein *Fehler* des Films, es ist vielmehr sein in der zur Anwendung kommenden polit-ästhetischen Doktrin begründet liegendes *Wesen*.

e) Die Grundidee und ihr Zirkel

Bei der Bestimmung des Ideengehalts rekapituliert der Rezensent die Grundlagen der marxistischen Theorie[1883] und ihrer politischen Operationalisie-

---

1879 Ebd.

1880 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

1881 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 85.

1882 Ebd.

1883 Vgl. dazu oben Kapitel 3.

rung: „Diese relativ breite Thematik bestimmte auch die *Grundidee* des Werkes. *Das Leben* in seiner gesetzmäßigen Entwicklung *zeigt*: die revolutionäre Bewegung ist trotz zeitweiliger Niederlagen und Rückschläge *unbesiegbar*; die Arbeiterklasse ist eine *unwiderstehliche* Kraft, wenn sie *geeint* in fester Verbundenheit mit den werktätigen Volksmassen in Stadt und Land unter der entschlossenen *Führung* ihrer marxistisch- leninistischen Kampfpartei um die Erfüllung ihrer großen *sozialen* und *nationalen* Aufgaben ringt.“[1884] Ein Kunstwerk bzw. ein Film, das der herrschenden Doktrin entspricht, *soll* diese politischen Postulate anerkennen und soll sie wiedergeben.

f) Die Idee und ihre Ästhetik

Die Anwendung auf die Kunst ergibt die bekannte These von der objektiven Widerspiegelung[1885], die wiederum durch das *Leben selbst* bedingt sein soll: „Die Tendenz eines *realistischen* Kunstwerkes ist *objektiv* durch die *gesetzmäßige* Entwicklung des *Lebens* bedingt, weil im Thema, Sujet und in den Charakteren die *Wirklichkeit wahrheitsgetreu widergespiegelt* wird.“[1886]

Daraus lässt sich ein Bedingungsverhältnis und damit auch eine Kongruenz von objektiver Tendenz und subjektiver Haltung des Künstlers ableiten: „Es ist verständlich, daß sie (sc. die Tendenz - Vf.) in einem besonders hohen Maße Ausdruck findet, wenn die *subjektive* Idee des Künstlers mit ihr weitgehend übereinstimmt. Diese *Übereinstimmung* - ein *Merkmal* der Kunst des sozialistischen Realismus - war bei den Schöpfern dieses Films in glücklicher Weise gegeben; denn nur solche Künstler, die sich von den fortschrittlichen politischen und philosophischen Ideen ihrer Zeit leiten lassen, können wahrhaft große und für das ganze werktätige Volk wertvolle Werke schaffen. Die Kenntnis der *Entwicklungsgesetze des gesellschaftlichen Lebens*, die Anwendung der Methode des sozialistischen Realismus, und nicht zuletzt die künstlerischen, persönlichen politischen Erfahrungen der Autoren, Nationalpreisträger Willi Bredel und Michael Tschesno-Hell, waren kaum zu überschätzende subjektive Faktoren für die Lösung ihrer schwierigen Aufgabe.“[1887]

1884 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 85.

1885 Vgl. dazu oben Kapitel 2. 2. und 2. 3.

1886 Ebd.

1887 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 85 f.

Die Kenntnis der marxistischen Geschichtstheorie als Voraussetzung einer richtigen Anwendung der Kunsttheorie und eines ihrer zentralen Merkmale, der Theorie des Typischen[1888], diese *objektiven* Bedingungen werden von den Künstlern erfüllt. Die damit erfüllte *subjektive* Bedingung, die *Parteilichkeit* der Künstler, bildet zugleich die Voraussetzung für die Darstellung eines *„marxistischen Geschichtsbilds“* (G. Agde): die beiden *erfüllten* marxistischen Bedingungen „waren Voraussetzung, um aus der *Fülle* des historischen Geschehens der Jahre von 1918 bis 1923 *typische* Ereignisse *auszuwählen* und in einem Sujet von seltener Geschlossenheit zu vereinen, in dem das *Wesen* des geschichtlichen Prozesses sich mit außerordentlicher Prägnanz ausdrückt.“[1889]

g) Die Idee und ihre Verkündigung im Film

Die Befürchtung, die vom kommunistischen Künstler zu erfüllenden politästhetischen Bedingungen könnten ihn zum bloßen *Sprachrohr* der Partei machen, zerstreut der Rezensent sogleich: Der „reiche Ideengehalt“ des Films „wirkt an keiner Stelle wie *von außen hineingetragen*; er ergibt sich logisch und überzeugend aus der Gesamthandlung, aus den verschiedenen Situationen, in denen die künstlerischen Gestalten handeln.“[1890] Als Beleg für diese Behauptung führt er „die Kraft solcher Szenen wie des Proteststreiks auf der Hamburger Werft“ an: „Ergreifender könnte die zornige Trauer der Arbeiter, noch eindringlicher die Unsterblichkeit der gerechten Sache, für die Liebknecht und Luxemburg lebten und starben, wohl kaum in künstlerischen Bildern ausgedrückt werden.“[1891] Ebenso solle es sich verhalten mit den anderen verkündeten Ideen, etwa „mit der Idee des proletarischen Internationalismus, der Notwendigkeit des Klassenbündnisses zwischen Proletariat und den werktätigen Bauern, die sich aus der Handlung als unabdingbar für den Sieg des Volkes ergibt …“[1892]

Zusammenfassend kann der Rezensent den *Ideenreichtum* des Films und seine künstlerische Leistung streng nach dem marxistischen Lehrbuch so darstellen: „Das Sujet spiegelt den Grundwiderspruch der Epoche des Impe-

---

1888 Vgl. dazu oben Kapitel 2. 2.

1889 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 86.

1890 Ebd.

1891 Ebd.

1892 Ebd.

rialismus und der proletarischen Revolution wider, konkretisiert ihn in typischen Konflikten, in denen sich die positiven Charaktere möglichst umfassend entfalten können und die Kräfte der Reaktion ihr Wesen enthüllen müssen.“[1893]

h) Die dramatis personae

Dass die Widerspiegelung dieser Thesen nicht selbst thesenhaft, *schematisch* oder *blutleer* erfolgt, sei vor allem „das Verdienst der Regie“, der es „in der Schauspielerführung gelang, die Rollen vom Inhalt der Handlung heraus treffend zu erfassen.“[1894] Dies sei besonders wichtig, denn, so hebt der Rezensent hervor, „in der Filmkunst sind wie im Epos und Drama die Charaktere die Hauptträger der Idee.“[1895] Die Leistung der Regie erläutert der Rezensent am Beispiel der dramatis persona „Volksmassen“. Diese Person kann nur, so das vom Rezensenten vorgebrachte Dogma, „unter Führung der Arbeiterklasse“ ihre „sich nie erschöpfende Kraft“ entfalten; die „Wucht und Lebendigkeit“ dieser Kraft konnte im Film deshalb „zum Ausdruck“ kommen, weil „Regie und Kameraführung“ sich „keine Gelegenheit“ entgehen ließen, „um die *Massen* zum *aktiven Mitwirken* zu bringen und ihre Darsteller als eine *Summe* von *individuellen* Menschen im Bild erscheinen zu lassen.“[1896]

Die Gestaltung der *Massen* soll von besonderer Bedeutung sein, denn die „*Helden* des Films, die Vertreter der bewussten *Vorhut* der Arbeiterklasse wurzeln in diesen Volksmassen. Der *soziale* und *nationale* Charakter *ihres* Kampfes wird besonders deutlich, weil sie stets in unlösbarer Verbindung mit den Werktätigen gezeigt sind und sich auf sie stützen.“

Auch hier gibt der Rezensent theoretisch fundiert das marxistisch-leninistische Verständnis des Verhältnisses von kommunistischer Partei und Massen wieder: die Partei als Avantgarde[1897] führt die Massen auf dem richtigen Weg zum von ihr erkannten und bestimmten Ziel; dies Dogma hat der Film *richtig* widergespiegelt. Er hat zudem einen Topos der Selbstrecht-

---

1893 Ebd.

1894 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 87.

1895 Ebd.

1896 Ebd.

1897 Vgl. dazu oben Kapitel 3.

fertigung der kommunistischen Partei völlig richtig dargestellt: die *Verwurzelung* der Partei in den Massen, als deren politisch bewusstes Organ sie bzw. ihre Repräsentanten handelt. Der interessante Hinweis auf den *nationalen* und *sozialen* Charakter des Kampfes zeigt die Vertrautheit des Rezensenten auch mit der KPD-Geschichte. Schon 1923 hatte die KPD nationalistische Töne angeschlagen gegen die Ruhrbesetzung: ‚Schlagt Poincarè an der Ruhr -' und dies mit der *sozialen* Frage verknüpft, denn der Losung zweiter Teil lautete: ‚und Cuno an der Spree'. Der Hinweis des Rezensenten stellt aber vor allem eine Referenz dar an das Programm der KPD zur „nationalen und sozialen Befreiung des deutschen Volkes" aus dem Jahr 1932.[1898]

Der Rezensent akzentuiert nun diesen spezifischen *Charakter des Kampfes* am folgenden Ereignis: „Vielleicht am stärksten wird das in den Szenen des Hamburger Aufstandes ausgedrückt, wenn Thälmann den Kampfplatz bewußt in die Arbeiterstraßen verlegt, zu Krischan Daik sagt: ‚… dabei wird sich deine Kampfkraft verzehnfachen', und die scheinbar überlegenen *Söldner* mit Unterstützung der Bevölkerung in der Tat überwältigt werden."[1899] Diese historisch nicht völlig korrekte Vorverlegung ist aber kein *schlichter* Fehler; sie entspricht vielmehr der im fünften Punkt formulierten ‚Grundidee' des Films: der Film *konstruiert* eine Kontinuität kommunistischer Politik, die in jeder historischen Situation potentiell zum richtigen Handeln befähigt ist, die unbesiegbar ist und den tatsächlichen Sieg erringt, wenn sie als Organ der politisch *geeinten* Arbeiterklasse handeln kann. Die vom Rezenten hervorgehobene Grundidee des Films ist in diesem konkreten Fall die korrekte Nachbildung der theoretisch und politisch seit 1935 geltenden „Volksfrontstrategie" von KPD und KI[1900] und ihrer aktuellen Umsetzung zur Entstehungszeit des Films.

i) Das heroische Individuum

Die Geburt des Kaders aus dem Kampf hebt der Rezensent besonders hervor. An der Gestaltung der Helden und der Volksmassen zeige sich der „größte Fortschritt", den der Thälmann-Film „gegenüber den vorausgegangenen

---

1898 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

1899 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 87.

1900 Vgl. dazu oben Kapitel 1.

DEFA-Filmen“ gemacht hat, nämlich „in der Menschengestaltung …insbesondere in der Gestaltung positiver Charaktere aus der Arbeiterklasse.“[1901]

Worin besteht dieser Fortschritt? „An diesen Helden bestätigt sich erneut die so oft ausgesprochene *Wahrheit*, daß die *Helden* unserer Kunstwerke nur *handelnd*, nur im *Kampf* gegen äußere und innere Widersprüche allseitig und lebenswahr gestaltet werden können.“[1902] Hier formuliert der Rezensent mit einem deutlichen Rekurs auf den von Hegel beschriebenen vormodernen *Heros*, der anders als das moderne Individuum, das nur im Büro handelt, noch zur Tat fähig ist, die herausragende Rolle des *Heroismus* in der *Menschengestaltung* des Films.[1903]

An den *heroischen Individuen,* den *Helden* der Partei, den Kadern, sollen sich die Eigenschaften des *Kollektivs,* der revolutionären Klasse, zeigen, denn, so stellt der Rezensent fest, sie „offenbaren im Kampf gegen die Kräfte der Reaktion die hervorragenden Eigenschaften der Arbeiterklasse: *Mut, unversöhnliche Kampfentschlossenheit bis zur Selbstaufopferung, Klugheit und echten Humor*, der sie selbst in den schwierigsten Situationen nicht verläßt.“[1904]

Die individuellen Eigenschaften des heroischen Individuums bilden die kollektiven Eigenschaften der heroischen Klasse ab und umgekehrt; die Eigenschaften beider ‚Subjekte‘ sind im Kern identisch. Dieses korrelative Verhältnis der Eigenschaften folgt *notwendig* aus dem Verhältnis des Individuums zur Klasse, als deren Repräsentant, unter den jeweiligen Bedingungen, es auftritt. Dieses Bedingungsgefüge von Individuum und Klasse bildet von Mehring bis Shdanow und Brecht/Müller die Grundlage für das Progressionsschema der Kunst und das Auftreten des heroischen Individuums.[1905]

1901 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 87.

1902 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 87 f.

1903 Vgl. oben Kapitel 3. 4. Heroismus

1904 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 88.

1905 Vgl. oben Kapitel 4.

j) Idealfigur Thälmann

Das „Schwierigste“ in der Menschengestaltung soll die „Darstellung der Persönlichkeit Ernst Thälmanns“[1906] gewesen sein, erklärt der Rezensent. Worin besteht die Schwierigkeit? In der künstlerischen Nachbildung folgender Aussage: „Ich bin Blut vom Blute und Fleisch vom Fleische der deutschen Arbeiter und bin deshalb als ihr revolutionäres Kind später ihr revolutionärer Führer geworden.“[1907] Das, was Thälmann hier in einem „Brief an einen jungen Kerkergenossen von sich selbst sagte, wird in diesem Film *lebendig*.“[1908] Der Film gibt also eine Antwort auf die entscheidende Frage, „warum der ehemalige Transportarbeiter zum Führer der deutschen Arbeiterklasse aufsteigen ... konnte.“[1909]

Bei diesem Aufstieg waltet aber kein Geheimnis einer Prädestination, sondern folgende Leistungen der politischen Arbeit bewirken ihn: er war „in den Kämpfen gereift und gewachsen“, er „wußte wie *kein anderer* um die Wünsche und Hoffnungen des arbeitenden Volkes, weil er stets mit ihm *verbunden* war“, er „eignete sich *unermüdlich* die Lehren der Klassiker des Marxismus-Leninismus an und nahm den wissenschaftlichen Sozialismus zum *Kompaß* für Weg und Ziel der Massenkämpfe, an deren Spitze er sich mit der kommunistischen Vorhut der Arbeiterklasse stellte.“[1910]

Diese Faktoren, *sagt* der Rezensent, haben den Ausschlag gegeben; und das finde auch eine künstlerische Entsprechung im Film, denn all „das *sagt* uns der Film durch die Kraft seiner unmittelbaren, lebendigen Darstellung.“[1911] Da der Rezensent weiß und auch *erzählt, wie es gewesen*, und der Film diese Erzählung wiederholt, kann er unter Zuhilfenahme der Kategorie *Leben* die folgende Dialektik von *Idealfigur* und *Ideal des Führers* entwickeln: „Nicht eine über dem Leben stehende ‚Idealfigur‘ wird uns gezeigt, sondern das Ideal des revolutionären Führers, der nicht nur Ratschläge erteilt und von oben herab als Schiedsrichter über falsch und richtig auftritt, kritisiert, lobt,

---

1906 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 90.

1907 Ebd.

1908 Ebd.

1909 Ebd.

1910 Ebd.

1911 Ebd.

sondern in der *Wirklichkeit* den Kampf leitet - so wie es Ernst Thälmann im Leben tat."[1912] Durch diese *authentische* Gestaltung „wird erreicht, daß die Gestalt Thälmanns der deutschen Arbeiterklasse durch die Vereinigung ihrer besten Eigenschaften, durch die einfache, klare Sprache, durch sparsame, aber prägnante Gestik im Wesen wie in der Erscheinung *gleicht*."

In der Figur Thälmann sind die Eigenschaften der deutschen *Arbeiterklasse* synthetisiert; das ‚Individuum', das historische wie das filmische double, repräsentiert vollständig das Kollektiv. Die interessante Problematik von *Idealfigur* und *Ideal des Führers* wird also *dialektisch* gelöst, indem das Leben bzw. die Wirklichkeit als Beglaubigung bzw. Widerlegung der *wirklichen* Führerfigur eingeführt wird, deren *Wirklichkeit* sich zudem noch in der Identität seiner Eigenschaften mit der der Arbeiterklasse *wirklich* zeigt - und all das soll der *Film* ganz *lebendig zeigen* - in der Tat eine Meisterleistung, eine noch *dialektischere*, um Agdes Komparativ zu verwenden, Vermengung der unterschiedlichen Ebenen, ein noch *begriffsloseres* und *tautologischeres* Verwechseln von Kunst und Leben als das vom Rezensenten hier vorgeführte, ist kaum denkbar.

k) Aporien des Ideals

Bewiesen hat der Rezensent nun, dass der *Film* nicht eine lebensfremde Idealgestalt zeigt, sondern das *wirkliche Ideal* eines Führer-Helden *in* der Wirklichkeit widergespiegelt *im* Film. Gleichwohl hat der Rezensent noch einige *wirklichkeitsnahe* „kritische Bemerkungen": „Durch den Film kann mitunter der Eindruck entstehen, als hätte Ernst Thälmann seine Entschlüsse für jede Situation immer schon bereit und fertig gehabt."[1913] Das Ärgernis einer solchen omniszienten Position liegt nicht primär in einer Verzeichnung Thälmanns, sondern in einem *Problem für die Rezeption*: „Der Zuschauer will *mitentscheiden* und *soll* es, denn nur dann kann ein Höchstmaß an *Identifizierung* mit dem Helden erreicht werden, wie sie gerade für die Erziehung zum sozialistischen Bewußtsein Voraussetzung ist!"[1914]

Hier tritt die Aporie der heroischen Gestaltung in aller Schärfe hervor: die heroische Figur soll überlebensgroß *und* lebensecht sein, sie soll *ohne* Fehler und Schwächen sein *und* sie *soll* Fehler und Schwächen haben bzw. zumin-

---

1912 Ebd.

1913 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 91.

1914 Ebd.

dest andeuten. Die Figur ist aber ein heroisches Individuum oder sie ist keines - tertium non datur; die Versuche der Synthetisierung führen zum dezisionistischen und digressiven Heroismus.

Das, was der Rezensent nicht sieht und nicht sehen kann, ist: die Kategorie der Identifizierung ist bei dem Heldentypus, um den es hier geht, fehl am Platz; eine Identifikationsästhetik, wie sie für *moderne* Kunst in wichtigen Teilbereichen bestimmend geworden ist, stellt für *vormoderne* Kunstformen, aus denen der Heroismus entlehnt wurde, eine contradictio in adjecto dar. Dieses Problem kann innerhalb der kommunistischen Ästhetik nicht gelöst werden; Theoretiker wie die Kritiker Schwalbe, Schenk und Agde sehen das Problem in unterschiedlicher Deutlichkeit und beschreiben es in unterschiedlicher Stringenz; alle sind jedoch dem Irrtum verhaftet, das *Unvereinbare* könne sich in den Kategorien der herrschenden polit-ästhetischen Doktrin *vereinbaren* lassen.

l) Der Film: Ein ‚Lehrbuch des Lebens'

Die „konsequente Parteinahme für das Progressive und gegen alles Reaktionäre, Hemmende im Prozeß der geschichtlichen Entwicklung, das überzeugte Bekenntnis zu dem Hauptträger des historischen Prozesses, der revolutionären Arbeiterklasse" war „eine „Grundbedingung für das Gelingen" des Films, denn „jede echte Kunst war und ist stets zutiefst parteilich. Diese klare Parteinahme begann bei der Gestaltung des Themas durch die Autoren; sie setzte sich fort in der Regie ... und in der Darstellung durch die Schauspieler. Sie war die wichtigste Voraussetzung, um den großen gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen: mit diesem Kunstwerk dem unsterblichen Sohn des deutschen Volkes ein bleibendes Denkmal zu setzen und zugleich ein wahres ‚Lehrbuch des Lebens' zu schaffen wie es Tschernyschweski der Kunst als höchste Aufgabe zumaß."[1915]

1915 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, a. a. O., S. 95.

Teil 2: „Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse“

Noch *vor* der Uraufführung setzt Konrad Schwalbe[1916] in der Zeitschrift „Deutsche Filmkunst“ unter dem Titel „Ein Filmepos unser Nation“ seine Rezeption des Thälmann-Films fort; seine Darlegungen lassen sich unter folgende Stichworte bringen:

a) Genre und Geschichtsphilosophie

Um die „Schwierigkeiten des Genres“ deutlich zu machen, stellt der Rezensent folgendes klar: „Es handelt sich um ein *historisch-biographisches* Filmwerk, in dem die geschichtlichen Ereignisse *nicht einfach als Handlungshintergrund* für die Gestalt Ernst Thälmanns dargestellt sind. *Vielmehr* wird das Leben und Wirken des Führers der deutschen Arbeiterklasse und der deutschen Nation *aus* dem *vordergründig* dargestellten *historischen Geschehen* heraus *sichtbar* gemacht und erklärt. Aus einem Zeitabschnitt, der von der Mehrzahl des Publikums miterlebt worden ist, *mußte* eine solche *Auswahl* von Menschen und Geschehnissen getroffen werden, die insgesamt ein *gültiges* Bild der Jahre von 1930 bis 1944 ergibt und zugleich hinter den mehr oder weniger bekannten *Erscheinungen* das Wirken der sozialen Kräfte, den *historischen Prozeß in seiner Gesetzmäßigkeit* prägnant sichtbar macht: Der Stoff des Kunstwerkes verlangte also eine tiefe, exakt wissenschaftliche Durchdringung und erforderte im auswählenden, wertenden und formenden Künstler den *Geschichtsphilosophen*.“[1917]

In der Bühnenmetapher, in der das *Sichtbare* der *Erscheinungen* im Vordergrund nur Illusion und Täuschung bleibt, solange nicht ihr nicht-sichtbares, *verborgenes Wesen* im Hintergrund enthüllt und dem Publikum *sichtbar* gemacht wird, reproduziert der Rezensent einen Kerngedanken des Marxismus über die Selbsttäuschung der handelnden Menschen: *Sie wissen es nicht, aber sie tun es*, lautet die Formel von Marx für das Gebiet der Ökonomie; *sie machen die Geschichte, aber nicht aus freien Stücken* die Formel für die Geschichtsphilosophie.[1918] Die ‚gewöhnlichen‘ Menschen verfügen nur über

---

1916 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 96 - 112. Dass er seine Kritik nur anhand von „Arbeitskopien“ geschrieben hat, vermerkt der Autor auf S. 108.

1917 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 96.

1918 Vgl. oben Kapitel 1. 4. und Kapitel 3.

eine eingeschränkte *Erkenntnishöhe*; der marxistische Gnostiker dagegen weiß: „Wirklichkeit liegt in einer anderen Dimension als in der der Faktizität der Erscheinungen.“[1919]

b) Geschichtsphilosoph und Künstler oder: Probleme des Realismus

Da es im Film aber nicht um wissenschaftliche historische Narration geht, sondern um ein Kunstwerk, muss folgender Fehler vermieden werden: die „*exakte* Wiedergabe der großen historischen Ereignisse“ kann die „Möglichkeiten der freien künstlerischen Erfindung“ einschränken oder dazu verführen, „das Persönliche, die Charaktere der Helden hinter den geschichtlichen Tatsachen zurücktreten und diese sozusagen ‚für sich‘ sprechen zu lassen, wobei die Helden darin das Wirken der sozialen Kräfte nur noch ‚illustrieren‘.“ Um dieses Problem der Reduzierung der Kunst auf Illustration von Thesen zu lösen, braucht es den Künstler in doppelter Gestalt: als *Geschichtsphilosophen* und als „hervorragende(n) *Künstler“* - beides wird hier erfüllt, „weil die Schöpfer des Films die historischen Ereignisse im persönlichen Erleben ihrer Helden *sichtbar* machen und in den positiven Charakteren solche Menschen *typisieren*, die ... dank ihrer *Weltanschauung* und ihrer politischen Erfahrungen zu *einer Höhe der Erkenntnis* und der historischen Sicht gelangt waren, die der *Mehrzahl der deutschen Menschen* zur Zeit der Handlung verschlossen war und einem *Teil* auch heute noch mehr oder weniger verschlossen ist. Deshalb gewinnt das Filmwerk – angesichts der Versuche imperialistischer und militaristischer Kreise Westdeutschlands, die Entwicklung der dreißiger Jahre variiert zu wiederholen – eine geradezu brennende Aktualität.“[1920]

Dem Künstler als *Geschichtsphilosophen* gelingt also, vermerkt der Rezensent, die Vermittlung der Einsicht von der Differenz der Erkenntnishöhen von *Avantgarde* und *Massen*. Die *Rückständigkeit der Massen* ist zunächst einmal ein klassischer Topos der kommunistischen Theorie[1921]; durch die Bezugnahme auf die *politischen* Verhältnisse zur ‚Zeit der Handlung‘ und ‚heute‘ wird diese These vom Rezensenten aber radikalisiert: angesichts der auch heute drohenden Gefahr des ‚Faschismus‘ zwingt die historische Erfahrung zu verstärkten Anstrengungen, diese Differenz einzuebnen, eine *Lehre*

1919 Blumenberg, H., Die Genesis der kopernikanischen Welt, a. a. O., S. 125.

1920 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 97.

1921 Vgl. dazu oben Kapitel 1. 5.

des Films, die seine, wie der Rezensent hervorhebt, ‚brennende Aktualität' ausmache. In dieser prononcierten Hervorhebung der *Aktualität* des Films, in dem ja eine große Niederlage der Arbeiterklasse thematisiert wird, reflektiert der Rezensent implizit den ‚heute' noch immer prekären Status der SED-Herrschaft. Sie zu stabilisieren ist ein wichtiges Anliegen des Films; dies kann er erfüllen weil die Künstler auch in ihrer zweiten Gestalt, nämlich als hervorragende Künstler, auftreten und das *Wesen* des historischen Prozesses *sichtbar* machen können. Paul Klee hat in einer pointierten Formulierung - *Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sie macht sichtbar* - ausgesprochen, „daß die Kunst vom Zugang zur Wahrheit nicht ausgenommen ist", sondern „daß eben durch die ästhetischen Produktion Wahrheit sich öffnet und zu entdecken gibt."[1922]

Die von der Theorie der Widerspiegelung formulierte Auffassung vom *Sichtbarmachen* ist davon streng zu unterscheiden: Die Aporie der Kunst des Kommunismus entsteht aus ihrer Stellung in der Architektur des Theoriegebäudes des Marxismus-Leninismus; sie besetzt eine untergeordnete Stelle, ihr wird eine ‚Aufgabe' zugewiesen; diese soll nur darin bestehen, das von der Theorie bereits Erkannte, das von *ihr* als *Wesen* bestimmte, *sichtbar* zu machen, der Kunst fällt die Aufgabe einer Reformulierung eines bereits Bekannten mit anderen Mitteln zu. Nur wer *Geschichtsphilosoph*, d.h. ein marxistischer, ist, kann auch Künstler sein: also die Parteilichkeit ist die condition sine qua non des Künstlers. Die Depotenzierung der Kunst auf die Illustrierung der von der Theorie hervorgebrachten Thesen liegt daher im *Wesen* dieser Kunst; bei diesen Anstrengungen gibt es unterschiedliche Stufen der handwerklichen Geschicklichkeit, aber es ergibt keine Kunst. Der Rezensent meint, in diesem Film seien die *Probleme des Realismus* gemeistert worden: diese „bisher größte Aufgabe des neuen deutschen Films, die fast zu schwer und in dem gestellten Rahmen nahezu unlösbar schien, wurde von dem Kollektiv gemeistert."[1923]

1922 Frank, Manfred, Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt/ M. 1989, S. 18.

1923 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 112.

c) Gestaltung des Heroismus oder: Thälmann-Antäus

Die „Gestalt Thälmanns“, die im ersten Teil das „starke emotionale Erlebnis“ bewirkt haben soll, wird im zweiten Teil noch deutlicher und treffender gestaltet. Thälmann wurde im ersten Teil im revolutionären Kampf, dessen „real-humanistische(r) Inhalt“ durch „zum Teil verblüffend einfache, künstlerisch meisterhafte Bilder“[1924] aufgedeckt werden konnte, „handelnd in seinen hervorragenden Qualitäten charakterisiert: als kluger, leidenschaftlich- kämpferischer und dabei ausgesprochen bescheidener Mensch mit hohem Mut und ‚Zivilcourage‘.“[1925] Jetzt, im zweiten Teil, „sehen wir einen noch reifer, sicherer gewordenen, *größeren* Thälmann“, wir sehen sein „glänzende Rednergabe“; es „offenbart sich die packende Logik des weitsichtigen Denkers“; er „erscheint“ uns „noch entschiedener gegenüber den Verderbern des Volkes“; noch „schlichter, bescheidener im Umgang mit den Menschen“; deutlicher noch „wird in seiner Verbindung mit dem arbeitenden Volk der *unerschöpfliche* Quell sichtbar gemacht, aus dem Thälmann, gleich dem Riesen Antäus aus der Berührung mit der *Mutter Erde*, seine *unversiegbare Kraft* schöpft“; es wird gezeigt, „wie Thälmann nicht nur die Massen lehrt, sondern … von ihnen lernt …“; kurz: „wir erleben das Wesen *unmittelbarer* als im vorausgegangenen Film, nicht nur in seiner *Äußerung* in bestimmten Handlungen und Worten, sondern in der *direkten Offenbarung* seiner inneren Welt!“[1926]

Besonders wichtig erscheint dem Rezensenten, dass diese große „Aufgabe echter Kunst gerade in dem Teil gelang, wo Thälmann ohne die üblichen äußeren Handlungsmöglichkeiten im Kerker gezeigt wird: Es ist die gleiche unerschütterliche Standhaftigkeit wie im revolutionären Massenkampf, die sich offenbart …“, aber es tritt auch seine *persönlich-menschliche* Seite hervor, „eine neue, vorher vermißte Seite seiner Persönlichkeit“, wenn „er schließlich vor seiner Ermordung nicht in *pseudo*-heroischer Verklärung, sondern ganz schlicht, in sichtbarer Sammlung seiner Kräfte die eben noch beschriebenen Blätter ordnet, das Tintenfaß schließt, mit seinen Händen über den ärmlichen Tisch, über die Bücher streicht, sich langsam erhebt, das Jackett anzieht und nach einem letzten Blick durch das Kerkerfenster mit inne-

---

1924 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 101.

1925 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 102.

1926 Ebd.

rer Gefaßtheit - aber als ein Mensch, der das Leben unendlich liebt – den letzten Gang antritt.“[1927] Durch „diese schlichte, für jeden Menschen mitempfindbare Darstellung wird der Zuschauer über dieses stark emotionale Erlebnis zu der *menschlichen* Größe Thälmann *empor* gezogen.“[1928]

5.2.1.5 Thälmann: Der Film – Kader

5.2.1.5.1 Der Anfang des Films: Die Geburt eines Kaders aus dem Geist der Revolution

Der Filmanfang zeigt in den Bildern 1 bis 3 die Figur Thälmann in zwei *typischen* Situationen: erstens am Schreibtisch, die Lage theoretisch durchdringend, und zweitens in kämpferischer Aktion, den Klassenfeind besiegend.

„1. Bild; Trichtergelände - Modell und Außen, Trebbin - grauer Tag, November 1918; Darsteller: Hannes Harms, Komparsen: 25 Soldaten; Requisiten: 1 feuernde Batterie leichter Feldgeschütze, 2 leichte zerschossene Maschinengewehre, 1 zerschossener Panzer.“ Sprecher: „November 1918. Westfront. Vier Jahre schon hält das Völkermorden an. Vier Jahre schon tränkt das deutsche Volk die Schlachtfelder mit seinem Blut. Für die Junker. Für die Fürsten. Für die Kanonenkönige. Gegen sich selbst.“ - „Trommelfeuer - Heranheulen einer Salve schwerer Granaten, Detonation - Geschützfeuer“[1929]

Fazit: Es ist Krieg und der Soldat Thälmann sitzt am Schreibtisch der Front.[1930]

1927 Schwalbe, Konrad, Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, a. a. O., S. 103.

1928 Ebd. Hier lobt der Rezensent gerade das, was die Spätkritiker Agde und Schenk vermissen: die menschliche Seite.

1929 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 1 f. Trebbin ist ein Ort in der Nähe Berlins.

1930 In dieser Arbeit kommt kein komparativer Ansatz zur Anwendung, sondern ein hermeneutischer; dies sei an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung gerufen. Hier soll das Erkenntnisinteresse sich also nicht erschöpfen im Nachweis von Unstimmigkeiten oder gar ‚Fehlern’ in der Gestaltung der Filmfigur, die sich als solche durch den Vergleich mit der realhistorischen Person ergeben. Es gehört im übrigen zu den leichtesten Übungen der postsozialistischen Apologie, von dem Regisseur Kurt Maetzig selbst in zahlreichen Äußerungen vorgeführt, die Inkorrektheiten in der historischen Faktizität einzuräumen, denn die Kritik auf dieser Ebene berührt nicht den Kern von Filmen dieser Art; eine historiographisch korrekte Darstellung gehörte, wie die SED-Interpretaion von K.

„2. Bild - Im Stollen am Bahndamm – Atelier - Tag; Darsteller: Ernst Thälmann, Hannes Harms, Kuddel Riemöller; Kleine Rollen: Karl, Eddi und 4 Soldaten; Kleindarsteller: 12 Soldaten. - „Sand rieselt durch die Balkenlage - ohrenbetäubender Krach im Stollen. Kerzenlicht. - Ernst Thälmann vor einem primitiven Tisch - schreibt. Kuddel Riemöller steht am Stolleneingang. Ernst Thälmann, von hinten gesehen, hebt den Kopf und liest den Kameraden vor: ‚Worauf warten wir noch Kameraden? Wann folgen wir dem Beispiel der russischen Brüder?! Alle Zeichen in der Heimat deuten auf Sturm gegen das fluchbeladene Kaiserregime. Durch Massenstreiks trotzen die Arbeiter der Gewalt'."

Thälmanns Arbeit am Flugblatt wird plötzlich unterbrochen: „- Hannes Harms stürzt in den Stolleneingang ... - Die Kamera fährt schnell auf ihn zu – Hannes stößt atemlos hervor: ‚Kameraden! ... In Kiel! ... Aufstand der Matrosen ! ... Auf den Kriegsschiffen weht die rote Fahne! ... und Karl Liebknecht ist frei!' - Thälmann erhebt sich ... geht zu Harms ... umarmt ihn ... Die Soldaten umdrängen beide... alles redet durcheinander - Thälmann schreibt ein paar Sätze schräg auf das Flugblatt und blickt sich suchend um: ‚Wo bleibt nur Fiete Jansen? Das Flugblatt muß sofort vervielfältigt werden'."[1931] Da Jansen nicht verfügbar ist, bietet sich Harms, der Überbringer der guten Nachricht vom Aufstand der Kieler Matrosen, auch als Bote des Thälmann-Flugblatts an.

Schwalbe in aller Deutlichkeit festgestellt hat, auch keineswegs zum Anspruch dieser Filmkunst und der ihr zugrundeliegenden Theorie. Gleichwohl sei hier betont, wie sehr die Gestaltung der Eingangssequenzen des Films sowohl in örtlicher wie ideologischer Hinsicht kontrafaktische Zuschreibungen sind: der realhistorische Thälmann war seinerzeit ideologisch noch Sozialdemokrat; zwar wurden in seinem „Notizkalender ... die Eintragungen über politische Auseinandersetzungen häufiger. Am 14. August 1917 notierte er: ‚Krawall gehabt mit Offizier und Sergeant.'" - Ernst Thälmann - Eine Biographie, Autorenkollektiv: Günter Hortzschansky (Leiter), Berlin 1979, S. 54. - das erreichte Niveau lässt aber noch großen Klärungs- und Schulungsbedarf erkennen. Seine Verfassung wies auch in anderer Hinsicht Schwächen auf: „Ende September (1918 - Vf.) erkrankte Ernst Thälmann an einer Magen-Darm- Entzündung. Nach mehrwöchigem Aufenthalt im Feldlazarett wurde er am 20. Oktober in ein Lazarett nach Bayreuth gebracht. Erst Ende November konnte er als garnisionsdienstfähig wieder nach Neubreisach entlassen werden." Ebd.

1931 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 6. Im Film selbst spricht Thälmann die Worte, die er eben notiert hat - „Aufstand der Matrosen in Kiel! Dreht um die Gewehre, Soldaten!" – bereits an dieser Stelle. Die Zitation erfolgt durchgehend nach dem Drehbuch; bei starken Abweichungen wird nach dem gesprochenen Text des Films zitiert.

Das „3. Bild“ präsentiert den Höhepunkt der Handlungssicherheit des kommenden Führer-Helden: „Trichtergelände und Batteriestellung – außen, Trebbin und Freigelände – Tag; Darsteller: Ernst Thälmann, Fiete Jansen, Hannes Harms, Kuddel Riemöller, Zinker, Quadde; Kleine Rollen: Karl, Edi, Hinnerk, 3 Soldaten um Jansen, 2 Unteroffiziere des Stoßtrupps; Kleindarsteller: 11 Soldaten des Stoßtrupps.“

Harms läuft „durch eine flache Mulde“, sieht Fiete Jansen, „schwenkt das Flugblatt“, „eine Granatsalve heult heran“ – und trifft Harms; Jansen und seine Kameraden tragen „den gefallenen Soldaten in eine Geschützstellung“. Dann liest Fiete Jansen „den Kameraden die letzten Sätze des Flugblatts vor: „Aufstand der Matrosen in Kiel! Dreht um die Gewehre, Soldaten!“ Jetzt wissen wir, was Thälmann nach der Revolutionsmeldung von Harms noch schnell „schräg auf das Flugblatt“ geschrieben hatte: die theoretisch und politisch korrekte Losung zur Umwandlung des Kriegs in den Bürgerkrieg. Die Figur Thälmann ist in dieser Szene auf der theoretischen Einsichtshöhe der kommunistischen Position der Zimmerwalder Resolution.[1932]

Die erste Stufe der Geburt des Kaders aus dem Geist der Revolution hat die Figur bewältigt; es folgt die zweite Stufe: sein Fähigkeit zum *richtigen* Handeln. Während Jansen das Flugblatt vorliest, hat sich „Wachtmeister Quadde“ durch „einen Graben“ genähert und die „letzten Worte“ mitgehört; nun möchte er den „Wisch“ haben von Jansen. Der aber „schlägt mit geballter Faust Quadde ins Gesicht ... und Quadde fällt in den Schlamm ... die umstehenden Soldaten drängen hinzu.“[1933] Dass Jansens Antwort aus proletarischer, aber nicht aus politischer Perspektive die richtige war, zeigt sich in der folgenden Konfrontation: durch einen „Hohlweg kommt Hauptmann Zinker, begleitet von seinem Stoßtrupp“ hinzu, durch „einen Laufgraben kommt Thälmann, begleitet von Kuddel und Riemöller“ hinzu. Die Reaktion, in Gestalt des Hauptmanns Zinker, befielt: „Gefreiter Jansen, vortreten“. Thälmann „tritt aus dem Hintergrund hinzu. Es geht eine *Bewegung* durch die Soldaten. *Alle* blicken ihn an.“ Hauptmann Zinker befiehlt seinem Stoßtrupp: „Anlegen - Die Soldaten bringen die Gewehre in Anschlag. ... Jansen will sich aus der Reihe der Kameraden lösen, aber Thälmann hält ihn mit einer kleinen Bewegung seines Ellenbogens zurück und geht langsam auf Zinker zu. Er bleibt vor ihm stehen und sagt scharf: ‚Schluss!‘ und reißt ihm ruckar-

---

1932 Vgl. dazu Kap. 1.

1933 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 9.

tig die Achselstücke herunter. Thälmann wendet sich zu den Soldaten: `Es lebe die Revolution‘.“[1934]

Die Figur Thälmann hat zunächst ihre außerordentliche theoretische Befähigung ausgestellt, indem sie sofort nach der Nachricht von der Aktion der Kieler Matrosen dem eben geschriebenen Flugblatt noch die politisch richtige Losung hinzugefügt hatte. Nun, wenn es um das Praktisch-Werden der Theorie geht, zeigt die Figur sich souverän und handlungssicher. Gerade im Kontrast zur Figur des jungen Jansen, der sich hier falsch verhält, wird dies deutlich: dem Führer der Reaktion, dem Hauptmann, der sich auf die Gewehrläufe seiner Soldaten *glaubt* stützen zu können, tritt der - potentielle - Führer der Revolution entgegen, der *weiß*, dass er sich auf die Gewehrläufe der Soldaten verlassen kann. In dieser Konstellation, in der zwei große Einzelne in einem *showdown* sich gegenüberstehen, wird der unterschiedliche Bezug der jeweiligen Führerfigur zur jeweiligen Gefolgschaft verdeutlicht: der reaktionäre Führer kann seiner Gefolgschaft nur solange sicher sein, wie sie seinen Befehlen gehorcht: nur der Gehorsam stiftet diese Einheit, es handelt sich also um eine prinzipiell prekäre Einheit, deren Bestand von der dahinterstehenden latenten Drohung mit Gewalt abhängt. Die Korrelation von Befehl und Gehorsam wird zerstört, wenn sich die ‚Meinung‘ der Gehorsamen über die Befehlsgeber grundlegend verändert hat; dies ist der Fall in der ‚revolutionären‘ Situation; dort zeigt sich die Bedeutung der über die Kategorie Sinn vermittelten Macht; sie entsteht allein durch *Zustimmung* der Herrschaftsunterworfenen zu den Entscheidungen und Handlungen der politischen Herrscher bzw. hier: des Befehlsgebers.[1935]

Die Darlegungen und die Handlung der Figur Thälmann finden Zustimmung, weil sie sinnvoll sind; die Soldaten stimmen Thälmann zu und folgen ihm nicht aus *Gehorsam,* sondern aus *Einsicht*, ihnen ist klargeworden, wie sinnwidrig es ist, „Für die Junker. Für die Fürsten. Für die Kanonenkönige. Gegen sich selbst“ zu kämpfen. Die Sinnhaftigkeit der Losung „Dreht um die Gewehre, Soldaten“, die die Figur Thälmann hier anwendet, ist abgeleitet

---

1934 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 10 f. .

1935 Die Konzeption dieser Szene des Films kann ganz im Sinne der Darlegungen von Hannah Arendt über die Bedeutung des ‚Meines‘ in dem Verhältnis von Gewalt und Macht verstanden werden Vgl. dazu oben Problemexposition. Vgl. Arendt, Hannah, Macht und Gewalt, a. a. O., S. 49 f.

aus den Prämissen der kommunistischen Theorie; ihr Erfolg in der politischen Praxis *beweist* deren Richtigkeit.

Die Eingangssequenz des Films zeigt *idealtypisch* die Anwendung der *richtigen* Theorie, und sie zeigt die *richtigen* Folgen, hier: die Einsicht in das *Wesen* des imperialistischen Kriegs, die dann *notwendig* eintreten, wenn der *richtige* Kader politisch *richtig* handelt. Die Eingangssequenz des Films hat paradigmatische Bedeutung vor allem insofern, als sie ein grundlegendes Verfahren des totalitären Denkens, die Selbstimmunisierung einer Theorie durch *Zirkelschuss* erkennen läßt: „Durch diese Zirkeldefinition wurde die Theorie in gewissem Sinne unverwundbar. Man kann gegen ein analytisches Urteil nicht argumentieren; man kann es nicht durch rationale oder empirische Beweise widerlegen.“[1936]

Die von der kommunistischen Theorie erkannten *objektiven* Widersprüchen des Kapitalismus/Imperialismus treiben aus sich jene Bedingungen hervor, die der kommunistische Kader nicht nur formuliert, sondern die ihm zum Ansatzpunkt für seine erfolgreiche politische Intervention werden. Die objektiven Bedingungen müssen ein Komplement finden in den *subjektiven*; tritt diese Koinzidenz ein, findet die Geburt eines großen Kaders statt: genau dies setzt der Film in Szene.

5.2.1.5.2 Das Ende des Films: Der revolutionäre Kampf und der kommende Sieg

Der im Kampf/Krieg geborene Kader muss einen Rückschlag der Revolution erleiden, aus der aber der Ansatz für ihren neuen Aufschwung ensteht; aus der Niederlage erwächst mit Notwendigkeit der zukünftige Sieg. Zugleich damit wird der Aufwuchs des jungen Kaders zum neuen Führer der Revolution ins Bild gesetzt.

Im „20. Bild - Hamburg, Werft- aussen – Tag, Januar 1919“, einer Massenszene mit 1400 Komparsen und 120 Kleindarstellern, wird vom Kader Thälmann die Ermordung von Luxemburg/Liebknecht und damit das Ende der Revolution bekanntgemacht. Die Szene ist von Maetzig mit Meisterschaft auf überwältigende emotionale Wirkung angelegt: Es geht durch die Werft ein Geflüster, eine unendlich scheinende Bewegung beginnt an den Rändern und setzt sich fort, geht über das ganze Werftgelände, aus allen

---

1936 Cassirer, Ernst, Vom Mythus des Staates, a. a. O., S. 310.

Richtungen strömen die Menschen heran, von Trauer umwölkt ihre Gesichter, der Blick erhaben und ernst, ins Zentrum schreiten alle, ihre Körper füllen den Platz, aus ihrer Mitte steigt eine Gestalt empor:

„Thälmann löst sich aus einer Gruppe von Arbeitern und steigt auf einen Stapel Eisenplatten. Er sieht sich langsam um. Thälmann: ‚(Pause) Karl und Rosa sind tot! Man hat sie ermordet! Auf Geheiß von Ebert, Noske und ihren Hintermännern. – Klassengenossen! Wie konnte das geschehen? Worin besteht die Tragödie unserer Revolution? In unserer Schwäche, dem Fehlen einer revolutionären Massenpartei ... die die Arbeiter im Kampf organisiert und führt. Karl und Rosa sind tot. Die Reaktion geht auf `s Ganze ... und will die revolutionäre Bewegung zu Boden schlagen. Jetzt heißt es nicht wehklagen ... jetzt heißt es, Karl und Rosa zu schwören, daß wir ihr Werk zu Ende führen werden. Trotz alledem! Mit diesen Worten schloß Karl Liebknecht seinen letzten Kampfruf an das deutsche Proletariat. Wiederholen wir heute diese Worte als Gelöbnis: T r o t z a l l e d e m ! , Die Arbeiter auf dem großen Platz wiederholen kampfentschlossen: ‚T r o t z a l l e d e m! ... und a l l e d e m!‘“[1937]

Der Kader hat in dieser Szene den Nachweis seiner Befähigung zum Massenagitator erbracht: er kann die ‚Herzen‘ der Massen erreichen; er kann auch, obwohl er eine Niederlage verkünden muss, die politisch richtige Perspektive weisen, es ist die Perspektive der Revolution. Deren Stunde schlägt im Oktober 1923. Zuvor jedoch findet der Kader Gelegenheit zur ideologischen Weiterbildung; am Schreibtisch sitzend, studiert er nächtelang Lenins „Staat und Revolution“, aber dies geschieht nicht „scholastisch, nicht tot“ (Shdanow), sondern in steter Verbindung zur politischen Praxis.

Den Höhepunkt der vorrevolutionären Phase bildet das „61. Bild - Sitzungssaal im Kreml – Atelier - Tag, Juni 1921. Darsteller: Lenin, Stalin, Clara Zetkin, Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, Thälmann, Vierbreiter, Brandler, Mahlmann. Kleine Rollen: 20 Funktionäre des Zentral- Komitees und sowjetische Genossen. Kleindarsteller: etwa 40 Delegierte.“[1938]

Lenin spricht, „Thälmann macht sich Notizen. Darüber die Stimme Lenins: ‚Vom Standpunkt der internationalen proletarischen Bewegung besteht deshalb im gegenwärtigen Augenblick die Hauptaufgabe darin, in jedem Land

---

1937 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 42 f.

1938 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 123.

einheitliche kommunistische Parteien zu bilden ... und den Kampf zur Eroberung der Macht in der Form des Proletariats zu verzehnfachen.‘ - Stürmischer Beifall.“[1939]

In diesen Worten Lenins spiegelt sich die Größe des Kaders Thälmann, der schon in seiner Trauerrede auf Luxemburg/Liebknecht diesen Aspekt intuitiv hervorgehoben hatte. Die Größe des Kaders Thälmann wird aber auch jetzt, in einer Sitzungspause, verdeutlicht: „Lenin mit Stalin und Clara Zetkin kommen vom Podium herunter und wollen mit den übrigen Delegierten in den Wandelgang treten. Lenin entdeckt Thälmann. Er wendet sich an Clara Zetkin. Lenin: ‚Entschuldigt mich, Genossen.‘ Er nimmt Thälmann am Arm. Lenin: ‚Ein Wort, Genosse Thälmann.‘ Dann führt er ihn auf den Wandelgang hinaus. Lenin: ‚Ihr Bericht war hochinteressant, Genosse Thälmann. Sagen Sie, wie haben Sie es fertiggebracht, in so kurzer Zeit Zehntausende von Arbeitern zu gewinnen?‘ Thälmann: ‚Ich habe versucht, von Ihnen zu lernen, Genosse Lenin.‘ Lenin: ‚Nein, wirklich - welche Parolen, welche Forderungen, welche Kampferfahrungen! ... Erzählen Sie.‘ Sie gehen ins Gespräch vertieft, den Gang entlang, gefolgt von den Blicken vieler Delegierter. (...) Lenin tritt zu Stalin und weist mit dem Kopf auf Thälmann. Lenin: ‚Thälmann ...den muß man im Auge behalten!‘ In diesem Augenblick beginnt das Glockenspiel des Spasskij-Turms die ersten Takte der ‚Internationale‘ zu spielen ... Im Vordergrund blickt Thälmann Lenin an. Beide treten an die Steinbrüstung der Galerie und blicken zum Kreml - Turm hinüber. Thälmann leise: ‚Wacht auf, Verdammte dieser Erde.‘ “[1940]

Die Einfügung dieser Szenen im Kreml ist von besonderer Bedeutung: hier wird der junge Kader ‚geadelt‘; er ist nicht nur ‚Fleisch vom Fleische der deutschen Arbeiterklasse‘, er ist auch Geist vom Geist der revolutionären Führer; er bekommt den *richtigen* Stammbaum - und das ist ein entscheidendes Differenzkriterium zu den *falschen* Führern wie Ruth Fischer oder Heinrich Brandler. In dieser Szene wird die Inaugurierung des Thälmann-ZK vorbereitet.

Eine wichtige Etappe auf dem Weg dorthin ist der Hamburger Aufstand. Er wird ausgerufen im „75. Bild. Hamburg, Zirkus Busch - Atelier -Tag, Oktober 1923. Darsteller: Thälmann, Jansen, Vierbreiter, Kramer, Daik, Born,

---

1939 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 124.

1940 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 126.

Riemöller, Aßmussen. Kleine Rollen: Eddi, Hinnerk, 12 Arbeiter, 3 Arbeiterfrauen. Kleindarsteller: 400 Arbeiter. - Thälmann etwas von unter gesehen. Hinter ihm die Arbeiter auf den Plätzen im Zirkusrund.

Thälmann: ‚Alle Bedingungen für den Sieg der Revolution sind jetzt gegeben. - Beifall - Die herrschende Klasse kann und die Arbeiterklasse will nicht mehr in der alten Weise leben. Die deutsche Arbeiterklasse ist entschlossen, das Volk vom doppelten Joch zu befreien. Vom Versailler Vertrag und von der Diktatur der Monopolkapitalisten.‘ - Großer Beifall - Eine Hundertschaft marschiert in den Zirkus. Die einheitlich gekleideten Arbeiter kommen die Treppen herunter und marschieren über die Seitengalerie zum Präsidium. Sie werden mit stürmischem Beifall empfangen. ... Thälmann: ‚Das Gewehr in die Hände der Arbeiter. Unsere proletarischen Hundertschaften, sie leben hoch, hoch ... hoch! Die herrschende Klasse tritt nie freiwillig ab. Man muß sie stürzen! ... Im ganzen Reich brennt die Arbeiterklasse darauf, die bürgerliche Staatsordnung zu sprengen.‘ – Stürmischer Beifall - Eddi: ‚Genossen! Die Reichswehr ist in Sachsen einmarschiert!‘“[1941]

Jetzt fällt die Entscheidung: die Weiterführung des Kaders zur Vollendung im Führer. Dass er einer geworden ist, dass er Theorie und Praxis schöpferisch verbinden kann, zeigt er in Absetzung und Differenz zu den Massen; sie rufen unisono: „Generalstreik“. - „Während all dieser Rufe sieht man nur groß das Gesicht Thälmanns, das die ganze Verantwortung widerspiegelt, die er jetzt zu tragen hat. Aber man spürt auch die Begeisterung des Revolutionärs: die Würfel sind gefallen. - Thälmann sieht sich im Saal um und antwortet mit starker Stimme. Thälmann: ‚Jawohl, Generalstreik. Aber der Generalstreik allein reicht nicht mehr aus. Jetzt gilt es, die Lehren Lenins anzuwenden. - Ruhe tritt ein - Die Situation erfordert eine noch höhere Form des Kampfes: den bewaffneten Aufstand in ganz Deutschland ... - Tosender Beifall - Aber der Aufstand ist eine Kunst. Die Hauptregeln dieser Kunst, die Lenin und Stalin im Oktober 17 meisterhaft zu handhaben verstanden, ist die entschlossene Offensive. Diese Offensive gilt es jetzt zu beginnen.‘ “[1942]

Jetzt haben sich objektive und subjektive Bedingungen auf einer höheren Ebene verbunden zur Figur des politischen Führer-Helden. *Diese Figur weiß*

1941 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 152 ff. Zu den politischen Parolen und ihrem Kontext vgl. oben Kap. 1.

1942 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 154 f.

immer und überall, was das Richtige ist, sie kann immer und überall richtig handeln, sie verliert nie das Ganze aus dem Blick. Wenn etwa die Zauderer den Aufstand verschieben wollen, weil die „Waffen aus Thüringen“ nicht angekommen sind - und dies liegt in der Verantwortung der ‚rechts-opportunistischen Brandler-Thalheimer-Clique‘[1943] -, dann tritt der Führer auf:

„Die Kamera fährt jetzt langsam auf Thälmann zu - Thälmann: ‚Ganz Deutschland wartet auf unser Zeichen! Und wir geben es. Mit den Waffen behelfen wir uns vorläufig selber. Wir holen uns welche, wo sie sind. Morgen früh um fünf!‘ - und er setzt nach einer kurzen Pause hinzu: ‚Einverstanden? Gibt´s noch Fragen?‘ - Die Genossen um den Tisch. Sie sehen sich an und antworten fast einstimmig: ‚Alles klar.‘ “[1944]

Dieses *Prinzip der Handlungssicherheit* setzt der Film in der folgenden breiten Ausmalung der Ereignisse des Aufstands immer wieder in Szene. Etwa wenn in einer „Arbeiterstraße“ in Hamburg durch die vereinten Kräfte der kämpfenden Arbeiter die Reichswehr besiegt wird – selbstverständlich ein von Thälmann entworfener Plan: „Der Qualm des brennenden Panzerwagens verzieht sich. Aus der Tiefe der Straße vom Kohlenplatz her, stürmt jetzt die zweite Arbeitergruppe vor. Die Soldaten leisten keinen Widerstand mehr. Sie werfen die Waffen weg und werden in der Mitte der Straße zusammengetrieben. ... Vor der Bäckerecke. Thälmann schüttelt Daik strahlend die Hand. Thälmann: ‚Gut, Krischen, gut. Seht ihr, Genossen, wir schaffen es. Wenn nur in ganz Deutschland so gekämpft wird!‘ “[1945]

Der Führer wird auch mit menschlichen bzw. ‚humanistischen‘ Zügen ausgestattet, die sich selbst im Schatten des Barrikadenkampfs beweisen.

„122. Bild. Straße bei der Elbbrücke – Gelände – Nacht, Oktober 1923 ... Ab und zu huscht über die Häuser und die Barrikade der grelle Lichtkegel eines Polizeischeinwerfers. Aus der Dunkelheit kommt Thälmann heran. Die Arbeiter, die aufmerksam nach vorn gespäht haben, machen sich auf ihn auf-

---

1943 Vgl. dazu oben Kap. 1.

1944 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 163.

1945 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 204.

merksam. Ein Arbeiter: ‚Teddy ist da.‘ Thälmann, der hinter der Barrikade entlang geht begrüßt sie.“[1946]

Die Lage ist ernst, und Thälmann studiert die neuesten Berichte vom Kampf: „Ein Streichholz flammt auf und entzündet eine Karbidlampe. Ihr sorgfältig abgeblendetes Licht fällt auf Thälmann, der sich auf eine Kiste mit dem Rücken zur Barrikade setzt und die Berichte liest. Neben ihm liegt, das Gewehr im Anschlag, der schmächtige, dem Aussehen nach etwa 12 bis 13 Jahre alte Peter. Peter: ‚`n Abend, Genosse Thälmann.‘ Thälmann: ‚`n Abend. Wie heißt du denn?‘ Peter: ‚Ich bin der Sohn von Karl Brinkmann. Peter heiß ich.‘ Thälmann blättert weiter in den Berichten, macht sich Notizen. Während dieser Beschäftigung richtet er seine kurzen Fragen an den Jungen. Thälmann: ‚So, Brinkmanns Junge. Wie geht’s Vater?‘ Der Junge: ‚Nicht gut. Liegt seit einem Jahr im Krankenhaus, spuckt Blut.‘ Thälmann: ‚Wie alt bist du, Peter?‘ Peter: ‚17, Genosse Thälmann.‘ Thälmann, dem man ansieht, daß ihm die Antwort des schmächtigen Jungen nahegeht, macht weitere Notizen am Rande der Berichte und fragt dann warm. Thälmann: ‚17? Und was willst du werden? Auch Zimmermann, wie dein Vater?‘ Peter läßt einen Moment sein Gewehr auf der Deckung liegen und rückt näher an Thälmann heran. Peter: ‚Seit elf Monaten bin ich arbeitslos. Aber es kommt doch anders, wenn wir gesiegt haben. Dann ist doch alles unser - der Hafen, die Werften, die Fabriken.‘ - Er nimmt wieder die Stellung hinter seinem Gewehr ein. - ‚Wär das ein Leben!‘ “[1947]

Hier, im Gespräch mit dem jungen Genossen auf den Barrikaden, enthüllt sich der utopisch-emanzipative Sinn des *Kampfs*: Not und Unterdrückung zu beseitigen und die Arbeiterklasse einzusetzen zum Herrn der Produktion, damit es ein ‚richtiges Leben‘ wird.

Für den ‚humanistischen‘ Kern des Klassenkampfes steht der Führer-Held, er repräsentiert jene *Zukunftsgewissheit* und jenen *Optimismus*, den der Regisseur hier nicht ungeschickt aus dem Munde des ‚Jungen‘ artikulieren läßt.

Diese Merkmale des Führer-Helden kann die Figur am deutlichsten zeigen, wenn es am schmerzlichsten, aber auch am wichtigsten ist: in der Stunde der Niederlage.

1946 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 224.

1947 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 225 f.

Der Aufstand muß abgebrochen werden. „Kampfleitung unterer Raum - Atelier - Tag, Oktober 1923. Darsteller: Thälmann, Daik, Aßmussen, Kramer, Jansen, Born, Willbrand, Änne Harms, Hein Heber. Kleine Rollen: 15 Arbeiterfunktionäre (bewaffnet). Kleindarsteller: 10 Arbeiterfunktionäre (bewaffnet). Der kleine Raum im Kanalisationshäuschen ist gepfropft voll von bewaffneten Arbeitern. Thälmann und Jansen kommen die Wendeltreppe herunter. Eine erwartungsvolle, gespannte Stille tritt ein. Thälmann blickt seinen Genossen ins Gesicht.

Thälmann: ‚Genossen, ich habe euch eine sehr ernste Mitteilung zu machen ... Brandler und seine Clique haben wie bewußte Verräter gehandelt. (...) Genossen, weder in Sachsen noch sonstwo wird gekämpft. Und die Reichswehrtruppen aus Sachsen sind heute in Hamburg eingetroffen.‘ “[1948]

Die ernste Lage trennt den ideologischen Spreu vom Weizen und lässt die Größe der ideologischen Gewissheit des Führers noch deutlicher hervortreten:

„Aßmussen sagt mit böser Stimme: ‚Man hätte nicht zu den Waffen greifen sollen.‘ ... Thälmann geht auf Aßmussen zu, blickt ihn einen Augenblick kalt an, weist dann auf die Treppe, die nach oben führt und sagt: ‚Es hält dich keiner! Kannst nach Hause gehen.‘ Thälmann wendet sich von der Treppe fort. Die Arbeiter blicken zu Boden, aber niemand geht hinaus. Hin und wieder sieht einer Tählmann an. Die Stimmung ist zum Zerreißen gespannt. Jetzt dreht Thälmann sich langsam um, tritt mitten unter seine Genossen und sagt wie umgewandelt mit ruhiger, klarer Stimme:

‚Genossen, ihr habt als Helden gekämpft, aber wir sind isoliert. Jetzt müssen wir einen geordneten Rückzug antreten. Genosse Aßmussen hat Unrecht, wenn er meint, man hätte nicht zu den Waffen greifen sollen. Genau so hat 1905 Plechanow lamentiert. Und was hat ihm Lenin geantwortet? Man hätte noch besser, noch organisierter, überall hätte man zu den Waffen greifen müssen. Und so ist es! Wir hatten keine Waffen als wir den Kampf aufnahmen und doch haben wir alle den scheinbar unbesiegbaren Feind am Rande des Abgrunds gesehen... Das wird keiner von uns vergessen. Und eines ist unbestreitbar: Unsere Niederlage im Kampf ist tausendmal besser, fruchtbarer und wertvoller, als die Haltung in Sachsen, wo man die Waffen

---

1948 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 253.

in der Hand hatte und den Kampf nicht gewagt hat. (...) Nun gilt es, den Rückzug zu organisieren‘.“[1949]

Das Finale des Films findet auf der Werft statt, die Szene ist eine ähnliche Massenversammlung wie bei der Todesfeier für Luxemburg/Liebknecht; der in die Illegalität untergetauchte Thälmann spricht.

„156. Bild. Hamburg, Werft - außen, Rostock, Neptun-Werft - Tag, Sonne, Wolken, Oktober 1923. Darsteller: Thälmann, Vierbreiter, Frau Vierbreiter, Willbrand, Born, Änne Harms, Hein Heber, Rosa Thälmann, Emma Kramer, Frau mit Revolver, Lokomotivführer Bünse, Daik. Kleine Rollen: 50 Arbeiter (Mitkämpfer aus dem Aufstand). Kleindarsteller: 100 Arbeiter. Komparserie: 2000 Arbeiter. - Tausende von Arbeitern haben sich versammelt. Immer mehr strömen herbei.

Thälmann steht auf dem Dach eines Güterwagens. Gesichter voller Entschlossenheit und Zuversicht. Thälmann spricht: ‚Klassengenossen! Brüder und Schwestern! Die Solidarität der Arbeiter ganz Deutschlands hat einen großen Erfolg errungen. Das Sondergericht, das unseren Genossen Fiete Jansen zum Tode verurteilt hatte, mußte unter dem Druck der kämpfenden Arbeiterklasse das Todesurteil aufheben. ... Genossen, ihr habt durch euren Kampf dem Henker das Beil aus der Hand geschlagen ...‘ Großer immer neu hervorbrechender Beifall.“[1950]

Im „158. Bild“ fährt Thälmann mit seiner Rede fort: „ ‚...3 Tage und 3 Nächte lang kämpften Hamburger Arbeiter gegen eine zwanzigfache Übermacht. Sie griffen an, sie fielen, sie wichen zurück, aber sie ergaben sich nicht. Sie retteten die Ehre der deutschen Arbeiterklasse. (...) Hamburg stieg auf die Barrikaden, weil die revolutionäre Situation es gebieterisch verlangte. Aber es blieb allein. Mit Kuhhandel und Verrat ist man uns in den Rücken gefallen. Daraus müssen wir für die Zukunft die Lehre ziehen.‘ “[1951]

Es folgt der Höhepunkt des Films, die Apotheose des Führer-Helden in Großaufnahme. Thälmann spricht: „Du, ich und alle Mitkämpfer für unsere große Sache müssen stark, fest, kämpferisch und zukunftssicher sein. Denn Soldat der Revolution sein heißt: Unverbrüchliche Treue zur Sache halten,

---

1949 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 255.

1950 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 281.

1951 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 283.

eine Treue, die sich im Leben und Sterben bewährt, heißt unbedingte Zuverlässigkeit, Zuversicht, Kampfesmut und Tapferkeit in allen Situationen zeigen. Die Flamme, die uns umgibt, die unsere Herzen durchglüht, die unseren Geist erfüllt, wird uns wie ein Leuchtfeuer auf den Kampfgefilden unseres Lebens begleiten."

Dieses Thälmannwort, das noch nicht im Drehbuch enthalten ist, bildet das Schlusswort im Film. Auch dies ist historisch inkorrekt, denn es stammt aus dem Jahr 1944.[1952] An dieser Stelle zeigt sich besonders deutlich, wie wenig hilfreich es ist, es dabei bewenden zu lassen, diese Inkorrektheit zu *entlarven*. In diesem Kontext erweist sich das als wenig erkenntnisstiftend, denn im Film geht es um etwas anderes: die Herstellung eines affektiven Einverständnisses, die Herstellung einer emotionale Bindung an die ‚Sache der Revolution', die der Film im historischen Kostüm vorführt.

Thälmann formuliert hier den Kerngehalt des Kaderlebens in einer emotional hoch aufgeladenen Atmosphäre, sie zielt auf Herstellung von affektiven Bindungskräften: Kader einer leninistischen Partei müssen ihr Leben *vollständig* der Revolution verschrieben haben, und er nennt die „revolutionären Tugenden" eines Parteikaders: Hingabebereitschaft, Opfergesinnung, Disziplin und blinder Gehorsam, kurz unerschütterliche Glaubenstreue an die Sache der Revolution und an die Partei.

5.2.1.5.3 Die dualistische Grundstruktur

Ein Kernelement des mythischen Denkens und des modernen politischen Mythos ist seine dualistische Grundstruktur: diese Struktur findet ihre Nachbildung im Film. Diese Struktur ist bereits der Figur des Heros inkorporiert, denn seine Konstruktion erlaubt es, von ihm Geschichten zu erzählen als Kampf des ‚lichten Heros gegen die Ungeheuer der Finsternis'. Ganz folgerichtig ist die dramaturgische Konzeption des Films dieser dualistischen Struktur unterworfen; in den Darstellungen der einzelnen Ereignisse der Handlung wird sie reproduziert.

Für die von der Figur des Führer-Helden artikulierten Sätze - die als Variationen der umlaufenden politisch-korrekten kommunistischen Parolen formu-

---

1952 Zit. nach: Ernst Thälmann 1. Teil. Regiedrehbuch, a. a. O., S. 283. Vgl. dazu: Thälmann, Ernst, Aus dem Brief an einen Mithäftling, Januar 1944, zit. in: Trommel, Zeitung für Thälmannpioniere und Schüler, 39. Jg. (1985) Ausgabe zum XI. PT der SED.

liert sind - ist die dualistische Struktur konstitutiv: es sind eben die direkten Nachbildungen der ‚theoretischen' Elemente des politischen Mythos in der politisch gültigen Gestalt. Die filmische Narration insgesamt operiert durchgängig mit den Mitteln der dualistischen Dramaturgie. Besonders aufschlussreich für diese auf *überwältigende Emotionalisierung* und *affektive Unterlegung des ‚Klassenhasses' auf die Bourgeoisie* zielende Dramaturgie sind die zwei Sequenzen, die nun vorgestellt werden.

a) Die politische Reaktion oder: Mord und Mörder

Der Film erzählt parallel von zwei Ereignissen: von der Festnahme Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts in einer Wohnung und einer Demonstration unbewaffneter Arbeiter:

„15. Bild. Großer Platz in Berlin - außen, Berlin, - Tag, Schnee, Januar 1919. Darsteller: Kleine Rollen: 2 Offiziere. Kleindarsteller: 15 Soldaten, unter ihnen 3 MG-Bedienungen, 5 Offiziere, 120 Arbeiter, 60 Frauen, 20 Kinder. Komparserie: 800 Demonstranten. – Um eine Ecke des Platzes biegt eine Demonstration von unbewaffneten Arbeitern und Arbeiterfrauen mit ihren Kindern. ... Auf einem Dachvorsprung im Vordergrund steht ein Maschinengewehr. Auch auf zwei anderen Häusern erkennt man schußbereite Soldaten. Ein Offizier, der den in der Tiefe heranmarschierenden Demonstrationszug beobachtete, setzt ein Fernglas ab.

Offizier: ‚Feuer.' Die Maschinengewehre hämmern los. Im Demonstrationszug sinken Tote und Verwundete zu Boden. Die Demonstranten fliehen über den Platz zurück. Neben einem feuernden Maschinengewehr ist eine Reihe von Handgranaten aufgestellt. Ein Offizier bückt sich und greift eine davon, um sie den Flüchtenden nachzuwerfen."[1953]

Schnitt. Es folgt das „16. Bild. Kaiserhof. - Atelier - Nacht, Januar 1919. Darsteller: Zinker, Alland. Kleine Rollen: 10 Offiziere, 5 Mädchen. Kleindarsteller: 40 Offiziere, 3 Mädchen, 3 Kellner, 5 Zivilisten. - Die gleiche Handbewegung, mit der der Offizier auf dem Dach nach der Handgranate faßte, setzt sich fort in dem Griff Hauptmann Allands nach einer Sektflasche.

Er steht an einer sauber und reich gedeckten Tafel ... Um den Tisch sitzen Offiziere. - Hauptmann Zinker geht durch den Saal. Tische und Stühle stehen unordentlich herum. Die Tanzfläche ist beschmutzt. An den Wandleuchtern

---

1953 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 34.

hängen Waffen. Während an einigen Tischen Stabsoffiziere damit beschäftigt sind, Eintragungen in Akten zu machen ... führen andere an den Ecktischen Saufgelage mit ihren Mädchen durch. 3 Kellner im Frack bedienen steif die Gäste. – Während Zinker an den Tischen vorbeigeht, begrüßen ihn mehrere junge Offiziere gröhlend. Er sieht sich suchend um, geht dann schnurstracks auf Tisch Allands zu und schlägt die Hacken zusammen. Zinker: ‚Melde gehorsamst, Befehl ausgeführt. Habe die beiden im Eden-Hotel abgeliefert. Was soll mit ihnen werden?'- Alland zieht einer Ordonnanz ein Seitengewehr aus der Scheide und schlägt der Sektflasche den Kopf ab."[1954]

Die Verknüpfung der beiden Handlungsebenen - Demonstrationszug und Verhaftung und Ermordung der Führer - zeigt: der ‚weiße Terror' richtet sich gegen die Arbeiterbewegung insgesamt, der Mord an den Massen und der Mord an ihren politischen Führern gehören zusammen; die Führer sind ohne die Massen nichts und umgekehrt die Massen nichts ohne die Führer: deshalb muss die Massenbewegung ‚geköpft' werden - wie an der Sektflasche demonstriert, indem ihr der Kopf abgetrennt wird. Beide Aktionen sind Teil einer einheitlichen Handlung der ‚Reaktion': der Zerschlagung der Revolution. Die Reaktion - das sind gemeine und feige Mörder; das sind entmenschte Bestien.

Der Ort, an dem sie ihr Quartier genommen haben, ist Programm: das Hotel Kaiserhof. Dieses Hotel ist berühmt geworden durch Goebbels Erzählungen über diese Residenz der NSDAP-Führung in seinem Tagebuch: „Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei." Dort, vis à vis der Reichskanzlei, logierten diese Führer bis sie die Straßenseite und das Haus wechseln konnten. ‚Kaiserhof' heißt: Hauptquartier der Reaktion.

Die hier im Film vorgeführte mordende Soldateska bildet den Vortrupp der *finstersten* Reaktion - der ‚faschistischen'; in *ihren* Mordtaten scheinen schon die zukünftigen auf. Die im Film versammelte politische Reaktion - Reichswehr, Sozialdemokratie, deutsches und amerikanisches Kapital - repräsentiert den Kern der Kräfte, die den ‚Faschismus' hervorbringen. Der Aufweis dieser historisch-politischen Genealogie ist für den Entstehungskontext des Films von eminenter Bedeutung. Im Film steht also der Arbeiterklasse und ihren damaligen Führern ein genau gekennzeichneter politischer Feind gegenüber: die Bourgeoisie mit ihrer Soldateska und ihren rechten

---

1954 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 35 f.

sozialdemokratischen Helfern. Dieser Feind ist zudem auch moralisch genau charakterisiert: es ist ein Verband von Verbrechern.[1955]

b) Der Klassenantagonismus oder: Arm und Reich

1923, Inflationszeit, die Not ist groß; vor dem Bäckerladen wartet eine lange Schlange von Frauen, die Preistafel zeigt: „Feinbrot: Pfund 17 Milliarden, Schwarzbrot: 15 Milliarden, Rundstücke: Stück 200 Millionen – Sprecher: Es gärt im ganzen Land. Der Haß gegen die herrschende Klasse lodert hell auf. Die Arbeiter wollen sich nicht mehr mit wertlosem Geld abspeisen lassen. Die revolutionäre Welle steigt immer höher.“[1956]

Es kommt zu folgender Szene: „69. Bild. Berlin, Brandenburger Tor - Gelände, Prospekt - Tag, Oktober 1923. Darsteller: keine. Kleine Rollen: keine. Kleindarsteller: 80 Arbeiter, 20 Arbeiterinnen. Komparserie: 200 Arbeiter und Arbeiterinnen. - Über den Pariser Platz drängt wie ein breiter Strom eine Demonstration auf die Kamera zu. Die Arbeiter tragen Transparente, u. a. „Schluß mit Arbeitslosigkeit und Elend. – Sprecher: ‚Wie nie zuvor trifft hier finsteres Elend auf prassenden Reichtum.‘ “[1957]

Den Reichtum und zugleich die Verkommenheit und Dekadenz zeigt das „70. Bild.

Hotel Kaiserhof - Atelier - Tag - Oktober 1923. Darsteller: Alland, Zinker, Geheimrat Hauck und Sohn. Kleine Rollen: 2 Angehörige der interalliierten Kontroll-Kommission, 3 Makler, Professor mit Tochter (16 Jahre), 8 Industrielle, Refrainsänger, 15 Tanzpaare, 5 Kellner, alter General, Emigrant, dicke Dame, 3 Schieber, Geschäftsführer, 5 Damen und 4 Herren. Der Palmensaal ist voll besetzt. Auf der Tanzfläche des Restaurants im Hintergrund drängen sich die Paare. Einige Paare bewegen sich auch zwischen den Tischen des Palmensaals. Es wird Jimmy getanzt. Der Refrainsänger: ‚Ausgerechnet Bananen, Bananen verlangt sie von mir ...‘

An einem Tisch umringt eine Gruppe von Maklern zwei Amerikaner ... Makler: ‚Für 320 Dollar die ganze Villa mit Inventar und Wagen. Und die Toch-

---

1955 Maetzig hat diese Charakterisierung des ‚Feinds’ auch in seinem folgenden Monumentalfilm „Schlösser und Katen“ beibehalten; dort stellt er einen Anführer des Volksaufstands vom 17. Juni 1953 als Mörder dar. Vgl. oben.

1956 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 132.

1957 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 136.

ter noch als Zugabe.‘ Sie lachen. Der Makler winkt. Aus dem Hintergrund tritt ein alter Professor mit seiner 16-jährigen Tochter heran.“[1958]

Die nationalistische und antiamerikanische Tonart der SED - die seinerzeit Hochkonjunktur hatte[1959] - schlägt hier voll durch: Der Ausverkauf der ‚deutschen Kultur‘ an die Amerikaner wir hier in abstoßender Weise in Szene gesetzt. Nach diesem Schlag gegen das US-Kapital wird die Kernthese der ‚Faschismustheorie‘[1960] von der Hegemonie des Finanzkapitals über die Politik ins Bild gesetzt:

„In den Sesseln um einen Tisch unter einem der Palmenkübel sitzen 8 Vertreter der Schwerindustrie und der Hochfinanz. Sie haben noch ihre Mäntel an. ... Sprecher: ‚Im Hotel Kaiserhof treffen sich die Industrie- und Finanzhyänen aus ganz Deutschland. Eine Aussprache mit der Regierung wird vorbereitet.‘ Alland tritt an den Tisch. Er hat eine Zeitung in der Hand, die er einem der Industriellen im Vordergrund in die Hand gibt. Alland: ‚Haben Sie schon gelesen? Arbeiterregierung in Sachsen und Thüringen gebildet.‘ Der Industrielle: ‚Wissen Sie, mir kommt Deutschland vor, wie ein Mann kurz vor dem Schlaganfall. Bei außerordentlicher Schwäche unnatürlich hoher Blutdruck.‘ Alland: ‚... Jetzt helfen keine Pillen und keine Kliestiere mehr. Nur ein tüchtiger Aderlaß.‘ “[1961]

Es folgt im Palmensaal ein Wiedersehen der alten Kameraden Alland und Zinker; Alland greift in der gleichen Haltung wie 1919, als Zinker ihm die Festnahme von Luxemburg und Liebknecht meldet, nach einer Sektflasche.

„Alland: ‚Natürlich, Sie sind doch Zinker, Major Zinker. Auf dieses Wiedersehen müssen wir eine trinken.‘ Über den Sätzen Allands und Zinkers und ihrer Begrüßung liegt die Stimme des Sprechers: ‚Die Mörder der Revolution von 1918 treffen sich. Sie sitzen jetzt in den Schlüsselstellungen von Industrie und Reichswehr.‘ - Vor dem Kaiserhof zieht jetzt die Demonstration vorbei. Ein Sprecher ruft: ‚Junker, Stahl- und Schlotbaron, jetzt bekommst du deinen Lohn.‘ “[1962] Angesichts der massiven Bedrohung ver-

---

1958 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 137.

1959 Vgl. dazu oben Kap. 2 - etwa die Formalismus - Kampagne der SED aus der Entstehungszeit des Films.

1960 Vgl. dazu oben Kap. 1.

1961 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 137 f.

1962 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 139.

riegelt der Portier die Tür; die „meisten Paare verlassen die Tanzfläche. Mehrere Gäste wollen den Raum verlassen ...Stärker als vorher dringt der Sprechchor herein ... die entsetzten Hotelgäste fahren zusammen.“[1963]

Jetzt zeigt sich, was von diesen ‚Typen‘ zu halten ist: „Am Industriellentisch greift Alland, um seine Gäste zu beruhigen, nach einer Sektflasche. Er löst den Verschluß, der Korken fliegt mit lautem Knall heraus. - Auf der Treppe zum Restaurant schreit eine Revueschönheit laut auf. Ihr Begleiter, ein Raffketyp, wird blaß, und stößt entsetzt aus: ‚Es wird geschossen.‘ Der Refrainsänger singt noch einige Takte weiter: ‚Ausgerechnet Bananen ...‘ Die letzten Gäste verlassen die Tanzfläche. Im Palmensaal erhebt man sich von den Plätzen. Im Vordergrund verstauen Schieber, die über den Tisch hinweg Devisen gewechselt haben, ihre Notenbündel. Eine dicke Dame löst den Verschluß ihrer vierfachen Perlenkette und läßt den Schmuck in den Ausschnitt des Kleides hinabgleiten. Ein älterer Herr stopft Papiere in eine Aktentasche, die er dann wie glühendes Eisen herumträgt, ein Versteck suchend. Schließlich schiebt er sie unter ein Sofa. – Rufe nach dem Notausgang werden laut.“[1964]

Angesichts der Demonstration der Arbeitermassen bricht die bourgeoise Fassade der Stärke zusammen, die *Typen* der Bourgeoisie, die aus dem menschlichen Bestarium entnommen sind, zeigen sich als das, was sie sind: verkommene Schwächlinge. Die hier vorgeführte Gegenüberstellung von Not und Überfluss, von Arm und Reich, wird ergänzt durch einen Hinweis, der die politische Perspektive weist: die geeinte Arbeiterklasse, die sich ihrer Kraft bewusst ist und sie auch demonstriert, kann diese Typen hinwegfegen. Die Filmemacher haben Mehrings Lektion[1965] verstanden, im Elend nicht nur das Elend zu sehen, sondern auch die Kraft zu seiner Überwindung.

Eine glänzende Bestätigung für den Dualismus der ‚guten‘ und der ‚bösen‘ Kraft, personifiziert in den Namen ‚Stalin‘ und ‚Hitler‘, und der ungebrochenen Siegesgewissheit des Führer-Helden liefert eine Kerker-Szene im zweiten Teil. Die angetrunken SS-Schergen wollen sich einen Jux erlauben mit Thälmann und melden ihm die Eroberung Moskaus durch deutsche Truppen.

1963 Ebd.

1964 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 140.

1965 Vgl. oben Kap. 2.

„Ein SS-Mann schiebt sich vor: ‚Moskau ist in unserer Hand!‘ Alle schreien durcheinander: ‚Was sagst Du nun. Da bleibt Dir die Spucke weg, was?‘ ... Quadde hebt, Ruhe gebietend den Arm und wendet sich dann mit großmütiger Geste an Thälmann: ‚Na, - rede doch schon!‘ (Groß) Thälmann, einen Schritt vortretend, hart und bestimmt: ‚Die Sowjetunion besteht schon mehr als zwanzig Jahre. Das Hitlerreich wird nicht so lange bestehen. STALIN BRICHT HITLER DAS GENICK!‘ - Die Gruppe der SS-Leute. Sekundenlanges verblüfftes Schweigen. Dann brechen die SS-Leute in – tosendes, brüllendes Gelächter aus.“[1966]

5.2.1.5.4 Exkurs: Die Figur Stalin als Führer-Held

Das Fremde und auch Befremdliche einer solchen Szene wie sie im Schlussbild des ersten Teils des Thälmann-Films präsentiert wird, das überbordende Pathos einer ‚messianischen‘ Feier des Helden kann verständlicher werden, wenn sie in den *zeitgenössischen* ästhetischen Kontext gestellt wird, dem sie entstammt. Das Urbild der Selbstfeier des heroischen Führer-Helden liegt vor in den Elogen auf Stalin.

An der Arbeit der Schaffung eines heroischen Führer-Helden sind in der SBZ/DDR vorrangig Schriftsteller beteiligt; keineswegs nachrangige Vertreter, sondern die erste Garde der künstlerischen Intelligenz. Im Jahr 1954, also zeitgleich mit dem Thälmann-Film, erscheint in der DDR ein Buch mit dem Titel: „DU WELT IM LICHT“[1967] - eine Anthologie der „großen Gesänge“ (Koenen) zu Ehren Stalins. Um einen Eindruck des tatsächlich vorhandenen intellektuell-künstlerischen *Geistes* der *Neuen Kultur* zu vermitteln, soll eines der prominentesten dieser Elaborate hier vorgestellt werden, dem eine Eloge zur Einweihung der „Stalin-Allee“ folgt.

Die Widmung: „Zum 21. Dezember 1954, dem fünfundsiebzigsten Geburtstag von JOSEF WISSARIONOWITSCH STALIN“ verweist zugleich auf den Charakter dieser Schrift: es ist die Ehrung eines Abwesenden. Der Herausgeber würdigt den Verstorbenen - und damit den *Typus Führer-Held* -

---

1966 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 174. Diese Szene ist berühmt geworden als ‚Thälmanns Antwort‘, sie stammt aus Bredels Roman ‚Die Enkel‘ (1953), nachgedruckt ist sie in: Caspar, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT. J. W. Stalin im Werk deutscher Schriftsteller, Berlin 1954, S. 170 - 176.

1967 Caspar, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT. J. W. Stalin im Werk deutscher Schriftsteller, Berlin 1954.

im Vorwort, das datiert ist auf den *5. März* 1954, umfassend und angemessen:

„Lenin hatte an den Schlaf der Welt gerührt. Sein Vermächtnis war eine neue Welt, eine Welt im Licht. Dieses Vermächtnis des großen Toten in Ehren zu erfüllen, gelobte an Lenins Bahre Josef Wissarionowitsch Stalin, der ‚Vierte der großen Stafette', die den Entrechteten, der Klasse der Proletarier und der Klasse der Bauern, die Waffen bracht, sich aus eigener Kraft zu befreien. Er hat es erfüllt, und erfüllt haben es die Millionen, in deren Auftrag er das Gelöbnis ablegte. Soweit ein Einzelner es vermochte, ein Einzelner an der Spitze der Partei der Arbeiterklasse und an der Spitze des Volkes, hat Stalin, der ‚Lenin dieser neuen Tage', sie geschaffen: die Welt im Licht Sowjetunion."[1968]

Stalin war „ein Bolschewik, unbesiegbar, wie er selbst ihn verlangt hatte. Er war den Massen tief verbunden, von denen er lernte, die er lehrte, die er liebte, für die er lebte, unbesiegbar wie Antäus, der immer neue Kraft schöpfte aus der Berührung mit seiner Mutter, der Erde. Wie Lenin so erinnert uns Stalin an diesen Heros der Alten und an einen anderen: an Prometheus, der den Menschen das Feuer brachte, die lebenspendende Wärme und das Licht – an einen Prometheus jedoch, den keine Macht der Erde fesseln konnte, weil er die Mächte der Erde um die größte Macht, den befreiten Menschen, vermehren half. Stalin war ein Meister wie Marx und Engels und Lenin, ihr Schüler und der Fortsetzer ihres Werkes."[1969]
„Lebte Deutschland noch ohne ihn? ... Daß die Sowjetunion es war, die den deutschen Faschismus schlug, die das deutsche Volk aufrief, wieder und neu zu leben, die uns die Hände entgegenstreckte, daß es Stalin war – davon ist immer und immer Zeugnis abzulegen. Und wer wäre dazu berufener als die deutschen Schriftsteller, die seit langen Jahren in Stalin das Land des Sozialismus grüßen und in Stalin den Mann ehren, der ihnen half zu werden, was sie geworden sind: unbestechliche Künder von der Veränderung in der Welt, von der alles überwindenden Kraft des Neuen: Auch ihnen sagte Stalin:

1968 Caspar, G., Zum Geleit, in: Caspar, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT, a. a. O., S. 13.

1969 Caspar, G., Zum Geleit, in: Caspar, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT, a. a. O., S. 14.

‚Schreibt die Wahrheit!‘ Auch über ihn schrieben sie die Wahrheit. Davon zeugt dieses Buch.“[1970]

Johannes R. Becher

STALIN, DU WELT IM LICHT

Es rauschte in den Massiven
Der Wälder ein Stürmen schwer,
Als ob seinen Namen sie riefen
Und aus den abgründigen Tiefen
Hob am Horizont sich das Meer.
Und Stille wieder und Trauer,
Ein Schritt, der zu Ende geht.
Es geht durch die Welt ein Schauer,
Ein Schatten entlang der Mauer,
Ein Atem, der leise verweht.
Es irrt auf den Feldern ein Bangen,
Die Ähren klagen im Wind.
Wohin ist er von uns gegangen?
Himmel, wolkenverhangen,
Fenster wie tränenblind.
Und wieder ein Schrei, ein schriller,
Und Sonnenfinsternis,
Er war unserer Träume Erfüller.
Und wieder Stille, noch stiller
Und durch die Erde ein Riß.
Sie saßen beim Abendessen

1970 Caspar, G., Zum Geleit, in: Caspar, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT, a. a. O., S. 15.

Und jeder zu essen vergaß.
Sie saßen wie selbstvergessen
Und keiner konnt es ermessen
Und einer schluchzte und las.
Es knien nieder die Herden,
Die Vögel fallen in Flug.
Er hat gelehrt, daß auf Erden
Für alle um satt zu werden
Sei Speise und Trank genug.
Es schoben die groben Steine,
Kam er des Wegs, sich zur Seit.
Er prüfte noch einmal die Weine.
Es war sein Weg in dem Scheine
Des Monds wie von Blüten beschneit.
Ströme wie ein Zerfließen
Und wie ein Abschiedsgesang,
In sich versunkene Wiesen -
Vor ihm, dem Gebirge, dem Riesen,
Sich neigend ein Felsenhang.
Im Weltraum spielt ein Orchester
Und Lieder sind und Geläut.
Er war unser Grund, unser fester,
Hat mit uns als Freund, unser bester,
Geweint und sich mit uns gefreut.
Und wieder ein Tag, ein neuer.
Wer war wie er so schlicht
Wer war wie er so ein Treuer,

Wer war wie er solch ein Feuer:
Stalin - du Welt im Licht.[1971]

Kurt Maetzig, Film: Roman einer jungen Ehe (1952)

„Groß fährt die Kamera erst auf Agnes' Gesicht, als diese vor Rührung und Tränen kaum zu Ende sprechen kann. (...) Die Masse gröhlt und applaudiert, nachdem Agnes auf die Bühne getreten ist und eine Ode auf den ‚Retter Stalin' gehalten hat: ‚Wie soll man sterben?

Hat uns Stalin doch selber bei der Hand genommen und hieß uns stolz die Köpfe heben. Gradaus zu Stalin führt der Weg, auf dem die Freunde kamen (...). Sagt, wie soll man Stalin danken? Wir gaben dieser Straße seinen Namen'."[1972]

5.2.1.5.5 Funktionär einer Funktion oder: Der Kader als ‚Schüler und Fortsetzer'

„Stalin war ein Meister wie Marx und Engels und Lenin, ihr Schüler und der Fortsetzer ihres Werkes."[1973] Der im Kleid der Wissenschaft auftretende modere politische Mythos und sein auf Totalerkenntnis zielender Anspruch, „um im Universum der Gegenstände dem Menschen endlich seinen festen Ort unbedingter Gewißheit zu geben", dieser Anspruch „erfordert sozusagen ein umfassenderes Subjekt als das individuelle, ein Subjekt, dem die Individuen nur als sich ablösende Funktionäre, als Exemplare eines gattungshaften Tuns untergeordnet sind", kurz: eine Art „Generalsubjekt"[1974], das trotz aller arbeitsteiligen Zergliederungen den unterstellten übergreifenden Funktionszusammenhang garantiert; dieses Generalsubjekt bildet die kommunistische Partei.

1971 Becher, J. R., Stalin - Du Welt im Licht, zit. nach: Caspar, G., DU WELT IM LICHT, a. a. O., S.353 - 354.

1972 Zit. n. Bongartz, Barbara, Von Cagligari zu Hitler, von Hitler zu Dr. Mabuse?, Münster 1992, S. 143.

1973 Caspar, G., Zum Geleit, in: Caspar, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT, a. a. O., S. 14.

1974 Blumenberg, Hans, Ursprung und Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode, in: Studium Generale Jg. 5, H. 3, April 1952, S. 133 - 142, hier: S. 135.

Ihre Kader sind demzufolge in erster Linie *Funktionäre einer Funktion*, des politischen Prozesses, die den mit naturgesetzlicher Notwendigkeit ablaufenden historischen Fortschritt ausführen. Als Funktionäre einer Funktion sind sie nichts weiter als „Rädchen und Schräubchen“ des revolutionären „Mechanismus“ (Lenin), sie sind jederzeit austausch- und ersetzbar. Gleichwohl tritt die Differenzierung auf zwischen Kadern und ‚Kadern‘, die als ‚große Persönlichkeiten‘ erscheinen[1975]; aus denen sich die Führer-Helden herausbilden können, die den *Mechanismus des Kampfs* steuern.

Die in der mechanistischen Metapher enthaltene Austauschbarkeit hat ihr Komplement in der *seriellen* Herstellung von Kadern, eine sich auf allen Hierarchiestufen der Partei vollziehende ‚Auslese der besten Kräfte‘ und ihre Aufzucht vom ‚Schüler‘ zum ‚Fortsetzer‘. Am Beginn des ersten Teils des Thälmann-Films stellt der Ruf eines Soldaten im Schützengraben - „Liebknecht ist frei/ Aufstand der Matrosen in Kiel“ - das Zeichen für die Geburt eines neuen Kaders dar; Thälmann erwacht zum klaren politischen Bewusstsein und beginnt sein revolutionäres Werk. Der große Führer-Held Liebknecht wird von der Konterrevolution beseitigt; hervor tritt der neue junge Kader, er wird als ständig Lernender und Kämpfender gezeigt; seine Kaderentwicklung führt ihn schließlich in den Arkanbereich der Macht: er tritt im Kreml auf und der Blick des größten der großen Führer fällt auf ihn, von dem schon politische Heldentaten bekannt geworden sind. Der junge Kader Thälmann wird hier aufgenommen in den Kreis der großen Kader, er wird der neue politische Führer-Held. Dies belegt der von ihm geführte heldenhafte Aufstand und dies zeigt das Finale mit allen filmisch mobilisierbaren affektiven Potenzen:

Thälmann, der neue Führer-Held, resümiert hier nicht nur die Lehre der Niederlage als Bedingung des kommenden Siegs, die Lehre von der Notwendigkeit der einheitlichen Arbeiterpartei. In dem von ihm vorgetragenen Tugendkatalog des kommunistischen Kaders antizipiert er schon prophetisch sein eigenes Ende und seine Ersetzung durch einen neuen Kader, der über die von ihm angeführten Merkmale verfügt. Der Weg, der die Figur Thälmann diesen Status erreichen lässt, ist durch den *revolutionären Kampf* selbst determiniert: *er* bringt den großen Kader hervor. Diesen ‚objektiven‘ Bedingungen müssen dann nur noch einige ‚subjektive‘ entsprechen, um den neuen Führer-Helden tatsächlich das Licht der Welt erblicken zu lassen. Die

---

1975 Vgl. dazu oben Kap. 3 - Lenins Äußerungen zum „Genossen Swerdlow“.

Herausbildung eines neuen Führer-Helden folgt allerdings dem Tod eines alten: Stalin folgt auf Lenin, Thälmann folgt auf Liebknecht. Auf Thälmann wird ein weiterer Genosse als Führer-Held folgen; in der innerfilmischen Realität trägt er den Namen Fiete Jansen, in der außerfilmischen Realität sollen im Zuge eines Analogieschlusses andere Namen assoziiert werden.

Der zweite Teil des Films beginnt daher mit der Rückkehr von Fiete Jansen aus dem Gefängnis: Fiete Jansen ist frei. Er kann seine revolutionäre Arbeit fortsetzen; die Handlung beginnt im Januar 1931, d.h. er hat noch zwei Jahre an der Seite Thälmann, um die Stationen des ‚antifaschistischen' Kampfes abzuschreiten. Thälmann schätzt die politische Lage und die drohende Gefahr richtig ein und kommt zu einer wichtigen politischen Prophezeiung. „54. Bild. Thälmanns Zimmer. Innen – Nacht – Winter 1932. Darsteller: Ernst Thälmann, Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, Wilhelm Florin, Fiete Jansen. Kleine Rolle: Kulle. - Thälmann tritt in das Zimmer. Inzwischen ist Walter Ulbricht gekommen, der noch im Mantel Thälmann entgegentritt: ‚Der sozialdemokratische Parteivorstand hat unsere Hand wieder zurückgewiesen.' Thälmann geht bis zum Fenster. Er kommt wieder zurück, dreht sich um: ‚Viel Blut wird die deutsche Arbeiterklasse, das deutsche Volk noch vergießen, bis es den richtigen Weg gefunden hat ... Durch harte Erfahrungen werden auch die sozialdemokratischen Genossen gehen'."[1976]

Fiete Jansen überreicht Thälmann die „Vorschläge der Bezirke für die neuen illegalen Leitungen"; Thälmann „macht sich Notizen am Rande der Aufstellung."[1977] Kulle stellt eine entscheidende Frage: „Genosse Thälmann, warum schlagen wir nicht los? Thälmann läßt die Blätter sinken, blickt Kulle voll an: ‚Kulle, sollen wir die Avantgarde, den Vortrupp opfern? Sinnlos opfern? Wenn uns die Masse des Volkes nicht folgt, wenn selbst sozialdemokratische Arbeiter nicht zum Generalstreik entschlossen sind? Kannst du das verantworten, können wir das verantworten?' Thälmann geht auf und ab: ‚Der Kampf hört nie auf, er nimmt nur andere Formen an ... Keiner kann uns den Kampf abnehmen. *Es wird ein jahrelanges, schweres, verlustreiches Ringen sein. Viele werden fallen ... neue Kämpfer werden aufstehen ... die Jugend, die Jugend...* ' "[1978]

1976 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 103.

1977 Ebd.

1978 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 103 f.

Diesem prophetischen Ausblick folgen organisatorische Überlegungen: „Walter Ulbricht zieht seinen Mantel aus. Pieck zu Thälmann: ‚Teddy, du darfst nicht mehr in dieser Wohnung bleiben, du darfst dein Leben nicht aufs Spiel setzen.‘ Thälmann: ‚Ein Teil des Politbüros wird im Ausland arbeiten müssen. Du Wilhelm, du Walter, auch Heckert und Florin. Ein anderer Teil bleibt im Inland. Genossen, beginnen wir mit der Sitzung.‘ “[1979]

Es folgt die ‚Machtergreifung‘ Hitlers. Im „64. Bild - Platz vor dem Reichstag. Aussen- Abend - Februar 1933“ steht eine große Menge vor dem brennenden Reichstag. Darunter der ADGB-Führer Tarnow im Gespräch mit einigen SPD-Abgeordneten. „Tarnow: Diese Kommunisten! Einheitsfront! ... Ich mach doch keine Einheitsfront mit Brandstiftern.“[1980] Darunter der SS-Mann Hartrein und „Wachtmeister Quadde“. Im Schützengraben des 1. Weltkriegs haben Quadde und Jansen sich getroffen; damals hatte Jansen mit geballter Faust Quadde ins Gesicht geschlagen und Quadde war in den Schlamm gefallen.[1981] Jetzt meldet Quadde: „Dort an dem Kandelaber steht einer der engsten Freunde Thälmanns ... der bekannte Kommunistenführer Jansen.“[1982]

Diese Szene präsentiert eine Reihe von entscheidenden Mitteilungen. Nachdem die Figur Ulbricht schon vorher die Ablehnung der SPD-Führung einer Einheitsfront mit den Kommunisten gemeldet hatte, folgt jetzt die Bekanntgabe die Ablehnung durch die ADGB-Führung. Im Schein des brennenden Parlaments, eine Brandstiftung, die der Gewerkschaftsführer Tarnow, der durch seinen Satz von der Gewerkschaft als ‚Arzt am Krankenbett des Kapitalismus‘ berüchtigt und berühmt geworden ist, nicht etwa den *wahren* Tätern, sondern vielmehr auch noch den Kommunisten in die Schuhe schiebt, nach dieser Demonstration seiner reaktionären Gesinnung also, sind die Fronten geklärt und die Verantwortlichkeiten *innerhalb* der Arbeiterbewegung für den Erfolg der ‚Faschisten‘ klar benannt.

Diese Szene enthält eine weitere wichtige Mitteilung: Fiete Jansen wird durch den Mund des Gegners als ‚Kommunistenführer‘ bezeichnet; durch diese *indirekte* Kennzeichnung wird erkennbar wie sehr im ‚Schüler‘ Jansen

---

1979 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 104.

1980 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 117.

1981 Vgl. oben und: Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 9.

1982 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 118.

schon der ‚Fortsetzer' Thälmanns bereitsteht. Sein ‚Schüler' Fiete Jansen hat einen langen Lehrgang absolviert. Ganz volkstümlich wird dieser Lernvorgang verdeutlicht mit jener Sentenz, mit der er einst von Thälmann korrigiert worden war, und die Jansen in der Stunde persönlich-politischer Not selbst anwenden kann:

„155. Bild" - Im Kerker der Klassenjustiz gibt es einen Disput mit dem Wachtmeister; der „Kalfaktor" entgegnet auf dessen Drohungen: „Wir wissen - wir Kommunisten sind Tote auf Urlaub". Daraufhin korrigiert ihn Fiete Jansen mit dem von Thälmann gelernten Satz: „Falsch, Genosse! ... Geburtshelfer eines besseren Lebens sind wir – so ist es!"[1983] Die Befolgung der Leninschen Losung ‚Lernen, Lernen, Lernen' und die politische Praxis im ‚antifaschistischen' Kampf haben Jansen zum ‚Kommunistenführer' heranreifen lassen. Wie erforderlich dies Nachrücken der ‚Jungen' werden würde, hatte Thälmann schon vorher verkündet; die Richtigkeit dieser Prophezeiung wird nun ins Bild gesetzt, denn in der Reichstagsbrandszene bekommen Fiete Jansen und Genosse Dirhagen, der im Anschluss von der SS verhaftet wird, noch etwas vermeldet:

„Änne kommt heran, geschwächt vom Laufen und der Erregung, ist sie kaum noch ihrer Stimme mächtig: Thälmann .... Fiete: Was ist mit Teddy? Änne kann es kaum noch aussprechen: Verhaftet! ... - Die Kamera fährt schnell groß an Fiete heran, der hinüberblickt zum Reichstag. In seinen Augen widerspiegeln sich die Flammen. Er schluckt. *Sein Gesicht wird hart*. Änne, Tränen in den Augen, drückt sich an ihn."[1984] Nach dem Ausfall des Führer-Helden tritt sein ‚Schüler' als sein ‚Fortsetzer' an herausgehobener Stelle in Aktion. Nachdem Jansen sich schon in der Organisierung der Parteiarbeit unter den Bedingungen der Illegalität bewährt hatte, setzt er den Kampf an einer anderen Front fort: an der militärischen.

„108. Bild. Freies Feld. Außen - Tag - Winter 1941/42. Darsteller: Fiete Jansen. Kleine Rollen: Sow. Gardeoberst, 2 Partisanen. Kleindarsteller: 10 sow. Offiziere, 15 Partisanen. – Auf der linken Seite des Bildes steht eine sowjetische Panzerdivision marschbereit. Die Soldaten stehen vor den Panzern. Auf der rechten Seite steht eine Gruppe Zivilisten... An ihren Waffen erkennt man, daß es sich um Partisanen handelt. Unter ihnen befindet sich

---

1983 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 1. Teil, a. a. O., S. 280.

1984 Ebd.

Fiete Jansen, der die Fahne mit dem gestickten Bild Ernst Thälmanns hält. Im Mittelgrund liest der Kommandeur, ein Oberst, vor der Front seiner Soldaten einen Armeebefehl vor (russisch): ‚...Ernst Thälmann! Diesen Namen erhält die 43. Garde- Panzerdivision für den Mut und für die Kampfmoral, die sie gezeigt hat.‘ - Fiete Jansen, begleitet von zwei deutschen Antifaschisten, löst sich aus der Gruppe der Partisanen. Er trägt die Fahne, die im starken Wind heftig knattert, an den Panzern vorbei und überreicht sie dem Panzerkommandeur. Der Garde-Oberst nimmt sie entgegen, küßt das Fahnentuch, wendet sich an die Sowjet-Soldaten und ruft: ‚Genossen Panzerfahrer, vor uns stehen SS-Einheiten, blutbesudelte Mörder unseres Volkes. Tod den faschistischen Folterknechten unserer deutschen Klassengenossen.‘ “[1985]

Die ‚Befreiung vom Faschismus‘ kann beginnen, sie ist das Werk der Sowjetunion und der ihr verbundenen deutschen Kommunisten, der ‚Kommunistenführer‘ Jansen repräsentiert sie im Film. An dieser Figur, für die in der Rezeption all die anderen bekannten Namen realhistorischer deutscher Kommunisten eingesetzt werden sollen, demonstriert der Film die Kontinuität der Politik Thälmanns und setzt sie als Repräsentanten seines Erbes ein. In der filmischen Imagination des Sieges über den ‚Faschismus‘ vollenden die ‚Fortsetzer‘ Thälmanns das Werk: sie stellen die *Einheit der Arbeiterklasse her unter dem Symbol der SED!*

Die siegreiche Rückkehr des Führer-Helden Jansen nach Deutschland fällt zusammen mit dem Tod des anderen Führer-Helden; dies wird im Finale des Films grandios in Szene gesetzt. Die Schlussszene stellt zudem den Anschluss an die Endszene des ersten Teils her, sie setzt die dort von Thälmann begonnene politische *Verkündigung* fort. Hatte sie dort noch das Lob der kommunistischen Parteikader zum Inhalt, so erfolgt nun die Preisung des Ziels der historischen Mission, der universellen Befreiung, und, dies bildet den Höhepunkt, die Evokation des Symbols jener Partei, die zur Realisierung dieses Ziels berufen sein soll.

„143. Bild. Gefängniskorridor - Montage. Innen - Tag - August 1944. Darsteller: Thälmann, Fiete Jansen, Dirhagen. Kleine Rollen: 2 Wachtmeister. Kleindarsteller: 10 SS-Leute, 2 SS- Unterscharführer, 10 deutsche Antifaschisten. – Thälmann und das SS-Kommando. Sie gehen durch den Korridor. Der SS-Kommandant wendet sich an Thälmann und fragt: ‚Sie wissen wohl,

---

1985 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 182.

was nun kommt?‘ Thälmann: ‚Ja, ein besseres Deutschland! Ein Deutschland ohne Euch!‘“[1986]

Der Gang durch den Korridor wird nun mit Hilfe einer Montage „verwandelt in den Platz vor dem Reichstag“, folgendes erscheint im Bild: „Der Führungspanzer der Division ‚Ernst Thälmann‘, den wir bisher immer rollend sahen, hält an. Die Rote Fahne flattert an seinem Turm. Vor dieser Fahne treffen sich Dirhagen und Fiete Jansen an derselben Stelle, an der sie im Jahr 1933 durch Dirhagens Verhaftung getrennt wurden. Sie umarmen sich und ihre Hände vereinen sich vor dem Hintergrund der Roten Fahne zu dem *Symbol der SED*. Dann tritt auch dieses Bild wieder zurück.“[1987]

Wieder im Gefängniskorridor: „Der stolze feste Gang Ernst Thälmanns beherrscht das Bild, über dem gleichsam wie gesprochene Gedanken Thälmanns die Worte liegen: ‚Das Wertvollste, was der Mensch besitzt, ist das Leben. Es wird ihm nur ein einziges Mal gegeben. Und benutzen soll er es so, daß er sagen kann: Mein ganzes Leben, meine ganze Kraft habe ich dem herrlichsten in der Welt, dem Kampf für die Befreiung der Menschheit gewidmet.‘“[1988]

Der Sieg über die Spalter der Arbeiterklasse besteht in der Herstellung ihrer Einheit, sie wird in der SED hergestellt; der Sieg über den Feind der deutschen und der internationalen Arbeiterklasse besteht in der Zerschlagung des Faschismus, er wird von der Sowjetunion und ihren deutschen Genossen hergestellt. Beide Prozesse finden ihre personale Repräsentanz in den Figuren Stalin und Thälmann sowie ihren ‚Fortsetzern‘.

5.2.1.6 Thälmann oder: Die ‚heroische Poesie des proletarischen Emanzipationskampfes’

5.2.1.6.1 Zur Poesie des Heroismus

In der *heroischen Selbstdarstellung* der SED im Thälmann-Film steht im Zentrum das, was Johannes R. Becher schon in seiner Rede 1934 auf dem „I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller“ als die besondere Leistung der proletarisch-revolutionären Kunst hervorgehoben hatte: sie sei in der Lage,

---

1986 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 243.

1987 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 243.

1988 Zit. n. Ernst Thälmann, Regiedrehbuch 2. Teil, a. a. O., S. 244.

„die *heroische Poesie des proletarischen Emanzipationskampfes"* widerzuspiegeln; dabei sei ihre bedeutendste künstlerische Entdeckung „der *neue Typ* des proletarischen Revolutionärs..."[1989] Die Konzeption des Films geht daher *notwendig* weit über den *engen* Rahmen einer *bürgerlich*-biographischen Narration hinaus, dies hat völlig zutreffend Konrad Schwalbe in seiner Deutung im Jahr 1954/55 dargelegt. Das Erzählverfahren und damit auch die Figurengestaltung haben eine gänzlich andere Grundlage: die marxistisch-leninistische Geschichtstheorie, dies hat völlig zutreffend Günther Agde in seiner Deutung im Jahr 1981 dargelegt.

Die Figur Thälmann ist daher, gemessen an den Kriterien einer bürgerlich-biographischen Entwicklungsgeschichte, eine *unterkomplexe* Figur; sie hat keine Entwicklung, sie ist ‚fertig' von Anfang an; ihre Rede erfolgt im Modus des Leitartikels, sie macht das, was auf der Theaterbühne heißt: sie redet Papier, d.h. sie reproduziert die Leitsätze der kommunistischen Politik in ihrer Letztgestalt, d.h. in der aktuell politisch korrekten Form.

Die dramaturgische Grundstruktur des Films folgt *notwendig* aus dem zugrundeliegenden Schema des Mythos: es ist eine *dualistische Grundstruktur*, sie bleibt bestimmend bis in die feinsten Verästelungen eines pseudo-privaten Geschehens.

Dieser ‚Führer' wird zum *Typus*: zum „Typus eines Berufsrevolutionärs; dieser Typus kann, Lenin zufolge, in zwei Varianten: als ‚große Persönlichkeit' oder als ‚Kolonne neuer Menschen' *von der Revolution* hervorgebracht werden, er kann auftreten als singuläre Figur oder als serielle Figuration-immer aber *verkörpert* er die ‚Wesenszüge der Revolution'. Auch für den Kader gilt die Differenzierung zwischen der politischen und der sozialen Revolution, zwischen dem „Heroismus des Ansturms" und „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit".

Die vollendete Poesie der Revolution und des Kaders stammt aus der Feder des Dichters und späteren Kulturministers der DDR J. R. Becher. In dem Gedicht aus dem Zyklus „Die Leiche auf dem Thron" aus dem Jahr 1925 verdeutlicht er, welche Vorstellungen mit dem Heroismus des Kommunismus und des Kaders verknüpft werden:

1989 Vgl. dazu oben Kap. 2. Becher zit. nach: Geschichte der deutschen Literatur, Band 10, a. a. O., S. 221.

„… Es ist die Verkündigung / Der Ankunft einer neuen Menschenrasse …/In dem Augenblick, / Da wir das Messer hindurch durch die Rippen / Unseres Zwingherrn gestoßen haben, / Da wir den Geist der Knechtschaft in uns gemordet haben .../ Dann, / Wenn wir allwissend, / Allfühlend, /Allerkennend, / Allmächtig, / Dann, / Wenn wir frei sind --! /Amen. /Unerbittlich, / Heroisch glühend, / Wahrhaft groß: / Das ist die eiserne Stirn der Komintern, / Hervorgewachsen aus den Kämpfer –Körpern der Parteien, / Kollektive Erfahrung, / Kollektives Wissen, / … / Die Gewißheit des Siegs …“[1990]

5.2.1.6.2 Die heroische Poesie und ihre Darstellungsstrategien

Die vom Film präsentierte Erzählung über grundlegende historische und politische Prozesse schlägt drei Darstellungsstrategien ein: Die Geschichte bekommt eine Vernunft (1), die Geschichte bekommt eine Gestalt (2), die Geburt des Kaders erfolgt aus dem Geist der Revolution (3).

(1) Die Geschichte bekommt eine Vernunft

Der Gang der Geschichte ist zielgerichtet oder er ist es nicht: in dieser Antithese sind die Grundpositionen dessen erfasst, was als geschichtsphilosophische Theorie Ordnung in ein Chaos von Daten, Ordnung in eine unüberschaubare Mannigfaltigkeit von Geschehnissen bringt. Sie schafft diese Ordnung, indem sie durch erkenntnis- und standpunktgeleitete Auswahl aus der Totalität der Geschehens das herauszieht, was sie als die Struktur historischer Epochen und ihrer Ereignisse bezeichnet; das Ergebnis dieser ordnungsschaffenden Auswahl bildet den narrativen Kern der „großen Erzählungen“ (Lyotard), d.h. der geschichtsphilosophischen Entwürfe, wie sie vor allem das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Das zugrundeliegende Ordnungsschema der einzelnen, miteinander konkurrierenden Geschichtstheorien bildet daher den Leitfaden für Auswahl und Bestimmung dessen, was jeweils und mit welcher Bedeutung als historisches Ereignis gelten soll und was nicht. Die jeweiligen Prämissen ermöglichen die Strukturierung der unübersichtlichen Totalität des Geschehens, sie lassen aus dem Meer des Seienden, aus dem Bestand der unendlichen, gleichzeitigen und gleichgültigen Ereignisse das auftauchen, was als „historische Ereignis“

1990 Becher, Johannes R., Gesammelte Werke Bd. 2, Berlin/Weimar 1966, S. 379. Vgl. oben Kap. 2.

Geltung beansprucht. In diesem Schritt liegt der Übergang vom schlichten Seienden zur normativen Bestimmung: sie *verleiht* den jeweiligen Daten Bedeutsamkeit. Dies ist der Hinweis darauf, dass „von einer Geschichte im Sinne des objektiven Ereigniszusammenhanges ohne Verweis auf deren theoretisches Konzept“[1991] nicht gesprochen werden kann. Zwischen den einzelnen, konkurrierenden geschichtstheoretischen Entwürfen herrscht daher auch in bezug auf gesicherte Grunddaten „historischer Tatsachen“ nur ein begrenzter Konsens; er bezeichnet kaum mehr als die Anerkennung eines zwar faktisch vorkommenden, in der Deutung aber völlig gegensätzlich erfassten Datums. So etwa beim historischem Ereignis 1.Weltkrieg. Beginn und Ende sind weitgehend unstrittig. Ob aber etwa Deutschland in ihn „hineingeschliddert“ sei oder ihn begonnen habe als „Griff nach der Weltmacht“, ist eine jener Fragen, deren Beantwortung heftige Kontroversen auslöst. Diese wiederum gelten der kommunistischen Auffassung als interne Kontroversen jener wissenschaftlichen Standpunkte, die sie insgesamt als „bürgerliche“ bezeichnet. Sie selbst vertritt in dieser Frage die Position, es habe sich um einen Kampf „imperialistischer“ Staaten im Stadium ihres Niederganges gehandelt und als sein Hauptergebnis habe die Machtergreifung der Bolschewiki in Rußland zu *gelten*.

Die kommunistische Auffassung, der 1. Weltkrieg habe als wichtigstes Ergebnis den Sieg der russischen Revolution erbracht und habe zudem in Deutschland die sozialistische Revolution auf die Tagesordnung gesetzt, bildet den Ausgangspunkt für Maetzigs Film. Seine „Film-Biographie“ beginnt daher auch nicht mit der *leiblichen* Geburt seines Helden, sondern setzt folgerichtig ein am Ende des 1.Weltkrieges, also in der Geburtsstunde der Sozialistischen Weltrevolution, die zugleich auch die *politische* Geburtsstunde des Funktionärs Thälmann sein *soll*.

Der Gang der zielgerichteten Geschichte und ihr Zeitverlauf ist linear, nicht zyklisch. Ihr Voranschreiten ist zugleich ein Aufwärts; ihre als *Fortschritt* bezeichnete Bewegung ist eine *Höherentwicklung*. Der Standort in diesem Gesamtprozess und seine Perspektive bestimmen Einteilung und Zusammenschau der Ereignisse, bestimmen Etappen und Epochenbildung: die Gliederung des Geschichtsverlaufs ist eine Ordnungsleistung der zum Geschichtssubjekt hypostasierten Vernunft. Der Typus der geschichtsoptimistischen

---

1991 Hölscher, Lucian, Die Entdeckung der Zukunft, Frankfurt/M. 1999, S. 229.

linearen Fortschrittsauffassung findet sein Korrelat im *Ordnungsschema der Chronologie*.

In dieser Tradition stehen auch der kommunistische Geschichtsmythos und sein ästhetisches Anhängsel, der Sozialistische Realismus. Diese geschichtsdeterministische Auffassung bildet das Fundament zur Einteilung des Geschichtsverlaufs; sie liefert der politischen und ästhetischen Theorie Kategorien und Begriffe; aus ihrem Arsenal beziehen *Kader und Künstler* die Kenntnis jener *Entwicklungsgesetze*, die sie in ihren Bereichen abbilden und anwenden. Dieser Standort und diese Perspektive bestimmen die als Chronologie dargestellte Ordnung der Geschichte; die Chronologie ist die Ordnungsleistung eines Subjekts, das die Vernunft der Geschichte erkannt hat und sie abbildet im Schema der Zeit. *Die entsprechende Film-Gattung ist die Chronik.*

Maetzig wählt also *notwendig* als Darstellungsverfahren die filmische Chronik, eine für die DEFA besonders wichtige Erzählform. Das, was sie erzählt, erzählt sie am Leitfaden des proletarischen Revolutionskalenders. Der dargestellte Stoff beginnt im Jahr 1918 und endet im Jahr 1923 (Teil 1) bzw. im Jahr 1944 (Teil 2); Fluchtpunkt ist dabei die Gegenwart der DDR. Die innere Strukturierung des Stoffs operiert mit einem dualistischen Prinzip, sie geht vor nach dem Freund-Feind-Schema.

(2) Die Geschichte bekommt eine Gestalt

Sohn/ Führer seiner Klasse - die Titelaussagen verdienen Aufmerksamkeit. Der Titel enthält im Kern die programmatische Aussage des Films. Der Titel prädiziert deutlich, worum es im Film geht und worum es *nicht* geht. Dies letzte ist genau das, worum es in Biographien in der Regel geht: um das Leben eines „bedeutenden“ Menschen, seinen Anfang und seine zielgerichtete Entwicklung über diverse Stationen zu dem Punkt hin, von dem her die Bedeutsamkeit des biographisch gewürdigten Lebens sich begründen, erschließen und schließlich auch verstehen lässt.

In *diesem* Film nun, so macht der Titel deutlich, geht es *nicht* um die Biographie eines wie auch immer bedeutenden Individuums. Es geht überhaupt nicht um ein Individuum mit einer bestimmten Entwicklung und einer bestimmten Herkunft. Ganz im Gegenteil: es handelt sich bei der vorgestellten Figur gar nicht um eine, für die ein Anspruch auf den Titel eines Individuum erhoben wird. Der Film präsentiert vielmehr eine Art politischen Homunkulus, sozusagen den Universalmenschen der Arbeiterklasse. Nicht ein be-

stimmtes Individuum mit einer bestimmten Geschichte, geboren von den Eheleuten X und Y in der Stadt Z, wird hier vorgestellt, präsentiert wird - und dies macht der Titel ‚Sohn seiner Klasse' deutlich - etwas grundlegend anderes, nämlich ein *über- individuelles* Subjekt.

Gezeigt wird ein Subjekt sui generis, ein „von seiner Klasse" gezeugtes Subjekt; und das heißt im Sinn des dem Film vorausliegenden und ihn bestimmenden Weltanschauungsmythos immer auch: ein von der Geschichte selbst generiertes Subjekt. Der historische Prozess selbst bringt jene Klasse hervor, die als historisches Subjekt seine Bewegung zum Ausdruck bringt und als dessen Personifikationen Figuren von der im Film vorgeführten Art fungieren. In Figuren vom Typus Thälmann präsentiert nicht nur die Klasse ihre eigene Personifikation, die Geschichte selbst nimmt hier Gestalt an. Dem Kollektivsingular „die" Geschichte entspricht *das Kollektivsubjekt* Funktionär/ Kader.

Film als Spiegel

Es gilt daher diese Reihung: die vielen empirischen Funktionäre werden repräsentiert von der Figur Funktionär, in diesem Kollektivsubjekt Funktionär ist die Klasse repräsentiert, in dieser Klasse ist der historische Prozess selbst repräsentiert. *Was hier vor dem Spiegel steht und sich spiegelt, ist die Theorie selbst.* Es ist dies die „Weltanschauung" genannte Theorie der kommunistischen Partei: Vor dem Spiegel steht also die Partei, sie stellt sich und ihre Weltanschauung dar: der Spiegel ist der Film; das, was er zeigt, sind die Iterationen der Weltanschauung.

Die Personifikation der Partei und ihrer Weltanschauung ist der Funktionär; er ist demzufolge prinzipiell eine *abstrakte Figur*. Sie ist Träger, genauer: Funktionär der Weltanschauung; seine visuelle und sprachliche Darstellung im Film versucht genau *dies* auszudrücken. Alles, was im Film begegnet, erfährt seine Darstellung aus der Perspektive der Weltanschauung. Dies betrifft die historischen Daten ebenso wie die persönlichen. Es trifft daher nicht den Kern der Sache und ist recht unergiebig, der Darstellung historischer Ereignisse im Film „Verzerrung", „Einseitigkeit", gar „Parteilichkeit" vorzuwerfen - gleichwohl ist es unerlässlich, all die vorkommenden absurden Fälschungen zumindest zu benennen.

Das Entscheidende ist aber etwas anderes: Die Darstellung verfährt nach Maßgabe der ihr vorausliegenden Weltanschauung in der aktuell gültigen Fassung und das ist nicht ihr Fehler, obgleich ihr dabei „Fehler" unterlaufen,

sondern ihr Ziel – und *darin* liegt ihr Aussagepotential. Beachtung verdient allerdings die Nuance „aktuell gültige Fassung“: So ist es etwa einmal in diesem Sinn richtig, Stalin als Figur auftreten zulassen und einmal ist es falsch, und dann wird die Figur aus dem Film entfernt - und nur in dieser Hinsicht sind auftretende „Fehler“ von Bedeutung. Unergiebig sind auch die gängigen Vorwürfe, die Figur Thälmann sei nicht „authentisch“, sie sei „schablonenhaft“ und „blutleer“, es fehle zudem jeder Bezug auf das „Private“. Auch der behauptete, u.a. von Maetzig selbst bereitwillig eingeräumte „Mangel“ dieser Figur, die fehlende Darstellung ihrer Entwicklung, geht an der Sache vorbei.

Eine solche Kritik begeht eine Art Kategorienfehler, als Kriterium der Kritik sollen die Maßstäbe des Kritikers gelten, die er für eine „biographische“ Darstellung in Anschlag bringt und die von dem kritisierten Film *offenkundig nicht* erfüllt werden. Der Vorwurf kulminiert in der impliziten Forderung an den Regisseur, er hätte einen anderen Film machen sollen, nämlich einen, der sich an den Standards des Kritikers orientiert. Dabei entgeht ihm der Film: die kontrafaktisch als Maßstab der Kritik erhobenen eigenen Ansprüche an das Werk verhindern den Blick auf und eine Analyse dessen, *was sichtbar vorliegt: dieser Film in seiner Form*. Durch Insistieren auf normativ gesetzte Darstellungsstandards ist das Werk nicht zu erschließen, auf diese Weise ist es nur zu verfehlen. Eine Hermeneutik des Films dagegen muss sich auf *das im Werk* Sichtbare und Dargestellte einlassen; es bildet in der vorliegenden Gestalt den Gegenstand der Analyse. Auf diesem Weg sind nichttriviale Erkenntnisse möglich. So lässt sich resümierend sagen:

Dass die Figur des Funktionärs „fertig“ auf die Welt kommt und nicht erst noch die Stationen eines womöglich noch psychologisch beglaubigten Entwicklungsgeschehens durchmachen muss, ist kein „Mangel“, es ist die stringente Folge ihrer Konzeption und somit gerade ihr großer „Vorzug“: sie bildet in aller Deutlichkeit das Selbstbild des zugrundeliegenden politischen Mythos ab, der ihr als Leitfaden dient. Figuren von diesem Typus sind daher das visuelle Äquivalent der Weltanschauung der kommunistischen Partei.

Wie der Kader wird, was er ist oder: Der serielle Kader

In dieser Formulierung ist das Schema der klassischen biographischen Erzählung ausgedrückt. Es besteht darin, aus der *ex post-Perspektive* die Rekonstruktion der (eigenen) Geschichte zu betreiben. Dabei erscheint dann, also vom Resultat her, jedes kontingente Ereignis als Stufe auf dem Weg

zum Ziel: i.e. der jetzige Standpunkt, aus dessen Perspektive erzählt wird. Beim Thälmann-Film gibt es nun hierzu eine fundamentale Differenz: hier wird nicht einer kontingenten Entwicklung nachträglich die Form einer Zwangsläufigkeit und Zielgerichtetheit übergestülpt, also als teleologische Bewegung dargestellt; hier bei der Figur Thälmann *gibt es überhaupt keine* Entwicklung.

Es gibt nicht die Geschichte seiner Entwicklung zum politischen Führer; er ist von Anfang an dieser Führer. Thälmann entwickelt sich nicht dahin, er ist immer schon da: von einer höheren Macht auserwählt, von der Vorsehung bestimmt: der „natürliche" Führer, bzw. in der Terminologie Webers, der „charismatische" Führer. Hier liegt die differentia specifica zu seinen Genossen: sie sind *nur* dies, er dagegen ist seinen Genossen „natürlich" überlegen, er steht immer über ihnen, er ist ausgezeichnet: er ist ihr Führer.

Allerdings gibt es eine weitere Differenzierung: so wie er nicht durch Entwicklung, sondern durch „Gnadenwahl" als Führer über den Genossen steht, so gibt es innerhalb der Gruppe der Führer selbst auch eine Hierarchie. In dieser Schicht der charismatischen Führer bekleiden jene die höchsten Ränge, deren Führereigenschaft sich schon in politischen Erfolgen manifestiert hat, deren politisches Handeln sich schon bewiesen hat als in Übereinstimmung stehend mit den „Gesetzen" des Klassenkampfes, d.h. mit der historischen Entwicklung selbst. So steht Lenin ganz oben in dieser Hierarchie der Führer, weil er der Führer der ersten *siegreichen* sozialistischen Revolution war. Er ist also nicht nur charismatischer Führer, er ist der Führer, den sich die historische Gesetzlichkeit *als Organ* auserwählt hat und der umgekehrt ihr in seiner politischen Aktion zum Ausdruck und zum Erfolg verholfen hat. Aus dieser „Leistung", die darin besteht, die „subjektiven", auf dem Glauben der Anhänger beruhenden „charismatischen" Eigenschaften und Fähigkeiten in Übereinstimmung zu bringen mit „objektiver Gesetzlichkeit", resultiert seine Stellung an der Spitze der Hierarchie der Führer.

Strukturschema der Parteihierarchie

Es ergibt sich also folgende Hierarchie der Führer-Helden:

a) Der „Führer" steht über dem gemeinen „Genossen", weil er Führer durch „Gnadenwahl" ist. Seine Stellung ist nicht *bedingt* durch Leistung, es ist eine *unbedingte,* eine nicht durch Entwicklung *begründete*, sondern durch die Auszeichnung des Empfangs des revolutionären Pneumas *verliehene* Stellung. Seine „Leistung", durch die er seine „natürliche" Stellung beglaubigt,

besteht darin, immer „das Richtige“ zu wissen und zu tun. Das vom Führer verkündete und umgesetzte Richtige wird auch nicht dadurch etwa zum Falschen oder zum Fehler, weil es - noch - nicht erfolgreich und „siegreich“ war im Klassenkampf. Im Gegenteil: eine Niederlage wird zum Sieg, weil sie das subjektiv richtige Handeln mit der gewonnenen Einsicht in das „Objektive“ als Grund der Niederlage in Einklang bringt und so eine weitere Stufe auf dem Weg zum unvermeidlichen, d.h. „notwendigen“ Sieg darstellt.

b) Der „große“ Führer steht immer über anderen Führern, weil er schon eine „historische Leistung“ vollbracht hat, also einen Sieg errungen hat, der in der Hierarchie der kommunistischen Ziele nicht zu überbieten ist: den Sieg in einer Revolution. Die Hierarchie der Führer bildet also die Hierarchie der Ziele ab. Der Führer der ersten siegreichen Revolution ist der größte Führer, er steht in der Hierarchie der Führer daher an erster Stelle.

c) In der Hierarchie der Führer besteht eine zweifache interne Differenzierung. Der Führer ist zum einen selbst Glied in einer Ordnung der Ränge, er nimmt darin eine *bestimmte*, d.h. *relative Stellung* ein. Zum zweiten nimmt er immer einen vorgeordneten Rang in einer *bestimmten Rangordnung* ein, in dieser Rangordnung nimmt er eine *absolute Stellung* ein. (Überkreuz-Schema). Relative und absolute Stellung wechseln also in Abhängigkeit von der jeweiligen Stufe der Hierarchie.

Dass der Platz auf der obersten Stufe, im Olymp der Revolutionsführer, prinzipiell nicht nur einem, sondern vielen Führern erreichbar ist, ist evident, denn er ist gebunden an die siegreiche Revolution und die wiederum ist potentiell im Weltmaßstab siegreich. Dass sich allerdings empirisch, beim Auftreten von mehreren „großen“ Führern im Gefolge von erfolgreichen Revolutionen nach dem 2.Weltkrieg, jener Machtkampf im Olymp fortsetzt, der in den Binnenverhältnissen der KPdSU nach dem Tod des ersten Großen Führers schon die Szene bestimmt hatte, ist eine andere Frage.

Dies ist das Strukturschema der Parteihierarchie, das den Weg von unten, von der Zelle, bis nach oben, ins Zentral-Komitee bzw. zum großen Führer angibt; es gilt im Rahmen einer Partei und es gilt im internationalen Rahmen. Welche Person dabei welchen Rang besetzt ist kontingent und vor allem abhängig von den internen Machtkämpfen, in denen die Interpretation von Sieg bzw. Niederlage im Klassenkampf entschieden wird. Entscheidend ist dabei allerdings die ungebrochene Geltung des Schemas, genauer: die Personalwechsel bestätigen es; d.h. allerdings auch: bis auf Lenin, eben weil er der erste war, kann auch jeder „große“ Führer aus seiner Stellung fallen, jeder

Sieg kann als Quelle aktueller Niederlagen und Fehler umgedeutet werden und damit von anderen Führern zur Revision in der Hierarchie benutzt werden.

(3) Die Geburt des Kaders aus dem Geist der Revolution

Warum beginnt der Film kurz vor Ende des 1.Weltkriegs an der „Westfront" im Jahr 1918?

Warum beginnt er nicht mit Geburt, Kindheit und Jugend im proletarischen und sozialdemokratischen Milieu Hamburgs? Die Antwort ist einfach: weil es nicht um das „Individuum" und sein Leben geht, weil es überhaupt nicht um eine Biographie geht.

Die Bebilderung der biographischen Daten und deren Ausmalung und Umdeutung i. S. einer Providenz, des Waltens der Vorsehung an dieser „Person"; dies ist der Stoff für einen anderen Film; einen Dokumentarfilm mit *diesem* Ansatz hat die DEFA auch produziert: in der *postheroischen* Phase der späten 1970er Jahre.[1992]

Von entscheidender Bedeutung ist hier die *Umkehrung* des bürgerlich-biographischen Schemas von Sache und Person: die persönlichen Eigenschaften eines Kaders, *sein Wesen* sozusagen, werden hier vorgestellt als *Ausdruck* der *Wesenszüge der Revolution*; d.h. die Person entfaltet ihre Eigenschaften nur und insoweit sie als *Organ der Sache* fungiert, als *Funktionär einer Funktion* in Erscheinung tritt.

Der Film zeigt die Geburt eines Funktionärs aus dem Geist des Klassenkampfes: der Funktionär steht immer an der „Front", es ist dies immer die Front des (internationalen) Klassenkampfes. Auch im Schützengraben des Krieges durchschaut er den vorgeblichen „Kampf der Nationen" als bürgerliche Lüge und als Instrumentalisierung der Arbeitersoldaten für die Ziele der Bourgeoisie. Er weiß, was zu tun ist, und er weiß, was in jeder Situation das richtige ist: er ist ein Funktionär mit außerordentlichen Gaben. Die anderen Soldaten scharren sich um ihn, sie warten auf seine Worte. Der Führer spricht zu ihnen und weist ihnen den Weg - und sie folgen ihm. Die Geburt dieses Führers im Schützengraben ist nicht als „natürliche" Geburt gezeigt, sie ist nicht erkennbar als Resultat einer Entwicklung vorhandener Fähig-

---

1992 Es handelt sich um einen 25 Minuten langen Film von Barbara Masenetz, der im Jahr 1980 seine Premiere hatte.

keiten; diese Geburt ist eine creatio ex nihilio: der Führer kommt fertig auf die Welt.

Diese Ausgangslage des Films am Ende des Krieges führt aber auch sofort ins - deutsche - Zentrum der Geschichte der Arbeiterbewegung. Wir sind in einer wichtigen Station des *proletarischen Emanzipationskampfes*, gezeigt werden soll der *neue Typ* des proletarischen Revolutionärs: Der Film beginnt deshalb folgerichtig mit einer ins Bild gesetzten Figur Thälmann im Schützengraben des 1.Weltkriegs, weil Thälmann präsentiert werden kann als Genosse auf der Höhe der kommunistischen Diskussion: die von ihm ausgegebene Parole: „Dreht die Gewehre um" ist die *richtige* revolutionäre Parole; es ist die der Konferenz von Zimmerwald am 5. - 8. 9. 1915, eine Vorstufe zur Gründung der Dritten, der Kommunistischen Internationale; dabei stellte die sog. Zimmerwalder (Leninsche) Linke die Parole der *Umwandlung des imperialistischen Krieges in den Bürgerkrieg* auf.[1993]

In dieser historischen Film-Situation erweist sich die Richtigkeit der Parole ‚praktisch- politisch'; und nach der russischen steht nun die deutsche Revolution auf der Tagesordnung der Geschichte. Indem die Figur diese Parole aus dem *Jahr 1915* in der revolutionären Lage des *Jahres 1918* vorbringt, kann theoretische Überlegenheit der Kommunisten und ihrer Kader demonstriert werden.[1994]

5.2.1.6.3 Fazit: Thälmann oder: Der neue Typ des proletarischen Revolutionärs

Der Film stellt das visuelle Äquivalent der Grundpositionen der kommunistischen Partei und der zugrundeliegenden Weltanschauung dar. Lenin hat die Konnotierung der Revolution mit Heroismus[1995] ausgeführt und differenziert zwischen der *politischen* Revolution und dem „Heroismus des Ansturms" sowie der *sozialen* Revolution und dem „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit". Beide politischen Prozesse werden personalisiert im Heroismus des Kaders. Lenin hat auch die ‚Wesenszüge' des kommunistischen Kaders vorgestellt. Neben der selbstverständlichen „grenzenlosen Treue zur Sache

---

1993 Vgl. dazu oben Kap. 1.

1994 Dass dies eine kontrafaktische Zuschreibung ist, ist bereits belegt worden - vgl. oben Anfang der Filmanalyse.

1995 Vgl. oben Kap. 3. 5. 4

der Revolution“[1996] gibt es ein Merkmal des Kaders „als Führer der proletarischen Revolution“, das den „wichtigsten Wesenszügen der proletarischen Revolution Ausdruck“[1997] verleiht: die „Fähigkeit, die Massen zu organisieren.“[1998]

Dieser ‚Führer‘ wird zum *Typus*: zum „Typus eines Berufsrevolutionärs - eines Menschen, der mit seiner Familie, mit allen Annehmlichkeiten und Gewohnheiten der alten bürgerlichen Gesellschaft vollständig gebrochen hat, eines Menschen, der sich uneingeschränkt und selbstlos in den Dienst der Revolution“[1999] stellt. Der Typus des „Berufsrevolutionärs“ kann, Lenin zufolge, in zwei Varianten: als „große Persönlichkeit“ oder als „Kolonne neuer Menschen“ *von der Revolution* hervorgebracht werden, er kann auftreten als singuläre Figur oder als serielle Figuration - immer aber *verkörpert* er die „Wesenszüge der Revolution“.

Der Thälmann-Film bildet idealtypisch den Typus des Kaders ab. Als „Soldat der Revolution“ müssen Kader „stark, fest, kämpferisch und zukunftssicher sein“, sie müssen unverbrüchliche Treue zur Sache halten, eine Treue, die sich im Leben und Sterben bewährt“, sie müssen „unbedingte Zuverlässigkeit, Zuversicht, Kampfesmut und Tapferkeit in allen Situationen zeigen.“

Konstitutiv für die Konstruktion der Führer-Helden sind die folgenden Elemente: a) Zentralstellung, b) Gewissheit (weiß immer, was das Richtige ist) c)Handlungssicherheit (weiß immer, was zu tun ist) d) Handlungsermächtigung (handelt als Vollstecker eines historischen Auftrags/ nicht er als Mensch ist Subjekt, vielmehr ist die Partei das Subjekt, als deren Werkzeug er agiert)

Die Personenkonstellation ist hierarchisch: Thälmann hat immer *Zentralstellung,* er verfügt über uneingeschränkte Autorität; er steht jenseits der Grenzen von moralischer oder ideologischer Kritik. Mit der Zentralstellung verbunden ist die Suggestion von Volksverbundenheit und Gleichheit. Diese Suggestion entspricht dem Theorieanspruch; die visuelle Umsetzung erfolgt

---

1996 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow , a. a. O., S. 74.

1997 Ebd.

1998 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 74 f.

1999 Lenin, Gedenkrede für J. M. Swerdlow, a. a. O., S. 76.

in der Regel durch die Kameraperspektive auf gleicher Höhe (nicht: Frosch-/Vogelperspektive)

Aber in der Zentralstellung ist zugleich ein Selbstwiderspruch enthalten: die Darstellung der Partei und ihres Führers, deren programmatisches Ziel Emanzipation und Egalität ist, arbeitet mit dem Gegenteil, einer streng auskomponierten Hierarchie; die Spitze der Hierarchie bildet der Führer-Held; diese Personifizierung eines absoluten Führers kann als visuelles Äquivalent des Anspruchs der Partei auf das Führungs- und Wahrheitsmonopol gelten. Die Stufenleiter der Hierarchie wird ganz oben besetzt von der Führer-Figur: „Die Hierarchie führt von Thälmann hinunter zu den Männern, von den Männern hinunter zu ihren Frauen. Sofern diese überhaupt in Erscheinung treten, wird schnell deutlich, daß sie noch weniger selbst bestimmt handeln können als ihre Männer. Exemplarisch dafür steht der Satz eines Genossen zu seiner Frau: `Ich weiß, es ist nicht leicht, die Frau eines Kommunisten zu sein.` (…) So ist der Film in einer Hierarchiegläubigkeit inszeniert, die der bürgerlichen vergleichbar ist. Diese ideelle Matrix findet ihre Entsprechung in den häufigen Bildtotalen.“[2000]

Im Verhältnis *Führer - Massen* folgt die Inszenierung dem Prinzip des Ornaments; die Massen werden formiert zum *Ring um den Führer*. Dies Verfahren kulminiert darin, prozesshaftes, dynamisches Geschehen übergehen zu lassen in ein statisches Bild, in ein Tableau der Feier des Führers.

Der Film zählt zur *Gattung der Chronik*; er stellt die Konstruktion von Geschichte aus einer *bestimmten* Perspektive dar: der Perspektive von KPD/SED; es werden historische Ereignisse erzählt vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart: es ist die große Erzählung vom Sieg des Kommunismus in Deutschland Das dabei angewandte formale Mittel ist das lineare Erzählen; aus der Erzählperspektive des ominiszienten Autors wird ein Überblick über das Ganze des Geschehens gegeben; verbunden damit ist Anspruch auf „Objektivität“ der Darstellung. Als Funktion der Form und der Grundkategorien dieser Erzählposition erscheint Kontinuität der Geschichte. d.h. die Gegenwart soll ohne Bruch mit Vergangenheit verbunden sein, und historische Determination, d.h. die Gegenwart soll zwangsläufiges, ‚notwendiges‘ Ergebnis des Geschichtsprozesses sein. Als Ergebnis dieser Erzählposition ergibt sich Ordnung, Geschlossenheit und Einheit des historisch-

---

2000 Bongartz, Barbara, Von Caligari zu Hitler - von Hitler zu Dr. Mabuse ? Eine »psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960, Münster 1992, S. 162.

politischen Geschehens, d.h. die Suggestion von Ganzheit, die gegen das Disparate und Fragmentarische der Existenzerfahrung gerichtet ist. Diese Suggestion von Totalität ist ein entscheidendes Merkmal des modernen politischen Mythos.

Als Attribute des Kaders, die er in seiner Film-Gestalt repräsentiert, lassen sich angeben: Gewissheit, Eindeutigkeit, Einheit.

Absolute Gewissheit: über das Ziel der kommunistischen Politik und die richtige Strategie; überempirische Handlungsermächtigung: im historischen Auftrag handelnd; Handlungssicherheit und heroischer Realismus: Fähigkeit, immer zu wissen, was zu tun ist und was das Richtige ist, Wahrheitsbesitz, Unfehlbarkeit, Auserwähltheit, Allmächtigkeit, Unbesiegbarkeit, Schöpfertum, Hingabebereitschaft, Opfergesinnung, Disziplin, absoluter Gehorsam; Rede im Modus der Verkündigung: Wenn Thälmann spricht, schweigen die anderen; Thälmann spricht immer das Wichtige; wenn die anderen sprechen, geben sie nur Stichwörter für Thälmanns Rede (sie stellen Fragen, sie sagen etwas Falsches, sie werfen Probleme auf - Thälmann antwortet, beantwortet alles; die Rede löst sich vom Anlass und geht über zur Prophetie, Verkündung:

Der Gleichheitssatz der Demokratie hat für den Diskurs die Folge der prinzipiellen Symmetrie: es gibt nur symmetrische Kommunikation - im Gegensatz dazu herrscht im Film das (undemokratische) Prinzip der asymmetrischen Kommunikation.

5.2.1.6.4 Zur Funktion des Films: Legitimation der SED-Herrschaft

Fluchtpunkt des Films ist die Gegenwart der SED-Diktatur; die Partei *neuen Typs* hat den *Aufbau des Sozialismus* auf die historische Tagesordnung gesetzt. Sie setzt damit etwas fort, was in Deutschland schon lange auf dieser Art Tagesordnung steht und in Rußland bereits abgearbeitet worden ist, kurz: die SED stellt sich in eine *historische Kontinuität* der historischen *Notwendigkeit* der proletarischen Revolution.

Mit Max Weber ließe sich dieses Vorhaben verstehen als Variante des Versuchs der Beschaffung der Legitimation einer „traditionalen“ Herrschaft, die „auf dem Alltagsglauben an die Heiligkeit von jeher geltender Traditionen und die Legitimität der durch sie zur Autorität Berufenen“ beruht. Verwoben wird diese Form der Beschaffung eines Anscheins von legitimer Herrschaft mit der Form der charismatischen Herrschaft, die „auf der außeralltäglichen

Hingabe an die Heiligkeit oder die Heldenkraft oder die Vorbildlichkeit einer Person und der durch sie offenbarten oder geschaffenen Ordnungen ruhen.“[2001]

Dieser zweite Aspekt gewinnt in diesem Film entscheidende Bedeutung. Die charismatische Anerkennung, die aus einer beliebigen Figur eine Führerfigur *macht*, wird am Exempel einer historischen Figur durchgespielt. Ganz ohne Zweifel erfolgt der Rekurs der SED-Führer und ihrer Künstler auf die Figur Thälmann auch deshalb, weil sie im aktuellen politischen Leben – durch die Ermordung durch den ‚Faschismus‘ - nicht mehr aktiv sein kann und insofern zugleich auch noch prädestiniert ist zur Erfüllung der Rolle des „Opferhelden“. Und der Rekurs erfolgt deshalb, weil von einer *gegenwärtig* von charismatischer Anerkennung getragenen Führerfigur der SED nicht die Rede sein kann - ganz im Gegenteil: „Spitzbart, Bauch und Brille, das ist nicht des Volkes Wille“ hatten die *Massen* noch ein Jahr vor der Filmpremiere auf den Straßen skandiert. An der historischen Figur lässt sich zeigen, was charismatische Anerkennung heißt und was die SED *gegenwärtig* beerben will; an der historischen Figur zeigt die SED aber auch, was ihr *gegenwärtig fehlt*.

An der historischen Figur *konstruiert* die SED eine charismatisch anerkannte Führerfigur, die mit der historischen Figur wenig Ähnlichkeit hat; das braucht sie auch nicht, den es geht hier nicht um die Nachzeichnung einer historischen Figur in der ‚Treue des Details‘(Engels), es geht hier vielmehr um den kontrafaktischen Entwurf einer Führerfigur für die Gegenwart: die SED betreibt, indem sie sich in die Kontinuität der medial produzierten charismatisch anerkannten historischen Figur stellt, Kompensation für die Abwesenheit einer derartigen ‚realen‘ Figur in der Gegenwart. Als Funktion des Films in seiner Zeit läßt sich formulieren: er soll der Beschaffung von Legitimität dienen; er greift dabei Elemente von traditionaler und charismatischer Herrschaft auf. Es reproduziert sich auch hier der „Konflikt der Legitimitäten“; die demokratische steht auch hier gegen die „apokalyptische Legitimität“ (Sternberger): Die kommunistische Herrschaft hat aus der ‚Offenbarung‘ der historischen Notwendigkeit den Auftrag zur Herrschaft empfangen.

Der Repräsentant dieses Anspruchs, die Figur Thälmann, ist dabei nicht ein Abbild der historischen Figur, sondern eine kontrafaktische Konstruktion,

---

2001 Weber, Max, Die Typen der Herrschaft, in: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen [5]1972, S. 124. Vgl. oben Kap. 2.

ein Idealbild, das in die Gegenwart und in die Zukunft wirken soll. *Die Figur Thälmann kann als Caput-Repräsentation, als Kern der „Identitätsrepräsentation"(Vollrath) verstanden werden.* Der medial in Gang gesetzte Prozess zielt aus zwei Richtungen auf das gleiche Resultat: auf eine allmähliche Übertragung der charismatischen Anerkennung auf die empirischen Doppelgänger des Führer-Helden und die allmähliche Verwandlung der empirischen Figuren in mediale Doppelgänger. Die politischen Wiedergänger des Führer-Helden Thälmann wollen ihre eigene Herrschaft vor allem auch als Verwirklichung einer der wichtigsten Sentenzen des Film-Führers Thälmann verstanden wissen: *„Die Arbeiterklasse wird unbesiegbar sein, wenn sie geeint ist."* Diese Sentenz hat den bedeutenden Vorzug, eine Erklärung für das - historisch gesehen - ständig vorkommende Gegenteil, eine nicht enden wollende Serie von Niederlagen, zu liefern, denn die Bedingung für den Sieg, die Einheit, konnte immer als nie erfüllt dargestellt werden, und warum dies so war, konnte mühelos mit Hinweis auf die Präsenz der „Sozialfaschisten" in der Arbeiterbewegung erklärt werden sowie mit den „Verrätern" in den eigenen Reihen.

Die hier formulierte Argumentationsfigur hat neben dem Bezug zur Vergangenheit aber auch eine ganz entscheidende Bedeutung für die Gegenwart der Herrschaft von KPD/SED: ihre Herrschaft soll erscheinen als realisierte Lehre aus der jüngsten Geschichte; diese hat, weil sie eine Geschichte der Spaltung der Arbeiterbewegung war, zu eben den bekannten Niederlagen geführt. Die beiden Arbeiterparteien haben nun aber die Spaltung überwunden; sie haben die *neue Partei der Einheit* geschaffen. Die gegenwärtigen Führer von KPD/SED können sich als Vollstrecker des Thälmannschen Erbes darstellen: das, was im Film kurz vor Thälmanns Tod symbolisch vorgeführt wurde, das ‚Ineins ihrer Hände', haben sie sofort nachgeholt, als es möglich war - und dies war der Zeitpunkt nach dem Sieg über den ‚Faschismus', dessen Sieg der Logik dieser Argumentationsfigur zufolge eben vor allem durch die nicht vorhandene Einheit der Arbeiterklasse bedingt war. Neben diese erste realisierte Lehre aus der Geschichte, Überwindung der Spaltung der Arbeiterklasse in der Einheitspartei, tritt somit zwanglos eine zweite Lehre: diese jetzt hergestellte Einheit ist die Lehre des ‚antifaschistischen' Kampfes. Nur die Einheit der Arbeiterklasse ist der Garant für den dauerhaften Sieg über den ‚Faschismus'. Auch unter dem Aspekt des ‚Antifaschismus' können sich somit die gegenwärtigen Führer der KPD/ SED in die historische Kontinuität stellen und sich auch in diesem Punkt als Vollstrecker des Thälmannschen Erbes vorstellen.

Zur ersten Funktionsleistung des Films, zur Beschaffung einer historischen Legitimität der KPD/SED-Herrschaft beizutragen, tritt als zweiter wichtiger Aspekt das Motiv der Legitimation durch den ‚Antifaschismus'. Die gegenwärtigen Führer der KPD/SED stellen ihre Herrschaft in die Kontinuität des Kampfs ihrer Führer/Opfer-Helden; sie geben sie aus als realisierte Lehre dieses Kampfes und als Bedingung für die Unumkehrbarkeit des Siegs über den ‚Faschismus'.

5.2.2 Die Konstruktion des Arbeitshelden im DEFA-Film

5.2.2.1 Arbeit im Film

Dem „Heroismus des Ansturms", der Eroberung der politischen Macht in der Revolution, folgt der „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit", die radikale Umwälzung der alten sozialen Verhältnisse. Der Anspruch, den *Neuen Menschen* und die *Neue Gesellschaft* zu schaffen, enthält den Kerngedanken des totalitären Mythos; sein Komplement ist die Formierung der Gesellschaft nach dieser Idee. In der sozialistischen Kulturrevolution *schafft* die politische Elite eine neue soziale Elite; dabei ist vor allem die Aktivistenbewegung zentral. Die *Helden der Arbeit*, die *Erbauer der Zukunft*, die *Bahnbrecher des Neuen* bilden den Kern der neuen sozialen Elite*, medial werden sie als heroisch- proletarische Figuren mit Stahlphysiognomie, kräftigem nacktem Oberkörper und schwieliger Faust* entworfen. Dieser Typus, der einem sowjetischen Plakat der 1930er Jahre entsprungenen ist, *soll* das soziale Äquivalent der politischen Elite der Parteikader bilden. Dies Unternehmen wird sowohl als ein symbolisch-medialer Prozess als auch ein empirisch-sozialer Prozess begonnen und vollzogen. Für die symbolisch-mediale Ebene lässt sich feststellen, dass, obwohl an der Spitze des kommunistischen Heldenpantheons der *Arbeitsheld* steht, es der DEFA nicht gelungen ist, im *Spielfilm* eine adäquate Form und Gestaltungsmöglichkeit für die heroische Figur des Arbeitshelden - ganz im Unterschied zur Figur des Kaders - zu finden. Die Gründe dafür liegen - immanent betrachtet - auf der Hand.

Die Arbeit in ihren kapitalistischen Fesseln lässt für den Heroismus des Arbeiters keinen Raum; er ist vollständig absorbiert vom Reproduktionszwang und vom gewerkschaftlichen bzw. politischen Kampf. Die in der Weimarer Republik[2002] unternommen Versuche der KPD-Künstler zur Ges-

2002 Vgl. dazu oben die Diskussion in Kapitel 2.

taltung dieses Feldes unter solchen Titeln wie „Schlacht um Kohle“ haben immer die Dominanz des politischen Kampfes gezeigt: Die Produktion selbst bietet dem Heroismus keine Bühne. Dies kann sich erst im Sozialismus ändern; erst die *befreite* Arbeit schafft die Möglichkeitsbedingungen für den heldenhaften Kampf des Arbeiters an der Produktionsfront. Die Herstellung sozialistischer Produktionsverhältnisse ist aber ein langwieriger Prozess; er wird für lange Zeit zudem bestimmt von der Koexistenz der alten kapitalistischen Verhältnisse und erst keimhafter neuer Arbeits- und Bewusstseinsformen.

Im Unterschied dazu kann der kommunistische Kader auf eine lange Geschichte des *revolutionären* politischen Kampfes zurückblicken; dieser Kampf stellt im Prinzip schon die Antizipation der kommenden Freiheit dar. Für den kommunistischen Arbeiter kann entsprechendes nicht gelten; zwar kann auch er zurückblicken auf eine lange Geschichte des Kampfes, aber nur eines ökonomischen Kampfes, der als Abwehrkampf keineswegs die Qualität der *befreiten* Arbeit antizipieren kann. Darin liegt ja auch die von Lenin formulierte Notwendigkeit begründet, den ökonomischen zum politischen Kampf emporzuheben.

Vom kommunistischen Kader lassen sich daher Geschichten erzählen, die den Anforderungen der ‚heroischen Poesie des proletarischen Emanzipationskampfes‘ entsprechen. Dies sind vornehmlich Geschichten aus der Vergangenheit, Geschichten, deren Gegenstand der revolutionäre bzw. vor allem der ‚antifaschistische‘ Kampf bildet. Geschichten von promethischen Heldentaten eines Arbeiters unter den Bedingungen des Kapitalismus zu erzählen, wäre *widersinnig*; Geschichten von promethischen Heldentaten eines Arbeiters unter den Bedingungen des Sozialismus zu erzählen, wäre *unrealistisch* bzw. *utopisch*, denn der Prozess der Schaffung dieser Verhältnisse beginnt eben erst. Die Lösung des Dilemmas besteht für die kommunistische Ästhetik im ersten Schritt darin, überhaupt keine *Geschichten* zu erzählen vom Arbeiter in der befreiten Produktion. Sie verzichtet auf Geschichten, d.h. hier: auf Spielfilme, weil es die noch nicht geben kann.

5.2.2.2 Die Geburt des Arbeitshelden aus dem Geist des Dokumentarfilms

Der zweite Schritt der Lösung besteht darin, einen Ansatz zu wählen, der nichts anderes zu tun vorgibt, als eine „vor unseren Augen sich vollziehende Bewegung“ (Marx) zu *dokumentieren*. Die Lösung liegt also im Wechsel des Genres: Der Dokumentarfilm - in seiner kommunistischen Version - wird

zuständig für den Heroismus des Arbeiters. Er *erzählt* nicht über diese oder jene Heldentat, er *bildet* sie *ab*: er ist nicht fiktional, er ist dokumentarisch und authentisch - so der Selbstanspruch dieses Sozialistischen Realismus[2003]; in Thorndikes Worten: „Wir hatten das Neue, das sich in ständigem Kampf gegen Zweifel, Borniertheit, gegen die Hinhalte- und Erstickungspolitik der restaurativen Kräfte durchsetzen mußte, aufzuspüren. Wir hatten zu zeigen, daß es sich durchsetzt und siegt. Das entsprach keinem Wunschdenken, sondern der Realität. Zu ihr allerdings mußte man sich bekannt haben.“[2004]

Jene Bewegung, die sich vor unseren Augen vollzieht, ist die Aktivistenbewegung; mit ihr will die SED das in der Sowjetunion entwickelte Modell des Arbeitshelden in die SBZ/ DDR übertragen. Diese Bewegung allerdings, das, was in der empirisch sozialen Realität vor unseren Augen sich vollzieht, ist eine *Inszenierung* allerersten Ranges; sie ist deshalb aber keineswegs schlicht fiktiv - das wäre sie nur, wenn es sie ausschließlich als mediales Ereignis gegeben hätte.

Das fiktiv-inszenatorische dieser Bewegung macht gerade ihr wirklichkeitsstrukturierende Kraft aus: diese von der SED inszenierte Bewegung greift tief in die Sozialstruktur und in die realen Arbeitsprozesse ein; sie *schafft* neue Arbeitsfelder und damit neue Berufsbilder, anders formuliert: im Zuge dieser Bewegung werden die traditionell umfassenden fachlichen Fähigkeiten eines Handwerkers und Arbeiters zerschlagen und in spezialisierte Einzelfähigkeiten zergliedert.[2005] Zudem soll mit den vorgestellten neuen Methoden der Arbeitsorganisation der kollektive Charakter der Arbeit gestärkt und damit auch eine Erhöhung der Arbeitsproduktivität erreicht werden., denn in den neuen Produktionsverhältnissen, in denen die Arbeiter zum ersten mal in der Geschichte nicht für einen Ausbeuter, sondern für sich arbeiten, werden die Bedingungen zur garantierten Erreichung des Ziels ständig steigender Arbeitsproduktivität gesehen.[2006]

2003 Vgl. zur Kritik daran oben Kapitel 2.

2004 Herlinghaus, Hermann, Annelie und Andrew Thorndike, in: Filmdokumentaristen der DDR, hrsg. v. Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1969, S. 15 f. Das Zitat entstammt „einem 1964 geführten Gespräch zwischen Andrew Thorndike und dem Verfasser“. Ebd. S. 395 Fn 1.

2005 Vgl. dazu in Kapitel 1 die entsprechende Darstellung von H. Zimmermann.

2006 Vgl. dazu die Arbeit von Hartmann/ Wolfram Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953, a. a. O., S. 111-128 u. S. 114 ff .

Nach der ‚Eroberung der Kommandohöhen' in der Wirtschaft und der Umgestaltung der politischen Strukturen[2007] als den wichtigsten Voraussetzungen einer von kapitalistischen Fesseln *befreiten* Produktion kann diese *Bewegung* als weiterer wichtiger Beitrag zur Schaffung eben dieser Produktion gelten. Sie strukturiert das Feld der Arbeit neu; sie demonstriert den befreiten Charakter der Arbeit zunächst durch Ausstellung von Heldentaten von großen *Einzelnen*, deren Fortsetzung und Weiterführung sich dann als Heldentaten der *Massen* vollzieht. Die à la longue wirklichkeitsverändernde Kraft der Aktivistenbewegung als fiktiv-inszenatorischer Bewegung liegt in ihrem Beitrag zur *Schaffung* von neuen Verhältnissen in der Produktion und in der gleichzeitigen medial vermittelten Schaffung von *neuen Bewusstseinsverhältnissen* bei den Produzenten. Indem diese Bewegung zugleich praktisch realisiert und medial vermittelt wird, gelangt ein wichtiges Element des Umwälzungsprozesses der alten in die Neue Gesellschaft zur Geltung. Dieser Transformationsprozess steht daher im Kontext des Versuchs der Schaffung einer neuen sozialen Elite *und* einer neuen symbolischen Ordnung; in diesem Kontext stehen daher auch jene Filme der DEFA, die den Arbeitshelden zum Gegenstand haben.

Eine andere Auffassung dieses Gegenstandes in der DDR-Forschung[2008], die sich selbst als ‚realistisch' versteht, übersieht diesen übergreifenden Kontext und verweist bei den Bildern des heroischen Arbeiters gern auf schlichte *Effekte der Identifikationsästhetik*: zur Nachahmung aufzufordern, zum Nachmachen anzuleiten - das sei die Botschaft der Bilder an die Arbeiter. Die Annahme, die Arbeiter der frühen SBZ/DDR hätten etwa im synthetischen „Helden der Arbeit" Hennecke eine Identifikationsfigur sehen *können* und sich von ihr zum Nacheifern stimulieren lassen, ist selbstverständlich naiver Köhlerglaube. Dieser ‚Realismus' zeigt hier seine völlig realitätsblinde Kehrseite: er muss den Arbeitern ein gesteigertes Maß an Manipulierbarkeit zuschreiben, um das, was *er* als Leistung der Kunst zu erkennen meint, ihre Manipulationsabsicht, mit einem Hauch von Plausibilität zu versehen. Die empirischen Arbeiter dagegen waren von dieser Erkenntnisnaivität weit entfernt, und sie haben dies, wie Wiedemann[2009] angemerkt hat,

---

2007 Vgl. dazu Kap. 1.

2008 Vgl. zur weiteren Kritik dieses u. a. von S. Satjukow vorgetragenen Ansatzes oben Kap. 4.

2009 Wiedemann, Dieter, Lebenswelten und Alltagswissen, a. a. O., S. 70.

dem *wahren* Hennecke auch deutlich spüren lassen. Bei der Konzeption dieser Art „Heldentum“ ist nicht *primär* Identifikation und Nachahmung angestrebt, es ist also auch nicht Instrumentalisierung „aufzudecken“. Ebenso wenig stellt das beliebte Vorgehen, den „gestellten“, d.h. inszenierten Charakter der „Theaterschicht“[2010] von Hennecke „aufzudecken“ einen Erkenntnisgewinn dar. *Dass* sich um Auswahl und Präparierung des Adolf Hennecke außer den SED-Organen auch „Oberst Sergij Tjulpanow“[2011] selbst kümmerte, ist doch ebenso bekannt wie unerheblich.

Der kommende Gott: Der heroische Arbeiter

Das von den DEFA-Dokumentarfilmen gezeigte Bild des *Arbeitshelden* will sich selbst als *Abbild eines Gegebenen* verstanden wissen; tatsächlich aber entwerfen diese Filme das Bild des *kommenden* Arbeiters; es ist daher primär ein *Selbstbild*, eine Nachbildung der Idee des politischen Mythos vom Arbeiter. Am (pseudo)empirischen Material, dem Ausgangspunkt des Films, soll der nun mögliche Fortschritt der *befreiten* Arbeit demonstriert werden. Der produktive Arbeiter soll die These *beweisen*, „daß es ohne Kapitalisten besser geht“ (Ulbricht), der Film liefert diesen Beweis schon jetzt - im Vorgriff und als Ausblick auf das zu Erreichende. Da die befreite Arbeit die Freisetzung aller bisher unterdrückten Potenzen des Arbeiters bedeuten soll, zeigt der Film schon jetzt, was das heißen kann. Die befreite Arbeit schafft den befreiten Arbeiter, der immer mehr schafft in der Produktion – diese These *bildet* der Film über den Arbeiterhelden *nach,* indem er eine inszenierte „Rekordschicht“ *abbildet*. Er setzt die Größe der neuen Zeit ins Bild, die Größe der Aufgabe und die Größe der Arbeiter, die, diese Aufgabe bewältigend, den Kommunismus schaffen.

Die Bindung an einen empirischen Ausgangspunkt, der dem Dokumentarfilm anhaftet, mag er auch so artifiziell sein, wie er hier ist, sorgt aber für eine Beschränkung des sichtbaren Heroismus, der Held Hennecke stellt eben physisch- physiognomisch ein eher *klägliches* heroisches Exemplar des Arbeiterhelden dar; dies verweist auf erheblichen Probleme der Verwandlung der ideologischen Fiktionen in Realität, denen sich die SED gegenüber sah.

2010 Hartmann/Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR, a. a. O., S. 123.

2011 Vgl. Hartmann/Eggeling, a. a .O., S. 115.

5.2.2.3 Die Inaugurierung des Arbeitshelden im DEFA-Film

5.2.2.3.1 Eine post-sozialistische Einführung

Das eben explizierte Problem bei der Schaffung des Arbeitshelden, dessen Lösung in der unerwarteten Paradoxie bestand, den *Dokumentar*film einzusetzen für die *Konstruktion* dieser Gestalt, wird auch von einem Autor thematisiert, der sich in einer Reihe von Beiträgen als Hüter des DEFA-Erbes und als Experte der Arbeiterfrage vorgestellt hat. Der Beitrag des Autors Jordan bringt nun aber keineswegs Licht in diese auf den ersten Blick paradoxe Problematik, im Gegenteil, er dient ihrer Verdeckung. Unter dem Titel „Die frühen Jahre.1946 bis 1952“ versucht Jordan, die Entwicklung des DEFA Dokumentarfilms dieser Zeit darzustellen. Seine Analyse ist enthalten in einem Band, dessen Titel bereits den Anspruch auf gültige Gesamtdarstellung signalisiert: „Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946 - 92.“[2012] Zwei Jahre nach der ersten hauseigenen Aufarbeitung der DEFA Hinterlassenschaft, dem Spielfilmschaffen, hat das Filmmuseum Potsdam mit diesem Werk das Pendant für den Dokumentarfilm vorgelegt.

Die vom Autor gewählte Strategie folgt dem bekannten Schema; er führt die für diese Art der Aufarbeitung *typische* Argumentationsfigur des ‚guten Anfangs‘[2013] ein, um vor dieser - falschen - Folie den *Gebrauch* des Dokumentarfilms für die Zwecke der SED als *Missbrauch* abheben zu können. Der ‚gute Anfang‘ soll, Jordan zufolge, durch die „politische Wende“ des Jahres 1948, d.h. die Stalinisierung der SED, zerstört worden sein. Bei der pseudoexakten Aufzählung der vermeintlichen historischen Gründe dafür bedient sich der Autor ohne Scheu jener ideologischen Topoi aus dem Arsenal der SED-Geschichtsschreibung, die schon die DEFA-Dokumentarfilme, besonders deutlich etwa Thorndikes „Weg nach oben“[2014], massenhaft reproduziert hatte: „Das war nicht nur eine Reaktion auf die Westorientierung und die separate Währungsreform in den westlichen Besatzungszonen, den Marshall-Plan, das Scheitern der Außenministerkonferenzen von Moskau und London, die politische Blockbildung …“; nein, das soll auch eine Art Selbst-Zerstörung einer im Kern demokratischen Partei gewesen sein: „Das

---

2012 Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Günter Jordan/Ralf Schenk (Red.), Schwarzweiß und Farbe. DEFA - Dokumentarfilme 1946 - 92, Potsdam 1996.

2013 Vgl. dazu Kap. 1.

2014 Vgl. u. das Sequenzprotokoll dieses Films mit den entsprechenden Belegen.

war auch die bewußte Aufkündigung der formell und mit Mühe *demokratisch verfaßten* Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands von 1946, ihrer Grundsätze und Ziele sowie ihrer deklarierten Selbständigkeit als *deutsche* Partei.“[2015]

Als gelungenen Ausdruck eines ‚guten Anfangs‘ wertet der Autor, „daß diese Filmgesellschaft“ schon nach ganz kurzer Zeit „ein opulenter Filmbetrieb war“.[2016] Das „Geheimnis dieses Wachstums“ war aber nicht etwa die Unterstützung durch die Sowjetische Militäradministration, „sondern“, wie der Autor mit Äußerungen von Kurt Maetzig belegt, „der Optimismus der ‚Filmaktivisten‘, die unter allen Umständen den Beweis erbringen wollten, daß es möglich sei, in Deutschland wieder Filme zu produzieren.“[2017]

Notabene: nicht Filme schlechthin, sondern Filme, in denen zwischen „Perlen und Kieselsteinen“ (Maetzig) unterschieden wird, eine Unterscheidung mit folgender Konsequenz für den Künstler: „ ‚Nur derjenige, der leidenschaftlich und heiß für die Wahrheit Partei ergreift … wird zum Wesen der Dinge vorstoßen‘“ - hier zitiert der Autor Jordan wiederum Maetzigs berühmte Darlegung zum *Wesen* des Films.[2018]

Diese besondere Form der *Parteilichkeit* soll also den *guten Anfang* geprägt haben; es „war“ daher, wie der Autor mit Emphase zusammenfasst, „ein *im Wortsinn* beispielloses Beginnen.“[2019] Der Autor stellt sich hier mit seinem kurzen sprachphilosophischen Lehrgang über den „Wortsinn“ in die Tradition der marxistisch-leninistischen Theorie der Monosemie sprachlicher Zeichen. Ein *anderes* Verständnis seiner offenen Worte (und ihrer Polysemie) kommt zu folgendem Ergebnis des ‚beispiellosen Beginnens‘: Es gibt eine Partei, die ihren privilegierten Bezug zur metaphysisch bestimmten *Wahrheit* schon im Titel ihrer zentralen Zeitung hervorgehoben hat, die zudem diese Zeitung als *Organ* verstanden hat, also als *Werkzeug* zur Organisierung und

---

2015 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre. 1946 bis 1952, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Schwarzweiß und Farbe, a. a. O., S. 15 – 48, hier: S. 27. Zur Kritik daran vgl. oben Kap. 1. Herv. v. Vf.

2016 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 15.

2017 Ebd.

2018 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 15 f. Vgl. zur Kritik an diesen Positionen oben Kap. 2. 5.

2019 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 16. Herv. v. Vf.

geistigen Erziehung der Massen: als *Partei der Wahrheit* bezeichnet sich die kommunistische Partei. Die von dem guten kommunistischen *Aktivisten des Films* Kurt Maetzig *1946* formulierte Maxime der Parteinahme für die Wahrheit, die der Autor Jordan in seiner Darstellung des Jahres *1996* noch als Inbegriff einer verbindlichen Haltung für den fortschrittlich-demokratischen Künstler anpreist, stellt sich in diesem Verständnis heraus als Aufforderung an den Künstler zur Parteinahme für die kommunistische Partei. Ein Äquivalent der geforderten *Parteilichkeit* bildet das instrumentelle Verständnis von Film, das das Arsenal der Organe der Massenbeeinflussung erweitern und ihre *Effizienz* erhöhen soll. Die Instrumentalisierung der Filmkunst durch die Partei soll, dem Autor zufolge, mit der „politischen Wende" ihrer Stalinisierung erfolgt sein.[2020]

Wofür will nun die *Partei neuen Typs* das Medium benutzen? Die Antwort: Für die „Durchsetzung des Zweijahrplanes."[2021] Der Autor scheint daran etwas kritisieren zu wollen; er formuliert zunächst einmal aber eine trivial erscheinende Feststellung: „Ohne Frage hatte die SED als *politische Partei* das Recht, ihre *eigene* Wirtschaftspolitik zu entwickeln und *ihre* Mitglieder und Anhänger dafür zu mobilisieren."[2022] Eine Bemerkung, die bezogen auf eine rechtsstaatlich pluralistische Demokratie eine politische Selbstverständlichkeit ausdrückt; sie stellt aber für die Verhältnisse der SBZ eine *massive Verfälschung* dar, denn das politische System war nach dem Modell der ‚Volksdemokratie' strukturiert.[2023]

Nach diesem verfälschenden Ansatz des Autors Jordan folgt der Kern seiner kryptischen Kritik: „Doch bei dem Zweijahrplan handelte es sich, wie der stellvertretende Parteivorsitzende Walter Ulbricht betonte, eben nicht ‚um eine rein wirtschaftliche Angelegenheit, sondern darum, tiefgehende gesellschaftliche Veränderungen durchzuführen'."[2024] Damit habe, will der Autor bedeuten, die SED, die *er* zuvor als *eine* Partei unter *anderen* vorgestellt hatte, sich eines *Missbrauchs* der politischen Macht schuldig gemacht, die sie aber, der Theorie des Autors folgend, für eine solche „tiefgehende", so-

2020 Vgl. dazu ausführlich Kap. 2.

2021 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 27.

2022 Ebd.

2023 Vgl. dazu oben Kap. 1.

2024 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 28.

zusagen revolutionäre Veränderung, gar nicht gehabt haben kann. Diesen Widerspruch, einen von vielen diese Darstellung durchziehenden, nimmt der Autor gern in Kauf. Er kann daher feststellen, dass „in einer Kette von Konferenzen im Herbst 1948“ die Künstler „auf die neue Linie verpflichtet“ wurden.

Worin bestand nun die inhaltliche Bestimmung dieser ‚neuen Linie‘? Es ging um etwas ganz Entscheidendes, um etwas ganz Großes, „um nichts Geringeres als darum, ‚die Menschen zu ändern‘ “[2025]

Dem Autor Jordan wird diese Ankündigung der Schaffung des *Neuen Menschen* aber zur bloßen Floskel, hinter der sich etwas anderes *versteckt*: „Dahinter *verbarg* sich die Absicht zur ‚offenen Auseinandersetzung auf allen Gebieten des Kunstschaffens‘, mithin ‚um die Grundfrage des Wegs zum Sozialismus und der Rolle der Partei‘.“[2026] Die von Ulbricht *offen* ausgesprochene programmatische Zielsetzung, die den Kern der totalitären Politik bildet, wird bei dem Bestreben des Autors Jordan, aus der ex post-Perspektive eine gewisse kritische Haltung zur SED kenntlich zu machen, *verdeckt und bagatellisiert*.

Aber genau das von Ulbricht formulierte Ziel erscheint dann auch als Bestimmung des Dokumentarfilms. Obwohl die „neue Orientierung der Künste“ selbstredend auf „Widerspruch traf“, konnte die SED die Weichen neu stellen: bei „der DEFA wurden Mitte 1948 die Kurzfilmproduktionen einer einheitlichen Leitung unterstellt“. Diese organisatorische Maßnahme muss außerordentlich produktiv gewesen sein, denn schon entstanden „erste Filmideen“ in den Köpfen der - *eigentlich* widerständigen - Künstler, die „unter dem Motto ‚Zwei Jahre, die das Land verändern‘“ zeitnahe Stoffe bearbeiten sollten. Der neue Leiter der Produktion, Julius Wille, erklärte die Aufgaben des neuen Dokumentarfilms, wie Jordan referiert, so: „Diese Filme *gehen* von dokumentarisch belegten Geschehnissen *aus*, um nicht nur die besonderen Aufgaben und Probleme im Rahmen des Zweijahrplanes, sondern auch die psychologischen und soziologischen Voraussetzungen *aufzuzeigen*: *Die neue Einstellung zur Arbeit, die Steigerung der Einzelinitiative zur Massenaktion.* “[2027]

2025 Ebd.

2026 Ebd.

2027 Ebd. Herv. v. Vf.

Das, was Wille hier deutlich formuliert als Aufgabe des Dokumentarfilms, ist der oben dargelegte *Aufstieg* von einem (inszeniert) empirisch Gegebenen zum ‚Wesen der Dinge'; vom (pseudo)empirischen Material *ausgehend* soll etwas *aufgezeigt* werden: es soll die These von der *befreiten* Arbeit und vom *befreiten Arbeiter,* dessen ideale Gestalt im Arbeitshelden vorliegt, nachgebildet werden; nachgebildet werden soll die These vom Heroismus des großen Einzelnen, der zur ‚Massenaktion' wird - für diese Thesen Bilder zu liefern, darin liegt die offen verkündete Zweckbestimmung des Dokumentarfilms.

5.2.2.3.2 Eine post-sozialistische Rezeption

Der Experte des DEFA-Dokumentarfilms Jordan hat in seiner Darstellung das entscheidende Moment, die Einbindung des Mediums in das von Ulbricht formulierte zentrale Ziel der totalitären Politik, die Um- und Neuformung des Menschen, *versucht zu verdecken*; die Mitarbeit der Künstler an diesem *Projekt* der Melioration des Menschen soll als Oktroi der Partei erscheinen, dem sie sich nur widerwillig beugen. Die von ihnen in Erfüllung ihrer künstlerischen Mission produzierten Filme werden von ihm in einer dementsprechend positiv-*kritischen* Rezeption bewertet.

5.2.2.3.3 Arbeit am Mythos I oder: Wie der Stahl dramatisiert wird

Der post-sozialistische Kritiker Jordan über den Dokumentarfilm „Stahl" von Joop Huisken.[2028] Dies war der erste jener Filme, die ‚das Land verändern' wollten. „Das Sujet war einfach: Die Stahlwerker mussten ihre Öfen per Hand beschicken, weil Krane fehlten."[2029] Der „Hilferuf der Riesaer" hat eine große Resonanz; die solidarische Aktion der Werktätigen aller Länder der SBZ führt zum gewünschten Erfolg: „Der Chargierkran konnte gebaut, die Arbeitsbedingung erleichtert, die Produktivität erhöht werden. Der *Akti-*

2028 Filmographische Angaben: AD: N. N. (1949), RE: Joop Huisken, DB: Gerhard Klein, KA: Rudi Radünz u. a., MU: Fritz Steinmann, TO: Heinz Reusch, zit. nach: Staatliches Filmarchiv der DDR (Hrsg.): DEFA 1946 - 64 Filmografie. Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Zusammenstellung u. Red. Manfred Lichtenstein u. a. , Berlin 1969, S. 26.

2029 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 28.

on lag ein *realer Vorgang zugrunde*, der unter der Losung ‚Riesa braucht Krane' durch Rundfunk und Zeitungen gegangen war."[2030]

Von Bedeutung ist hier der Satz: „Der Aktion lag ein realer Vorgang zugrunde". Was heisst das? Jordans verdeckende Darstellungsintention bedarf der Verdeutlichung. Die traditionelle, *nicht* von Maetzig geformte Auffassung vom ‚Wesen des Dokumentarfilms' unterstellt, ein Dokumentar-Film dokumentiere, was im hier und jetzt des Ereignisses stattgefunden hat; seine *ideale* Authentizität im Fall eines (historischen) Ereignisses besteht also darin, dass der Dokumentarist es tatsächlich mit laufender Kamera verfolgt hat. Das erweist sich aber als naive Auffassung; in Maetzigs und Jordans Filmtheorie reicht es, wenn dem *Dokumentarfilm* ein „realer Vorgang zugrunde" liegt; in der klassischen Poetologie bildet dies den Stoff für Romane und für Spielfilme. Der Begriff Dokumentarfilm stellt eine eigene Gattung dar, für diese in der Literaturwissenschaft übliche Bezeichnung hat sich beim Film weitgehend der Terminus Genre etabliert.[2031] Die Bestimmung des Genres besteht darin, den Spielfilm als fiktionalen Film, den Dokumentarfilm als nichtfiktionalen Film zu kennzeichnen.[2032] Verbunden damit ist die Ablehnung von gestalterischen Mitteln für den Dokumentarfilm, ihm als *nichtfiktionalem* Film bleibt das entzogen, was für den *fiktionalen* Film bestimmend ist: die dem Künstler erlaubte freie Erfindung einer Form.[2033] Die Problematik, ob nicht etwa die durch Kameraperspektive, Einstellung und Auswahl der Einstellungen etc, also allein durch die Verwendung der Mittel, vorgenommene Auswahl der möglichen Gegenstände und ihres Kontextes bereits ein Inszenierung entsteht, soll an dieser Stelle unerörtert bleiben. Hier wird Gertrud Kochs[2034] Auffassung zugrunde gelegt, der zufolge die Genres immer auch als Inszenierung verstanden werden können. Entscheidend bleibt aber jene Differenz, die im ‚Wahrheitsan-

---

2030 Ebd. Herv. v. Vf.

2031 Vgl. Kanzog, Klaus, Einführung in die Filmphilologie, München 1989, S. 59.

2032 Vgl. Hattendorf, Manfred, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994, S. 41.

2033 Vgl. Schillemanns, Sandra, Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie, in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.), Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 18.

2034 Koch, Gertrud, Nachstellungen - Film und historischer Moment, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 43.Jg. H.3, 1995, S. 497- 506. Vgl. Kap. 4.

spruch‘ besteht, der vom Dokumentarfilm erhoben wird und vom Spielfilm nicht.

Der Dokumentarfilm von Huisken *dokumentiert* also *nicht* den „realen Vorgang“ im Stahlwerk Riesa, er bildet ihn nicht ab, der Dokumentarfilm *inszeniert* das Geschehen nach der *Vorlage* eines realen Vorgangs; der Dokumentarfilm ist also gar kein Dokumentarfilm.[2035] Dieser Wechsel des filmischen Genres - der auch einen Wechsel der Rezeptionskategorien impliziert - irritiert den Kritiker Jordan aber keineswegs, er bespricht den Film weiterhin so, als handele es sich um einen Dokumentarfilm. Er suggeriert sogar in seiner Beschreibung der filmischen Arbeit, hier werde *authentisch* dokumentiert: „Der Film versagt sich einen Erfolgsbericht. Er exponiert die Knochenarbeit vor den Öfen und verfolgt antithetisch die Kranaktion. Auf jeden Gewinn von Ideen oder Kranteilen folgt ein neues Scheitern, aus dem heraus wieder eine Idee, eine Tat führt. Arbeitsabläufe sind an Menschen gebunden, die scheitern, fluchen, sich wieder an die Arbeit machen. Der Druck, unter dem die Stahlwerker stehen, wird durch Wechselmontagen und rhythmischen Schnitt transparent. Der Text greift den Gestus der Vorgänge auf, bedient das wachsende Tempo durch lakonische Wiederholung der Kran-Formel und Originaltöne der Arbeiter.“[2036]

Durch den *fiktiven Status* des Films und den Einsatz der verwendeten spezifischen Mittel des *fiktionalen Films* soll dem Regisseur diese paradoxe Leistung gelingen: eine *realistische Abbildung* eines *realen* Geschehens! Auf die spezifischen Mittel geht Jordan näher ein: „Die antithetische Struktur erlaubt erstmals in einem DEFA- Dokumentarfilm den Aufbau einer Handlung. *Idee und Dramaturgie* enthalten bereits das *Versprechen* auf einen *Realismus des Blicks und der Form*, das Gerhard Klein zehn Jahre später als DEFA-Spielfilmregisseur einlösen wird. Sie eröffnen den filmischen Raum für die Stärke Joop Huiskens, die er in den DEFA-Dokumentarfilm einbringt: Erfassung der *Konkretheit* einer Situation, *genaue Beobachtungen* vom arbeitenden

---

2035 Dass dies dem Dokumentarfilmexperten Jordan keine Probleme bereitet, hat er schon in seiner Besprechung von Maetzigs ‚Einheitsfilm‘ bewiesen; auch dort fällt ihm viel ein zur ‚Poesie der Emanzipation‘, aber nichts Kritisches zum inszenierten Status des Epilogs, wenn die Demonstrationszüge von KPD und SPD zusammenströmen. Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 18 f.

2036 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 28. Dies Schema kommt zum Einsatz in vielen Dokumentarfilmen, so etwa nahezu identisch in dem Film von Huisken/ Gass „Turbine 1“ oder „Nach 900 Tagen“ etc.

Menschen, Beziehungen zu ihm auf der Basis der Gleichrangigkeit. Huisken war als Filmemacher nicht Ideologe, sondern Facharbeiter an einem (Film-) Werk, wie der andere auch an seinem Gegenstand.“[2037]

Wie der Stahl dramatisiert wird

Es ist aufschlussreich zu sehen, wie es hier dem Autor Jordan gelingt, widersprüchliche Elemente zu einer Filmtheorie zusammenzufassen, ohne sich an deren aporetischer Struktur zu stören. Die Formel der Filmtheorie, mit der bis in die Gegenwart die *besondere* Qualität des DEFA-Films[2038] bezeichnet werden soll, lautet *Realismus des Blicks und der Form*, d.h. die durch Beobachtung arbeitender Menschen auf egalitärer Basis gewonnene soziale Genauigkeit und Authentizität. Für diesen „demokratischen Realismus“ (D. Wolf) sind nun aber eine ganze Reihe von Widersprüchen[2039] konstitutiv.

Ein besonderes Merkmal des politischen Mythos ist seine dualistische Grundstruktur; in der mythischen Disposition des Dualismus, lassen sich Geschichten deshalb erzählen, „weil sich zwei Urmächte, zwei metaphysische Lager mit allen Listen und Künsten gegenüberstehen“[2040]; der mythische Dualismus strukturiert die Welt und die vorkommenden Ereignisse in den Entgegensetzungen von Sieg/Niederlage, Licht/Finsternis, Schwarz/ Weiß, Gut/Böse etc.[2041]. Diesen Erzählungen liegt ein „dynamisches Prinzip der Sinnstiftung“ zugrunde; dabei bildet der Mythos Arbeiterklasse den „Grundmythos“ durch den sie sich ihre „Objektivationen in Bildwelten “[2042] zu verschaffen suchen.

Eine solche Struktur erkennt der Kritiker Jordan auch in dem Film von Huisken und bezeichnet sie als „antithetisch“. Er denkt dabei selbstverständlich nicht an die Denk- und Darstellungsstruktur des Mythos, sondern als Dialektiker aus der Schule Hegel/Marx an die Synthesis einer Aufhebung der

---

2037 Ebd. Herv. v. Vf.

2038 Im Unterschied zu den Filmen aus den Traumfabriken der westlichen Kinoindustrie. Vgl. dazu die Formel vom „demokratischen Realismus“ des DEFA- Dramaturgen D. Wolf in Kap. 2. 5.

2039 Vgl. dazu ausführlich Kap. 2.

2040 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 198f.

2041 Vgl. dazu Kap. 3.

2042 Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, a. a. O., S. 200.

Gegensätze in einer höheren Einheit. Außerdem bezeichnet er die antithetische Struktur *von Idee und Dramaturgie* als Ansatz einer Handlung - erstmals in einem *DEFA- Dokumentarfilm* - und als Basis des kommenden *Realismus im DEFA - Spielfilm.*

Die Frage, ob ein dramaturgisches Prinzip überhaupt im dokumentarischen Film zur Anwendung gebracht werden kann, übergeht der Autor. Die Frage nach der Zulässigkeit der von ihm hier vorgenommenen Einebnung der Differenz zwischen den kategorial unterschiedenen Genres fiktionaler/ dokumentarischer Film unter einem falschen Begriff ‚Handlung' stellt aber das entscheidende Problem dar. Ein Drama, also eine *Handlung,* lebt selbstverständlich, wie wir seit Aristoteles wissen, vom Aufeinandertreffen, vom Kampf zweier Kräfte. Der agon von Pro- und Antagonist, der dramatische Konflikt und damit die Darstellung und Entwicklung der Personen wäre sonst nicht möglich. Dieses Prinzip ist daher in der Tat für eine fiktionale Inszenierung konstitutiv; in einer „dokumentarischen Inszenierung" (G. Koch) ist es dagegen destruktiv, d.h. es hebt den Status des dokumentarischen auf.

Dass der Filmtheoretiker Jordan diese kategoriale Differenz hier unbeachtet lässt, hängt mit seiner Vorstellung von Dialektik zusammen: sie gilt ihm wie seiner Referenztheorie, der *materialistischen* Dialektik von Marx und Maetzig, nicht als dialektische Bewegung von Gedanken, sondern als Dialektik der Sachen selbst, also als Realdialektik.[2043] Die *Wirklichkeit* selbst entwickelt sich nach dem dialektischen Schema, weil in ihr selbst sich bekanntlich immer zwei Kräfte gegenüberstehen, deren notwendiger *Kampf*[2044] zur Erreichung einer höheren Ebene führt. Aus der Sicht dieser Realdialektik ist es daher letztlich irrelevant, ob ein Dokumentarfilm diesen *die* Wirklichkeit strukturierenden Kampf inszeniert oder dokumentiert, *abbildet* oder *nachbildet*. Die große Entdeckung von Huisken besteht darin, so Jordan, die *Realdialektik* erkannt und sie als *dramaturgisches Prinzip* im Dokumentar-Film fruchtbar gemacht zu haben. Die Größe dieser Leistung lässt all die Probleme der Kategorien der unterschiedlichen Filmgenres als kleinliche Probleme erscheinen.

2043 Vgl. Kap. 3.

2044 Vgl. dazu auch oben die Schlussworte des Film-Thälmanns.

Dem Filmtheoretiker Jordan unterläuft dabei aber eine Vertauschung von dialektischer und mythischer Denkstruktur: Es ist nämlich etwas völlig anderes, ein ‚antithetisches' Prinzip als ästhetische Kategorie, als dramaturgisches Bewegungsgesetz, zu verstehen, als es zum Bewegungsgesetz der *Wirklichkeit selbst* zu erklären, wie dies im Mythos der Fall ist. Aber genau dies geschieht bei Jordan: er unterlegt der Wirklichkeit dieses Prinzip, und behauptet, sie doch nur *abzubilden*; er hat aber damit die Wirklichkeit schon *verfälscht* (Adorno)[2045] bzw. präformiert und insofern ist es tatsächlich irrelevant, ob die Form der Abbildung als fiktive oder dokumentarische bezeichnet werden kann, denn das Ergebnis steht *a priori* fest.

Aber mehr noch: der im Geleitzug der Theorie von Maetzig/ Jordan operierende Künstler verfälscht *die Wirklichkeit* nicht nur, er *schafft* eine neue Welt nach dem dualistischen Schema des politischen Mythos. Und genau dies ist die dem Dokumentarfilm zufallende Aufgabe, an deren Erfüllung der *fiktive Dokumentarfilm* ‚Stahl' von Joop Huisken mitgearbeitet hat. Beide, der Regisseur durch sein Werk, der Kritiker durch seine post-sozialistische Rezeptionsleistung, tragen zur Fortschreibung des Mythos von der befreiten Arbeit und vom Arbeitshelden bei.

5.2.2.3.4 Arbeit am Mythos II: Hennecke: Ein Film-Arbeitsheld

Der Dokumentarfilm „Der 13. Oktober" von Andrew Thorndike.[2046] Dem Kollektiv als Helden, wie in *Stahl* vorgeführt, wird in der medialen Verwertung der Aktivistenbewegung die Heldentat des großen Einzelnen an die Seite gestellt. Unter dem Titel „Thorndike kommt" wendet sich Jordan dem Dokumentarfilm „Der 13. Oktober" zu und fällt dabei ein deutlich kritischeres Urteil als beim Dokumentaristen Huisken.

Huisken soll *als Filmemacher nicht Ideologe, sondern Facharbeiter* gewesen sein, beim frühen Thorndike scheint es sich umgekehrt zu verhalten. Eine

---

2045 Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, a. a. O., , S. 477: „Was als realistische Kunst firmiert, injiziert dadurch, daß es als Kunst auftritt, der Realität Sinn, die illusionslos abzubilden solche Kunst sich anheischig macht. Das ist angesichts der Realität vorweg ideologisch. (...) Beckett ist realistischer als die sozialistischen Realisten, welche durch ihr Prinzip die Wirklichkeit verfälschen." Vgl. oben Kap. 2.

2046 Filmographische Daten: Der 13. Oktober. AT: Adolf Hennecke. AD: ohne Angabe (=1949). Länge: ohne Angabe. DB: Andrew Thorndike. RE: Andrew Thorndike. KA: Werner Bergmann, Kurt Stanke, zit. nach: Staatliches Filmarchiv der DDR (Hrsg.): DEFA 1946 - 64 Filmografie, a. a. O., S. 20.

weitere wesentliche Differenz bestehe, wie Jordan erkennt, zwischen Thorndike und Maetzig. Es erstaunt *nicht*, vom postsozialistischen Kritiker an dieser Stelle als Erklärung für die von ihm formulierten Differenzen ein klassisches kommunistisches Kriterium genannt zu bekommen: Die *Klassenherkunft* des Künstlers: „Anders als Maetzig, der aus seiner Klasse herausgewachsen war, soziale Ideale und Handlungsimpulse als familiäre Mitgift empfangen hatte und die ganze bürgerliche Intellektualität und Kultur als ein Gut des Fortschritts in den Verkehr mit seinen neuen Genossen einbrachte, hatte Thorndike mit seiner Klasse gebrochen, alle Brücken hinter sich niedergerissen, ohne indes in einer neuen Sozialität angekommen zu sein. Für die am anderen Ufer war er ein ehemaliger Bourgeois, ein blauäugiger Deutscher, der erst noch beweisen musste, daß er zu ihnen gehörte, zu den Künstlern, zu den Kollegen, zu den Genossen. War er für die einen ein Verräter, so war er für die anderen ein Renegat.“[2047]

Es erstaunt, den Begriff Renegat hier vom post-sozialistischen Kritiker Jordan verwendet zu sehen; er muss wissen, dass dies ein scharfer Verdammungsbegriff im kommunistischen Sprachbestand war und damit nur der belegt wurde, der den Kommunismus durch Abwendung *verraten* hatte.[2048] Sein Damaskus erlebte der Großbürger Thorndike aus Frankfurt am Main in der Nähe von Moskau, er kehrte bekehrt „nach sowjetischer Kriegsgefangenschaft und Antifaschule Ende 1948“ zurück: „Seine filmische Ausstattung hatte er von der Ufa, seine ideologische von der Schulung in Krasnogorsk. ‚Als ich 1948 aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrte, war ich radikal gewandelt. Vorher war ich historisch ungebildet, großbürgerlich erzogen, (…) Ich begann als Dokumentarist, der … im Sinne des sozialistischen Ideals handeln wollte.‘ “[2049]

Daher, so folgert Jordan, arbeitet Thorndike zunächst „mit dem Eifer des Konvertiten“, er „konstruierte“ seine „Filme - wie sein Leben - von den Ideologemen her. Die Wirklichkeit betraf ihn nicht.“[2050] Dieses beachtliche Defizit führt zu unerfreulichen Folgen. Thorndikes „DEFA-Debüt“, der Film „Seit diesem Tage“, war „eine inszenierte Auseinandersetzung *über* die

---

2047 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S.31.

2048 Vgl. dazu oben Kap. 2 Bucharins Begriffsbestimmung

2049 Ebd.

2050 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 31.

Aktivistenbewegung“ - und sie war „abgelehnt worden“.[2051] Die Gründe der Ablehnung nennt Jordan nicht; sie können aber nicht im Inszenierungscharakter gelegen haben, denn dieses Verfahren hat, wie eben besprochen, auch Huisken in seiner Arbeit benutzt. Außerdem hätte Thorndike als *Augenzeuge* des Ereignisses der „Rekordschicht“ einen Dokumentarfilm gar nicht drehen können, denn am 13. Oktober 1948 befand er sich noch in Moskau auf der ‚Antifaschule.‘ Der *Bürger als Revolutionär* (Grunenberg) wurde aber nicht verstoßen, er „erhielt eine zweite Chance“, denn er „arbeitete die *Auflagen* ein und stellte den Film 1949 fertig.“[2052]

Die Handlung des Films fasst Jordan so zusammen: „Der 13. Oktober … feiert den ersten Jahrestag der Aktivistenbewegung, die mit der Hochleistungsschicht des Hauers Adolf Hennecke ihren politisch gesetzten Anfang genommen hatte. Eine Rede des Gewerkschaftsvorsitzenden Herbert Warnke bildet den Rahmen des Films, die zentrale Aktivistenkonferenz den Ausgangspunkt und die Demonstration seiner neuen Arbeitsmethode durch Maureraktivist Paul Sack den Mittelpunkt.“[2053]

Der Filmtheoretiker Jordan hat als Hauptfehler des *frühen* Thorndike die *Konstruktion* eines Films *von den Ideologemen her* erkannt, daher stellt er eben diese Arbeitsmethode in den Mittelpunkt seiner Kritik: „Noch suchte er nach einer Sprache, doch Elemente seiner späteren Filme finden sich schon im ersten. Die Struktur orientiert sich an der Argumentation; Bildsequenzen, in sich sorgfältig montiert, werden so eingebaut, daß sie die Argumentation bedienen können, ein zentraler Beweisstrang wird filmisch überzeugend und nachvollziehbar ausgearbeitet. Die Gesichter von Menschen sucht die Kamera nur, um sie zur Durchführung des Themas zu benutzen.“[2054] Das, was Jordan verklausuliert kritisiert, hatte Lukàcs[2055] schon zwanzig Jahre vorher offen angegriffen: die Bebilderung von Thesen. Besonders auffällig allerdings bei der Kritik von Jordan ist das Fehlen jeder Bemerkung zum Inhalt der Thesen bzw. der Ideologeme, deren Bebilderung der Künstler in seinem Werk vornimmt. Auch erfolgt keine Bemerkung zur dramaturgischen Struk-

---

2051 Jordan, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 30. Herv. v. Vf.

2052 Ebd. Herv. v. Vf.

2053 Ebd.

2054 Ebd.

2055 Vgl. oben Kap. 2.

tur, die er mit Recht ebenfalls eine ‚antithetische' hätte nennen können. Ebenso wenig interessieren ihn andere wichtige Fragen der Form, etwa jene nach der Berechtigung der Montage von fiktiven und authentischen Sequenzen und ihre Aufhängung in einer Rahmenhandlung. Jordan ist vor allem interessiert an *Problemen des Realismus* und in dieser Hinsicht stellt er dem Film ein schlechtes Zeugnis aus. Anders als der *Facharbeiter* Huisken, der die *Knochenarbeit* der *Stahlwerker* in seinem *fiktiven Dokumentarfilm* zu zeigen in der Lage ist, dienen bei Thorndike *Gesichter von Menschen* nur der Thesenillustrierung.

Das Schema der post-sozialistischen Kritik an den großen politischen Filmen lautet, vor lauter Thesen vergäßen sie den *wirklichen* Menschen. Dies Schema haben die Kritiker auch am Fall des Thälmann-Spielfilms durchgespielt, dieses Schema gelangt auch hier zur Anwendung. Die mangelhafte Darstellung des *Menschlichen* soll zugleich den entschiedenen Mangel an *Realismus* bedeuten.

Diese aus der ex post-Perspektive vorgebrachte Kritik übergeht die Frage, ob der *realisierte* Realismus der DEFA-Dokumentarfilme nicht *gegenstandsadäquat* gewesen ist, diese Frage stellt der *post*-sozialistische Kritiker nicht, denn er stellt die Frage nach dem Gegenstand nicht, obwohl er selbst die Gegenstands- und Aufgabenbestimmung von Julius Wille, dem verantwortlichen Leiter, kurz zuvor zitiert hat. Diese Bestimmung lautet: Gegenstand der Filme soll die *Konstruktion* eines Arbeitshelden sein - und nicht etwa eine *genaue Beobachtung* von Menschen bei der Arbeit.

5.2.2.3.5 Arbeit am Mythos III: Der Arbeitsheld und die sozialistische Politik

Der Dokumentarfilm „Der Weg nach oben" von Andrew Thorndike.[2056] Das gleiche Schema wendet der *post*-sozialistische Kritiker Jordan auch bei diesem Film von Thorndike an: „Die Kritik an diesem Film richtet sich nicht gegen seine Parteinahme, sondern gegen das Verfahren, das eine Parteinahme entwertet. *Der Weg nach oben* war der Prototyp eines Verständnisses von Dokumentarfilm, das durch seine Unterordnung unter die Maßgaben der

---

2056 Filmographische Daten: Der Weg nach oben, AT: Chronik des Aufstiegs. AD: 6. 10. 1950. 2200 m, sw. DB: Andrew Thorndike – TE: Feodor Pappe, Karl Gass, Karl- Eduard von Schnitzler. KA: Werner Bergmann , SC: Bruno Kleberg. Zit. nach: Staatliches Filmarchiv der DDR (Hrsg.): DEFA 1946 - 64. Filmografie, a. a. O., S. 27.

Politik preisgab, was die Gattung an Maßgaben der Kunst erarbeitet hatte, und das den Dokumentarfilm verriet, weil es sich als auf der Höhe seines Standards gerierte.“[2057]

Diese feinsinnige post-sozialistische Kritik bedarf der Erläuterung. Jordan hat seine Parteinahme für Filme, in denen zwischen ‚Perlen und Kieselsteinen‘ unterschieden wird, schon dargelegt; er hat auch in Maetzigs Worten die Konsequenzen aus dem „Wesen des Dokumentarfilms“ für den Künstler dargelegt: „ ‚Nur derjenige, der leidenschaftlich und heiß für die Wahrheit Partei ergreift … wird zum Wesen der Dinge vorstoßen‘.“[2058]

Sein Bekenntnis zur polit-ästhetischen Position von Maetzig möchte er nun vereinbaren mit der Kritik an einem Film von Thorndike, der eben *diese* Position realisiert hat. Er möchte aus der ex post-Perspektive unterschieden wissen zwischen einer *Parteinahme für die Wahrheit* und einer Parteinahme für die *Partei der Wahrheit*; diese Differenzierung hat in der Sache allerdings kein Fundament und auch für Maetzig selbst bestand selbstverständlich immer eine *Identität* der von Jordan jetzt künstlich getrennten Bereiche. Thorndike hat also, Jordan zufolge, Maetzigs Diktum von der *Parteilichkeit* falsch verstanden, er hat sich der Politik untergeordnet, und er hat noch andere Fehler begangen. Worauf richtet sich die weitere Kritik des Autors? Gegen das „Verfahren der Illustration“; es war „diesem Film nicht zufällig unterlaufen. Es war künstlerisch und politisch gewollt. Es nahm die Funktion an, die ihm in der neuen Gesellschaftskonstruktion zugewiesen worden war: propagandistische *Dienstmagd* zu sein. Und exemplifizierte den Widerspruch einer Gesellschaft der Planwirtschaft, die ihre politische Kultur nicht auf Kalkulationen und Bilanzen, sondern auf Kasuistik und Schönrederei aufbaute.“[2059]

Den selbstverständlich richtigen und bekannten Vorwurf der Thesenbebilderung verknüpft der Autor Jordan hier mit einer interessanten Funktionsbestimmung des Films: die Funktion der *Magd* wird dem Film aber nicht, wie er vage formuliert, in der „neuen Gesellschaftskonstruktion zugewiesen“, diese Funktion bekommt er *von der Partei der Wahrheit* zugewiesen; der Film erhält seine Zweckbestimmung im politischen System, das diese Partei

---

2057 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S 35.

2058 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S. 15 f. Vgl. oben.

2059 Ebd.

errichtet, um mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln eine neue Gesellschaft zu konstruieren. Eine weitere *kritische* Attacke des Autors gegen die *politische Kultur* einer *Gesellschaft der Planwirtschaft* zielt ebenfalls ins Leere. So richtig es ist, auch eine Planwirtschaft zu bestimmen mit den Kategorien von „Kalkulationen und Bilanzen", so falsch ist es, sie auf eine *politische Kultur* übertragen zu wollen; womit auch immer *dieser* Begriff im einzelnen bestimmt werden kann, vom Rechnen mit ökonomischen Daten wird er es jedenfalls nicht. Das Verfahren der Thesenillustrierung exemplifiziert tatsächlich Widersprüche der kommunistischen Ästhetik und der von ihr geleiteten Kunstwerke, aber keinesfalls jene der politischen Kultur in der SED-Diktatur.

Die für den DEFA-Film *typische* Dominanz des Diskursiven, die Diktatur des Verbalen über das Visuelle[2060], wird vom post-sozialistischen Autor zutreffend auch an Thorndikes Film vom ‚Weg nach oben' bemängelt: „*Der Text machte die Stärke des Films aus* - und seine Schwäche virulent: er brauchte nur sich. Die Bilder waren ihm Haltegriffe, an denen er sich entlanghangelte. Damit waren sie ihres Eigenwertes, also ihres Zeugniswertes, beraubt. Es wurde ihnen genommen, was ihre Anwesenheit in einem Dokumentarfilm überhaupt rechtfertigte."[2061] Dem Film „gerannen Formulierungen zu Formeln, redeten den Zuschauer zum Subjekt der gesellschaftlichen Entwicklung hoch, deren Objekt er nur war, vereinnahmten ihn unter Kollektivbestimmungen, die ihm nur eine Rolle darin zuwiesen …"[2062]

Der Dokumentarfilmer Thorndike, der die Formeln der Partei *authentisch* wiedergibt und der die entsprechende Theorie der Partei darüber, wer ‚Subjekt" der gesellschaftlichen Entwicklung sei, ebenfalls *authentisch* wiedergibt, muss sich vom post-sozialistischen Kritiker Jordan sagen lassen, er habe Maetzigs ‚Wesensbestimmung' des Dokumentarfilms falsch verstanden. Der post-sozialistische Kritiker fällt also ein vernichtendes Urteil über einen prominenten Film, der „ursprünglich" zu Ehren des „ III. Parteitag(s) der SED aufgeführt werden" sollte, der Termin „war durch ausufernde Dreharbeiten nicht zu halten. Als neues Datum wurde der Vorabend des ersten

---

2060 Vgl. dazu oben Kap. 2.

2061 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S 35.

2062 Ebd.

Jahrestages der DDR festgesetzt.“[2063] Die vom Kritiker Jordan angeführte zeitgenössische Resonanz hat das allerdings anders gesehen: „Das Echo in der Presse bestätigte den Kunstwert des Films und seine politisch-pädagogische Attitüde. (…) Das Ergebnis sei deshalb überzeugend, weil die Wirklichkeit nicht nach einem Zufallsprinzip aufgenommen sei. Sondern nach einem Plan, der jeder Einzelheit ihren Platz im politisch durchdachten und schöpferisch gestalteten Ganzen anweise.“[2064]

5.2.2.4 Die sozialistische Rezeption

5.2.2.4.1 Der Dokumentarfilm „Der 13. Oktober“ von Andrew Thorndike

In einer vom „Institut für Filmwissenschaft“ im Jahr 1969 vorgelegten Publikation über „Filmdokumentaristen der DDR“, die „den überzeugenden Nachweis, daß der Dokumentarfilm der DDR mit seinen Spitzenleistungen einen gewichtigen Anteil an der Weltgeltung einer sozialistischen deutschen Filmkunst hat“[2065] erbringt, würdigt der Autor Hermann Herlinghaus im ersten Kapitel „Vom Kompilationsfilm zur Filmerzählung“ das außerordentlich umfangreiche Werk der Thorndikes.[2066]

Thorndike begann seine Arbeit als „ Dokumentarist, der … im Sinne des sozialistischen Ideals handeln wollte“[2067], aber sein „Debüt bei der DEFA war nicht konfliktlos. Der erste Film, ein 250-m-Streifen über Adolf Hennecke, existiert heute nicht mehr. Die erste Fassung kam nicht heraus, wurde umgearbeitet, die zweite Version ist nicht mehr auffindbar … Die Vorlage zur ersten Fassung des Films über Hennecke - sie hat sich im Archiv der Thorndikes erhalten - erinnert an das Drehbuch eines Spielfilms.“[2068]

Sie *erinnert* nicht nur an, sie stellt das Drehbuch für einen Spielfilm dar. Herlinghaus referiert den *Spielfilm* so: „Die Exposition beginnt mit einer

---

2063 Jordan, Günter, Die Frühen Jahre, a. a. O., S 36.

2064 Ebd.

2065 Filmdokumentaristen der DDR, hrsg. v. Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1969, Klappentext.

2066 Herlinghaus, H., Annelie und Andrew Thorndike, in: Filmdokumentaristen der DDR, a. a. O., S. 11 - 74.

2067 Herlinghaus, Hermann, Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 13.

2068 Ebd.

Einstellung, die einen *Industriellen* zeigt; im Hintergrund des Schreibtisches, an dem der Mann sitzt, hängt ein Foto Hugenbergs mit der Widmung ‚Meinem Freund und Mitkämpfer gez. Alfred Hugenberg.' Der Mann lauscht befriedigt einer Stimme aus dem Radio: ‚Wir möchten jedenfalls dem deutschen Arbeiter jenseits des eisernen Vorhangs raten, sich doch einmal davon zu überzeugen, ob Hennecke überhaupt ein Arbeiter ist'."[2069]

Dann folgt im Film ein Schnitt; der Kritiker Herlinghaus kommentiert das von Thorndike verwendete Verfahren aber nicht und fährt fort: „Ein anderes Bild wird dagegengesetzt: Arbeiterhände entfalten das ‚Neue Deutschland'. Darin steht die Schlagzeile ‚Die Tat des Kumpels Hennecke'. Der Kopf eines Hennecke-Aktivisten wird sichtbar. Der Sprecher kommentiert: ‚Das neue Deutschland aber horcht auf, denkt nach, prüft und besinnt sich'."[2070]

Das, was Thorndike hier vorführt, ist die mustergültige Anwendung des dualistischen Schemas, dessen Anwendung bei Huisken der Kritiker Jordan als „antithetisches" Verfahren bezeichnet - und gelobt! - hatte. Thorndike arbeitet also „richtig" im Sinne des „antithetischen" Verfahrens; er führt die Entgegensetzung von Alt/Neu, Gut/Schlecht etc als Strukturschema am Beginn des Films ein.

„Es folgt eine Sequenz über die denkwürdige Schicht vom 13. Oktober 1948 - Hennecke und seine Kumpel bei der Arbeit - unterbrochen durch die Schrifttitel 387%, 609%, 612%. Die Aufnahme blendet über in eine Schlagzeile: ‚Hennecke - Vorbild für alle!' "[2071] Es folgen Bilder von all jenen, die dem Vorbild folgen, „die in den unterschiedlichsten Wirtschaftszweigen Hennecke-Schichten fahren. Ein Schrifttitel: ‚Hennecke-Massenbewegung.' Bildfüllend die Losung über der Bühne des Aktivistenkongresses: ‚Wir packen zu - Höhere Arbeitsproduktivität - Besser Leben.' "[2072]

Das ist beste Filmarbeit und ganz im Sinn des „sozialistischen Ideals". Dann aber hat Thorndike, wie Herlinghaus es formuliert, „eine „frappierende Wendung" vorgesehen: „Die Kamera sollte - der Vorlage nach - in den Schneideraum des Studios schwenken, so daß man Regisseur und Schnitt-

---

2069 Ebd. Herv. v. Vf.

2070 Ebd.

2071 Ebd.

2072 Herlinghaus, H., Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 14.

meisterin bei der Arbeit am Film sieht. Auf der Projektionsfläche des Tisches erscheint eine *inszenierte* Handlung: Der Lyriker Max Zimmering *verteidigt* die Leistung Henneckes gegenüber Ausfällen einer Gruppe von, wie es in der Vorlage heißt, ‚bürgerlich-blutleeren' Intellektuellen. Regisseur und Schnittmeisterin kommentieren die Aufnahmen, die über den Schneidetisch laufen und von ihnen montiert werden. Das Geschehen verlagert sich in den Bereich der Hennecke-Aktivisten, sie werden vorgestellt: Argumente und Gegenargumente, *Skepsis* und Überzeugung treffen aufeinander, der Film schließt mit den Reflexionen der Aktivistin Frieda Döhring über die neue Zeit, ‚in der jeder, der Brot und Frieden haben will, mit uns sagen muß' - dazu groß die Losung über der Bühne des Konferenzsaals - ‚Wir packen zu - Höhere Arbeitsproduktivität - Besser leben.' "[2073]

Den Konflikt um seinen ersten Film, in dem sich zwei „Gruppen mit extremen Meinungen" gegenüberstanden, nannte Thorndike „tragikomisch"; die „eine feierte ihn als Neuerung im dokumentarischen Schaffen, die andere verriß ihn als gespieltes Machwerk"; die Lösung des Konflikts bestand in der Änderung der ersten Fassung und der Herstellung einer zweiten, „die vergleichsweise *konventionell* ausfiel."[2074]

Herlinghaus nennt hier die Gründe für die Ablehnung des Films, von denen Jordan nicht reden wollte: Ein Grund ist deutlich *formaler* Natur, dies ergibt sich aus der Bemerkung von Herlinghaus über die zweite Fassung und ihren *neuen*, nunmehr *konventionellen* Charakter; für die erste Fassung wird daher der Bezeichnung *unkonventionell* in Anschlag zu bringen sein, und - auch wenn es den Begriff als ästhetisches Verdikt offiziell noch nicht gab, so doch als praxisrelevanten Hintergrundbegriff - die Bezeichnung *formalistisch*.

Der zweite Grund ist deutlich inhaltlicher Natur; dies ergibt sich aus der Bemerkung von Herlinghaus über den Lyriker, der die Hennecke- Bewegung *verteidigt* und mit dieser Verteidigung die Überleitung zu Akteuren der Bewegung herstellt. Der inhaltliche Mangel des Films besteht in der *inszenierten Verteidigung* einer Bewegung der Arbeiterklasse selbst, die einer Verteidigung bzw. Rechtfertigung ganz grundsätzlich, aber vor allem gegenüber *blutleeren bürgerlichen Intellektuellen* völlig unbedürftig ist. Schon der Ansatz einer Rechtfertigung, auch wenn er nur eine *Inszenierung* ist, in der

---

2073 Ebd. Herv. v. Vf.

2074 Ebd.

der Gegner bloßgestellt werden kann, stellt bereits einen schweren Verstoß dar gegen das zentrale Gebot des politischen Mythos des Marxismus-Leninismus: die unbefragt herrschende *Gewissheit* über die historischen Mission der Arbeiterklasse, in welcher Form auch immer sie sich aktuell entfalten mag.

Auch die *inszenierte Skepsis* in der Gruppe der Aktivisten selbst ist ein Verstoß gegen das Dogma; die aus Rede und Gegenrede entstehende Einsicht über die Richtigkeit des Wegs ist eben keine fraglos vorhandene Gewissheit, sondern eine *hergestellte* - und damit ein Fehler. Die in der Praxis übliche ‚politische Überzeugungsarbeit' stellt ein Hinführen der Uneingeweihten auf die Höhe der Erkenntnis der Partei dar; die Erkenntnisgewissheiten der Partei liegen fertig vor, sie sind nicht zu *ermitteln*, etwa in Rede und Gegenrede, sie sind zu *vermitteln*.

Die Kritiker des Films zeigen sich also als die *wahren* Vertreter des kommunistischen Mythos und der absoluten Geltung seiner Grundsätze, sie sehen *zu Recht*, wie die Rechtfertigung eines Absoluten bereits seine Relativierung einschließt: es ist daher nicht zu *begründen*, sondern zu *verkünden*. Die formale Kritik unterstreicht dies. Aus heutiger Perspektive erscheint Thorndikes Verfahren geradezu als Vorgriff auf das moderne Verfahren der Selbstreferenzialität, der Blick auf den Schneidetisch, auf dem der Film montiert wird, als ein in seiner Entstehungszeit avantgardistisches Verfahren, das die ästhetische Aufnahmekapazität der Beteiligten weit überschritten hat. Dies Verfahren lenkt aus der Sicht der *Realisten* ab vom *Wesentlichen*: der *wirklichen* Bewegung der Arbeiterklasse selbst, die, da sie Grund und Rechtfertigung in sich selbst trägt, daher nicht mit *raffinierten formalistischen* Methoden begründet werden muss. Es ist also *nicht* der *Vorwurf der Inszenierung* schlechthin, der hier von den Kritikern des Films erhoben wird, denn davon wäre nicht nur dieser Film von Thorndike in seiner Gesamtkonzeption, davon würden all die anderen ebenfalls betroffen sein, wie dies exemplarisch Huiskens fiktionaler Film *Stahl* gezeigt hat. Der erhobene Vorwurf richtet sich vielmehr gegen eine besondere *Form* der Inszenierung, in der ein besonders schwerer *inhaltlicher* Fehler dargestellt wird: Die Inszenierung der Verteidigung der Aktivistenbewegung – *diese* Inszenierung ist der Fehler, denn die Aktion der Arbeiterklasse selbst bedarf keiner Verteidigung, ihr (revolutionäres) Handeln ist historisch begründet und von absoluter Gewissheit geleitet.

5.2.2.4.2 Der Dokumentarfilm „Der Weg nach oben“ von Andrew Thorndike

„Hammerschläge für eine bessere Zukunft“[2075] - so wird dieser Film von der zeitgenössischen Kritik gefeiert; er gilt als „ein Dokument der antifaschistisch-demokratischen Revolution, eine Chronik des siegreichen Klassenkampfes um die Durchsetzung eines neuen, eines humanistischen Staates auf dem Territorium Deutschlands. Der Aufbau des Films bezieht seine Struktur aus der Konfrontation zweier gesellschaftlicher Systeme und aus der sich daraus entwickelnden Dynamik einer neuen sozialen Idee.“[2076]

Die *dualistische Struktur* des Films sei, so Herlinghaus - und so wie der postsozialistische Kritiker Jordan - also nicht anderes als die *Widerspieglung* der dualistischen Struktur der Wirklichkeit selbst. Und diese Wirklichkeit wird weiterhin bestimmt vom Klassenantagonismus: „Aufstieg, der Weg nach oben, das heißt im Film vorerst zwar: zu Brot kommen und Trümmer beseitigen; die Logik der Geschichte führt aber über die Aufteilung des Junkerbodens und Enteignung der Konzernherren zum Aufbau einer volkseigenen Wirtschaft. Es ist der erste größere Dokumentarfilm, der die *Gegenüberstellung der Klassenkräfte* in Deutschland zum *Prinzip der Dramaturgie* macht. In diesem Spannungsfeld wird die Bilanz des Geleisteten auf der Seite der gesellschaftlichen Umwälzung gezogen - daher Dynamik, demonstrative Parteilichkeit, *Enthusiasmus* und unverhüllte Agitation.“[2077]

Enthusiasmus und *Heldentum* - dies sind die bekannten Vokabeln der Moskauer Shdanow-Rede, in der er die Grundlagen des Sozialistischen Realismus verkündete; die Kritikerin Rosemarie Rehahn würdigt die Wirkung des Films so: „Bild folgt auf Bild und reißt den Zuschauer gewaltig vorwärts mit einer Kraft, die noch in ihm nachwirkt, wenn er das Filmtheater längst verlassen hat. Und das ist das Großartige an diesem historischen Film, daß er nicht nur berichtet, wie Filme seines Genres es zu tun pflegen, sondern daß er mitwirkt, daß er die Massen mobilisiert.“[2078]

2075 Leuteritz, G., Berliner Premiere des DEFA-Dokumentarfilms „Der Weg nach oben“, in: Tägliche Rundschau, 12.11. 1950, zit. n. Herlinghaus, Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 17.

2076 Herlinghaus, H., Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 16.

2077 Herlinghaus, Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 17. Herv. v. Vf.

2078 Rehahn, R., Wie aus Stahl Brot wurde, in: Neues Deutschland, 10.10. 1950, zit. n.: Herlinghaus, Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 17.

Die vorbildliche Rolle als Medium der Massenmobilisierung kann der „lange Dokumentarfilm“ allerdings noch nicht vorbildlich ausfüllen, denn er steht vor erheblichen Problemen „im regulären Kinoprogramm“: Er „lief vor leeren Reihen und wurde nicht selten kurzfristig abgesetzt“; anders war es nur, wenn „die Massenorganisationen und die Gewerkschaftsleitungen der Großbetriebe den Zuschauer bewußt an den Film heranführten.“[2079] Das Zentralorgan der SED analysierte die Probleme „und kam zu der wichtigen Schlußfolgerung: ‚Man kann einen großen fortschrittlichen Dokumentarfilm bei uns, wo der Geschmack des Filmbesuchers jahrzehntelang durch die Ufa-Kitsch-Mühle gedreht wurde, nicht ohne Vorbereitung auf die Reise schicken. *Man muß den Besuch systematisch vorbereiten, organisieren*.‘ “[2080]

Die vielen „positiven Beispiele der Ausnutzung des Films als Mittel der Massenagitation“ machten den „Zusammenhang von gesellschaftlicher Effektivität des Dokumentarfilms und kulturpolitisch gezielter Arbeit mit dem Film“[2081] deutlich. Diese Einsicht bewirkt „den Wandel der Einstellung zum gesellschaftspolitischen Dokumentarfilm, den Übergang zu seiner aktiven Rezeption.“[2082] Hier konnte die SED also schon jene *aktive Rezeption* proben, die im Fall des Thälmann-Films bereits Routine war.[2083]

Thorndikes Film „gehörte zu den Werken, die ein bestimmtes Bedürfnis nur dann befriedigen konnten, wenn sie es sich schufen.“[2084] Unterstützt von „operativer sozialistischer Publizistik“ stärkt die *aktive Rezeption* die „Kommunikationsrolle des Films“ und lässt ihn „als ein Mittel der demokratischen Bewußtseinsbildung“, das eine „unmittelbare soziale Funktion“[2085] hat, deutlich hervortreten. Thorndike versteht, so resümiert Herlinghaus, daher seinen Film „als mobilisierende Bilanz, als agitatorisches Traktat, als Verbildlichung einer historischen Gesetzmäßigkeit“, daher hat er „keine Scheu vor einem Denken in Thesen. Diese selbst sind Aktion, ein dynami-

---

2079 Herlinghaus, H., Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 18.

2080 Ebd. Herv. v. Vf.

2081 Ebd.

2082 Herlinghaus, Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 19.

2083 Vgl. oben Abschnitt Kader.

2084 Ebd.

2085 Ebd.

sches Element der Veränderung. Sie behalten stets ihre *politische Evidenz*.“[2086]

Herlinghaus bemängelt allerdings fehlende *ästhetische Evidenz*: „Die Bilder vom Aufbruch der Gegenwart sind in ihrem Informationsinhalt neu, die Kameraarbeit ist oft *noch traditionell*. Der Mensch ist Demonstrationsobjekt, noch sieht ihn die Kamera nicht als Subjekt, wo die *Idee* des Films ihn bereits als Beherrscher *ankündigen* will.“[2087]

Anders als im Jahr 1950, so verdeutlicht Herlinghaus die hermeneutische Differenz, sollte in der Gegenwart des Jahres 1969 nicht mehr die These über den Menschen in seiner Gestalt als Arbeitsheld, sondern sollte der *Mensch im Mittelpunkt* stehen. Diese „trade-unionistische“ Position bestimmt, wie gesehen, die weitere sozialistische und post-sozialistische Rezeption des Dokumentar- und des Spielfilms.

5.2.2.5 Der Arbeitsheld und die Mühen seiner Film – Geburt

5.2.2.5.1 Der Arbeitsheld – ein Aktivist: „Der 13. Oktober“

Thorndikes *Hennecke-Film* hatte eine sozusagen avantgardistische formale Konzeption, von ihr blieb in der neuen Fassung unter dem Titel „Der 13. Oktober“, die die Auflagen der Studioleitung eingearbeitet hatte, nichts übrig. Die Dramaturgie ist „konventionell“ (Herlinghaus) und dem Spielfilm entlehnt; sie arbeitet mit einer Rahmenhandlung, in der die Festrede des „Gewerkschaftsvorsitzenden Herbert Warnke“ (Jordan) situiert ist, die den „Feiertag der Aktivisten“ am 13. Oktober 1949 in der Waggonfabrik Halle/Ammendorf begeht, und einer Retrospektive, die mit der Frage des Festredner eingeleitet wird: „Wie war es denn vor einem Jahr?“ und die die Heldentaten von Hennecke sowie anderer Aktivisten zeigt, um dann wieder in die Gegenwart der Rahmenhandlung zur Verleihung des „Nationalpreises“ an Hennecke zurückzukehren und mit einem Ausblick in die Zukunft zu schließen.

Die Rahmenhandlung setzt ein mit der Rede des Festredners, sie lautet: „Der 13. Oktober 1948. Das ist heute ein historischer Tag. Und es war, das wollen *wir als Arbeiter* nicht vergessen, es war *ein Arbeiter*, der diesem Tage das

---

2086 Ebd.

2087 Ebd.

Gepräge gab. Und so wurde auch das neue Deutschland, das *wir ersehnen und erbauen*, zum ersten Male entscheidend *mitgeformt* von der Klasse, die die materiellen Güter des Lebens erschafft und doch solange von ihnen ausgeschlossen war, nämlich von der Arbeiterklasse. Und wir alle sind uns als Arbeiter klar darüber, daß der Kampf um die Verbesserung der Lebenslage der Arbeiter, das dieser große Kampf eng verbunden werden muss mit dem Kampf der nationalen Front, denn erst wenn die Ziele der nationalen Front erreicht werden, wenn die Zonengrenzen fallen, wenn wir eine einheitliche demokratische Wirtschaft in ganz Deutschland haben (...) Feiertag der Aktivisten, das ist etwas ganz Neues. Wir versammeln uns zu Ehren jener Menschen, deren Handeln wir vor einem Jahr noch nicht (...). Wie war es denn vor einem Jahr?“[2088]

Auffällig erscheint zunächst das vom Festredner in unterschiedlicher Bedeutung gebrauchte Personalpronomen *wir*: einmal die Versammelten umfassend: „wir als Arbeiter“, einmal als abstraktes Kollektiv, das „das neue Deutschland, das *wir* ersehnen und erbauen“ umfasst, und das *wir* der Arbeiterklasse, das am Bau des neuen Deutschlands nur *mitformt*. Diese Differenzierung der Kollektiv-Subjekte reproduziert die kommunistische Benennung der abstrakten, aber dennoch distinkten Subjekte Partei und Arbeiterklasse, diese mit der Ergänzung ‚und andere Werktätige‘ versehen. Und sie benennt die hier und heute an diesem Ort Anwesenden als konkrete Einheit. Die zweite Auffälligkeit ist die Verzögerung der Antwort auf die Schlussfrage, die den Rückblick einleiten soll; es folgt diese Sequenz:

Bild: Arbeitszimmer eines Mannes in Anzug, Zigarre, Tintenfass mit Pickelhaube, Granatsplitter als Aschenbecher und ein Bild Hugenbergs auf dem Tisch. Der Mann hört Radio, blättert dann die Zeitung *Die Welt* auf.

Kommentar: „Na, das so einer davon nichts hören will, ist klar. Aber hier, das ist seine geistige Nahrung.“ Stimme aus dem Radio: „Zum Schluß möchten wir jedenfalls den deutschen Arbeiter jenseits des Eisernen Vorhanges raten sich doch einmal davon zu überzeugen, ob Hennecke überhaupt ein Arbeiter ist. Das ist das Ende unserer heutigen Sendung.“ Kommentar: „Na, also - Das ist seine Welt.“

Wer in der Formensprache des kommunistischen AgitProp-Theaters der Weimarer Republik vertraut ist, wie der Kritiker Herlinghaus, erkennt sofort,

---

2088 Mitschrift - auch im folgenden - des gesprochenen Filmtextes.

wer hier karikierend dargestellt werden soll: der Schwer- „Industrielle“ von altem Schrot und Korn. Der eben in ihrer *natürlich - physischen* Präsenz vorgestellten *Einheit* der Arbeiter wird also eine ganz andere Gestalt entgegengestellt: Der Kapitalist, die Kontinuität der reaktionären Kräfte in der Bundesrepublik und ihre Präsenz anzeigend.

Thorndikes Film sei „der erste größere Dokumentarfilm, der die *Gegenüberstellung der Klassenkräfte* in Deutschland zum *Prinzip der Dramaturgie* macht“, hat Herlinghaus hervorgehoben, wobei die *Struktur* des Films so Herlinghaus, nicht anderes sei als die *Widerspieglung* der dualistischen Struktur der *Wirklichkeit selbst*. Die Strukturierung der ‚Wirklichkeit‘ nach dem dualistischen Schema eines Kampfes von Licht/Finsternis, Gut/Böse etc. ist, wie gezeigt, ein zentrales Merkmal des politischen Mythos.

Dieses Strukturprinzip des Mythos wendet Thorndik hier zum ersten Mal vorbildlich an und setzt es fort in der folgenden Sequenz:

Bild: Hennecke und andere Arbeiter, dann Männer und Frauen bei verschiedenen Tätigkeiten zwischendurch Zeitungsausschnitte, die den Erfolg und das Ausweitung der Hennecke- Bewegung dokumentieren.

Kommentar: „Das *neue* Deutschland aber horcht auf, denkt nach, prüft und sieht. Als erstes folgen Hennecke seine Kumpels Josef Nussbauer, Herbert Landmann, Walter Mückisch. Zwei Tage später Paul Günther, Paul Bernd. In *allen* volkseigenen Betrieben werden fortschrittliche Menschen zu Bahnbrechern der Zukunft, zu Kämpfern für ein neues Leben.“

Thorndike hat also in den ersten drei Sequenzen (5.37 min) seines Films folgende Dualismen vorgestellt: Der erste Dualismus: der *Arbeiterklasse* in ihrer Einheit steht der *Kapitalist* gegenüber, er ist aber sozusagen exterritorialisiert, denn er steht in der Bundesrepublik. Der zweite Dualismus: dem *neuen* Deutschland steht das *alte* Deutschland gegenüber; der Klassengegensatz reproduziert sich auch in der politischen Ausprägung des Staats. Der dritte Dualismus: Dem Kapitalist/Bourgeois und seinem Staat stehen Arbeiter gegenüber, die zum ersten Mal in der Geschichte am Aufbau eines Staats „mitformen“ können, es ist der Staat des neuen Deutschlands: Außer dieser ‚Mitformung‘ am neuen Staat schaffen die Arbeiter auch die materiellen Güter, aber mehr noch: es handelt sich bei ihnen um „besondere Menschen“ (Stalin). Es folgt nämlich die entscheidende Kennzeichnung der Arbeiter in der vom Kapitalisten „befreiten“ Produktion: in *allen volkseigenen Betrieben* zeigen sich schon Exemplare dieser besonderen Menschen, sie werden *zu*

fortschrittlichen Menschen, zu *Bahnbrechern der Zukunft*, zu *Kämpfern für ein neues Leben* erklärt.

In der befreiten Arbeit verändert sich der Arbeiter, er schafft sich in der neuen Einstellung zur Arbeit neu, er wird zum befreiten Menschen; er eröffnet damit sich, seiner Klasse und der Gattung die Perspektive auf die Zukunft einer universellen Emanzipation und eines neuen Lebens.

In diesen eingängigen Formeln hat Thorndike das, was im politischen Mythos des Marxismus-Leninismus als die ‚Wesensbestimmung' des Mythos Arbeiterklasse deutlich geworden ist[2089], *artikuliert, nicht visualisiert*. Es ist daher ganz folgerichtig, wenn die zu Beginn des Films genannten *begrifflichen* Bestimmungen des *Arbeitshelden* in der letzten Sequenz (12. 20 - 15. 33 min) leicht variiert wiederholt werden:

„Den Nationalpreis erster Klasse erhielt Adolf Hennecke. (...) Er ist der Initiator der Aktivistenbewegung. *Wer sind diese Hennecke – Aktivisten?* Was macht sie eines Nationalpreises würdig?

Die Hennecke-Aktivisten sind *einfache Arbeiter* mit einer hohen Wiederaufbaumoral und einem *festen politischen Bewusstsein*, die die Technik ihrer Produktion meistern und *denkend* an die Arbeit gehen. Sie sind Neuerer, *Revolutionäre im Arbeitsprozess,* die sich durch *kein*e *alte Vorstellung* und festgelegte Normen unüberschreitbare Grenzen stellen lassen. Sie sind Menschen, die *die Arbeit lieben*. (...). Sie sehen in ihr *keinen Fluch*, und keine quälende (...) auf Kosten anderer ... sondern in ihrer eigenen ehrlichen Arbeit die Quelle persönlichen Wohlstandes und das Wohlergehen der *Gemeinschaft* sehen, als eine Sache des Ruhmes und der Ehre empfinden. Wenn wir die Hennecke- Aktivisten mit den höchsten Nationalpreis ehren, so ehren wir damit die Initiatoren der großen Hennecke- Bewegung, die heute bereits viele Tausende deutsche Arbeiter erfasst. - Ich denke an die vielen zehntausende Jungaktivisten, an die besten Vertreter jener Jugend, die unter Leitung der FDJ längst aufgehört hat unsere Sorge zu sein und die unsere große Hoffnung geworden ist. - Mit Stolz können wir sagen, daß die Aktivistenbewegung zu einer Massenbewegung geworden ist."

In den Sequenzen vier und fünf (5. 38 -12. 20 min) wird die am Ende vorgetragene These von der Aktivistenbewegung, die zur Massenbewegung geworden sei, mit einschlägigen Bildern *bewiesen*: „Und 100 Tage nach

---

2089 Vgl. oben Kap. 3.

Henneckes Taten, ruft sie der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund nach Deutschlands Hauptstadt. 1200 als Wortführer für alle. Sie werten Leistungen, kritisieren Mißstände, Einzelerfahrungen werden Allgemeingut. Die Hennecke-Bewegung ist *Massenbewegung* geworden. In der Diskussion erwecken die Ausführungen des Maurers Paul Sack besondere Aufmerksamkeit. Paul Sack übertrug als erster die Methode Adolf Henneckes auf die Arbeit im Baugewerbe.

(Bild: P. Sack:) ‚Als BGL-Vorsitzender der Bauunion Stralsund stellte ich mir die große Aufgabe die Arbeitsmethode Adolf Henneckes für das Baugewerbe nutzbar zu machen. Unser Auftrag ist die Volkswerft in Stralsund zu bauen. (...) Ich wollte den Kollegen zeigen wie sich auch die Leistung bei Maurern erhöhen läßt und zwar ohne erhöhte Kraftanstrengung‘. (Kommentar:) ‚Was tat Paul Sack? Er studierte jeden einzelnen der vielen Handgriffe die jeder Maurer tagtäglich Hunderte von Malen ausführt. Und er fand heraus daß einige dieser Handgriffe fortfallen, andere vereinfacht werden könnten. Er richtete das Mauern also so ein, daß der Maurer mehr Steine als bisher verarbeiten kann ohne dabei mehr Kraft aufzuwenden. So steigerte er die Arbeitsproduktivität ohne den Kraftaufwand zu erhöhen und gerade darauf kommt es bei einer Hennecke-Methode an. Alle halbe Stunde ungefähr wurde bisher die Mauerarbeit für zehn Minuten unterbrochen, weil der Maurer seinen Mörtel selbst anrühren musste. Zwei Stunden seiner achtstündigen Arbeitszeit mußte er täglich für diese körperlich besonders anstrengende Arbeit aufzuwenden, weil der Mörtel mit der Mischmaschine nur trocken gemischt wurde. Bei der neuen Arbeitsmethode bereitet die gleiche Mischmaschine den Mörtel mauerfertig. Eine bedeutende Zeit- und Kraftersparnis für den Maurer. Und das Ergebnis: Was Adolf Hennecke im Bergbau erreichte, vollbrachte Paul Sack für das Maurerhandwerk. Er richtete es so ein, daß der Maurer während seiner ganzen achtstündigen Arbeitszeit nur das zu tun braucht, wozu ihn sein fachliches Können befähigt. Nämlich zu mauern. Diese Maurer rühren keinen Mörtel an, sie mauern. Diese Maurer kennen kein zeitraubendes Herumsuchen in unsortierten Steinhaufen, sie fügen stattdessen Stein an Stein. Diese Maurer verschwenden keine Kraft mit sinnlosen Bücken, mit überflüssigen Handgriffen. Jede ihrer Bewegungen dient dem einem Ziel die Mauer gut und schnell wachsen zu lassen. Sie arbeiten nicht mehr - sie arbeiten richtig. Und der Erfolg ist offensichtlich.

Wer kann sich den Tatsachen verschließen? Nur der sie nicht versteht. Auch die Leistung von Paul Sack stieß auf Unverständnis, Mißtrauen und Zweifel.

Nur wenige waren es Anfangs, die seinem Beispiel folgten. Unter ihnen Hans Brand,? Wiese, Egon Lubenow. Voran schritt die Jugend. Die Kolonne des Jungaktivisten Wiese übernahm als erstes Kollektiv die neue Arbeitsmethode. Ihren Höhepunkt und vorläufigen Abschluss fand diese Entwicklung in dem freiwillig gefaßten Beschluß alle im Leistungslohn arbeitenden Maurer die Norm von 600 auf 800 Steine pro Tag heraufzusetzen. So wurden sie alle zu *Bahnbrechern der Zukunft*, zu *Kämpfern für ein neues Leben*‘.“

In dieser Passage werden Probleme aus verschiedenen Ebenen zusammengefügt; der *filmische Beweis* des Massencharakters der Aktivistenbewegung und seiner außerordentlichen produktiven Potenzen wird verknüpft mit dem in der Empirie der Betriebe brisanten Problem der Festlegung der Höhe von Normen. Die Aktivistenbewegung sollte u. a. auch die „Herausarbeitung von richtigen Normen“[2090] beschleunigen; die SED setzte dabei auch auf die Methode, bei „fortschrittlichen Arbeitern“ für „freiwillige Normerhöhungen“ zu sorgen.[2091]

Dieses empirisch vorkommende Verfahren propagiert auch der Film; er arbeitet dabei mit der kontrafaktischen Behauptung vom Massencharakter der Hennecke-Aktivisten. Deren *Methode* soll mit dem *grob didaktisch* angelegten Lehrstück des Maurers Sack über die Leichtigkeit der Normübererfüllung plausibel gemacht werden. Diese Zweckbestimmung tritt offen zutage, sie soll der Lösung eines Problems dienen; dieses Problem ist die Produktivität. Von Bedeutung ist aber die vorgenommene Differenzierung zwischen einer Avantgarde der Arbeiter und den Arbeitern, die ihr folgen sollen. Die *Hennecke-Aktivisten* sind zwar auch *einfache Arbeiter*, aber sie verfügen über eine hohe *Wiederaufbaumoral* und vor allem über einen *festes politisches Bewusstsein*, kurzum: sie sind *Revolutionäre im Arbeitsprozess.* Sie sind *Bahnbrecher der Zukunft* und *Kämpfer für ein neues Leben*, nur wer ihnen folgt, kann auch mit diesen Attributen ausgestattet werden.

2090 Entschließung der Bitterfelder Konferenz des FDGB, zit. nach: Roesler, Joerg, Aufstand gegen die Norm? Die Arbeiter in der DDR und der 17. Juni 1953, in: Finke, Klaus (Hrsg.) Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, a. a. O., S. 123.

2091 Vgl. dazu Roesler, Jörg, Aufstand gegen die Norm?, a. a. O., S. 121 ff.

5.2.2.5.2 Arbeitshelden und Politik: „Der Weg nach oben“

Thorndike konstruiert den *Arbeitshelden* nach dem Schema des „Heroismus des Ansturms“ und des „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit“ (Lenin). Das leninistische Schema des Heroismus wird von politischen Kategorien strukturiert, in ihnen werden der schnelle Akt der Eroberung der politischen Macht und lang andauernde Prozess der sozialen Umgestaltung begrifflich gefasst. Die Anwendung dieses Schemas für den Prozess der sozialen Transformation bedeutet die Differenzierung zwischen der Heldentat eines großen Einzelnen und der Reproduktion der vorgeführten Heldentat durch viele Einzelne, die dadurch einen Personenstatuswechsel erleben und zum Kern einer neuen kollektiven Gestalt werden, zur neuen sozialen Elite.

Thorndike führt daher die Gestalt des Arbeitshelden in seiner Ausformung als ‚Individualgestalt‘, d.h. als Erbringer einer großen, zunächst singulären Heldentat, und als ‚Kollektivgestalt‘, d.h. Gestalt der seriellen Erbringung von singulären Heldentaten in einer Massenbewegung vor. Das Heroismusschema ist bestimmt von der Übertragung der Begriffe der politischen Sphäre in die ökonomische Sphäre; es ist daher nur folgerichtig, wenn Thorndike versucht, beide Sphären zusammenzubringen. Er setzt daher im „Weg nach oben“ den Arbeitshelden in den Kontext ein, in den er auch gehört: in den politischen Kontext der Eroberung der Macht durch die SED und die nach politischen Vorgaben erfolgende Transformation der Ökonomie.

Aus der übergreifenden *Perspektive des Politischen* gewinnen die Heldentaten des Arbeitshelden erst ihren vollen Sinn. Sie sind *falsch* verstanden als Verbesserungen der Arbeitsmethode x oder y, solche partiellen Verbesserungen gibt es auch im Kapitalismus; hier, in der neuen politischen Ordnung, weisen sie über sich hinaus, sie transzendieren die rein ökonomische Zweckbestimmung: „Höhere Produktivität“, sie zielen auf mehr: „Besser Leben“ - aber nicht materiell restringiert verstanden, sondern ideell: als neuer Herr der befreiten Produktion schafft der Arbeitsheld ein *neues Leben* in Wohlstand und *Glück*. Für Thorndikes Filmprojekt bedeutet dies zwingend die Thematiserung des historisch-politischen Kontextes; Thorndike zieht daher, so wie auch Maetzig, die Koordinaten der marxistisch-leninistischen „Geschichtstheorie“ (G. Agde) als dramaturgisches Korsett in seinen Film ein.

Das filmische Erzählverfahren folgt dem Ordnungsschema der Chronologie. Die Chronologie ist, ebenso wie der „Aufbaufilm“[2092], ein spezifisches DEFA-Genre, es entstand ab 1948 und wurde bis in die frühen 60er Jahre weitergeführt; es stellt *ausgewählte* Daten einer historisch-politischen Entwicklung vor; es liefert damit zugleich eine Beschreibung *und* Deutung aus kommunistischer Perspektive, dabei erscheint dann das historisch-politische Geschehen als linearer und teleologischer Prozess. Die Dramaturgie des Films folgt wie der Hennecke-Film einer antithetischen Struktur, die als Widerspiegelung des Klassenantagonismus bezeichnet wird. Die Form des Films insgesamt kann als Variante der geschlossenen Form bezeichnet werden, in der das Ende auf den Anfang zurückverweist.

Ein Blick auf die Zeitökonomie des Films ergibt folgende Verteilung des Stoffs: 90% der Zeit gilt der Präsentation der positiven Entwicklung und der Fortschritte im Bereich SBZ/DDR, 10% der Zeit gilt der Präsentation der negativen Entwicklung in den Westzonen/ der Bundesrepublik.

Eine *zeitliche Gliederung* des Stoffs läßt folgendes politisches Periodisierungsschema deutlich werden:

Erste Periode: 1945 - 1949; „antifaschistisch-demokratische Umwälzung“ in der SBZ; Westdeutschland wird „US-Kolonie“. Zweite Periode: 1949 – 1950; Staatsgründung DDR; III. Parteitag der SED; Aufbau Ost und Frieden; Verfall und Kriegsvorbereitung im Westen. Mit der Beschreibung der Ausgangslage nach 1945 einher geht die Präsentation der kommunistischen Faschismustheorie. Sie wird ergänzt und aktualisiert durch die Darlegung des weltpolitischen Dualismus. Die hier von Thorndike reproduzierten Thesen sind die Grundthesen von Shdanows „Zwei-Lager-Theorie“ aus dem Jahr 1947: Es „heben sich zwei Grundtendenzen in der internationalen Nachkriegspolitik hervor, die der Teilung der politischen Kräfte in zwei Lager entsprechen: In das imperialistische und antidemokratische Lager einerseits und das antiimperialistische und demokratische Lager andererseits. Die führende Hauptkraft des imperialistischen Lagers sind die USA. (...) Das Hauptziel des imperialistischen Lagers ist die Festigung des Imperialismus, die *Vorbereitung eines neuen imperialistischen Krieges*, der Kampf gegen den Sozialismus und die *Demokratie* und allerorts die Unterstützung der reaktionären und *antidemokratischen, profaschistischen* Regimes und Bewegungen.

2092 Vgl. Bongartz, Barbara, Von Caligari zu Hitler - von Hitler zu Dr. Mabuse ? a. a. O., S. 162.

Die antiimperialistischen und antifaschistischen Kräfte bilden das andere Lager. Die Grundlage dieses Lagers sind die *UdSSR und die Länder der neuen Demokratie* …“ Die von der amerikanischen Reaktion inspirierte Außenpolitik folgt einem ideologischen Plan: An seiner Ausführung sollen „sowohl amerikanische miltärpolitische Kundschafter als auch gelbe Gewerkschaftsführer, die französischen Sozialisten mit dem eingefleischten Apologeten des Kapitalismus, Leon Blum, der deutsche Sozialdemokrat Schumacher und Labour- Führer vom Schlage eines Bevin in enger Zusammenarbeit teilnehmen.“[2093]

Thorndike blättert auf dieser Folie in seinem Film die Chronik nach einer ab ovo Konstruktion auf: Der Weg nach *oben* beginnt folgerichtig *ganz unten*; aber der tief „optimistische Grundzug“ des Marxismus und seiner Dialektik sieht im „Elend nicht nur das Elend“ (Mehring), sondern den Beginn eines Neuen: ganz unten ist nur das *alte* Deutschland, das eben im Krieg besiegte „Reich der niederen Dämonen“ (Niekisch) des ‚Faschismus.‘ Seine Hinterlassenschaft besteht zwar vorwiegend aus Trümmern und Zerstörung, aber der Aufbau eines neuen Deutschland wird maßgeblich von jener Macht bestimmt, die den ‚Faschismus‘ besiegt hat.

Der Film setzt daher ein mit der Siegesfeier vom 9. Mai 1945 auf dem Roten Platz in Moskau und der Verkündung der von diesem Sieg ausgehenden Hoffnung für Deutschland. Der dramaturgische Kreis schließt sich, wenn im Finale des Films in einer Apotheose des Friedens wieder der Rote Platz in Moskau aufscheint und mit einem Stalin- Zitat in eine lichte Zukunft weist.

Die filmische Chronik des Aufstiegs ist 81.07 Minuten lang; sie wird in 62 Sequenzen dargeboten; sie lassen sich *thematisch* gliedern, wobei in dieser Gliederung das dualistische Schema deutlich hervortritt. Der Exposition der „deutschen Misere“ (A. Abusch*)*, der Darlegung der Schuldigen und der Rückkehr der „besten Deutschen“ (Seq. 1 - 14) folgt die Darstellung der ersten Schritte der Transformation der gesellschaftlich- politischen Ordnung (Seq. 14 - 18 : „Tag der Bodenreform, „Einheit der Arbeiterklasse“- SED, „Enteignung der Kriegsverbrecher“). Den Beginn des „Aufbaus Ost“[2094]

2093 Zit. nach: Keesting`s Archiv der Gegenwart , XVI. und XVII. Jg. 1947, S. 1210 ff.

2094 Unter diesem Titel sind 1946 mehrere DEFA-Dokumentarfilme produziert worden, u. a. von Maetzig „Berlin im Aufbau“, von Huisken „Potsdam baut auf“; sie und andere sind von der DEFA-Stiftungstocher Icestorm als DVD unter dem Titel „Aufbau Ost“ 2002 auf den Markt gebracht worden.

stellt der Aufbau der Schwerindustrie („Aus der Not des Volkes gab es nur einen Weg, den Weg über den Stahl“) dar, d. h. die Übernahme des sowjetischen Modells in der Ökonomie (Seq. 19 - 26).

Die dualistische Struktur des Films

Hier tritt ein erster, ein innerer Dualismus hervor (Seq.21/22) in der Entgegensetzung von Kräften des Aufbaus und zwielichtigen Schiebern. In der Darstellung der politischen Ebene (Seq. 27/28 - Londoner Konferenz/Marshall-Plan - „Die Kolonialisierung Westdeutschlands begann“ - Elend in den Westzonen) tritt ein zweiter Dualismus auf in der Entgegensetzung zu den Bildern vom Aufbau Ost - angeleitet durch die Politik der SED: Zwei-Jahr-Plan (Seq. 29). Dessen Umsetzung wird wesentlich durch die Entstehung der Aktivistenbewegung und ihre Verwandlung zur Massenbewegung ermöglicht (Seq. 30 -35). Der weiteren Ausmalung der Erfolge des Aufbaus, der den Wohlstand steigert und dem Frieden dient (Seq. 36 - 39) folgt ein dritter Dualismus mit dem Blick in den Westen, der der Darstellung der Kriegspolitik (Luftbrücke:„Ein Instrument gegen unseren Aufbau, gegen den Frieden. Westberlin sollte das Pulverfaß werden“) und der Kennzeichnung Adenauers („US-Marionette“) und Schumachers („übernahm die Rolle von Goebbels“) dient und der den dort herrschenden Verfall, die Arbeitslosigkeit und Not der Menschen vorführt (Seq. 40 - 46). Dazu in Opposition, vierter Dualismus, stehen Vorbereitung und Gründung der DDR (Seq. 47 - 49). Dass der Aufbau Ost *stürmisch* vorankommt, in der Industrie, aber auch auf dem Land, zeigen der Fortschritt in der Aktivistenbewegung („Der Dreher Erich Wirth vollbrachte eine *politische* Tat“ durch Normüberfüllung) und der Aufbau der Schwerindustrie (Stahlwerk Brandenburg), dies hat die Folge eines besseren Lebens, d. h. Kultur und Bildung für alle Werktätigen (Seq.50 - 54). Den fünften Dualismus zeigt der Blick in den Westen: Dekadenz, moralischen Verkommenheit (Seq. 55 -56: Frauen beim Catchen) und Aggression: (USA sind „Kriegstreiber“). Einen sechsten Dualismus, einen inneren des Westens zeigt eine Friedensdemonstration, die Kräfte des Widerstands sind auch dort aktiv (Seq. 57 - Rede Max Reimanns, er wird „von den USA-Faschisten verfolgt“). Den siebenten und letzten Dualismus zeigt die Darstellung der Verbindung von Politik und Ökonomie (Seq. 58 - 61: „Ziel des Zwei-Jahr-Plans erreicht und übertroffen“, Stahlwerk Brandenburg produziert - „Stahl für den Frieden“ - III. Parteitag der SED - „so fließt unser erster Stahl zu Ehren des Vortrupps des deutschen Volkes, der SED... am 20. Juli 1950 ... und zur Sicherung des Weltfriedens“). Abschluss und Höhe-

punkt bildet eine eingeblendete Buchseite mit dem berühmten Stalin-Zitat vom Frieden, den „man für gesichert halten“ kann, wenn das deutsche und sowjetische Volk für den Frieden kämpfen (Seq. 62).

Die Probleme der Visualisierung des heroischen Arbeitshelden kann Thorndike in diesem Film umgehen, indem er sie einbettet in eine *Geschichte*: in die Geschichte des Aufstiegs aus den Trümmern der *dunklen* Vergangenheit in eine *lichte* Zukunft; die heroische Dimension *des Arbeitshelden* spiegelt sich in der „titanischen Leistung“ (Honecker) des Aufbaus in den fünf Jahren seit 1945, die von *ihm* vollbracht wurde. In diese Große Erzählung eingefügt ist eine weitere Geschichte: die Geschichte vom Wettkampf der Stahlarbeiter in Brandenburg gegen die Zeit, sie wollen es schaffen, bis zum magischen Datum *20. Juli* - ein Datum, das *hier* den Beginn des III. Parteitags der SED im Jahr 1950 angibt - den „Stahl zu Ehren der Partei fließen zu lassen“; die Dramaturgie des Wettkampfs soll auch für Spannung sorgen.

Diese Geschichte bezieht ihre Bedeutung allerdings aus der Hervorhebung der Einheit von Politik und Ökonomie in der neuen Gesellschaft, die von den Taten der Arbeitshelden als den neuen Herren soeben geschaffen wird. So ist die Tat eines Arbeitshelden, der mit alten Vorstellungen und Normen bricht, eo ipso eine „politische Tat“; damit kann die übergreifende Sinndimension der *Revolutionäre im Arbeitsprozess, der Bahnbrecher der Zukunft, der Kämpfer für ein neues Leben* noch deutlicher herausgestellt werden als im Hennecke-Film. Ihr Sieg im Wettkampf gegen die Zeit, ihr Sieg in der Geschichte in der Geschichte, antizipiert den kommenden Sieg in der Großen Geschichte; die Arbeitshelden haben ihn errungen durch ihren unerschütterlichen Optimismus und ihre Zukunftsgewissheit.

5.2.2.5.3 Die Lesbarkeit des Films oder: „Der Text machte die Stärke aus“– Sequenzprotokoll „Der Weg nach oben“

Der Film stellt lehrbuchartig das für den politischen Mythos konstitutive dualistische Strukturschema dar, er bietet eine gelungene Darstellung des Arbeitshelden und der politischen Einbettung seiner Heldentaten; der Film kann als exemplarisch gelten für die Ausprägung des optimistisch-heroischen Arbeitshelden, er bietet das Modell, dem die wichtigen Regisseure dieses Genres, vor allem „Filmaktivisten“ wie Karl Gass oder Bruno Kleberg, nacheifern. Da der „Text“ die „Stärke“ des Films ausmacht, soll als ausführlicher Beleg der hier vertretenen Thesen seine Lektüre der *intellektuellen Anschauung* zugänglich gemacht werden.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	0:00:00 - 0:01:00 (1 min)	OFF: Musik	Vorspann, Mitwirkende, Untertitel: „Chronik des Aufstiegs“ Dieser Film besteht aus dokumentarischen Aufnahmen der Jahre 1945-1950	
			Buchseite: 9. Mai 1945	
1	- 0:02:00 (1 min)	OFF: Musik Sprecher	Tag der Befreiung vom Hitlerfaschismus, Feuerwerk, Roter Platz, Stalin, Militärparade, NS-Flaggen-Sammlung	9. Mai 1945. Die Lichter des Sieges flammten über den Roten Platz. Die Sowjetarmee, die Völker der Sowjetunion, die Menschheit feierte den Tag der Befreiung vom Hitlerfaschismus. Die gerechte Sache hatte über die Barbarei gesiegt.
2	- 0:02:17 (17 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Trümmer, Ruinen	Deutschland war mit furchtbarer Schuld beladen und wir Übriggebliebenen, wir standen vor dem furchtbaren Erbe. Grauen und Trostlosigkeit überall.
3	-	OFF:	zerstörte Wohnhäuser	In diesen Häusern hatten einst Menschen ge-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	0:02:39 (22 sek.)	Musik Sprecher		wohnt, dort haben sie gelernt und geschafft, Kinder zur Welt gebracht, Freud und Leid erlebt, Pläne geschmiedet, Hoffnungen gehegt und nun lag alles vernichtet am Boden.
4	- 0:03:26 (1,27 min)	OFF: Musik Sprecher	Steintafel: „... die Hitler kommen und gehen, aber das dt. Volk, der dt. Staat bleibt.“ J. Stalin Menschen auf der Suche nach Nahrung, Essensverteilung, Wasserträger, Ruinen	Wir leben alle noch.. So lebten wir. Die Sieger waren nicht die Feinde der Volkes. Ihr Kampf hatte dem Faschismus gegolten, dem Volk halfen sie. Das ein Eimer Wasser Reichtum war, das offenbarte unsere Armut.
5	- 0:03:55 (29 sek.)	OFF: Sprecher	Ruinen, Menschen mit Gepäck, Kränze in Trümmern, Gräber an verschiedenen Orten	40 Millionen Tote klagten an und das sind ihre Mörder vor dem Gericht der Völker. 40 Millionen Tote klagten an. In ihrem Namen sprach der sowjetische Ankläger Gudenko. Er sprach im Namen der Mütter von Warschau. Mütter, Witwen und Kinder, von der Normandie, Maidanek bis nach Stalingrad. Gräber, Gräber, Gräber.
6	- 0:04:45	OFF: Sprecher	Nürnberger Prozesse, Sprecher vor dem Gericht, Bilder einzelner angeklagter Nazis	40 Millionen Tote klagten an und das sind ihre Mörder vor dem Gericht der Völker. 40 Millionen Tote klagten an. In ihrem Namen sprach der

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	(50 sek.)			sowjetische Ankläger Gudenko. Er sprach im Namen der Mütter von Warschau, Kiew und Rotterdam, auch im Namen der dt. Mütter. Das waren keine Politiker und Generale, das waren Mörder und Verbrecher. Gudenko bewies ihnen jede einzelne Unmenschlichkeit. Göhring, Ribbentrop, Keitel und ihre Sache wird fortgeführt von Adenauer, Churchill, Truman, Schumacher, Marshall und wieder Schacht. Gudenkos Anklage war die fordernde Stimme der Völker und die mahnende zugleich. Die Gerechtigkeit nahm ihren Lauf.
7	- 0:05:02 (57 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Menschen mit gepacktem Wagen auf einer Landstraße	Befreit von der Sowjetarmee kehrten die besten Deutschen aus den Todeslagern der Faschisten heim, in ihrem Willen für ein besseres Deutschland zu kämpfen waren sie ungebrochen.
8	- 0:05:12 (10 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Fotos von Wilhelm Pieck	Mit ihnen kehrte der beste deutsche Kämpfer für die Interessen des deutschen Volkes zurück, Wilhelm Pieck, der beste Freund und Kampfgefährte Ernst Thälmanns.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
9	- 0:05:24 (12 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Sitzung von Militärs und Zivilen, Händeschütteln	In die Hände der Kämpfer für ein demokratisches Deutschland legte die Sowjetunion die ersten Verwaltungsfunktionen. Millionen erwarteten nun Hilfe. Millionen hatten Hunger.
10	- 0:06:00 (36 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Getreide, Brotherstellung, Brotverteilung, Kleider- und Stoffausgabe, Menschen beim Essen	Brot war die erste große Sorge. Dieses Getreide schickte die SU Es war für die hungernden Millionen das erste Brot. Zu Wenig war vorhanden und zu Vieles musste geschehen.
11	- 0:06:23 (23 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Notunterkünfte	Einen solchen Nachkrieg hatte es noch nie gegeben, weil es einen solchen Krieg noch nie gegeben hatte.
12	- 0:07:00 (37 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Trümmerbeseitigung, Wiederaufbau, Kinder in Schule und Kindergarten, Essensausgabe	Viele Trümmer galt es wegzuräumen, nicht nur von den Straßen, auch aus den Köpfen. Uns fehlten nicht nur neue Häuser und Wohnungen. Uns fehlte eine friedliche neue Heimat. Uns fehlten nicht nur Schulräume, uns fehlte eine neue demokratische Schule. Es galt den Krieg zu überwinden, seine Folgen und im Interesse unserer Kinder vor allem seine Ursachen,

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				seine Wurzeln, auch auf dem Lande.
13	- 0:07:52 (52 sek.)	OFF: Musik Sprecher	leere Bauernhöfe und Ställe, Ruinen, alte landwirtschaftliche Geräte, Bauern bei Landarbeit	Das größte Übel, die Urheber der Not, das waren jene Großgrundbesitzer, die durch ihre Fronherrschaft auch den Rücken dieses Mannes gebeugt hatten. Was tun, so fragten sich mit ihm Hunderttausende Häusler, Landarbeiter und Umsiedler. Was tun? Nur wieder schuften auf fremden Boden für Hungerlohn? Sie berieten was zu tun sei. Die Junker, die noch nicht geflohen waren, sollte man zum Teufel jagen. Den Boden wollten sie endlich, den sie seit Jahrhunderten mit ihrem Schweiß getränkt hatten. Das war ihre Forderung.
			Buchseite: 3. September 1945	
14	- 0:08:29 (1.17 min)	OFF: Musik Sprecher	Landvermessung, Parzellenfestlegung, Grundstücksverteilung	Der dritte September des Jahres 1945 ging in die deutsche Geschichte ein als der Tag der Bodenreform. Eine jahrhundertealte Forderung war mit Hilfe der fortschrittlichen Arbeiter Wirklichkeit geworden. Viele, die ihr Leben lang von einem eigenen Stück Land geträumt

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				hatten, jetzt hatten sie es.
15	- 0:09:16 (30 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Vieh-, Geräte- und Saatgutverteilung, Bodenbestellung, Trümmerbeseitigung, Wiederaufbau	Von der Verwaltung bekamen sie das Vieh, aber noch nicht genug. Es gab Ackergerät, aber zu wenig. Es gab Saatgut für die erste eigene Ernte, aber kaum ausreichend. Es war ein furchtbar schweres Beginnen. Aber die ersten Furchen in eigenem Boden, das gab den neuen Bauern ein nie gekanntes, beglückendes, freies Gefühl. Aus dem herrschaftlichen Schutt wurden die ersten Steine für das eigene Haus. Aus ihrem Wald trugen sie die ersten Balken für ihre eigenen Scheunen.
16	- 0:09:46 (22 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Denkmal von Fritz Reuter, Friedhof	Junkerland in Bauernhand. Vor hundert Jahren schon hatte Fritz Reuter dieser Sehnsucht der deutschen Landarbeiter Ausdruck verliehen. Durch das Blut und die Opfer sowjetischen Soldaten war das Glück der deutschen Bauern und die Freiheit des deutschen Bodens erkämpft worden.
			Buchseite: 22. April 1946	

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
17	- 0:11:08 (44 sek.)	OFF: Musik Sprecher ON: Abstimmung Applaus	Parteisitzung, Büste von Karl Marx, Abstimmung, Wilhelm Pieck, Sternenmarsch aus zwei Ruinenstraßen	Tag der Vereinigung der beiden deutschen Arbeiterparteien zur großen, einigen Partei der deutschen Arbeiterklasse. Es galt ein Deutschland in Einheit, Frieden und Demokratie zu errichten. „Den bitte ich die Hand zu erheben. Danke. Bitte die Gegenprobe. Stimmenthaltungen.“ (O-Ton) Die Einheit war geschaffen. Kommunisten und Sozialdemokraten hatten aus den Erkenntnissen der Geschichte lernend die einige revolutionäre deutsche Arbeiterpartei gegründet. Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands.
			Buchseite: 29. Juni 1946	
18	- 0:11:52 (1.37 min)	OFF: Musik Sprecher	Plakate gegen Kriegsverbrecher, Volksabstimmung, Urnen, Stimmzettel, Wahlbüro	Enteignung der Kriegsverbrecher. Ein Schlag nach dem anderen gegen die wütende Reaktion. Ein Stein auf den anderen für das Fundament der Demokratie. Zum ersten Mal in der deutschen Geschichte wählte das Volk frei und demokratisch. Zum ersten Mal in Deutschland, dass aus dem Willen des Volkes auf den

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				Stimmzetteln Gesetz wurde. Durch ein mächtiges Ja ergriff das Volk von seinem Eigentum Besitz.
19	- 0:12:49 (15 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Hüttenwerk Henningsdorf, Wiederaufbau, Entrümpelung, Maschinenbergung, Instandsetzung vorhandener Maschinen	Auch in Henningsdorf hatte früher der konzerngewaltige Flick regiert. Jetzt begannen die neuen Herren neu zu bauen. Überall war es ein harter Kampf mit dem Erbe des faschistischen Krieges. Aber die Betriebe mussten wieder in Gang kommen. Die eigene Kraft war das Kapital, aus dem Schritt für Schritt das Neue wuchs. Die ersten Räder drehten sich wieder.
20	- 0:13:04 (9 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Brückenaufbau, Menschen beim Wiederaufbau	So entstanden allmählich die ersten Brücken für den Weg in eine neue Zukunft. Wir erlebten die Aufbausonntage. Allmählich wuchs ein neues Bewusstsein heran.
21	- 0:13:13 (20 sek.)	Musik Sprecher	Übervolle Züge, Menschen mit Rucksäcken	Hätte die alle mitgemacht, Wochen und Monate wären gewonnen worden.
22	-	OFF:	Schwarzmarkt, Durchsuchungen,	Eine kleine Clique von Großschiebern wollte

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	0:13:33 (33 sek.)	Musik Sprecher	Festnahmen durch Polizei	aus der Armut des Volkes Reichtum schöpfen. Zu viele dachten nur an die eigene Not, zu wenige dachten an die Not des Volkes.
23	- 0:14:06 (28 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Arbeiter am Schmelzofen	Aus der Not des Volkes gab es nur einen Weg, den Weg über den *Stahl*. Die Stahlwerke Riesa gingen ihn, den schweren, harten, mühseligen Weg der Arbeit. Und was für eine Arbeit. Sie hatten keinen Kran, sie mussten zentnerschwere Schrottstücke selber an den Schmelzofen schleppen; 70, 80, 100 Tonnen am Tag. Es war eine schwere, eine heiße Arbeit.
24	- 0:14:34 (18 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Geschirr; Menschen, die im Schnee nach Eßbarem graben, Feuerholz schleppen; Kinder am warmen Ofen	Zu Hause Kälte, Hunger, Armut. Auch noch in diesem zweiten Nachkriegswinter. Aber auch wenn alles noch so trostlos erschien, wenn alles noch so beschwerlich war. Es gab keinen anderen Weg, als den über den Stahl.
25	- 0:14:51 (25 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Stahlschmelze, freudige Gesichter	Und als sich in Riesa die erste handbeschickte Schmelze in die Giespfannen ergoss, da kam ein Leuchten in die Gesichter. Der erste Stahl, das war der erste stolze Erfolg der geplagten und

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				sich plagenden Menschen.
26	- 0:15:16 (45 sek.)	OFF: Musik Sprecher	sowjetischen Schiff, Händeschütteln mit Kapitän, Getreideverladung	Und wieder erwiesen sich die Sowjetmenschen als Freunde und Helfer. Sie schickten den arbeitenden deutschen Menschen *Getreide*, guten *Weizen* von den Kolchos-Feldern, die deutschen Granaten verwüstete hatten. Die Sowjetunion half auch beim politischen Kampf für ein neues Deutschland.
27	- 0:16:31 (1.15 min)	OFF: Musik Sprecher	Konferenzbilder, Molotow, Marshall, Banknoten, Presseüberschriften: „Gesamter Zonenverkehr gesperrt“; „Sperre zwischen Ost und West“	Als sowjetische Außenminister vertrat Molotow auf der Londoner Konferenz die deutschen Interessen. Er forderte Maßnahmen zur Schaffung der deutschen Einheit, zum Abschluss eines Friedensvertrages und zum Abzug aller Besatzungsmächte. Er forderte damit den Frieden. Der damalige amerikanische Außenminister *Marshall* sprengte die Konferenz. Sein Plan zielte auf die Vorbereitung eines neuen Krieges ab; auf die dauernde Beherrschung Westdeutschland. Spaltung, das war die amerikanischen Deutschlandpolitik. Das war der infame Versuch unseren Aufbau zu stören. „Deutsch-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				land in zwei Teile zerschnitten“; „Deutschlands schwarzer Freitag“; „Westmächte unterbinden Ost-West-Handel“ Die *Kolonialisierung* Westdeutschland begann. Das war die amerikanische Deutschlandpolitik.
28	- 0:17:46 (1.55 min)	OFF: Musik Sprecher	Grenzkontrolle, Züge Schiffe, Hafenbilder, rauchende Männer, Zertifikat, Schrottverladung, Schiff „Rotterdam“, Hafenbilder	Und das waren die ersten Resultate. Die Züge lagen still. Die leeren Leiber der Rheinkähne ragten hoch aus dem Wasser des Wesselinger Hafens, es war wie in allen Rheinhäfen, sie hatten keine Ladung. Die Fischer in Büsum waren arbeitslos und ihre Boote lagen im Hafen. Viele Boote waren beschlagnahmt im Namen Seiner Britanischen Majestät. Die deutsche Wirtschaft sollte am Boden bleiben. Der Schrott sollte nicht in unsere Stahlwerke, er wurde in ausländischen Schiffen nach England verladen. Der Kieler Hafen lag leer und verödet. Westdeutschland war in den Klauen des Marshall-Plans.
			Buchseite: 29.Juni 1948	

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
29	- 0:19:01 (28 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Sitzungsbilder; W. Pieck und W. Ulbricht als Redner; Bilder einer Industrieanlage; Menschen bei der Arbeit	11. Sitzung des Parteivorstands der SED. Verkündung des Zweijahrplans durch seinen Initiator und Schöpfer W. Ulbricht. Der Zweijahrplan, das war Essen, Wohnung, Kleidung, Erholung, Lernen, Forschen. Der Plan, das war ein neues, besseres Leben. Der Plan wurde Gesetz. Er wurde zur Richtschnur des Handelns der arbeitenden Menschen. Sie bestimmten nun durch ihrer Hände Arbeit ihr Leben. Sie fangen an.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
30	- 0:20:33 (52 sek.)	OFF: Musik Sprecher	Kumpel beim Kohleabbau; A. Hennecke bei der Arbeitsanleitung eines Kollegen; Hennecke bei einer Sitzung mit Kollegen	Dort wo die Arbeit am schwersten war, gerade dort gab es manchen Müden und Ungläubigen. Ihm erschienen die Ziele des Zweijahrplans unerreichbar. Aber mancher Kopf kam nicht mehr zur Ruhe. Adolf Hennecke dachte nach, wie der Plan erfüllt werden könnte. Wenn jeder den Abbauhammer nicht so, sondern so halten würde, wenn jeder das Förderband ganz nah unter die abfallenden Kohlen rücken würde. Da muss etwas geschehen. Adolf Hennecke sprach mit seinen Kollegen, mit dem Vorsitzenden der Betriebsgruppe seiner Partei, der SED und den Kollegen vom Freier Deutscher Gewerkschaftsbund. Er wies nach, dass es jedem Kumpel möglich sei,mehr Kohle zu Tage zu fördern; mit weniger Kraft, aber mehr Überlegung. Adolf Hennecke entschloss sich das Beispiel zu schaffen.
			Buchseite: 13. Oktober 1948	
31	-	OFF:	Hennecke beim Kohleabbau;	Am 13. Oktober 1948 fuhr Adolf Hennecke

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	0:21:25 (56 sek.)	Sprecher; Musik ON: Kohleab-bau	Kohleloren	seine Schicht, die historisch wurde. Am Ende hatte Adolf Hennecke statt der Norm von 6,3m³ 24,4m³ Kohle gefördert. Das war fast das Vierfache der bisherigen Norm. Von diesem Tage an gewannen die Menschen ein neues Verhältnis zu ihrer Arbeit.
32	- 0:23:21 (1.53 min)	OFF: Musik Sprecher	Überblendung des Bildes mit Schriftzug: 19. Oktober 1948; Kohlekumpel Nußbäumer, Landmann, Mückisch; Schriftzug 21. Oktober 1948; Kohlekumpel Günther und Berns; Presse: „Hennecke-Bewegung wächst“, „Der erste Hennecke-Aktivist der Stahlwerke“; einzelne Aktivisten verschiedener Berufe wie im Text erwähnt	Am 19.10. folgten die Heuer Nußbäumer, Landmann und Mückisch dem Beispiel Adolf Henneckes. Zwei Tage später übertrafen die Kumpels Paul Günter und Paul Berns seinen Rekord. Und nun war es, als ob das Tor aufgestoßen wäre. Oberschmelzer Richard Schmidt fuhr in Henningsdorf die erste „Hennecke“ - Schicht der Stahlwerker. Er erzielte einen Rekord von über 6t pro Stunde. Der Jungaktivist Bruno Kiestler von der MAS Pökde wurde zum *Hennecke der Landwirtschaft*. Paul Sack gab den Maurern das Beispiel. Lokführer Schierelbeck fuhr den ersten Schwerlastzug. Ernst Zabel machte in seinem Betrieb über 50 verwertbare Verbesserungsvorschläge. Mit einer einzigen

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				Neuerung ersparte der Jungaktivist Gerhard Metzki seinem Betrieb 30.000 Mark. Dr. Nöll verdankt die volkseigenen Industrie die eigene Produktion von Penicillin und Streptomycin. Dr. Forens eröffnete der volkseigene Kunstfaserproduktion neue Möglichkeiten. Aus der Einzelleistung wurde die Kollektivleistung. Eine Gruppe von Arbeitern und Ingenieuren vom Kabelwerk Oberspree lieferte die erste Senderöhre aus volkseigener Produktion. Die erste brauchbare Kohlenstaublok wurde vom Kollektiv des Ingenieurs Wendler entwickelt. Es geht vorwärts sagen die Menschen. Seit der Aufstellung des Plans geht es vorwärts.
33	- 0:25:14 (1.23 min)	OFF: Musik Sprecher	Menschen beim Rollen von Betonstücken, Ausschachten eines Grabens, Maxhütte, Walzstraße, Bau einer Industrieanlage, Feier in Industriehalle mit klassischem Orchester	Die Planaufgabe Nummer Eins war Wasser für Max. Diesem Ruf folgten die Menschen aus allen Teilen des Landes. Sie begriffen allmählich, dass das größere Stück Brot nicht aus dem Backofen, sondern aus dem Hochofen kommt. Max hatte Wasser, genug um auch die Glut des letzten Hochofens zu kühlen, der jetzt in Pro-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				duktion ging. Alle Schornsteine der Maxhütte rauchten wieder; es floss Roheisen und Stahl. Nun brauchten wir Walzwerke. Auch hier half die Sowjetunion, sie schickte für Riesa dieses Rohrwalzwerk. Auf nahtlose Rohre warteten Tausende stilliegende Lokomotiven. In Kirchmöser wurde fieberhaft ausgeschachtet, für die Fundamente einer Grobblech- und einer Feineisenstraße. Beide Walzstraßen lagen bereits montagebereit in der Halle, geliefert von der Sowjetunion. Mit Hilfe der Sowjetunion wurden im Jahre 1949 insgesamt 17 Walzstraßen in Betrieb genommen. 17mal feierten die Werktätigen das Anlaufen eines Walzwerkes. Es ist geschafft, wir produzieren.
34	- 0:26:37 (3.12 min)	OFF: Musik Sprecher	IFA-Anlage, Menschen bei der Arbeit, Drehbank, verschiedene Traktorenmodelle	In den Fahrzeugwerken der IFA konzentrierte der Plan alle Kräfte auf den Bau von Traktoren. Die ersten Tausend hatte die SU geschickt. Nun waren die eigenen Fließbänder soweit. Statt an einer, an zwei Bänken arbeiten, produktiver arbeiten, alte Normen brechen, so wie das der

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				Dreher Schille bei den volkseigene Horchwerken in Zwickau tat. So musste es gemacht werden, damit immer mehr Traktoren rollen. Traktoren für die werktätigen Bauern. So liefen sie von den Fließbändern und kündeten von dem engen Bündnis von Arbeiterklasse und Bauernschaft. (...) Aus Stahl wird Brot.
35	- 0:29:49 (1.17 min)	OFF: Musik Sprecher	Zeiss-Werke, Großraumbüro mit techn. Zeichnern, Aktivist Simon bei der Arbeit, Industrieanlagen mit Arbeitern, Zellwollwerk Schwarza, Arbeiter an Spinnmaschinen, Kunstseidenwerk, Aktivistinnen bei der Arbeit, Kunstseidenproduktion durch Frauen	Aus Stahl wird Brot. Vielfältig sind die Wege. Bei den volkseigene Zeiss-Werken in Jena ging der Weg über den Export. 11.000 werktätige Menschen haben den Namen Zeiss einen neuen, einen besseren Klang gegeben. Hitler hatte hier Zielrohre für die Flak und Sehrohre für U-Boote bauen lassen. Jetzt wird hier für den Frieden gearbeitet. In diesem größten Konstruktionssaal des Landes werden Geräte von höchster Leistungsfähigkeit entwickelt, begehrt in der ganzen Welt. Neue Arbeitsmethoden trugen dazu bei, wie des Aktivisten Simon beim Pressen der Linsen. Bei Zeiss arbeiten neue Maschinen unserer volkseigene Produktion. Jedes Rädchen

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				war ein Tag der Entbehrungen, jede Schraube war Mühe und Not. Aber jetzt sind diese Maschinen die feste Grundlage unseres wachsenden Wohlstandes. Wie bei Zeiss, so auch bei der Zellwolle in Schwarza. Immer neues Volkseigentum entstand. Montage von der ersten von der volkseigene Industrie gebauten Spinnmaschine. Ohne die Maxhütte, ohne unsere Stahlwerke, ohne die 17 neuen Walzstraßen, ohne Entbehrungen wäre sie nicht entstanden. Die Maschinen hätten nicht weiterlaufen können, wäre es dem Meister und Aktivisten Franke nicht gelungen, hinter das Geheimnis der Reparatur defekter Spinndüsen zu kommen. So konnten alle Maschinen auf vollen Touren arbeiten. Hunderttausend Mark waren eingespart, aus ungezählten Einzelbeträgen, aus Pfennigen und Millionen entstand immer wieder neues Volkseigentum. Der Strom der Produktion wurde breiter und breiter. Breiter wurde auch der Strom der Menschen, die durch die Erfüllung des Plans ihr Leben bestimmten. Im Kunst-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				seidenwerk Premnitz arbeiteten 1600 Frauen. 1600 Frauen hatten zu ihrer Arbeit ein neues Verhältnis bekommen. Viele von ihnen wurden Aktivistinnen. Frau Weber, Mutter von zwei Kindern, ist eine dieser Aktivistinnen, Helferin und Beraterin ihrer Kolleginnen. Ebenso Olga Kaiser, 20 Jahre, jüngste Meisterin und Betriebsassistentin. Hier stehen führende Positionen in der volkseigenen Produktion offen. Und das alles war nur möglich, weil 1600 Frauen von ihren häuslichen Lasten und Sorgen befreit waren.
36	- 0:31:06 (31 sek.)	OFF: Musik, Sprecher	Kindergarten, Kinderkrippe, Wäscherei, Schneiderei, Konsum-Verkaufsstelle	Fünf Kindergärten hat das Werk. Dort sind die Kinder gut aufgehoben. Während die Mütter für das bessere Leben schaffen, genießen die Kinder bereits die ersten Erfolge dieser Arbeit. Auch die jüngsten Erdenbürger sind im Premnitzer Kunstseidenwerk gut versorgt. Die Premnitzer haben an alles gedacht; da ist die Wäscherei, die Schneiderei. Da ist ganz bequem gleich am Werkeingang gelegen der Betriebs-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				konsum. Die Frau war unabhängig geworden. Sie konnte ihre ganze Kraft in den Dienst des Plans stellen.
37	- 0:31:47 (1.21 min)	OFF: Musik, Sprecher	HO-Kaufhaus, Menschen beim Einkauf in verschiedenen Abteilungen	Die HO hatte inzwischen mit zwei Preissenkungen die Erfolge der ersten Teilpläne registriert. Aus Stahl war Brot, waren Eier, Butter, Fleisch und Textilien geworden. Die Menschen spürten, dass Arbeit dem Volk nützen kann. Die Käufer wurden kritischer. Es genügte ihnen nicht, das es jetzt schon viel zu kaufen gab, sie wollten mehr, sie wollten Besseres. Quantität plus Qualität ist die echte Leistung.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
38	- 0:33:08 (1.35 min)	OFF: Musik, Sprecher	Näherinnen am Band, Kleiderproduktion, Webstühle, Gruppe schreibt Brief	Dieses Rechenexempel wollte aus dem Kopf der Näherin Luise Ermisch in den volkseigenen Hallischen Kleiderwerken nicht mehr heraus. Da kamen nun Tag für Tag Hunderte Stück vom Band und 45% war zweite Sorte und 10% völliger Ausschuss. ´Hier, so geht das doch nicht weiter´ protestierte Luise Ermisch. ´Wollt ihr das eure Männer im Konsum für ihren Lohn solche Anzüge kaufen?´ Das war ein Argument! Die erste Qualitätsbrigade entstand. Eine neue Phase der Aktivistenbewegung begann. Sie ist mit dem Namen des Webstuhlmeisters Franz Striemann eng verknüpft. Franz Striemann wollte die großen Erfahrungen des sozialistischen Wettbewerbs auch für unsere Arbeit nutzbar machen. Er schrieb an Alexander Tschutkich, den Initiator der Qualitätsbewegung in der Sowjetunion. Tschutkich übermittelte unseren werktätigen Menschen seine reichen Erfahrungen. Bei uns begann in allen Industriezweigen der Kampf um die bessere Güte.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
39	- 0:34:43 (1.21 min)	Musik, Sprecher	Werftanlage, Schiffbau, Schiffe im Hafen und auf See	Nach dem Gesetz des Plans sind neue Werke entstanden, ist ein neuer Industriezweig aufgebaut worden: unsere Werften. Aufgebaut auf tausende Pfähle in den Sumpf des Sträler Sundes hineingestellt, ist die Volkswerft Stralsund gewachsen. Eine Arbeitsstätte für über 5000 Menschen, unter ihnen viele Umsiedler, deren Hämmern und Schweißen, deren stolz wachsendes Bewusstsein unserem Lande die fehlenden Fischkutter baut. Das war keine Werft im üblichen Sinne, hier wurden Schiffe am laufenden Band produziert. Lieber hundert Tropfen Schweiß für den Frieden, als einen Tropfen Blut für den Krieg. So arbeiteten auch die 2000 auf der Boddenwerft in Dammgarten. Der Plan forderte 80 Fischkutter. Sie wurden im Taktverfahren gebaut. Das hatte es in Deutschland noch nie gegeben. Die Kutter aus Damgarten und die Nocker aus Stralsund vereinigten sich im Saßnitzer Hafen zur volkseigene Fischereiflotte. Kennzeichen unseres friedlichen Aufbaus.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
40	- 0:36:04 (28 sek.)	OFF: Musik, Sprecher ON: Flugzeug-geräusche	Flugzeuge, Kundgebung, Spreng-trümmer, S-Bahnhof Berlin - Grunewald, Menschen auf Schienen, Festnahmen durch Po-lizei, Bahnhof Schöneberg	Das Kennzeichen Westberlins in jenen Tagen war die Luftbrücke. Ein Instrument des kalten Krieges gegen unseren Aufbau, gegen den Frie-den. Westberlin sollte das Pulverfass werden. Das Lügen und Hetzen deutscher politischer Landsknechte, es geschah auf Befehl ihrer Her-ren, der USA. Es geschah auf Befehl der USA, dass der Kulturbund verboten wurde. Auf Be-fehl der USA wurden die Sendetürme des Ber-liner Rundfunks gesprengt. Auf Befehl der USA inszenierte die West-Berliner Spaltergewerk-schaft, die UGO, den S-Bahn-Putsch. Die Sturmpolizei leistete Handlangerdienste. Auf Befehl der USA wurden diejenigen verhaftet, die sich ihr wichtigstes Verkehrsmittel erhalten wollten. Auf Befehl der USA wurden Millionen Werte zerstört.
41	- 0:36:32 (40 sek.)	OFF: Musik, Sprecher	Sarotti AG, Daimler Benz Be-trieb, Flugzeuge	Die Westberliner Betriebe lagen verödet, sie waren ihrer natürlichen Verbindung beraubt. Hunderttausende waren arbeitslos. Das Elend Westberlins war das Geschäft der USA. Ob

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
		ON: Flugzeug-geräusche		in Westberlin, ob in Westdeutschland; Spaltung war die Devise.
42	- 0:37:12 (1.11 min)	OFF: Musik, Sprecher	Petersberg, Politikertreffen, Adenauer, Bundesparlamentsgebäude	Auf dem Petersberg amtieren die Statthalter der westlichen Okkupationsmächte, die Tragikkomödie der Gründung des Bonner Separatstaates ging in Szene. Der wirtschaftlichen Spaltung folgte die politische Spaltung. Adenauer und andere Verräter boten sich als Vollstrecker der USA-Befehle an. Das Bundesparlament lieferte die demokratische Fassade für die Versklavung Westdeutschlands.
43	- 0:38:23 (44 sek.)	OFF: Musik, Sprecher	Menschen vor Schaufenstern, Menschen am Fuß eines Denkmals, Kinder vor einem Bunker, Tiefbunkereingang, Kinder in Ruinen	Die Fassade vor der Not wurden die vollen Schaufenster. Hinter den Scheiben war viel Verlockendes zu sehen. Vor den Auslagen aber sah man die *Augen der Betrogenen*. Dem Landesvater sein treues Volk. Das betrogene Volk wird seinen *Landesverrätern* ein Schandmal setzen. Früher war dieser Bunker Zufluchstätte vor Bombenangriffen. Heute ist er Zufluchtstät-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				te für Exmittierte und Arbeitslose. In diesem Wuppertaler Tiefbunker leben mehr als hundert Familien, sie Hausen in Löchern, die 2m lang und 1,7m breit sind.
44	- 0:39:07 (44 sek.)	OFF: Musik, Sprecher ON: Spreng-geräusche	Schild: Salzgitter, zerstörte Industrieanlagen und Werften, Sprengungen	Salzgitter mit diesem Namen ist alles verbunden. Vernichtung deutsche Produktionsstätten, Vernichtung der Konkurrenz, Vernichtung der Existenz von Millionen Menschen. Brutale Gewalt, Kolonialherrschaft imperialistische Willkür. Das gleiche in Essen, das gleiche in Hamburg, das gleiche in Kiel.
45	- 0:39:51 (56 sek.)	Musik, Sprecher	Menschen, Arbeitsamt, Frau, Mann, Mann auf dem Weg zu O.C.A.D.O.	Die Zahl der Arbeitslosen stieg: 1 Million, 1,5 Millionen, 2 Millionen. Das Arbeitsamt in Kiel. Diese Lehrerin würde jede Arbeit annehmen. Dieser Dreher wartet, wartet und wartet. Und Mancher, der das Warten nicht mehr ertrug, ging den Weg in die offenen Fangarme der Fremdenlegion. Überall schossen diese Werbebüros wie giftige Pilze aus der Erde. Diesen Weg gingen Tausende, arbeitslos waren Millionen.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
46	- 0:40:47 (54 sek.)	OFF: Musik, Sprecher ON: Bomben-angriffe, Maschinen-gewehr	Schumacher - Ansprache bei Kundgebung, Kriegsbilder, Bom-benangriffe, Tote, Flüchtlinge, Schumacher-Standbild	Schumacher übernahm die Rolle von Goebbels. Die Wallstreet brauchte Kanonenfutter, Monu-mentalarmee, Marsch nach dem Osten, Krieg. Sollte das vergangene Grauen wiederkehren? Das ist ihr Ziel: Spaltung, Separatstaat, Krieg. Halt. Kein neuer Krieg, kein neues Morden, nicht wieder Millionen Tote.
47	- 0:41:41 (4.13 min)	OFF: Musik, Sprecher ON: Ansprache	FDJ-Treffen, Ansprache eines FDJlers, applaudierende und fah-nenschwenkende Massen	Die Nation erhob in der Stunde der Gefahr ihre Stimme: „Wir..... Freunde haben es satt im Inte-resse der Geldschneider, Rüstungsspekulanten von Krise zu Krise, von Krieg zu Krieg ge-schleppt zu werden. Gemeinsam mit den Frie-denskräften in der Welt werden wir einen neuen Krieg zu verhindern wissen und die Einheit Deutschlands herstellen.“ Alle demokratischen Kräfte schlossen sich zum gemeinsamen Han-deln für ganz Deutschland zusammen.
			Buchseite 7.Oktober 1949	

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
48	- 0:45:54 (5.32 min)	OFF: Musik, Sprecher ON: Applaus und Eid von W. Pieck, DDR-Hymne als Chorgesang	Deutscher Volkskongress, Abgeordnete Pieck und Grotewohl unter dem Banner: "Es lebe die Nationale Front des Demokratischen Deutschland", russische Generäle, Abstimmung, Vereidigung Pieck, applaudierende Abgeordnete, Ansprache eines Parteifunktionärs, Pieck, Massenparade der FDJ, Landschaftsbilder aus Deutschland	Die Geburtsstunde der DDR. Der deutsche Volkskongress konstituierte sich zur provisorischen Volkskammer. Ihr Präsident wurde Johannes Diekmann, Liberal-Demokratische Partei. Die vom Volk erarbeitete Verfassung wurde in Kraft gesetzt. Otto Grotewohl wurde mit der Bildung einer provisorischen deutschen Regierung beauftragt. Und wieder erwies sich die Sowjetunion als unser Freund. Sie legte durch Armeegeneral Tschuikow, dem Verteidiger Stalingrads, die Souveränität und Regierungsrechte in die Hände deutsche Demokraten. Die Zusammenarbeit des *demokratischen Blocks* auf der Linie des Fortschritts, diese *höhere Form der Demokratie*, hatte sich bewährt. Die *Deutsche Demokratische Republik* war geboren. An ihrer Spitze stand der beste *Sohn des Volkes*, der Arbeitersohn und Arbeiterpräsident Wilhelm Pieck: „ Ich schwöre, dass ich meine Kraft dem Wohle des deutschen Volkes widmen, die Verfassung und die Gesetze der Republik wahren, meine Pflichten gewissenhaft erfüllen und Ge-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				rechtigkeit gegen Jedermann üben werde.“ Dieser schönste Augenblick im arbeitsreichen und kämpferischen Leben unseres Präsidenten war gleichzeitig der *glücklichste Tag der deutschen Geschichte*. Zum ersten Mal hatten wir eine Regierung des Volkes. „Die Regierung geht aus der ersten unabhängigen deutschen Volksbewegung hervor. Sie ist damit die erste unabhängige deutsche Regierung. Wir sind unseres geschichtlichen Erfolges auch in Westdeutschland sicher, weil unsere Zielsetzung mit den natürlichen und einfachen Lebensgesetzen unseres Volkes völlig übereinstimmt.“ Das begeistere Volk, die strahlende Jugend fühlte es. Etwas Großes war geschehen. *Gewissheit* wurde es ihnen durch die Telegramme Stalins an W. Pieck und O. Grotewohl, in der der geniale Lehrer und Führer aller fortschrittlichen Menschen sagt: Die Gründung der deutschen friedliebenden demokratischen Republik ist ein *Wendepunkt in der Geschichte Europas*. Der Weg in eine neue deutsche Zukunft mit ungeahnten

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				Perspektiven lag vor uns. Die Menschen waren zu neuen, größeren Taten bereit.
49	- 0:51:26 (1.49 min)	OFF: Musik, Sprecher ON: Bäuerin, Bauer	Bauer bei Feldarbeit, Bauernhöfe, Bauern bei der Arbeit, herrschaftlichen Besitz, Frau (Ansprache), Mann (Ansprache), Bauer mit Pferdewagen, Frau mit Kleinvieh, Familienbilder, Urkunde über Landbesitz, Papiere über Mitgliedschaften, Bauern und Traktoren, Volkskammer, Abgeordnete, verschiedene Männer und Frauen in Großaufnahme	Auferstanden aus Ruinen. Über vier Jahre waren vergangen seit dem 3.September1945, seit der Bodenreform. Mitten hinein in das Junkerland von gestern haben die Neubauern ihre Höfe gebaut. Mit sowjetischen Traktoren haben sie den gräflichen Boden um- und umgepflügt. Verjagt und vergessen ist der Herr Rudolf Graf von Schacht. Sein Schloss gehört den Kindern der Landarbeiter und Bauern. Seine Wirtschaftsgebäude gehören der Dorfgenossenschaft. Die Demokratie hat dem Dorf ein neues Gesicht gegeben. Dem Dorf ein neues Gesicht, seinen Menschen ein neues Bewusstsein. Sie sprechen über ihr Dorf und ihren Staat. Sie wägen ab. Sie vergleichen das Leben von heute mit der Schmach von gestern. „... Arbeit, morgens von sechse bis abends manchmal auch bis zehne. Und was für Lohn haben wir bekommen? Die Woche drei Mark und die Frauen

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				haben bekommen10 Pfennig die Stunde. Und die Männer haben bekommen 16 Pfennig die Stunde und `nen halben Liter Milch pro Tag. Das war unser Lohn. Das müssen wir heute unterscheiden, unsere Schwestern und Brüder. Was für Zeiten haben wir früher gehabt haben und was für Zeiten wir jetzt haben.“ Diese Neubäuerin war beim Grafen Schacht Stallmagd. Billiges Ausbeutungsobjekt. Das ist der frühere Stallknecht des Grafen, der Neubauer Paul Sztob. „Niemals wieder solche Tage erleben wie unsere Freunde, die heute unter uns hier sitzen als Neubauern. Die sie erlebt haben, wie sie damals auf den großen Trecks umkommen mussten. Wie sie damals das Beste und das Liebste an den Wegen im Schnee einscharren mussten. Die keine Heimat hatten, die von einer Stadt zur anderen Stadt zogen.“ Sie haben alle ihre Heimat gefunden. Sie haben ihren Hof und ihr Land, und sie denken nicht daran, sich das durch einen neuen Krieg vernichten zu lassen. „Wir müssen aber nicht nur bei der Erreichung

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				der Friedenshektarerträge bleiben, sondern wir müssen uns in der Nationalen Front mehr zusammenschließen, in der allumfassenden Front des gesamten deutschen Volkes. Wir müssen in dieser Front den Kampf aufnehmen...“ So klar und eindringlich spricht er in allen Fragen. Der gräfliche Stallknecht ist ein echter Neubauer geworden. Er hat hart gearbeitet, jawohl, aber für sich. Und so ist aus dem Kutschstall des Grafen sein Hof geworden. Wenn er mit seinem Wagen aufs Feld hinausfährt, dann kommt er an der ehemaligen Schnitterkaserne vorbei. Hier brachte der Graf früher die polnischen Saisonarbeiter unter. Hier in diesem Loch, heute eine Rumpelkammer, hat Paul Sztob mit Frau und drei Kindern neun Jahre lang gewohnt, als es keine Trümmer gab, als es Steine gab, Zement und Holz, aber auch Junker. Ein paar Tausende nur waren zu verjagen und Hunderttausende konnten frei und glücklich leben. Das denkt er, wenn er auf seinen Acker fährt, währenddessen sein Frau das Vieh versorgt. Mit einer Kuh ha-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				ben sie angefangen. Die ganze Familie weiß, dass sie das alles nicht nur ihrer eigenen Kraft zu verdanken hat. Sie wissen vom Kampf und von den Erfolgen der demokratischen Kräfte. Und so stehen sie aktiv im gesellschaftlichen Leben. Die Bäuerin im Demokratischen Frauenbund Deutschlands, Paul Sztob in der Gemeindeverwaltung der Vereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe und im Beirat MAS Brüsewitz. Überall steht Paul Sztob im Dienste des Dorfes, im Dienste des Volkes. Er musste vieles lernen und er muss vieles wissen, ob es um Fragen unserer nationalen Existenz oder den Einsatz der Traktoren geht. Die Bauern hatten Vertrauen zu ihm. Darum haben sie Paul Sztob in die Volkskammer entsandt, in das höchste Organ des deutschen Volkes. Und hier sitzt er, ehemaliger Stallknecht, Seite an Seite mit den Werktätigen der Republik. Mit der Aktivistin Claire Mut aus Berlin, mit A. Hennecke, mit der Landarbeiterin eines volkseigenen Gutes, mit der Vizepräsidentin des Obersten Gerichtshofes

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				der Republik, mit den arbeitenden Menschen, die das Schicksal des Landes bestimmen, in der Volkskammer ebenso wie in ihren Betrieben.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
50	- 0:53:15 (23 sek.)	OFF: Musik, Sprecher ON: Applaus	Lenin-Bild, Industriebetrieb, Dreher bei der Arbeit, Versammlung an der Drehbank, Webstühle mit Arbeitern	Zum 80. Geburtstag Lenins vollbrachte der Dreher Erich Wirth eine politische Tat. Er gab den Anstoß für das Schnelldrehen in der ganzen volkseigenen Industrie. Sein Schnelldrehversuch löste die entscheidende Frage: entweder 10.000 neue Drehbänke oder höhere Leistung an den alten. Er löste sie nach den Erfahrungen seines sowjetischen Kollegen Pavel Dykow. Wieder *zerbrachen alte Vorstellungen*, wieder zerbrachen alte Normen. Man kann besser und produktiver arbeiten. In vorbildlicher Weise halfen Gewerkschaften und Regierung bei der schnellen Verbreitung des neuen Verfahrens. Es herrschte der Wille immer mehr und billiger zu produzieren. Wie machte das die Textilindustrie? An jedem Webstuhl ein Mann, so war das seit altersher. An zwei Webstühlen ein Mann; so ist das seit 1950. Der Kampf um die Minute, den Pfennig, das Gramm beherrschte die volkseigene Wirtschaft. Neues, Großes keimte heran.
51	-	OFF:	Menschenversammlung unter	Was geschah an jenem regnerischen 15.Februar

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	0:53:38 (1.46 min)	Musik, Sprecher,	freiem Himmel, Grundsteinlegung	1950 in *Brandenburg?* Neue Menschen standen vor einer gewaltigen neuen Aufgabe. Es wurde der Grundstein gelegt für das bisher gewaltigste Projekt unserer volkseigenen Industrie. Über die Flickschen Trümmer hinaus soll eines der modernsten Stahlwerke Europas entstehen.
52	- 0:55:24 (1.37 min)	OFF: Musik, Sprecher	Menschen strömen ins Theater, Landestheater Dessau, Innenaufnahmen des Theaters, Theateraufführung, Publikum, Kulturhaus, Konzert	Wir bauten nicht nur neue Werke, wir bauten auch neue *Kulturstätten, neue Theater*. Es ist nicht entscheidend, dass das Landestheater in Dessau eine der größten Bühnen Europas besitzt. Es ist nicht entscheidend, dass der Raum 1300 Zuschauer fasst. Aber es ist entscheidend, wer diese Zuschauer sind. Es sind die arbeitenden Menschen. So wie der Boden und die Betriebe ihr eigen wurden, so nahmen sie Besitz von den Werten der Kultur. Die Räuber von Friedrich Schiller. Das Publikum kennt die Kreaturen von denen Karl Moor spricht. Jahrhunderte lang beherrschten sie unser Land. `Diesen Rubin zog ich einem Minister vom Finger, diesen Diamant zog ich einem Finanzrat ab, der

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				erst Stellen und Ämter an die Meistbietenden verkauft und die trauernden Patrioten von seiner Türe stieß.` Die Werktätigen lernen verstehen, ob man ihnen *Kitsch oder echte Kultur* bietet in den Theatern oder Kulturhäusern ihrer Betriebe. Heute bestehen ebenso wie in den volkseigenen Motorenwerken Wernigerode mehr als 2000 Kulturhäuser in unserer volkseigenen Industrie.

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
53	- 0:57:01 (4.38 min)	OFF: Musik, Sprecher	Menschen strömen in Gebäude, Gravur in Stein: „Wir können nicht auf die *Almosen der Natur* warten. Es ist unsere Aufgabe sie ihr zu entreißen.“; Seminar, Seminarteilnehmer, Versammlung der FDJ, Menschen bei Billard, Schach, Lesen	Auch die Kulturhäuser auf dem Lande sind eine neue Erscheinung in unserem neuen Leben. Die MAS hat nicht nur Traktoren, sie hat Wissen, Bildung und Kultur auf das Land gebracht. Mitschurin-Zirkel. Der Agronom der MAS macht die Bauern mit den umwälzenden Erkenntnissen des sowjetischen Naturwissenschaftlers Mitschurin bekannt. Auch unsere Bauern lernen von den Sowjetmenschen. Lernen, lernen, nochmals lernen. Der Wille war bei der Jugend des Dorfes vorhanden, in den Kulturhäusern der MAS können sie es. Die Traktoren der MAS haben den Bauern den Acker bestellt. Deshalb können Alt und Jung im Kulturhaus den Feierabend verbringen. Früher saß vielleicht gerade in diesem Raume die Schlossherrin und amüsierte sich über die dummen Bauern.
54	- 1:01:39 (2.14 min)	OFF: Musik, Sprecher	Kinder in Schulklassen bei unterschiedlichem Unterricht, Abzeichenverleihung, Schulklasse bei Bodenkunde, Schüler mit Mikro-	Der Gedanke des Friedens wird vom ersten Schultag an in die Herzen der Kinder gepflanzt. Das Monopol auf Bildung wurde gebrochen. Sprachunterricht, Chemie, Physik; für alle Kin-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
			skopen, Versammlung von Jungpionieren, A. Hennecke bei Vortrag vor Jugendlichen, Lehrlingsausbildung im Handwerk, Seminarteilnehmer, Hörsaal	der in jeder Schule; das ist demokratische Schulreform. Junge Pioniere lernen gut. Die Besten tragen das Abzeichen für gutes Wissen in der Schule. *Das Monopol auf Bildung wurde gebrochen.* Die Zentralschule ist das Ergebnis der Schulreform auf dem Lande. Gute Fachlehrer erteilen heute den gleichen Unterricht wie in den Schulen der Städte. Die Bauern und Agronomen von morgen studieren den Boden und seine Früchte. Ihr Wissen wird ihnen stets ein guter Helfer sein. 28 Mikroskope in einer Landschule. Das ist die neue Schule und das sind die neuen Schüler. Junge, aufgeschlossene, selbstbewusste Menschen wachsen heran. Ihre Väter waren Ackerbauern und Knechte. Sie werden Neubauern, Agronomen und Ingenieure sein. Aus der Schule der Dörfer und Städte geht der Weg weiter. Lehrkombinate entstanden, wie das der IFA in Zschopau. ‚Lernt mit Eifer' sagt A. Hennecke den Lehrlingen. ‚Macht von den Möglichkeiten Gebrauch, die euch Schulreform und Jugendgesetz gegeben haben.' In Zschopau

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				lernen die Jungen und Mädel nicht nur meißeln, sie lernen auch die Gesetze der Mechanik. Sie erlernen nicht nur das Handwerk, sie erarbeiten sich auch die Voraussetzungen zu jedem Studium. Der Weg geht weiter. Manch einer, der in diesen Räumen lebte, lernte und arbeitete, wurde von seinem Betrieb an die Arbeiter-und-Bauern-Fakultät delegiert. Es waren die Besten. Für sie öffnete sich das Tor zur Universität, das heute Jedem offen steht. Diese Arbeiter und Bauern werden bessere Lehrer, Juristen, Wissenschaftler und Ärzte werden; bessere als jede Fabrikbesitzerstocher und jeder Junkersohn vor ihnen, weil sie aus dem Lande kommen und für das Volk arbeiten. Sie werden die Betriebe, sie werden den Staat lenken. In der medizinischen Fakultät Leipzig bestand der Arbeitersohn Heinz Görges sein Physikum als Bester. Er wird ungezählte Nachfolger in allen Fakultäten finden.
55	-	OFF:	Staatl. Baugewerkschule, Trans-	Der Student Görges wird diese akademische

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
	1:03:53 (1.25 min)	Musik, Sprecher	parent: „Wegen Streik geschlossen“, streikende Studenten, Taxi -Girls-Plakate, Soldaten mit jungen Frauen, Presse mit Aktfotos, Schönheitswettbewerb, tanzende Menschen, Frauenringkampf, Schicksalsberatungsbude, Imbiss der Künstlernothilfe, Menschen in Werbekartons, bettelnde Kinder	Freiheit des Westens nie kennenlernen; die Freiheit zu protestieren und zu hungern. Autos zu lotsen, oder, ja, oder so. Viele Gönner aus Übersee finanzieren ein Studium, das in Dahlem, Heidelberg beginnt und manchmal in den Häusern mit der roten Laterne endet. Körper und Geist, Liebe und Ehe: Begriffe die zu Titeln für westdeutsche Schmutzblätter geworden sind. Der Mensch ist entwürdigt, der Mensch ist zur Ware geworden. Die sagen: `Was kümmert euch das ungewisse Morgen? Vergesst! Freut euch! Denkt nicht nach! Sensation! Amerikanisches Jahrhundert!` Keine Schicksalsberatung hilft, die Zeichen der Not mehren sich. Die Scham über solche Bilder wird zum Hass, weil wir wissen, auch das Schicksal dieser Menschen, das Schicksal dieser Kinder kann in anderen, besseren Bahnen verlaufen.
56	- 1:05:18 (45 sek.)	OFF: Musik, Sprecher	Soldat in Uniform, USA-Flagge, Militärparade mit Panzern, Panzertransport, Militärmanöver,	Über diesen Soldaten wehen die Sterne und Streifen. Sie wehen über Belgiern, über Engländern und Franzosen. Sie wehen noch über ei-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
			Straße vor Loreley, Militärpatrouille	nem Teil von Deutschland. Die USA-Fahne weht über deutschen Menschen, die auch wieder marschieren sollen, die mit ihren eigenen Händen ihrer eigenen Heimat das Grab schaufeln sollen. Westdeutsche Bauern verlieren ihren Boden für amerikanische Truppenübungsplätze. Einer nach dem anderen entsteht. Remilitarisierung, Paraden, Manöver, Kriegsvorbereitungen. Jeder Deutsche, der diesen Namen verdient, muss sich die Frage stellen: Soll es soweit kommen, dass der Loreley-Felsen gesprengt wird? Sollen sich USA-Aggressionstruppen hinter Wasserwüsten, hinter Berge ertrunkener Menschen zurückziehen? Soll es soweit kommen?
57	- 1:06:03 (5.17 min)	OFF: Musik, Sprecher	Demonstration, Kundgebung, FDJ-Aufmarsch	Kriege sind Menschenwerk und Menschen können Kriege verhindern. Die Zahl der westdeutschen Menschen steigt, die nicht wollen, dass Westdeutschland Aufmarschgebiet für den amerikanischen Krieg wird. Friedenskämpfer wie Max Reimann werden von den USA-Faschisten

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				verfolgt. Trotzdem ertönt ihre Stimme. Es gibt einen Weg zum einigen Deutschland in Frieden. Alles für den Frieden.
58	- 1:11:20 (3.54 min)	OFF: Musik, Sprecher	Bagger, Industrieanlage, Arbeiter auf Baustelle, Schiffbau auf Werft, Schiffe, Hüttenwerk, Walzanlage, Bauarbeiter, HO-Kiosk, Nacht- und Tagarbeit auf Baustelle, Arbeiter am Hochofen	Das ist in der DDR zum Lebensgesetz geworden. In den drei Monaten seit der Grundsteinlegung ist aus der toten Brandenburger Halle ein riesiger Platz geworden. Die Brandenburger verkünden: Am *20. Juli wird zu Ehren des III. Parteitags* der SED unser erster Stahl fließen. Jeder gewonnene Tag sind hundert Tonnen Stahl. Nicht nur die Brandenburger denken an den 20. Juli. Auf der Volkswerft Stralsund geschieht das Gleiche. 35 Kupferschmiede machen alle 14 Tage eine Sonderschicht. Den Lohn stellen sie für einen schnelleren Aufbau ihrer Werft zur Verfügung. Mehr Locker, mehr Fische. Eine Gleichung von Tausenden. In der Maxhütte: Erfüllung des Zweijahrplans zum 20. Juli, Sonderschichten für den großen Bruder in Brandenburg. Wer heute Brandenburg hilft, der sorgt für das bessere Leben von morgen. Mor-

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				gen stehen neue, größere Aufgaben bevor. Morgen wird Traudel Heisenkolben unsere erste Walzwerkingenieurin sein. Jetzt aber gab es nur ein Ziel: Stahl für Brandenburg. Es sind noch zwei Tage bis zum 20. Juli. Brandenburg hat ein Gesicht bekommen. Aus Streben und Trägern sind Hallen geworden. Brandenburg ist in aller Munde. Eine beispiellose Solidarität hat die Republik ergriffen. Riesa schickt mit einem herzlichen Glückauf die erste Gießpfanne. Freiwillige Fachkräfte, Schweißer und Nieter kommen aus allen Teilen des Landes. Der rauchende Schornstein verkündet weithin ins Land hinaus: Wir sind soweit! Nacht und Tag, Tag und Nacht, in drei Schichten, seit Wochen, 5 Monate von der Grundsteinlegung bis zum ersten Abstich. Die Menschen, die vor fünf Jahren müde und hoffnungslos waren; die Menschen bauen nun eines der modernsten Stahlwerke Europas. *Alles im Zeichen des 20. Juli.* Noch ein Tag ist Zeit. Die Ofenbühne ist nahezu fertig. Die Maurer fügen die letzten Steine ein. Die

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				Glut des 100-Tonnen-Ofens wartet begierig auf die erste Nahrung. Es ist soweit. Pünktlich um 16 Uhr am 19. Juli wird der erste Schrott eingesetzt. Die erste Schmelze beginnt. Bis zum ersten Abstich sind es noch 20 Stunden.
59	- 1:15:14 (20 sek.)	OFF: Musik, Sprecher	Richtfest mit großer Versammlung	Gleichzeitig feiern die Werktätigen Berlins das Richtfest der Arbeitersiedlung in der *Stalinallee*. Von dort und aus der ganzen Republik kommen Telegramme: Ziel des Zweijahrplans erreicht und übertroffen.
			Buchseite 20. Juli 1950	
60	- 1:15:34 (4.46 min)	OFF: Musik, Sprecher, ON: Parteitag, Ansprache, Applaus, W. Ul-	Arbeiter im Stahlwerk, Versammlung im Stahlwerk, Parteitag, W. Pieck, W. Ulbricht, Abgeordnete, verschiedene Redner, applaudierende Massen	*20. Juli mittags, 12.15 Uhr in Brandenburg.* Macht den Weg frei für den ersten Brandenburger Stahl! Brandenburg grüßt den III. Parteitag, grüßt die Partei der deutschen Arbeiterklasse. „Seit heute Mittag 12.15 Uhr fließt in Brandenburg der erste Stahl für den Frieden. So fließt unser erster Stahl zu Ehren des Vortrupps des deutschen Volkes, der SED, fließt zum Segen des deutschen Volkes in einem *großen nationa-*

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
		bricht		*len Befreiungskampf und der Sicherung des Weltfriedens*.“ Der Zweijahrplan ist erfüllt. Die Partei, die ihn verkündet hatte, eröffnete dem deutschen Volk neue, große Perspektiven. Walter Ulbricht, der Schöpfer und Initiator des Zweijahrplans verkündet den Fünfjahrplan. „Der Fünfjahrplan ist der große Plan des Kampfes und der Gestaltung eines friedlichen, fortschrittlichen Deutschlands, in dem nach Beseitigung der Kriegsfolgen das Lebensniveau des Volkes, das Lebensniveau im imperialistischen Deutschland *bedeutend übertreffen* wird. Der Fünfjahrplan sieht eine Steigerung der friedlichen Industrieproduktion um das Zweifache gegenüber dem Stand von 1936 vor. Es wird sich erweisen, ob eine neue demokratische Ordnung möglich ist, ein Tempo der industriellen Entwicklung pro Jahr zu erreichen, welches für kein kapitalistisches Land pro Jahr zu erreichen ist. Wir geben das Beispiel des friedlichen Aufbaus und zeigen dass alle Bedingungen gegeben sind, ein einiges friedliches, demokratisches

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				und starkes Deutschland zu schaffen. Die besten Menschen erheben ihre Stimme und sagen: `Dieser Plan wird die Krönung unserer Arbeit sein.` Aber sie wissen auch, dass ein neuer Krieg ihre Pläne und Hoffnungen zunichte machen würde. Sie wissen, dass ein neues Deutschland nur in Frieden entstehen kann.
61	- 1:20:20 (47 sek.)	OFF: Musik, Sprecher	Unterschriftensammlung bei unterschiedlichen Menschen (passend zum Kommentar)	Für den Frieden ächten Deutschlands Arbeiter die Atomwaffe. Der Bauer unterschrieb, der Wissenschaftler. Der katholische Pfarrer; zwei Kriege erlebte er, der dritte darf nicht sein. Es muss Frieden sein für uns, für die Kinder. Der beste deutsche Friedenskämpfer Wilhelm Pieck unterschrieb und mit ihm alle Menschen, die guten Willens sind. Ihm nahm der Krieg das Augenlicht. Evangelische Pfarrer, Studenten, israelitische Prediger. Alle verbündet eine Forderung: Alles für den Aufstieg Deutschlands. Alles für den Frieden. In Westdeutschland erleben die Menschen das Werk der Kriegshyäne. Um so stärker wird ihr Wille, um so stärker

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				wird ihre Kraft. Wir sind zum Teil der weltumspannenden Front des Friedens geworden. Und wo es den Frieden zu wahren gilt, stehen die Völker der SU an der Spitze. Der Schriftsteller gab seinen Namen, die Volksschauspielerin, die Bauern der Kolchosen. Der polnische Ministerpräsident .. weiß welches Leid sein Land durch den Faschismus erlitt. Die Polen wissen, dass ihre Ziele auch die Ziele aller ehrlichen Deutschen sind. Das tschechoslowakische Volk ächtet die Atomwaffe. Bulgarien unterschrieb, Ungarn unterschrieb, China unterschrieb. Hunderte Millionen unterschrieben in aller Welt, ob in chinesisch oder deutsch. Sie fordern das Gleiche: Frieden. Das Ringen um den Frieden sprengt alle Grenzen. Österreich, das freie Griechenland, Italien, England, Indien, Japan, Korea, China, Albanien, Prag, Warschau, Berlin. In dieser Stadt, von der Hitlers Krieg ausging, wehen heute die Fahnen der Friedenskämpfer, ertönt heute der Ruf: Freundschaft für immer mit der Sowjetunion. *Roter Platz in Moskau.*

Nr.	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
				Hier zerbrachen am 9. Mai 1945 die Fahnen der deutschen Faschisten. Heute steht das freie demokratische Deutschland im unüberwindlichen Friedenslager der 800 Millionen.
62	- 1:21:07	Musik	*Buchseiten:* Die Erfahrung des letzten Krieges hat gezeigt, dass das deutsche und das sowjetische Volk in diesem Kriege die größten Opfer gebracht haben, dass die beiden Völker die grössten Potenzen in Europa zur Vollbringung großer Aktionen von Weltbedeutung besitzen. Wenn diese beiden Völker die Entschlossenheit an den Tag legen werden, für den Frieden mit der gleichen Anspannung ihrer Kräfte zu kämpfen, mit der sie Krieg führten, so kann man den Frieden in Europa für gesichert halten. Joseph Stalin	

5.2.2.6 Der Film-Heroismus und seine Aporien

‚Propaganda für den Plan' und `Vorbild` zur Erhöhung der Produktivität - das soll einer gängigen Auffassung zufolge die Sinnstruktur dieser Filme sein; insofern wären Bild und Bedeutung schlicht identisch. Dies ist auch der Fall, denn die im Bild präsentierten Losungen, die die Erhöhung der Produktivität und der Produktion preisen, sind nicht zu übersehen. Die verbal und visuell propagierte Erhöhung der Produktivität[2095] stellt in der Tat einen Kernpunkt der Aktivistenkampagne dar; sie wird auch dementsprechend *offen* und *unmissverständlich* formuliert; die sprachliche Reproduktion dessen, was im Film zu sehen ist, kann aber kaum als Analyse gelten.

Die Auffassung, die medial re/produzierten *Arbeitshelden* sollten schlicht den Arbeitern als Vorbilder zur Nachahmung zum Zweck der Produktivitätssteigerung dienen, stellt eine unzulässige Verkürzung der Sinndimensionen der Bilder und zudem eine Verkennung der politischen Realitäten dar. Die Nachahmung in der sozialen Realität, die eben nicht der spontanen Initiative *von unten* überlassen bleiben durfte und konnte, diese Nachahmungen der *Heldentaten von einfachen Arbeitern*, die sich zur das ganze Land erfassenden *Massenbewegung* steigerten, wurden *organisiert*, kurz: es waren Inszenierungen der SED bzw. ihrer ‚Transmissionsorgane.' Ihre *Verdopplung* erfuhren sie in den medialen Inszenierungen, die wiederum als *Abbilder* eines realen Ereignisses und insofern als authentisch gelten sollten.

Und hier schließt sich der Kreis der *totalitären Bildpolitik*: in den medialen Verdopplungen einer inszenierten Realität wird die gelungene Verwandlung ideologischer Fiktionen in Realität *bewiesen*. Hier liegt daher die entscheidende Sinndimension: diese Bilder beweisen eine Kernthese des politischen Mythos, der zufolge die befreite Arbeit zu höherer Produktivität führt und in diesem befreiten Produktionsprozess den Neuen Menschen herausprozessiert; sie sind *nicht Appell*, sondern *Antizipation*: sie künden vom immerwährenden kommenden Wohlstand und Glück im Paradies der Werktätigen, das sie eben im *Begriff* sind zu schaffen.

2095 Auch Hartmann/Eggeling sehen, dass es um mehr geht, wenn sie schreiben: rein „äußerlich diente" diese Kampagne einer „Steigerung der Produktivität". Ihre Auffassung, es ginge dabei aber „unausgesprochen" um die „Bewußtmachung des ‚Abstands' zwischen Vorbild und Masse", um eine „Legitimationsbasis für deren unbeschränkte, der Herrscherwillkür unterworfene Manipulierbarkeit" zu haben, kann nicht überzeigen. Vgl. Hartmann/Eggeling, Sowjetische Präsenz..., a. a. O., S. 117 f.

Der inszenierte Charakter der politisch-sozialen Realität und ihres medialen Doubles, aus dem eine für die SED-Diktatur und ihre spezifische Form von Öffentlichkeit konstitutive und durchgängige Widersprüchlichkeit resultierte, konfligierte selbstverständlich stets mit den empirisch konstatierbaren Heldentaten an der *Produktionsfront*.

In die Filme vom Typus des optimistischen Heroismus findet diese Widersprüchlichkeit keinen Eingang; ihre Sinnstruktur besteht im Beweis der Gleichung: befreite Arbeit führt zu hoher Arbeitsproduktivität und damit zum Neuen Menschen; diese Filme sind daher bestimmt von der *Evokation* des vom *Arbeitshelden* geschaffenen kommenden *Reichs des Glücks.* In diesen Filmen liegt die Nachbildung eines Hauptstücks des politischen Mythos, liegt ein mediales Selbstbild vor von der Größe der Aufgaben, die von heroischen Gestalten bewältigt werden muss, und von der Größe des in Erfüllung dieser Aufgaben zu realisierenden Reichs. Aber schon das Ziel der Schaffung einer sozialen Elite als Äquivalent der politischen stösst auf beträchtliche Umsetzungsprobleme[2096]; ähnliches gilt für die mediale Vermittlung des heroischen kommunistischen Selbstbildes sowohl in der Binnenstruktur der Bewegung als auch in der Außenwirkung auf die zu erobernde Arbeiterklasse.

Die Gründe für dieses zweite Problem liegen in den Filmen selbst. An Thorndikes Helden- Film „Der 13. Oktober“ sind die Schwierigkeiten der ‚Dokumentaristen‘ bei der übernommenen Aufgabe der Nachbildung der Kernelemente des politischen Mythos am aporetischen Verhältnis von Bild und Rede deutlich geworden. Die vom Film präsentierten Bilder vom Helden Hennecke mit bloßem Oberkörper bei seiner Rekordschicht können nur mit einer vagen Ähnlichkeit zum *Original* aufwarten: das unerreichte Original des Arbeitshelden als heroische Gestalt mit Stahlphysiognomie, kräftigem nacktem Oberkörper und schwieligen Fäusten findet sich allein auf dem Propaganda-Plakat; seine Nachbildung bleibt, selbst wenn sie mit den Mitteln des *fiktionalen* Dokumentarfilms erfolgt, eng an die physikalische Abbildfunktion der Kamera gebunden. Die außeralltägliche Leistung wird von einer alltäglichen Gestalt vollbracht, die Visualisierung des Heroismus des Arbeitshelden entbehrt daher von Anfang an - ganz im Gegensatz zur Visualisierung des politischen Führer-Helden - der entscheidenden Dimension:

2096 Vgl. oben Kap. 4 die sozialgeschichtlichen Anmerkungen zur Aktivisten- und Brigadebewegung.

von der Größe der Tat, zu deren Ausführung es eben eines Heros bedarf, kann nicht das *Bild,* sondern nur die *Rede* zeugen.

Die *iterative Rede* von der Größe der Taten des Arbeitshelden wird daher zum Merkmal dieses Films und seiner Nachfolger. Eine adäquate filmische Nachbildung des Postulats vom heroischen Arbeitshelden scheitert an die Differenz seine *zwei Körper*: die Trennung in einen *natürlichen* und einen *symbolischen* ist medial nicht aufzuheben. Die Visualisierung bleibt daher im Bereich des Nebensächlichen; der „Text machte die Stärke des Films aus" wie der Kritiker Jordan am Fall des Films vom „Weg nach oben" hervorgehoben hat; von Bedeutung sind die sprachlich artikulierten Attribute des Arbeitshelden: Revolutionäre im Arbeitsprozeß*,* Bahnbrecher der Zukunft, Kämpfer für ein neues Leben.

Die Aporien des von den Theoretikern des Sozialistischen Realismus nach dem Modell der neoplatonischen Idenmimesis geschaffenen neuen DEFA-Genres *fiktionaler Dokumentarfilm* blieben bei der SED und ihren Kunstschaffenden nicht unbemerkt; sie wurden aber verstanden und diskutiert als praktisches Problem, nicht als Problem der Theorie. Der DEFA-Experte Jordan erwähnt in seinem historischen Abriss der Dokumentarfilmentwicklung auch die Versuche der SED, die sichtbar gewordenen Aporien aufzuheben.

Die Kritik galt vordergründig dem Weg der „Mischung von Dokumentar- und Spielfilm", so das sowjetische DEFA-Vorstandsmitglied Andrijewski 1949, er sei „unkünstlerisch" und führe, „wie die Erfahrungen in der Sowjetunion bewiesen haben", zu „einem Fiasko". Der „neue Leiter der Kurzfilmproduktion, Dr. Heino Brandes, erklärte: ‚Wir geben vor, dokumentarisch zu sein, in Wirklichkeit machen wir etwas vor'. An der Echtheit des Materials dürfe kein Zweifel aufkommen, um die Glaubwürdigkeit nicht zu untergraben."[2097]

Die geforderte Glaubwürdigkeit musste aber zugleich der folgenden, von Brandes formulierten Forderung genügen: „Die Aufgabe, die wir haben, besteht darin, die Welt von heute mit den Augen von morgen zu sehen."[2098] Auf dem so präparierten „Prüfstand" standen also der „Dokumentarfilm, seine Aufgabe und seine Bedeutung"; diese Prüfung war, Jordan zufolge,

---

2097 Jordan, Günter, Die frühen Jahre, a. a. O., S. 33.

2098 Zit. nach ebd.

„insofern berechtigt, als ein Aktivist oder ein BGL-Vorsitzender, von Schauspielern verkörpert und als Helden von Dokumentarfilmen ausgegeben, Wirkungen zeitigen mußten, die das Gegenteil von dem waren, was man bewirken wollte.“[2099]

Die von Jordan in seiner Darstellung referierten Ausschnitte aus der Film-Debatte betonen dies praktische Element: die Sorge um *Glaubwürdigkeit* und *Effizienz* der *Waffe Film* im Klassenkampf steht im Mittelpunkt. Der Begriff Effizienz ist hier nicht gleichbedeutend mit dem an dieser Stelle sonst üblichen Begriff der Instrumentalisierung. Dass das Medium - wie alle anderen auch - einem prinzipiell instrumentellen Verständnis und Gebrauch unterlag, das klassisch in der Formel von Film als Waffe im Klassenkampf formuliert vorlag, dies stellt die bekannte Grundlage dar, auf der sich dann die Frage nach dem *richtigen* Gebrauch ergab. Diese Frage wiederum ist ohne Rekurs auf die jeweilige Zweckbestimmung nicht zu beantworten.

Das Exempel der Kritik von Jordan, der immer absah von den Zwecken, von den Thesen, die vom Film zu bebildern waren, hat dies deutlich gezeigt. Der Zweck in diesem Fall ist einfach zu benennen: die Filme sollten die Thesen über die befreite Arbeit und die aus ihr herauswachsende heroische Gestalt des Arbeiters belegen, also dafür Bilder schaffen, finden und erfinden, kurz: Bilder bereitstellen, die den theoretisch bereits erbrachten Beweis auch als ‚empirisch bewiesen‘ ausgeben können.

Ein *ernstes* Problem entsteht allerdings, wenn dies heroische Selbstbild zur *Farce* wird. Dies ist der Fall, wenn die Zuschauer wissen, ein Schauspieler bekleidet die Rolle eines Aktivisten, die gar kein Rolle sein soll, also kein Spiel, nicht Fiktion, sondern authentisches Abbild eines realen Ereignisses. Damit wird genau das unterminiert, was hergestellt werden soll: Glaubwürdigkeit, sowohl des Films, des Genres, als auch des Herrn des Films, der Partei.

Der Entwurf eines heroischen Selbstbildes bricht zusammen, wenn die potentiellen Rezipienten vom artifiziellen und fiktionalen Status des Vorgangs wissen, auf den sie blicken sollen, als wäre er authentisch. Was, nach dem Hegel/Marx-Wort für die großen geschichtlichen Ereignisse und Revolutionen gilt, dass ihre Wiederholung den Charakter der Farce annehmen, gilt

---

2099 Ebd.

auch hier: Die offenkundigen Fehler bei der medialen Konstruktion des Arbeitshelden lassen die Kampagne schon fast als Farce erscheinen.

Im Werk von Thorndike hat der sozialistische Kritiker Herlinghaus eine *ästhetische Wende* festgestellt und sie datiert auf die Jahre 1959/60. Sie verläuft über mehrere Stufen und besteht im Abschied von der Inszenierung: „Ihr Bekenntnis zum politischen Dokumentarfilm, das sich der Ästhetik des Dokumentarischen bewußt geworden war, setzte zum Beispiel den Schlußpunkt unter eine bestimmte Darstellungsweise: unter die Inszenierung.“[2100]

Inszenierung soll heißen: „Sie rekonstruierten eine Reihe von Szenen originalgetreu auf der Grundlage eines belegten authentischen Sachverhalts“; dies erkannten sie aber „als ein mangelndes Bewußtsein der Darstellungsmöglichkeiten des Dokumentarischen.“[2101] Für das entwickelte Bewusstsein „wesentlicher“ als „die Absage an die Rekonstruktion“ war *„die Präzision ihres Standpunktes als Dokumentaristen zum lebendigen Menschen.“*[2102]

Ein Versuch in dem Dokumentarfilm „Die Sieben vom Rhein“ war „im wesentlichen“ daran gescheitert, „daß Kamera und Regie noch nicht ihre *schöpferische Funktion* erkannt hatten. Noch waren sie nicht in der Lage, die *ganze Skala der menschlichen Reaktionen* als das für *den Inhalt* Bedeutsame zu erkennen und ihnen den Reiz des Unmittelbaren abzugewinnen. Denn die Vorlagen – man mag sie Szenarien, Drehbücher oder Drehpläne nennen – stellten ziemlich genaue ‚darstellerische Aufgaben‘. (…) Vorlage wie Konstruktion des Films leiteten sich noch nicht von der durch die Kamera beobachteten, ausgewählten und interpretierten Bewegung, Geste, Mimik und Sprache des einzelnen und des Kollektivs her.“[2103] Diese - vom Kritiker Herlinghaus formulierte obskure - „Erkenntnis war eine wichtige Vorbedingung für die Arbeit am ‚Russischen Wunder‘, weil der Film die Darstellung

---

2100 Herlinghaus, H., Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 48.

2101 Ebd. Das richtige Bewusstsein schloß auch die Herstellung von Originalen ein, dies zeigen u. a. ihre berüchtigten Dokumentarfilme „Urlaub auf Sylt“, „Unternehmen Teutonenschwert“, „Du und mancher Kamerad“. Vgl. dazu u. a. Lemke, Michael, Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die Westpropaganda der SED 1960 – 1963, in: VfZ 41. Jg. H. 21 1993, S. 153 - 174, vor allem S. 160 ff.

2102 Herlinghaus, H., Annelie und Andrew Thorndike, a. a. O., S. 49. Herv. v. Vf.

2103 Ebd.

des lebendigen Menschen implizierte und ein neues Herangehen“[2104] erfordert haben soll.

Warum soll eine *Implikation* der Darstellung des ‚Russischen Wunders‘ die *Darstellung des lebendigen Menschen* sein - und was soll das heißen? Die Antwort gibt Thorndike im Gespräch mit Herlinghaus; sie lautet: hier „standen wir vor dem *neuen Menschen*, nach ihm mußten wir suchen, ihn wollten wir finden.“[2105]

Das Problem für die Thorndikes war „die Präzision ihres Standpunktes als Dokumentaristen *zum lebendigen Menschen.“* Die Lösung erfolgte bei der Darstellung des ‚Russischen Wunders‘, dieses Wunder soll die „*Darstellung des lebendigen Menschen“* erzwungen haben. Dieses Wunder bestand in der Schöpfung des *„neuen Menschen“*, vollbracht vom politischen Prometheus Lenin und seinem Fortsetzer Stalin. Vor diesem neuen Menschen stand nun der Dokumentarist und wollte ihn darstellen; das Darstellen des neuen Menschen konnte aber nicht ein einfaches Abbilden sein, denn das Darstellen erforderte zunächst einmal ein Suchen und Finden. Der komplizierte Vorgang der Darstellung des *neuen Menschen* fand schließlich seine Lösung in der *Erkenntnis*, sie müsse die Darstellung *des lebendigen Menschen* sein.

Das schlichte Verfahren, einen *lebendigen Menschen* vor die Kamera zu stellen und dadurch *darzustellen* verwandelt sich in ein sozusagen *dialektisches* Verfahren: die *Realinkarnation* des ideologischen Postulats des durch ein politisches Wunder geschöpften neuen Mensch ist der *lebendige Mensch in Russland*; für seine *Darstellung* muss der *neue Mensch* aber gesucht und gefunden werden, d.h. seine Existenzform ist noch nicht ubiquitär, er ist aber vorhanden: als *Realinkarnation* nicht eines beliebigen, sondern des *lebendigen* Menschen.

Die Darstellung des *lebendigen* Menschen ist die Darstellung des *neuen* Menschen - eine in der Tat erstaunliche „Präzision“ eines „Standpunktes“, der seine Haltung zum *Menschen* präzise festschreibt: er ist *lebendig* nur als ideologisches Postulat; seine Darstellung bleibt, was sie war: Bebilderung einer These. Die Evokation des neuen Menschen erfolgt nicht mehr fiktional unter dem Zwang der verspäteten Verhältnisse in Deutschland, nicht mehr als *Inszenierung*, sondern, ermöglicht durch die Hinwendung zur Heimat der

---

2104 Ebd.

2105 Ebd. Herv. v. Vf.

Werktätigen, als *Abbild* des vorhandenen in Russland. Das stellt wahrlich einen außerordentlich bedeutsamen Klärungsvorgang dar; zur Lösung der bestehenden Probleme des DEFA-Dokumentarfilms trug er indes wenig bei.

Das Hauptproblem des Genres lag in der nach wie vor bestehenden Bindung an die Empirie, die den Dokumentarfilm im Unterschied zum Spielfilm beschränkt in der Freiheit der Mittel, sie hat ihre restriktiven Seiten deutlich gezeigt: eine Heldenfigur, deren fiktionalen Status die Rezipienten durchschauen, ist wertlos, schlimmer noch sie wird zur *komischen* Figur. Die Bindung an die Empirie, deren Tücken später Honnecker im real existierenden Sozialismus am Fall seiner Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik zu spüren bekam, weil nämlich die Adressaten der versprochenen Wohltaten, wie Meuschel[2106] bemerkt hat, ihr Eintreffen auch überprüfen konnten und im negativen Fall auch ein negatives Urteil über die Politik fällten, die Falle der Empirie funktioniert schon hier. Ganz anders verhält es sich mit dem Genre Spielfilm, die ihn konstituierende Freiheit in den künstlerischen Mitteln der fiktionalen Darstellung ermöglicht diesem Genre die Hervorbringung von Heldengestalten, die prinzipiell von Einwänden der empirischen Art nicht erreicht werden kann, im Gegenteil, darin liegt sein unendliches imaginatives Potential.

Die erzwungene Bindung an den Dokumentarfilm wurde folgerichtig fallengelassen und der Spielfilm konnte zu seinem Recht auch in der Darstellung des Arbeitshelden kommen. Hier, in der *immanenten Widersprüchlichkeit*, lag der Grund für den Übergang zu Filmen des zweiten heroischen Typus`. Mit der Abwendung von reinen Thesengestalten des heroischen Arbeitshelden erfolgte aber eine unbeabsichtigte Verschärfung der Widersprüche durch die stärker Einbeziehung von Zügen der ‚wirklichen' Menschen; die entsprechende historisch-zeitliche Zuordnung lässt den *Realismus* des Bitterfelder Wegs[2107] als Referenzrahmen erkennen.

2106 Vgl. oben Kap. 1.

2107 Vgl. oben Kap. 2.

5.3 Dezisionistischer Heroismus

5.3.1 Der politische Führer oder: Die Geburt des neuen Heldentyps aus dem Geist der Gemeinschaft

Dieser Heldentypus durchläuft einen Bildungsweg, der zur persönlichen und politischen Emanzipation führt. Am Anfang ist er jung, unpolitisch und unheroisch; am Ende erweist sich der durch *Entscheidung* eingeschlagene Weg insgesamt als heroisch: als Heroismus des Alltags, als Heroismus der Mühen des sozialistischen Aufbaus. Der politische Führer-Held des optimistischen Heroismus ist immer schon Revolutionär; den Kampf gegen die Kontingenz führt diese Figur im Namen historischer Gesetzlichkeit; ihre mythische Fundierung erfolgt durch Erweckungserlebnis, höhere Einsicht und Sendungsbewusstsein; seine Legitimation erfolgt nicht plebiszitär oder sakral, sondern durch charismatische Anerkennung.[2108] Ganz anders dagegen der Heldentypus des dezisionistischen Heroismus. Die Geburt des ersten Heldentyps erfolgte aus dem Geist der Revolution; die Geburt dieses Typs erfolgt aus dem Geist der Gemeinschaft.

„Irgendwo muß der Mensch hingehören“, sagt die Figur Ernst Machner in „Die besten Jahre“ (1965)[2109], ein Kriegsflüchtling ohne jede weitere persönliche und soziale Bindung; ein junger Mann, auf sich zurückgeworfen, unterschreibt einen Aufnahmeantrag in die Partei. Zugleich arrangiert er sich mit einer Frau in ähnlicher Lage zu einer Gemeinschaft der Liebenden, die Tisch und Bett teilen und eine gemeinsame Zukunft erhoffen.

Der aber, der den jungen Mann angeworben hat mit den Worten: „Einen wie Dich können wir gebrauchen“, ist ein Held des ersten Typs, ein Kader, der sein Leben bedingungslos der Revolution verschrieben und alles Private immer dem Primat des Politischen untergeordnet hat. Er *erkennt* in dem jungen Mann, der zunächst völlig unpolitisch ist, den neuen Helden. Der alte Berufsrevolutionär Schmeller *sieht* sofort in Machner sein Double, einen Kader, der, mit den nötigen Modifikationen, sein politisches Werk in seinem Geist und mit der gleichen Hingabe, mit der gleichen „unverbrüchlichen Treue zur Sache der Revolution“ fortsetzen wird. Der alte Kader *erzieht* den

---

2108 Die Thälmann-Figur, erste Sequenz im Schützengraben des 1. Weltkriegs, demonstriert dies paradigmatisch.

2109 Vgl. dazu: Freiwald, Helmut, ‚Die besten Jahre‘: Die neue Heimat des Ernst Machner, in: Finke, K. (Hrsg.), DEFA- Film als nationales Kulturerbe?, a. a. O., S. 49 - 52.

neuen; er zieht ihn zu immer neuen und schwierigeren politischen Aufgaben heran, in dieser Parallelgeschichte zweier Heldentypen geht der alte Kader seinen vorbestimmten Weg als Berufsrevolutionär weiter; er weiß, dass er aus einer alten Zeit in die neue herüberragt und dass seine Fähigkeiten und Kraft nicht mehr für die neue Zeit ausreichend sein werden. Auch Thälmann *erzieht* einen jungen Arbeiter; aber ganz anders als Machner, muss Fiete Jansen nicht erst *überredet* und angeworben werden, er zählt bereits zum Kadernachwuchs, er ist bereits Revolutionär, was ihm noch fehlt, ist allein die Kaderschulung, und die bekommt er unter Thälmanns Anleitung im revolutionären Klassenkampf gegen die Bourgeoisie. Machner trifft eine *vorpolitisch*, sozusagen lebensweltlich plausibel gemachte Entscheidung zum Eintritt in die Partei und wird dann zum Kader erzogen; da die Partei schon im Besitz der politischen Macht ist, kann die Kadererziehung nicht mehr wie bei Fiete Jansen im Kampf um die Macht erfolgen, sie kann nur erfolgen im Kampf zum Aufbau und Konsolidierung der Macht, nicht im „Heroismus des Ansturms", sondern im „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit". Dieser Kampf ist, wie Lenin bewiesen hat, ein besonders schwieriger Kampf, der viele Dimension hat.

An der Figur Machner kann eine dieser Dimension dargestellt werden: der Kampf um Bildung. Deutlich wird die Differenz der Bildung als Herrschaftsmittel, als Dünkel der Bourgeoisie, als Distinktionsmerkmal der Herrschenden, auf der einen Seite, und als *Emanzipationsmittel,* das sie wird, wenn die Arbeiterklasse von ihr Gebrauch macht; durchgespielt wird das an der Figur Machner; er bricht das *Bildungsmonopol*, eine der großen *Errungenschaften* der neuen Zeit[2110], und - besonders wichtig - es ist der lernende Kader selbst, der all die schwierigen Probleme demonstriert, die bei der „Erstürmung der Höhen der Kultur" (Ulbricht) für die revolutionäre Sache entstehen können.

„Ich kann das nicht", sagt die junge Rita in „Der geteilte Himmel" (1964) als der Kader sie anwirbt für ein Lehrerstudium; „Du kannst das", sagt der Kader; er *erkennt* in der jungen Frau, die zunächst völlig unpolitisch ist, die neue Heldin. Der Kader Schwarzenback *sieht* sofort in Rita seine neue Genossin, die in seinem kooperativen Geist des ‚Vertrauens auf die Menschen'

2110 Von ihr berichtete, der gelernte Agitator, der ehemalige Kulturminister Hans Bentzien, noch im Jahr 1995 vor der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages mit größtem Pathos - vgl. oben Kap. 2.

an der Sache der Revolution mitarbeiten wird. Er *erzieht* sie nicht offen; er zieht sie nicht zu politischen Aufgaben heran. Ritas Lernprozess ist vorrangig einer des Lernens am negativen Fall; sie ist von vornherein stärker als Machner, ihre weibliche Intuition, die sie verletzlich macht, ist zugleich Quell ihrer Stärke und ihrer politischen Reifung. Hier „ist man auf schreckliche Weise in der Fremde", sagt sie im West-Berliner Cafe Kranzler zu ihrem Geliebten, aus dessen Physiognomie die Bestätigung dieser Feststellung unmissverständlich abzulesen ist. Sie weiß sich geborgen in der Gemeinschaft derer, die sind wie sie, in der Gemeinschaft der Gleichen, in der das Menschliche zählt und die sinnvolle Arbeit zum Nutzen Aller dem Leben Sinn verleiht. Ihre Einsicht wird gespeist durch eine genaue Kenntnis des *Lebens* der Menschen, die sie erfahren hat in der Teilnahme an der Produktion.

Im Sozialismus ist das „Menschliche" aufgehoben, dies ist die politisch bedeutende Erkenntnis der Rita und zugleich die zentrale politische Botschaft dieser Figur, in deren Konstruktion die besondere Raffinesse darin besteht, sie politische Kernaussagen *nicht* im Vokabular der Partei vortragen zu lassen. In dieser Figur wird ein neuer *vornehmer Ton* des authentisch sozialistisch Menschlichen vorgetragen; in dieser Figur wird dem Sozialismus sein menschliches Antlitz gegeben. Die Entscheidung gegen den Geliebten ist die Entscheidung für die sozialistische Gemeinschaft; diese Entscheidung kennzeichnet den neuen Kadertypus.

5.3.1.1 Der Film-Kader in „Der geteilte Himmel"

5.3.1.1.1 Der Film und seine Zeit

Der Verstehenshorizont des Films wird vor allem von der „Systemkrise der SED-Herrschaft"[2111] bestimmt; diese Krise hatte sich 1961 dramatisch zugespitzt, der Strom der Flüchtlinge war stetig angeschwollen, ihre Zahl betrug schließlich mehr als 30 000 Menschen im Juli und mehr als 47000 im August 1961. Insgesamt gingen von 1949 bis 1961 mehr als 2.7 Millionen Menschen in den Westen, darunter, und das traf die SED besonders hart, waren beinah

---

2111 Lemke, Michael, Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die West-Propaganda der SED 1960 - 1963, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 41. Jg. 1993, H. 21, S. 153 - 174.

fünfzig Prozent Jugendliche[2112]; sie alle verließen die DDR vor allem über die offene Grenze in Berlin. Die SED-Führung sah sich gezwungen, zum letzten Mittel zu greifen: am 13. August 1961 ließ sie die Sektorengrenze in Berlin abriegeln und alle Verbindungen zwischen West- und Ostberlin schlagartig unterbrechen. Quer durch Berlin zog die Mauer, quer durchs Land zog ein Todesstreifen eine hermetische Grenze. Ulbricht hatte sein *freies Volk* eingemauert.

Der Bau der Mauer am 13.August 1961 stellte aber auch aus einer anderen Perspektive ein entscheidendes Ereignis dar: viele Vertreter der sozialistischen Intelligenz verbanden mit diesem großen sozialistischen Bauwerk die Hoffnung, auf dieser Grundlage könne und solle nun der *wahre* Sozialismus aufgebaut werden; zu ihnen gehörte der DEFA-Regisseur Konrad Wolf, aus der bekannten kommunistischen Familie um Vater Friedrich und Bruder Markus Wolf stammend.

Er feierte den Mauerbau, die Losung seines Vaters von der Kunst, die *Waffe im Klassenkampf* sein müsse, variierend, mit folgenden Worten: „Die Maßnahmen dienen unserer Sicherheit und Ruhe, nicht nur heute, sondern auch in Zukunft. Ich bin sofort ins DEFA- Studio gegangen und habe mich bei der Kampfgruppe gemeldet, der ich angehöre. Wer fragt, was ein Künstler mit der Kampfgruppe zu tun hat, dem muß gesagt werden, daß es da keinen Unterschied gibt. Wir müssen Künstler und Kämpfer zugleich sein, und viele haben schon mit ihren Filmen demonstriert, daß sie es sind.“[2113]

Zu diesen militanten *Hoffnungsschwärmern* gehörte auch die junge Schriftstellerin Christa Wolf, die eben ihre Lehrjahre in der Produktion gemäß der Vorgabe der kulturpolitischen Linie der ersten Bitterfelder Konferenz vom

---

2112 Vgl. dazu u. a.: Horn, Klaus, Die Berlin-Krise 1958-1961, Frankfurt/M.1970, S.27 und Keiderlin, Gerhard, Berlinkrise und Mauerbau, in: Cerný, Jochen [Hrsg.] Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte, Leipzig 1990, S. 167.

2113 Konrad Wolf in: Neues Deutschland, 15. 8. 1961, zit. nach: Gersch, Wolfgang, Film in der DDR, in: Jacobsen, Wolfgang, A. Kaes u. H. H. Prinzler (Hrsg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 323 – 364, hier: S. 339. Eine ganze Reihe von prominenten Regisseuren der DEFA hat an der Rechtfertigung der Mauer mit den Mitteln des Films mitgewirkt; ein spätes Beispiel aus dem Jahr 1977 ist Roland Gräfs Werk „Die Flucht“, ein frühes der Film „Der Kinnhaken“ von Heinz Thiel aus dem Jahr 1962, zu dem Manfred Krug neben der Hauptrolle das Buch beigesteuert hat.

April 1959[2114] absolviert hatte. Im Jahr 1963 erschien die Erzählung „Der geteilte Himmel“, in der sie an ihrer Hauptfigur *ihre* Hoffnung als Entscheidung für den *menschlichen* Sozialismus demonstriert. Christa Wolfs Erzählung wurde ein ganz erstaunlicher Erfolg, innerhalb weniger Wochen wurden 150 000 Exemplare verkauft. Der neben Kurt Maetzig prominenteste Regisseur der DEFA, Konrad Wolf, griff den Stoff sofort auf, 1964 kam sein Film, zu dem Christa Wolf das Drehbuch geschrieben hatte, bereits in die DDR-Kinos. Die ungewöhnliche Eile, mit der die DEFA diesen Stoff einem breiten Film-Publikum präsentierte, lässt sich nicht zureichend aus dem ästhetischen Rang der Vorlage begründen; eher scheint dies mit dem Thema und seiner spezifischen Zurichtung zu tun zu haben.

Dabei fällt zunächst die Modernität der Metapher vom Himmel und seiner Teilung auf. Die titelgebende Metapher ist dabei weitaus moderner als das, worauf sie verweist: die Existenz einer Grenze, deren Form von Anfang an eine Monstrosität darstellte. Denn der Ausdruck „Mauer“ stellt nicht etwa eine metaphorische Umschreibung einer auch andernorts üblichen Grenzanlage dar, er bezeichnet im Gegenteil präzise das Wesen eines historisch veralteten Mittels: Bis zum Beginn der Neuzeit konnte sich etwa eine Stadt mit einer Mauer erfolgreich gegen Feinde von außen wehren. Die Geschichte kennt noch weitere Verwendungsmöglichkeiten von Mauern; die um Gefängnis und „Irrenhaus“ gezogenen Mauern sind die bekanntesten.

Der Rückgriff einer modernen Staatsgewalt auf das Mittel der Mauer, mit dem sie ihr Staatsvolk am Verlassen des Staatsterritoriums hindern will, stellt einen absurden, gleichwohl aber bitteren und blutigen *Anachronismus* dar. Auch moderne Gesellschaften verzichten nicht auf das Verfahren der Einschließung einzelner oder Gruppen von „Straf- oder Auffälligen“ hinter Mauern. Moderne Herrschaft zeichnet sich aber durch eine Abnahme physi-

---

2114 Vgl. dazu oben Kap. 2. Im Rückblick fasste Ch. Wolf das so zusammen: „Aber manche Künstler haben etwas daraus gemacht. Sie sind, wie sie aufgefordert worden waren, in die Betriebe gegangen und haben sich angeguckt, was dort los war. ‚Spur der Steine‘ ist aus solchen Begegnungen entstanden. Auch den ‚Geteilten Himmel‘ hätte ich nicht geschrieben, ohne daß ich in einem Betrieb gewesen wäre. Und als klar wurde, daß die Verbindung der Künstler mit den Betrieben dazu führte, daß sie realistisch sahen, was dort los war, daß sie Freundschaften mit Arbeitern, mit Betriebsleitern und mit Leuten anderer Berufe knüpften und daß sie Bescheid zu wissen begannen auch über die ökonomische Realität in diesem Land: Da, genau an diesem Punkt, wurde die Bitterfelder Konferenz, wurden die Möglichkeiten, die sie uns eröffnet hatte, ganz rigoros beschnitten.“ Christa Wolf, Erinnerungsbericht, in: Kahlschlag. Das 11.Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Hrsg. von Günter Agde, Berlin 1991, S. 269.

scher Gewaltanwendung aus, sie erzwingt nicht Gehorsam durch Gewalt, sie beruht auf innerer Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen als Grundlage ihrer Legitimation. Die Einschließung des eigenen Volkes offenbarte, woran es der SED-Herrschaft bis zum Ende mangelte: an ihrer demokratischen Legitimation.

Dieses Problem erkennt der Film, es bildet seinen Ausgangspunkt. Mit der Symbolkraft seines Titels schafft er einen Neubeginn, seine Titel-Metapher weist in die Zukunft, sie verweist auf die jetzt zu lösende Aufgabe der SED-Herrschaft: die Schaffung einer Ordnung von Selbst- und Weltdeutungsmustern, mit deren Hilfe der einzelne die Kontingenz des Lebens in die Sinnhaftigkeit eines geordneten Ganzen stellen kann, kurz: die Schaffung einer konsistenten symbolischen Ordnung. Der Ansatzpunkt des Films ist modern, weil er selbst ein solches Sinngebungsverfahren in Gang setzt. Damit ersetzt der Film die alten Methoden propagandistischer Einhämmerung von Parolen; er versucht seine Botschaft mit subtilen Mitteln zu vermitteln; der Film selbst ist ein Anwendungsfall einer *effektiven* symbolischen Ordnung. Von diesem Ansatzpunkt aus präsentiert der Film die Probleme der SED-Herrschaft und entwirft Versuche ihrer Lösungen; von besonderer Bedeutung dabei wird der vorgeführte neue Typ des Parteikaders.

5.3.1.1.2 Besetzung und Inhalt

Regie: Konrad Wolf; Drehbuch: Christa Wolf, Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Willi Brückner, Kurt Barthel; Literarische Vorlage: Gleichnamiger Roman von Christa Wolf; Dramaturg: Willi Brückner; Kamera: Werner Bergmann; Musik: Hans-Dieter Hosalla; Bauten: Alfred Hirschmeier; Kostüme: Dorit Gründel; Schnitt: Helga Krause. Länge: 110 min.-s/w. Darsteller: Renate Blume (Rita Seidel), Eberhard Esche (Manfred Herrfurth), Hans Hardt-Hartdloff (Rolf Meternagel), Hilmar Thate (Host Wendland), Martin Förchlinger (Herr Herrfurth), Erika Pelikowsky (Frau Herrfurth) u. a. Premiere: 03.09.1964.[2115]

Im Standardwerk des Filmmuseums Potsdam zum DEFA-Spielfilm wird der Inhalt so dargestellt: „Nach einer Nervenkrise kommt Rita Seidel zurück in das kleine Dorf, in dem sie aufgewachsen ist. Die Zeit der Genesung ist verbunden mit einem Rückblick auf die vergangenen Jahre: Als junges Mäd-

2115 Zit. nach: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 421 ff.

chen hat sie sich in den zehn Jahre älteren Chemiker Manfred Herrfurth verliebt. Er nimmt sie mit in die Stadt, fördert ihre Entwicklung. Sie beginnt ein Lehrerstudium. Ihre Beziehung jedoch ist Belastungen ausgesetzt. In Manfreds Haus gibt es Konflikte wegen der spießigen Lebenseinstellung seiner Eltern. Auch im Betrieb hat er Schwierigkeiten, so daß seine Einstellung sich selbst wie seiner Umwelt gegenüber immer zynischer wird. Als man sein neuentwickeltes Verfahren, auf das er große Hoffnungen gesetzt hatte, im Betrieb ohne Begründung ablehnt, geht er verbittert nach Westberlin. Rita besucht ihn zwar, kehrt aber enttäuscht zurück. Sie weiß, daß ihr Platz an der Seite der ehemaligen Kollegen und der Freunde des Lehrerinstituts ist.“[2116]

5.3.1.2 Arbeit am Mythos I: Post-sozialistische Rezeption

In einem Handbuch über den „Film in der Bundesrepublik“ aus dem Jahr 1992 mit einem „Exkurs über das Kino der DDR“ kann der Autor zunächst über die SED- Filmfirma feststellen, „daß das Kino der DDR zur Aufarbeitung des Faschismus und seiner Ursprünge mehr beigetragen hat als die Produktion irgendeines anderen Landes.“[2117] Nach dieser bemerkenswerten Würdigung der Leistungen der DEFA mit der Wiedergabe des genuin kommunistischen Propagandatopos über den „Faschismus und seine Ursprünge“, die wie Maetzig und andere in ihren DEFA-Filmen dargestellt haben, bekanntlich im Monopolkapital liegen, widmet sich der Autor der „Unzufriedenheit mit den Gegenwartsfilmen der DEFA“, wohlgemerkt: eine bei der SED bestehende Unzufriedenheit, und bescheinigt Konrad Wolf, der 1961 mit „Professor Mamlock“, also einem historischen Stoff aus der Feder seines Vaters, einen wichtigen „Beitrag zum Thema Faschismus und Gegenwehr“ geschaffen haben soll, „einen der ersten wirklich neuen Filme über die Gegenwart der DDR“ realisiert zu haben:

„Der geteilte Himmel entstand 1964 nach einem Roman von Christa Wolf. Es geht um das geteilte Deutschland und um eine Liebesbeziehung, die an dieser Teilung zerbricht. Eine Büroangestellte schafft mit Unterstützung

---

2116 Brömsel, Susanne, Renate Biehl, Die Spielfilme der DEFA, in. Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 421.

2117 Pflaum, Hans Günther, H. H. Prinzler, Das Kino der ehemaligen DDR, in: Pflaum, Hans Günther, H. H. Prinzler; Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Ein Handbuch, München 1992, S. 149 - 187, hier: S. 158.

ihres Freundes den Sprung in eine neue Existenz als Lehrerin, doch während sie sich bei einem Praktikum in einer Fabrik innerlich festigt, beginnt der Mann zu resignieren und geht schließlich enttäuscht in den Westen. Sie besucht ihn in Westberlin, kehrt jedoch zurück in die DDR und erleidet einen Zusammenbruch, den sie, Konrad Wolf läßt daran keinen Zweifel, mit Hilfe ihrer Umgebung überwinden wird. In *Der geteilte Himmel* treten keine widerspruchslos als positiv definierte Figuren auf, Wolf forscht mutig nach den Motiven für die Republikflucht und registriert dabei auch Probleme der DDR; er spart die tragischen Aspekte der scheiternden Beziehung nicht aus und läßt dennoch spüren, daß die unterschiedliche Entwicklung der beiden deutschen Staaten, ein neues Selbstbewußtsein und Selbstverständnis der DDR die Grundlage für seinen Film ausmachen.“[2118]

Von dem Autor zwei Jahre nach dem Ende der SED-Diktatur bereits zu erwarten, er könne den berüchtigten Paragraphen 213 des DDR Strafgesetzbuches, der das Verlassen des Staatsgebietes der DDR unter Strafe stellt („Republikflucht“), als „gesetzliches Unrecht“ (Gustav Radbruch) erkennen und daher zumindest den Terminus „Republikflucht“ in Anführungszeichen verwenden als Ausweis einer gewissen Distanz, diese Erwartung unterschätzt wohl die fortdauernde Wirkungsmacht der kommunistischen Ideologie; das gleiche gilt für das hartnäckige Festhalten an der kommunistischen „Faschismustheorie“ und ihrer antikapitalistischen Zentrierung.

Aber auch auf seinem Fachgebiet bringt die erkennbar apologetische Absicht des Autors fast alles durcheinander. Es ist nicht ihr Freund, der der „Büroangestellten“ Rita den „Sprung in eine neue Existenz als Lehrerin“ ermöglicht, es ist der Parteivertreter, der sie für ein Lehrerstudium anwirbt. Der „Mann“ geht nicht deshalb „enttäuscht“ in den Westen, weil seine beruflichen Hoffnungen in der DDR nicht erfüllt werden, sondern mit klarem, d.h. *negativen* Blick auf den Kommunismus. Der Regisseur „forscht“ nicht nach „Motiven“ für die „Republikflucht“, sondern die Fabel führt ihn in den Westen, weil er *und* seine Familie als kleinbürgerliche Elemente, als *negativ feindliche* Kräfte, kurz: als Klassenfeinde charakterisiert worden sind - das ist das Gegenteil von Motivsuche, das ist die Anwendung des ideologischen Klassenschemas. Und jeder, der den Film sieht, sieht, dass Wolf die Heldin den Zusammenbruch nicht „mit Hilfe ihrer Umgebung“ in einer unbestimmten Zukunft „überwinden lassen *wird*“, sondern dass sie den Zusammenbruch am Ende

2118 Pflaum, Hans Günther, H. H. Prinzler, Das Kino der ehemaligen DDR, a. a. O., S. 160.

der Rahmenhandlung überwunden *hat*, nachdem sie sich drei Monate im Krankenbett vom Schock des Besuchs im menschenfeindlichen Westberlin erholt hat und nun in die Gegenwart des mauergeschützten Sozialismus eintritt. Es ist diese bekannte Mischung aus pseudokritischer Distanz zu einigen Positionen der SED und offen apologetischer Haltung zu den kulturellen Hervorbringungen der SED-Künstler, die diese Aufarbeitungen kennzeichnen; diese Arbeiten und ihre Selbstrestriktionen erweisen sich, zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse gemacht, als variierende Fortschreibung des politischen Mythos.[2119]

Ähnliches wird deutlich in der Darstellung von Erika Richter, eine der bekanntesten und wichtigsten Publizistinnen im DEFA-Umfeld; sie stellt den *Geteilten Himmel* vor in einer ausführlichen Besprechung der Leistungen der Filmfirma in den Jahren 1961 - 1965[2120]; ihr Beitrag ist einer der interessantesten im Standardwerk des Filmmuseums Potsdam zum DEFA-Film. Aus der von einigen SED-Kunstkennern aus dem Machtzentrum heraus geführten Polemik gegen Christa Wolfs Erzählung macht die Autorin den Beweis für einen vorhandenen *dissidenten Geist*, denn die „scharfe Kritik am Buch, auch von zentraler Stelle im ‚Neuen Deutschland', hatte aber - und das wirft ein bezeichnendes Licht auf den Geist dieser Jahre - keinen Einfluß auf die Entscheidungen der Filmverantwortlichen, und so entstand der Film *Der geteilte Himmel*, eine der *wesentlichsten* DEFA-Arbeiten zur Gegenwart überhaupt."[2121]

Eine Kritik von „zentraler Stelle", also aus dem Machtzentrum heraus, hat keinen Einfluss auf „Entscheidungen der Filmverantwortlichen" - so frei und sozusagen pluralistisch ging es in *jenen besten Jahren* des Sozialismus nach dem Mauerbau zu. Diese Konstruktion bedient den vermeintlichen Gegensatz von Politik und Kunst; in *jenen Jahren* war die Kunst so frei, wie sie sein wollte, und erst das Erwachen der Partei aus ihrem Schlaf im Dezember 1965 („Kahlschlagplenum"[2122]) hat ihr wieder Fesseln angelegt. Die Tatsa-

---

2119 Vgl. oben Kap. 2., Abschnitt DEFA.

2120 Richter, Erika, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, in: Das zweite leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 159 – 212.

2121 Richter, Erika, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, a. a. O., S. 175.

2122 Auf diesem Plenum des Zentralkomitees der SED hatte sich die Parteiführung die Freiheit genommen, eine Jahresproduktion ihrer Filmfirma nicht in die Kinos gelangen zu lassen, darunter Filme von Maetzig und Vogel, denen vorgehalten wurde „die

che, dass die „Filmverantwortlichen“ ebenfalls *Teil des Machtzentrums,* wenn in der Regel auch nur als *Appendix,* waren, soll in dieser Argumentation verdeckt werden. Die Autorin operiert außerdem mit der Vorstellung, die Partei sei ein monolithischer Block gewesen, sie weiß aber, dass das Gegenteil der Fall war. Die Konkurrenz unterschiedlicher Positionen (und Personen) gehörte zum *Wesen* der kommunistischen Partei; ihr Kampf sollte gerade die Hervorbringung der *richtigen* Linie garantieren. Die Befolgung der als *richtig* deklarierten Linie war eine andere Frage, sie bestand dann ausschließlich als Problem der Parteidisziplin. Solange das oberste Machtzentrum nicht ein Machtwort gesprochen hatte zur Richtigkeit einer Position, etwa weil der Kampf noch nicht beendet war oder ein Problem als nebensächlich erschien, solange konnten unterschiedliche Positionen koexistieren. Eben dies ist hier der Fall gewesen.

Was von dem *Geist* zu halten ist, der in jenen Jahren geherrscht haben soll, der sich schon *frei wähnt*, weil die Partei ihre *unbeschränkte* Macht noch nicht für ein Machtwort gegen diesen Film benutzt hat, ist evident: es ist der *Untertanengeist*, der die *Willkürherrschaft* noch aus der ex post-Perspektive bejaht: Es herrscht ein freier Zeitgeist, wenn die Partei einmal *willkürlich* ihre Macht *nicht* für ein Verbot einsetzt. Setzt sie aber ihre Macht *willkürlich* für ein Verbot ein, wie etwa im Dezember 1965, dann erntet die Macht Kritik für die Störung des freien Geistes. Aber überhaupt der Macht die Gewalt

---

Wahrheit der gesellschaftlichen Entwicklung“ nicht zu erfassen. Die Parteiführung wollte die Vorschläge der Filmleute zur Verbesserung der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht als positive Beiträge im Herrschaftsdiskurs gelten lassen; sie stellte klar, dass die Filme nicht eigene Meinungen enthalten sollten, sondern nur die von ihr bekannt gegebene Wahrheit über die Wirklichkeit. Diese Sitzung des Machtzentrums stellt die Geburtsstunde einer vermeintlichen Dissidenz im DEFA-Studio dar; diese offene Missbilligung galt fortan als Beweis der „kritischen“ Haltung der Filmleute. Dass sie aber weiterhin in diesem System, in dem die Staatspartei willkürlich über die Kunst herrschen konnte, Filme gemacht haben, ist ihnen nicht als Widerspruch aufgefallen. Sie stimmten mit den von Ulbricht formulierten Vorzügen der Freiheit im Sozialismus grundsätzlich überein, trotz der schmerzlichen Differenzen: „Ist jetzt allen Genossen klar, frage ich, daß es nicht um Literatur geht und auch nicht um höhere Philosophie, sondern um einen politischen Kampf zwischen zwei Systemen. (...) Also worum geht es? Um die Gewährung von Freiheiten in der DDR, die in der bürgerlichen Gesellschaft des Westens üblich sind. - Aber wir haben viel weitergehende Freiheiten; *wir haben nur keine Freiheit für Verrückte, sonst haben wir absolute Freiheiten überall.“*

Ulbricht, Walter, Schlußwort auf der 11. Tagung des ZK der SED 1965, in: Kahlschlag. Das 11.Plenum des ZK der SED 1965, a. a. O., S. 350. Vgl. dazu: Xavier Carpentier-Tanguy, Die Maske und der Spiegel. Zum 11. Plenum der SED 1965, in: Finke, K. (Hrsg.), DEFA- Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 121 - 148.

einzuräumen, nach Gutdünken in die Kunst einzugreifen und dann sogar weiter Kunst unter diesen Bedingungen zu machen, stellt die vollendete Verherrlichung der Willkürherrschaft dar.

Welche Geschichte der Gegenwart erzählt der Film, „eine der *wesentlichsten* DEFA-Arbeiten zur Gegenwart überhaupt“? Folgende: „Die Liebe zwischen der Lehrer-Studentin Rita und dem Chemiker Manfred endet unglücklich, weil Manfred nach verschiedenen Fehlschlägen in seiner Arbeit die DDR verläßt und Rita nicht fähig ist, ihm zu folgen, trotz offener Grenze. Der Film macht dieses ‚Liebesversagen‘ der Heldin verständlich, weil er zeigt, wie Rita - als Praktikantin in einem Hallenser Waggonbetrieb - verschiedene Leute mit ihren *Arbeitsproblemen* kennenlernt, mehr und mehr Einsicht in den gesamten Produktionsmechanismus erhält und dabei merkt, daß manche Leute, zum Beispiel ihr Brigadier Meternagel, sich aufopferungsvoll für die Arbeit, für den Betrieb, letztlich für den Sozialismus engagieren. Sie gewinnt gewissermaßen die Gesamtheit dieses *Organismus* lieb.“[2123]

Was ist von der Behauptung zu halten, der Film erzähle eine *Gegenwartsgeschichte*? Die vermeintliche Gegenwartsgeschichte ist doch bereits durch eine tiefe Zäsur von der Gegenwart getrennt; die Gegenwart der erzählten Geschichte mit „offener Grenze“ ist schon lange vergangen, die erzählte Geschichte ist also in der Gegenwart der Rezeption die Geschichte einer Vergangenheit.

Als Grund für Manfreds Weggang nennt die Autorin berufliche „Fehlschläge“. Aber schon die Kennzeichnung seines Elternhauses als durch und durch reaktionär zeigt, dass dieser sozusagen rationale Grund nicht der *wahre* sein kann. Außer Manfred präsentiert der Film ein Figurenensemble von alten und offen reaktionären Chemikern, das die Gegnerschaft zum Sozialismus deutlich herausstellt. In diesen Kreisen fühlt Manfred sich wohl, seine reaktionäre Herkunft wird also ergänzt durch seine reaktionäre Ideologie, u.a. zitiert er sogar zustimmend den Kryptofaschisten Sorel.

Der Film reflektiert einen wichtigen Aspekt der SED-Politik, nämlich das Verhältnis von Sozialismus, Chemie und Intelligenz und den für die SED unangenehmen Sachverhalt, auf *alte* Chemiker mit dem falschen politischen Bewusstsein zurückgreifen zu müssen. Ulbricht hat dies 1958 in einer Rede klar formuliert: „In Anbetracht der großen Rolle der Intelligenz der chemi-

---

2123 Ebd. Herv. v. Vf.

schen Forschung und Produktion ist es sehr wichtig, daß die Werksleitungen, die Parteiorganisationen und die Gewerkschaftsleitungen gemeinsam für solche Arbeits- und Lebensbedingungen der Intelligenz sorgen, die ihr die ungehemmte Teilnahme an der schöpferischen Arbeit sichert ...". Ihre „vaterländische Pflicht besteht darin, den Frieden zu sichern und den Kampf gegen die Atomrüstungspolitiker zu führen. Unter der Bedrohung durch die Atombomben der Nato kann kein Chemiker in Ruhe arbeiten. (...) Sie als Chemiker wissen, ... daß im zweiten Weltkrieg die Machthaber der IG Farben zu den Hauptkriegstreibern Hitlers gehörten ... daß die Herren der IG Farben die Verantwortung tragen für den heimtückischen Mord an Tausenden und aber Tausenden *Antifaschisten und Kriegsgefangenen*, die in Auschwitz und in anderen Lagern vergast wurden. Das war das Werk der *Großaktionäre*, der Konzernführer der IG Farben, und heute treiben sie in Westdeutschland die Atomrüstung und die Vorbereitung des chemischen Krieges vorwärts.“[2124]

Vor dem Hintergrund dieser Klarstellungen von „zentraler Stelle“ wird der beträchtliche Aufwand verständlich, mit dem der Film die Kennzeichnung der Figur Manfred betreibt: es ist ein Reaktionär und ein Klassenfeind. Und darin liegt der Grund für seinen Weggang: er passt nicht in die neue Gesellschaft.

Die Autorin Richter stellt bei ihrer Deutung des Verhältnisses von Rita und Manfred die Liebe in den Mittelpunkt. Die Liebe zwischen den beiden „endet unglücklich“, weil er „die DDR verläßt und Rita nicht fähig ist, ihm zu folgen, trotz offener Grenze.“

Rita ist aber durchaus in der Lage und fähig, ihm zu folgen, denn die Grenze nach Westberlin ist in der erzählten Zeit tatsächlich noch offen. Dort manifestiert sich aber das, was latent schon vorher vorhanden war: die Fremdheit und Kälte der westlichen Welt spiegelt die Fremdheit und Kälte der beiden Personen, die Stufe für Stufe aufsteigend vorgestellt worden war in den kleinen und den großen Differenzen über das, was Wert und Sinn des Lebens ausmacht. Die Tatsache, dass Manfred den Weggang mit Hilfe seiner Familie bewerkstelligt hat, ohne Rita zu unterrichten, hat die unüberbrückbare Distanz der beiden deutlich herausgestellt. In der zunehmenden persönlichen

---

2124 Ulbricht, Walter, Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit. Aus dem Referat auf der Chemiekonferenz des ZK der SED und der Staatlichen Plankommission in Leuna, 3. und 4. November 1958, in: derselbe: Zur sozialistischen Entwicklung der Volkswirtschaft seit 1945, Berlin 1960, S. 714 -784, hier: S.776 ff. Herv. v. Vf.

Distanz drückt sich die Unterschiedlichkeit der persönlichen Entwicklung aus: die Figur Rita wird zunehmend politischer, die Figur Manfred wird zunehmend reaktionärer. Ritas Besuch in Westberlin ist die Ratifizierung dieser Entfremdung. Hier schließt sich der Kreis: Ritas Entwicklung wird politisch initiiert, das Ende ihres Verhältnisses auch.

Aus dieser *politisch fundierten Entscheidung* der Figur macht die Autorin das, was als eine sozialistische *Theorie der Liebe* zu bezeichnen wäre. Das „ ‚Liebesversagen' der Heldin" solle „verständlich" werden, weil sie, dies ist der erste Grund, „verschiedene Leute mit ihren Arbeitsproblemen" kennengelernt hat; der zweite Grund liege in der gewonnen Kenntnis des „gesamten Produktionsmechanismus"; daraus folgt dann drittens eine neue Form der Liebe: Sie „gewinnt gewissermaßen die Gesamtheit dieses Organismus lieb"! Dieser höheren Form der Liebe liegt die Transsubstantiation eines Mechanismus in einen Organismus zugrunde, der wiederum verwandelt wird in eine Idee, denn dieser Organismus ist die Realinkarnation des Sozialismus. Ihre *personale Liebe* wird verwandelt in eine Liebe zum Sozialismus, d.h. in eine *Liebe zu der Sache*, der man „unverbrüchliche Treue hält" (Thälmann).

In dieser höheren Form der Liebe liegt Ritas Entscheidung begründet: „Deshalb kann sie nicht weg, was sie fast das eigene Leben kostet." Zur psychologischen Beglaubigung der politisch fundierten Entscheidung müssen daher noch einmal die personale Bindung sowie die vorhanden Differenzen betont werden: „Denn an Manfred, der *diese Welt* (sc. des Sozialismus) *anders*, nämlich *ohne innere Anteilnahme* sieht und *deswegen* nur die Unverhältnismäßigkeit der Anstrengungen wahrnimmt, hängt sie ja ebenso sehr. So wie das *Land* Deutschland und die Welt und der Himmel geteilt sind, so ist auch Rita geteilt, und diese Teilung reißt sie fast auseinander. Sie braucht lange, um sich von diesem *Schlag* zu erholen."[2125]

Hier bringt die Autorin noch einmal alles vor, was aus diesem Film, das macht, was er ist: ein „Ideendrama". Den Höhepunkt erreicht die Autorin, wenn sie - mit einer bemerkenswerten Einschränkung des Adressatenkreises auf „uns" - von der überzeitlichen Wirkung und *Geltung* des Films *schwärmt*: „Faszinierend war und bleibt, daß der Film durch seine überlegte ... Bildsprache, durch die Plastizität des Schwarz -Weiß *in uns* ein Gefühl

2125 Ebd. Herv. v. Vf.

für die Gefährdung der Welt, für die Zerbrechlichkeit unseres Zuhauses, für die innere Weltspannung wachsen läßt. Die in den Film integrierten Bilder von Juri Gagarins erstem Weltraumflug unterstreichen dies.“[2126]

Mustergültig wird hier das mythische Schema, das *alles mit allem* in Verbindung stehend begreift, erfüllt: Die Gartenlaubenstimmung eines *Gefühls* für die *Zerbrechlichkeit des Zuhauses* bläht sich auf zum *Gefühl* für eine *innere Weltspannung, gar für* die *Gefährdung der Welt*. An dieser remythisierenden Ausdeutung des Ideendramas irritiert allein der Schlusssatz, der den Triumph der Stärke der sowjetischen Raumfahrt etwas unorthodox unter diese Weltgefährdung subsumiert.

5.3.1.3 Arbeit am Mythos II: Eine sozialistische Deutung

Die aus den Aporien der Staatskunst folgenden und immer wieder neu aufbrechenden Diskussionen zwischen den politischen Kadern der Partei und ihren Künstlern über die *richtige* Nachbildung der politischen Positionen in den jeweiligen Werken nahmen im Fall des *Geteilten Himmels* eine bis dahin unbekannte Breite ein.[2127]

Zwei Tage nach der Premiere des Films erscheint im Zentralorgan der SED eine scharfe Kritik, in der der Autor im Namen des Volkes gegen die Formexperimente des Films die klassische Forderung nach „Klarheit und Einfachheit“ stellt. Der Autor eröffnet seine Kritik mit dem Hinweis auf den Anspruch von Konrad Wolf, er habe seine Filmadaption des Stoffs in einen gewichtigen Kontext gestellt: in den Kontext der sozialistischen Kulturrevolution. Dies habe Wolf selbst so näher beschrieben: Bei den „Diskussionen und Polemiken über den Film“ gehe es „eigentlich in erster Linie“ um „die Frage, ob wir bei diesem Versuch, die Wirklichkeit auf zwei Ebenen gleichzeitig wiederzugeben, ... nämlich auf der Ebene des geistigen Erfassens und auf der Ebene des unmittelbaren Erlebens, nicht ganz neue Bedürfnisse bei unseren Menschen wecken ... müssen, wenn wir die Forderungen der Kulturrevolution wirklich Ernst nehmen. Denn die Bestrebungen, die Menschen fähig zu machen, die Umwelt zu erkennen, die Umwelt geistig zu durchdringen, ihr eigenes Leben bewußt zu leben und zu lenken, muß von der Kunst ...ständig in interessanter Weise gefördert werden.“ Damit verbun-

---

2126 Ebd. Herv. v. Vf.

2127 Vgl. dazu oben Kap. 2.

den gewesen sei, wie der Autor maliziös erwähnt, die Forderung des Filmemachers „nach der ‚neuen Form für den neuen Inhalt'."[2128]

Diese von Konrad Wolf erhobene Forderung, wendet der Kritiker nun mit Bezug auf die ganz großen Filmkünstler ein, sei „bis auf wenige... Beispiele, vor allem aus der sowjetischen Kinematographie vom ‚Panzerkreuzer Potemkin' bis zu … ‚Iwans Kindheit'" aber „vor allem gegenüber gegenwartsgeschichtlichen Stoffen bislang noch abstrakt geblieben. Sie muß abstrakt bleiben, solange keine volle Klarheit über die neue Qualität des Inhaltlichen besteht, darüber, was aus der Wirklichkeit *als das Neue repräsentierend* ausgewählt und wie es gesehen und gestaltet wird."[2129] Da Konrad Wolf „eine Geschichte von neuer sozialistischer Qualität zur Verfügung" hatte, hatte er auch „die Berechtigung", nach „einer neuen Form, nach einer neuen Dramaturgie" zu suchen, konzediert der SED-Kunstkenner, um dann den Film mit parteilichem Blick zu mustern.

Es handele sich, stellt er fest, um einen Film „über die Erlebnisse und Erkenntnisse des Mädchens Rita Seidel", deren „Bildung zu einem *reiferen* und bewußten Glied unserer sozialistischen Gesellschaft"[2130] er wiedergibt. Dabei wird folgendes wichtig: Bei „aller Bedeutung der Liebe zwischen Rita und Manfred" gehe „es letztlich doch nicht um die Gestaltung dieser Liebe"; der „Kern der Sache ist nicht in der Frage nach der *Entscheidung* Ritas für oder gegen Manfred zu suchen, eher in der Frage nach den Gründen, nach dem Warum ihres Verzichts."[2131] Die Handlung, so fasst der Autor zusammen, führe ein „junges Mädchen" aus einem „kleinen Lebenskreis" in die Konfrontation mit „charakteristischen Problemen" unseres „Landes" und gebe somit „die Entwicklung zu einer jungen sozialistischen Persönlichkeit"[2132] frei. Gefragt werde im Film danach, „ob die sozialistische Gesellschaft - hier und heute - stark genug ist, aus sich heraus Persönlichkeiten zu

---

2128 Zit. nach: Karl, Günter, Der geteilte Himmel, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, a. a. O., S. 259 - 271, hier: S. 260. Diese Filmkritik ist unter dem Titel „Experiment im Streitgespräch" zuerst erschienen im Zentralorgan der SED, im Neuen Deutschland vom 5. 9. 1964. Dies ist die von Erika Richter erwähnte Kritik von „zentraler Stelle".

2129 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 260 f. Herv. v. Vf.

2130 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 261. Herv. v. Vf.

2131 Ebd.

2132 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 262.

bilden, ob sie einem sich Bildenden und Entwickelnden Erleben und Werte bietet, die selbst vor dem individuellen Verzicht, etwa vor dem Aufgeben einer großen Liebe, Bestand haben.“[2133] Die Antwort auf diese, wie der Autor meint, in Analogie zu „klassischen realistischen Kunstleistungen“ gebildete „bürgerlich-revolutionäre Fragestellung“ hänge entscheidend ab von der „Wahl des zentralen Charakters“. Bei der Gestaltung der Charaktere unterscheidet der Autor zwischen „passiven“ und „aktiven“; im Film sieht er „mehrere aktive Charaktere“, sie „beweisen in hartem Ringen die politisch-moralische Richtigkeit und Kraft der sozialistischen Menschengemeinschaft.“[2134] An diesen „Leitbildern“ kann Rita „ihre Persönlichkeit“ entwickeln; so etwa „findet sie die Kraft, vor dem Dogmatismus eines Mangold nicht zu kapitulieren.“[2135] Auch den reaktionären „Maximen Manfreds“ kann sie widerstehen.

An diese Aussage schließt der Autor folgende Überlegung an: „Dabei ist zunächst sogar bedeutungslos, dass Manfred nach dem Westen geht. Das verschärft zwar die Fragestellung, aber der Bruch mit ihm und seinen Anschauungen ist vorher angelegt und würde *nach der inneren Logik des Konfliktaufbaus so oder so eintreten müssen.*“[2136]

Ein völlig zutreffendes Urteil, das den deutlichen Dualismus der Figuren als Grund erkennt und benennt für das „Scheitern“ der Liebe und daher nicht, wie viele andere menschelnde Kritiker zu nebulösen Deutungen wie der „Spaltung des Landes“ oder „Liebesversagen“ Zuflucht nehmen muss. Diesem bemerkenswert klaren Urteil folgt ein weiteres: „In diesem Zusammenhang ist es übrigens nicht mehr verwunderlich, daß im Film der Westberlinkomplex so *blaß und flach* geraten ist. Er hat *im Grunde* keine *Funktion*, er bringt nichts Neues und nachhaltig Wirkendes für Ritas Entwicklung.“[2137]

Ein krasses *Fehlurteil;* als Grund dafür wird man ohne weiteres den „Westberlinkomplex“ des Autors annehmen dürfen; der Besuch in Westberlin, der für die psychologische Ökonomie der Figur und ihre Glaubwürdigkeit von

---

2133 Ebd.

2134 Ebd.

2135 Ebd.

2136 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 263. Herv. v. Vf.

2137 Ebd.

entscheidender Bedeutung ist, stellt für den Autor ein politisches Ärgernis dar.

Dies wird vom Autor als formaler Fehler, als Fehler bei der Gestaltung des „Charakters“ der Rita behandelt: die „Zentralgestalt Rita“ könne „im Film nicht ganz zu überzeugen“; sie habe einen „Eindruck“ von „Passivität“ hinterlassen und dieser resultiere „aus der Tatsache, daß die ... Übertragung von Gestaltungsprinzipien des Bildungsromans auf den Film nicht voll geglückt ist.“[2138] Die „Passivität“ sei Folge, so die Meinung des Autors, der „epischen“ Konzeption des Charakters; sie könne eben nicht „die Anforderungen an einen dramatischen erfüllen. Es ist dann erst zu verstehen, daß die *Entscheidung* der Rita Seidel bei der vorliegenden Konzeption des Films, bei seiner Konfliktkonstellation, bei der Charakterwahl und auch durch die Charakteranlage des Manfred *als prädisponiert* erscheinen muß.“[2139]

Das ist ein interessantes Problem; der Autor will mit diesem Argument die beiläufig vorgebrachte Bemerkung über die Funktionslosigkeit von Ritas Besuch in Westberlin dramaturgisch beweisen. Die *innere Logik des Konfliktaufbaus* hätte, so die erste Behauptung, auch ohne Besuch in Westberlin zum Bruch Ritas mit Manfred geführt. Sie wird jetzt unterfüttert mit Hinweis auf die *Passivität* des Charakters der Rita und die eindimensional reaktionäre Haltung Manfreds; daher solle Ritas *Entscheidung* also *prädisponiert* gewesen sein - und das soll ein Fehler sein. Was für die Epik formal angemessen wäre, ist für ein *Drama* in der Tat ein Fehler, denn dort soll, wie der Name schon sagt, der Konflikt aus der freien *Handlung* der Charaktere entstehen und in ihr gelöst werden.

Dem Autor missfällt also die *im Voraus festgelegte* Entscheidung der Heldin, er bringt diesen Fehler mit der Form des Films, d.h. mit der *epischen* Dramaturgie in Verbindung. Der Autor setzt mit dem Hinweis, diese Form sei assoziiert mit der „vorwiegend aus der westlichen Filmmoderne“ bekannten Haltung von „Distanz und reservierter Beobachtung“ ein wichtiges Zeichen seiner Reserviertheit und Distanz zum Film. Dennoch, so versichert der Autor, unterscheide sich Wolfs Film von dieser „Art ‚Episieren‘“, das „die Wirklichkeit und ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge letztlich verschlei-

---

2138 Ebd.

2139 Ebd.

ert“, denn Wolfs Ansatz „basiert konzeptionell und formal gerade auf dem *Versuch*, die dialektischen Zusammenhänge“[2140] deutlich zu machen.

In diesem Kontext führt der Autor nun Zentralbegriffe der kommunistischen Ästhetik - *Parteilichkeit und Volkstümlichkeit* - ins Feld. Die „dialektischen Zusammenhänge“ sichtbar zu machen, kann durch den Einsatz der *Montage*, also eines *formalen Mittels,* gelingen; aber von „einem sozialistisch realistischem Film muß gefordert werden, daß in ihm die *Auffassungen seiner Autoren* zu den von ihnen aufgeworfenen Problemen klar und in verständlicher Formsprache ausgedrückt werden“; diese „Aufgabe“ kann als *nicht* „gemeistert“[2141] gelten.

Die „Grenzen des Fassungsvermögens der Zuschauer“ zu überschreiten, sei die hier zu beachtende große Gefahr, ihr stellt der Autor die „*Forderung nach Klarheit und Einfachheit*“[2142] gegenüber. Und diese Forderung verletzte der Film; dort, „wo eine zu komplizierte Montage nicht mehr hilft, Zusammenhänge, Erkenntnisprozesse, Ursachen und Wirkungen, auch die Einbettung einzelner Szenen in den Gang der inneren und äußeren Handlung in vertiefender Weise deutlich zu machen, wird der Film schwer verständlich. Der Zuschauer ist verwirrt, weil er nicht mehr oder erst zu spät verstehen kann, wie eine Sequenz in das Gedanken- und Handlungsgebäude einzufügen ist“, dies gelte für die „unnötig oft vorgenommene Unterbrechung des dramaturgischen Ablaufs (Zeitebenenwechsel, Szenenkonfrontation u.a.)“[2143] Diese Mängel werden verstärkt dadurch, „daß die Gegenwartsebene (Zeit der Genesung) während des größten Teils des Films kein großes Gewicht hat. Vor allem hat Rita in ihr viel zu wenig Wirkungsmöglichkeiten bekommen.“[2144]

Ein besonders schwerer Fehler „liegt in der Montage der so zu nennenden ‚Dreiergondel‘ vor. Es sind jene Szenen in Manfreds Zimmer, deren Inhalt um die Republikflucht Manfreds kreist, einschließlich derjenigen, in der das letzte Gespräch zwischen Rita und Manfreds Vater stattfindet. In ihnen wird

---

2140 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 266.

2141 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 267. Herv. v. Vf.

2142 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 268. Herv. v. Vf. Vgl. dazu oben Kap. 3 - Merkmale totalitärer Kulturen.

2143 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 269.

2144 Ebd.

das Maß des dem Zuschauer gedanklich und emotional Zumutbaren überschritten.“[2145]

Die Beweisführung des Autors zur Funktionslosigkeit des Westberlinbesuchs führt über mehrere Stufen: die Kritik zielt zunächst auf die nichtdramatische, also epische Dramaturgie, sie habe die *Passivität* der Heldin herbeigeführt, diese Schwächen würden verstärkt durch den Einsatz der Montage, die den Zuschauer verwirre und die *Auffassungen* der *Autoren* verdecke. Das sei einmal ein Fehler in der *Parteilichkeit* der Darstellung; außerdem werde damit die Forderung nach *Einfachheit*, also die Volkstümlichkeit, verletzt. Aber es wird noch ärger im Film, die Montage der Szenen, die ausführlich um die *Republikflucht* kreisten, überschritten das *Maß des dem Zuschauer gedanklich und emotional Zumutbaren.*

Der Autor versucht zum Ende der Kritik, die aus seiner normativen Perspektive durchaus berechtigten Einwände, deren Implikationen er in ihrer Tragweite nicht versteht, abzuschwächen, der Eindruck nämlich, der Film sei „besonders formal“, sei falsch; die Kritik „muß sich hüten die Kategorie ‚Volkstümlichkeit‘ zu verflachen“; außerdem sei sie „nicht ohne den engen Zusammenhang zur sozialistischen Parteilichkeit denkbar. Dieser Film aber ist parteilich. Er folgt darin treu dem Roman von Christa Wolf.“[2146] Sein Wert liege vor allem im „Aufgreifen von nationalen Grundfragen“; er verzichtet dabei „auf eine mehr oder weniger mechanische Konfrontation von ‚Ost‘ und ‚West‘ und konzentriere „sich dafür aber - getragen von dem tiefen Verständnis seiner Schöpfer für die historische Bedeutung und zukunftsträchtige Kraft der gesellschaftlichen und individuellen Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik - gerade auf die Gestaltung dieser nationalen Potenz.“[2147] Sein Wert erhalte er außerdem durch „eindrucksvolle Menschenstudien“; die „Filmschöpfer“ schafften „lebenswahre Gestalten wie Meternagel, Wendland, auch Kuhl und andere, wie Schwarzenbach und Martin. Unterstützt durch meist hervorragende schauspielerische Leistungen entstehen so beeindruckende Menschenstudien wie die des Rolf Meternagel oder auch die der Eltern von Manfred.“[2148]

2145 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 270.

2146 Ebd.

2147 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 271.

2148 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 263.

Hier rundet sich das Bild ab; die hohe Wertschätzung für eine traditionelle Heldenfigur wie Meternagel, obgleich auch sie schon gebrochen vorgeführt wird, verweist deutlich auf das, was einer negativen Wertschätzung verfällt: *Westberlinkomplex* und *Republikflucht* - das gehört zum hier und heute politisch tabuisierten Bereich, deren breite Darstellung sei dramaturgisch falsch und könne keinem Zuschauer zugemutet werden. Die Kritik der *Form* des Films - es sei „den Schöpfern nicht in wünschenswertem Maße gelungen …, die einzelnen dramaturgischen Komplexe in die richtigen Proportionen zueinander zu bringen“[2149] dient dazu, die inhaltlichen Fehler scharf herauszustellen; sie wird untermauert mit den angeführten Forderungen nach Parteilichkeit und Einfachheit.

Deutlich tritt hervor, was den Autor tatsächlich stört bei der Figurengestaltung: eine *aktive* Rita hätte einen *anderen Weg* des Bruchs mit Manfred vorgeführt: den eines offensiven Dialogs über ideologische Grundwerte, in dessen Verlauf die Gegensätzlichkeit der Weltanschauung eindeutig hervorgetreten wäre, kurz: Rita hätte den Gegner ideologisch „zernichtet“ (Schiller) und daraus die persönlichen Konsequenzen gezogen. Kurzum: die Kritik gilt der vorgeführten Schwäche der Figur: *Passivität* und das damit verbundene Moment der *übermäßigen Selbst-Reflexion*, das ist keine korrekte Gestaltung eines sozialistischen Helden.

Die Betonung der Kritik an der dramaturgischen Dimension ist immanent gesehen folgerichtig; der kommunistische Held, das hat der Thälmann-Film demonstriert, entsteht, entwickelt und bewährt sich im Kampf, er ist noch zur Handlung in voller Selbstständigkeit fähig, im „heroischen Weltzustand“[2150] hängt daher alles ab vom Handeln des Heros. Unvereinbar damit ist selbstverständlich die Gestaltung eines Helden als einer passiven und selbstreflexiven Figur, dies sind seit Hamlet Kennzeichen eines unheroischen Helden, der zum Handeln aus eigener Kraft nicht mehr in der Lage ist. Daher stellt die *Prädisposition* der Entscheidung der Heldin Rita eine entscheidende Schwäche dar, und aus dieser Schwäche heraus entsteht dann auch der *funktionslose* Besuch beim Klassenfeind.

Deutlich wird, was den Autor stark irritiert: die Abwesenheit all jener Merkmale, die den Helden ausmachen: Der Held, wie es in einer Konzeption als

---

2149 Karl, Günter, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 262.

2150 Vgl. dazu oben Kap. 3 - Heroismus.

Nachbildung der Kernelemente des politischen Mythos postuliert wird, verfügt über absolute Handlungssicherheit und Gewissheit über das Ziel der Handlung. An der hier vorgestellten Heldin Rita wird die aufbrechende *Differenz zwischen Dogma und Darstellung* erkennbar; eine Darstellung aber, die gerade die Forderung der *Parteilichkeit* in voller Absicht erfüllen will, aber *unintendiert* die Differenz der Auffassungen *hervortreten* lässt - und damit einen distinkten Wirklichkeitsbegriff innerhalb der Diskurssphäre der herrschenden Partei indiziert; kurz: hier tritt hier eine *immanente Differenz* hervor.

5.3.1.4 Der neue Film-Kader in „Der geteilte Himmel“

5.3.1.4.1 Handlung und Erzählstruktur

Worum geht es im Film auf der Handlungsebene? Wessen Geschichte wird erzählt? In den gängigen Interpretationen wird die Geschichte des Films gern als „Liebesgeschichte“ oder als „ergreifendes Gleichnis der Spaltung Deutschlands“[2151] vorgestellt; ein etwas genauerer Blick zeigt allerdings, wie sehr dies eine unzulässige Verkürzung ist, in deren Folge eine angemessene Erschließung der Tiefenstruktur des Werks dann nicht mehr möglich ist. Das gilt insbesondere vom Thema Teilung. Es kommt durchaus vor im Film, aber nur als Kulisse. Der Film ist vielmehr die allegorische Darstellung der Krise des SED-Systems und ihrer Überwindung durch die Kraft einer *neuen* Jugend.

Auf der Handlungsebene erzählt der Film die Entwicklungsgeschichte einer jungen Frau; verknüpft ist damit die nachgelieferte Rechtfertigung des Mauerbaus als Akt der Abwehr gegen eine bevorstehende Aggression des *US-Imperialismus und seiner westdeutschen Handlanger*, ein ideologischer Anbau mit einer schönen Aussicht auf die neue DDR. Diese Sicht ergibt sich aus der Erklärung der Einschließung des eigenen Volkes zur *Voraussetzung*

2151 So im Klappentext der Buchausgabe des Rowohlt Verlags: Christa Wolf, Der geteilte Himmel, Reinbeck 1968. Vgl. dazu u. a. den Feuilletonisten des „Neuen Deutschland“ Peter Hoff, Eine Liebesromanze als politisches Gleichnis: Der geteilte Himmel (1964), in: Faulstich, Werner, H. Korte, Fischer Filmgeschichte Bd. 4, Frankfurt/M. 1992, S. 86 - 103, hier: S. 86. Erstaunliches konnte Christa Juretzka 1990 entdecken: „Was an der Geschichte bewegte, war die empfindsame Gestaltung der inneren Not junger Menschen ...“ Juretzka, Christa, Der geteilte Himmel (1964), in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, 31. Jg. 1990, Nr. 39, S. 98 - 110, hier: S. 100.

für einen nun ungestört möglichen Aufbau des Sozialismus. Das Thema Mauer und der Versuch seiner Umdeutung ist das geheime Zentrum des Films, es bleibt unausdrücklich, unthematisch, und zwar deshalb, weil die Handlung zurückdatiert worden ist, in die Zeit *vor* den Bau der Mauer.

Der Film ist die getreue Wiedergabe der zugrunde liegenden Erzählung von Christa Wolf; diese ist gattungstypologisch gesehen eine Novelle. Das „unerhörte Ereignis“, seit Goethes Bestimmung das Kennzeichen der Novelle, ist der plötzliche und unerwartete Wechsel der Weltbezüge eines Menschen, einer jungen Frau, die aus der vorgezeichneten, ruhigen Bahn eines Lebens an der Peripherie des Weltgeschehens ins Zentrum der historischen Bewegung gerät, vom „Rand in den Mittelpunkt der Welt geschleudert“ wird, wie es heißt, und sich dort als geschichts- und handlungsmächtiges Subjekt begreifen lernt. Dieses Zentrum der Welt ist die Trinität von Leben, Geschichte und Partei. Diesem Zentrum nähert sich die Heldin Rita in *kritischer* und auch *selbstreflexiver* Auseinandersetzung an. Ihr Weg dorthin ist einmal als räumliche Bewegung gezeichnet: als Bewegung vom Dorf in die große Stadt; zum anderen wird er als Expansion der Bildung der Heldin vorgeführt.

Die formalen Konstruktionsmerkmale des Werks sind Rahmenhandlung und Retrospektive. Die Rahmenhandlung, d. h. die Erzählzeit, umfasst drei Monate von Mitte August 1961 bis Mitte Oktober 1961, es ist die Zeit des Aufenthalts der Heldin im Sanatorium, die Zeit vom Kollaps bis zur Genesung. Die retrospektiv behandelte Zeit, d.h. die erzählte Zeit, umfasst die Zeit vom August 1959 bis August 1961. Die Rahmenkonstruktion ist ein Mittel, das es dem Erzähler erlaubt, sich nicht an die Binnenperspektive der Figuren, die er als Ich-Erzählungen einfügt, zu binden, sondern die es ihm erlaubt, aus der Außenperspektive eines allwissenden Erzählers zu erzählen - eine mit dem Anspruch auf objektive Weltdeutung verknüpfte Erzählhaltung. Die Erzählung ist zentriert auf Ritas Kollaps, der *nach* ihrem Besuch in West-Berlin stattfindet. Er markiert den *Tod des alten Subjekts*, auf dessen Vorgeschichte die Erzählung sich zurückwendet, um am Ende als Ergebnis der Erinnerung die Geburt eines neuen Subjekts zeigen zu können. Diese Vorgeschichte ist als ein sozialistischer Bildungsweg gestaltet, seine Hauptstationen sind Hochschule und Betrieb.

Die Rahmenhandlung dient als Halterung für das als Erinnerung konzipierte Erzählverfahren. Der Anfang des Films ist kurz vor das Ende der Rahmenhandlung gesetzt; er beginnt mit der Auskunft eines Arztes über die erfolgte Gesundung der Patientin. Das Ende des Films fällt zusammen mit dem Ende

der Rahmenhandlung; die aus dem Sanatorium entlassene Heldin klopft beim Genossen Meister Meternagel an und findet ihn auf dem Krankenbett vor: „Wer hat Dir denn gesagt, daß Du mich ablösen sollst?“ ist Ritas besorgt-scherzende Frage, ein Satz, der die implizite Botschaft verdeutlicht vom Gegenteil: von der tatsächlichen Ablösung der *alten* Generation der Genossen von einem in Rita verkörperten neuen Kadertypus. Im Schlussbild gibt der Film einen zukunfsoptimistischen Ausblick in Form einer Apotheose der vitalistischen Lebensauffassung, die als programmatische Selbstauskunft des neuen Kadertypus dient.

5.3.1.4.2 Der Dualismus von Alt und Neu

Mit dramaturgischer Stringenz wird die Hauptgeschichte erzählt: es ist die Geschichte der Entwicklung einer unpolitischen jungen Frau zu einer überzeugten Sozialistin. Es ist die Geschichte der neunzehnjährigen Rita Seidel, die Geschichte ihrer persönlichen und politischen Entwicklung, die Geschichte einer persönlichen Krise und ihrer Überwindung durch die Kraft einer Entscheidung, die ihre apolitische Vorgeschichte abschließt. Gegenläufig zu dieser *positiven* Entwicklung wird die *negative* Geschichte von Manfred Herrfurth erzählt; er sowie auch seine Eltern sind *Relikte des Kleinbürgertums*, das die sozialistischen Errungenschaften ausnutzt, um sich schließlich als das, was sie sind: Feinde des Sozialismus zu demaskieren.

Die in der Exposition vorgenommene erste Charakterisierung der Heldin Rita hebt sie aus dem Meer des Mittelmäßigen hervor: sie ist ein waches und sensibles Wesen, aber die Umstände sind schwierig: Da sie „die Pflicht hatte“ für die Mutter, die „krank war, zu sorgen“; musste sie einen „unangenehmen Entschluß fassen“, ein „Opfer“ bringen und „die Schule verlassen.“[2152] Nun sitzt sie „Tag für Tag in diesem engen Büro“ einer Versicherung, um „tagtäglich Zahlenreihen in endlose Listen zu schreiben“, sie sitzt fest im Gehäuse der Gewöhnung und ohne Hoffnung auf etwas Neues. Sie will aber mehr, sie hat ein Gespür für das unerhört Neue im Land, sie hat eine politische Intuition: „Sie erwartete Außerordentliches, außerordentliche *Freuden und Leiden*, außerordentliche Geschehnisse und Erkenntnisse. Das

---

2152 Da das Drehbuch als Grundlage für wörtliches Zitieren nicht zur Verfügung stand, wird wie folgt zitiert: einmal nach dem Text der Buchausgabe: Christa Wolf, Der Geteilte Himmel, Hamburg 1968. Dieser Text ist weitgehend identisch mit dem gesprochenen Text, dies gilt für die Dialoge und grundsätzlich für die Passagen der Erzählerin. Bei Abweichungen wird nach der Mitschrift des Vf. zitiert.

ganze Land war in Unruhe und Aufbruchstimmung (das fiel ihr nicht auf, sie kannte es nicht anders), aber wo blieb einer, der ihr half, einen winzigen Teil dieses großen Stromes in ihr eigenes kleines, wichtiges Leben abzuleiten? Wer gab ihr die Kraft, einen bösen blinden Zufall zu korrigieren?“[2153]

Die Ausgangslage ist überdeutlich komponiert: In einem Land voller *Aufbruchstimmung* lebt eine *außerordentliche* Frau, sie ist durch einen *blinden Zufall* an einen Bürostuhl gefesselt, aber sie weiß, ihr in ihrem *kleinen wichtigen* Leben wird sie noch außerordentliche *Freuden und Leiden* erleben.

Der Film motiviert ihren angekündigten Aufbruch *doppelt:* zum einen geschieht er - ganz traditionell - durch die Liebesbeziehung zu einem Mann, ihr Märchenprinz ist der Chemiker Manfred, ein Mann aus der Großstadt, der im Dorf, in dem sie lebt, beim letzten Tanz um sie wirbt und „auf einmal sah sie Sachen, die sie nie gesehen hatte.“[2154] Zum zweiten - und *das* ist das entscheidende Element - wird Rita Aufbruch von Schwarzenbach, dem „Bevollmächtigten für Lehrerwerbung“ initiiert, einem Vertreter der Partei also, der über Land fährt und den Nachwuchs für die sozialistische Bildung gewinnen will. In seiner Gegenwart und durch seine Arbeit veränderte sich etwas: sie „wurde immer erregter“, zum „erstenmal erlebte sie, wie eine höhere Hand in die Geschicke gewöhnlicher Leute eingriff … mußte erst einer von weit her kommen wie der nüchterne Schwarzenbach, um mühelos den gewöhnlichsten Leuten alles *mögliche* Ungewöhnliche zuzutrauen?“[2155]

Schon hier, im status nascendi ihrer Liebe, wird ihr „Scheitern“ durch die Unvereinbarkeit ihrer Auffassungen mit großer *Klarheit und Einfachheit* ausgesprochen. In der vorherigen Szene hatte Manfred noch zu Rita gesagt: „Du, willst du mir was versprechen? Versuch niemals, dich meinetwegen an *Unmögliches* zu gewöhnen“ und die Erzählerin hatte diesen scheinbaren Höhepunkt der jungen Liebe vielsagend kommentiert: „Das hat es gegeben. Das Leben hat vor ihnen gelegen, und sie hatten darüber zu befinden. *Alles war möglich*, nur daß sie sich wieder verloren, war *unmöglich*.“[2156]

2153 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 11. Hier u. i. folgenden Herv. v. Vf.

2154 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 12.

2155 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 16.

2156 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 15.

Christa Wolf spielt in dieser Passage mit dem Begriff *Utopie*; in der klassischen Metaphysik ist das Mögliche auch immer das Wirkliche; das utopische Denken denkt die Möglichkeit des Unmöglichen und setzt es dem Wirklichen entgegen; utopisches Denken (als genitivus subiectivus und obiectivus möglich) zeigt dem Menschen die Festlegung auf das Mögliche, sofern es wirklich ist, als Restriktion. Die Entfaltung der sozialistischen Dialektik des hier von Wolf noch *positiv*[2157] besetzten Begriffs der Utopie, von Un/ Möglichkeit/ Wirklichkeit, geht nun ihren Gang:

„‚Zwanzig' sagte er und reichte ihr, auch jetzt gleichmütig, noch einen Fragebogen über den Tisch. Der war nicht ausgefüllt, aber in der ersten Spalte stand mit seiner Schrift ihr Name. *Ach*, ich? dachte sie nun und war nicht so überrascht, wie sie es hätte sein müssen. ‚Woran denken Sie' fragte Schwarzenbach nach einer Weile, in der es ziemlich still im Zimmer war. (…) ‚Ich habe Angst' sagte Rita. - Schwarzenbach nickte. … ‚Ich kann das nicht.' - ‚Doch', sagte Schwarzenbach. ‚Sie können. Das wissen Sie ja selbst. Wer denn sonst, wenn nicht Sie.' … Rita übereilte sonst nichts, aber wichtige Entschlüsse fasste sie von einer Sekunde zur anderen. Es gelang ihr, während sie, ein wenig abwesend, nach ihrem Federhalter suchte, in Blitzesschnelle den Zufall dieser Lebenswende für sich in Notwendigkeit zu verwandeln."[2158]

Das Unerhörte ist also jetzt geschehen: „Das gab es, daß einer kam und einfach sagte: Laß doch das. Fang alles anders an. Wenn es das gab, war *alles möglich*, jedes Märchenwunder du jede große Tat. Diese kleine träge Stadt konnte erwachen, vom Rand der Welt konnte sie in ihren Mittelpunkt geschleudert werden."[2159]

Was ist hier geschehen? Schwarzenbach, selbst ein Vertreter des Außerordentlichen, sieht in Rita sofort die *Außerordentliche*, er weiß um ihre Berufung zu Höherem; daher trifft seine Wahl, sie auf die Liste derer, die ein Lehrerstudium aufnehmen können, nicht eine völlig Überraschte, sondern eine *Ahnende*. Die beiden Figuren charakterisieren sich gegenseitig: Er zeigt seine Größe, indem er sie *erkennt* als Gleiche und als zukünftig Große. Ihre

---

2157 Die positive Konnotierung des Begriffs schwindet nicht nur bei ihr; als Problem wird der Utopiebegriff thematisch in einigen Filmen - vgl. unten digressiver Heroismus.

2158 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 16.

2159 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 17.

Antwort ist klassisch, im Ausruf ACH, mit dem sie die Aufnahme in Schwarzenbachs Liste quittiert, artikuliert sie, von einem Großen erkannt worden zu sein: es ist das berühmte Kleist`sche *Ach* aus dem Amphitryon, mit der Alkmene ihre Begegnung mit einem Vertreter des Göttlichen, mit Jupiter, kommentiert.[2160]

Schon in dieser Motivkonstellation wird die *Dominanz des Politischen über das Private* deutlich herausgestellt, denn dies Ereignis - ihr bald beginnendes Studium - stellt die „Lebenswende" dar, *nicht* die Liebe. Es ist eine in die „Geschicke gewöhnlicher Leute" eingreifende *höhere Hand*, die die Lebenswende herbeiführt, dabei ist diese Hand nicht eine *unsichtbare*, vielmehr die *sichtbare* Hand der paternalistischen Partei, sie ist die *Kraft*, die den *blinden Zufall* zu korrigieren in der Lage ist. Und die von ihr, der Partei, herbeigeführte Lebenswende lässt die Heldin Eintritt finden in deren große Gemeinschaft, in der die Heldin schließlich *den* Lebenssinn aufbewahrt finden kann.

5.1.3.4.3 Dogmatismus in der Partei oder: Kritik am alten Kadertypus

Der Blick des Films in die Hochschule kann als offene Kritik am *Dogmatismus* der Partei und ihrer Kader verstanden werden. Das Kardinalproblem der SED war von Anfang an die fehlende demokratische Legitimation ihrer Herrschaft[2161] und damit die fehlende Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen; Beiträge zur Überwindung der Differenz zwischen selbsterteiltem historischem Auftrag und demokratischem Auftrag zu leisten, eine zustimmende Meinung zu schaffen, gehörte zu den dringendsten Aufgaben ihres Medienapparats. Der Selbstkonzeption der SED zufolge, verfügte sie über die Kenntnis der Gesetze von Geschichte und Gesellschaft; sie hatte mit dem Leitfaden ihrer Weltanschauung für *alle Fragen die richtige Antwort*. Als Widerspruch in sich galten daher die empirisch doch auftretenden *falschen Antworten*; sie wurden wegerklärt, indem sie ideologisch unzuverlässigen „Elementen" aus den eigenen Reihen angelastet wurden und damit zur „Ab-

---

2160 Die Uraufführung seiner Bearbeitung des Stoffs 1968 in Göttingen hat Peter Hacks mit folgender Bemerkung versehen: Wenn man den Gott Jupiter wichtig nimmt, dann „bedeutet Jupiter die Zusammenfassung und Verkörperung aller menschlichen Vermögen; dann erscheint er als der vollkommene Mensch unter den wirklichen Leuten wie Tarzan unter den Affen." Hacks, Peter, Zu meinem Amphitryon, in: Theater heute, H. 3, 1968.

2161 Vgl. dazu oben Kap. 1 u. 2.

weichung“ von der „richtigen Linie“ deklariert werden konnten. Die „Überzeugungsarbeit“ der Partei war im Kern ein Bekehrungsverhältnis. Als störend erwies sich dabei allerdings ein Phänomen, das sich ebenso wie das der Abweichung wie ein roter Faden durch die Geschichte kommunistischer Parteien zieht: der Dogmatismus.

Bezeichnet wurden damit alle Formen *misslingender* Bekehrung bzw. Überzeugung. Diese wurden nicht dem Ansatz, der *prinzipiellen Asymmetrie der Einsichtshöhen*, sondern *persönlichen* Fehlern der Kader zugeschrieben. Dogmatismus erschien dann als „schädliches Sektierertum“, als Erstarrung, als Unfähigkeit, auf die Menschen zu hören und auf sie einzugehen, kurz: als Unfähigkeit, die Verbindung mit den Massen herzustellen. Das Zirkuläre der Argumentation ist evident. Dieses prinzipielle Problem greift der Film auf in einer Situation, in der die fehlende Zustimmung zur Partei durch Massenflucht in den Westen besonders deutlich geworden war. Die Hoffnung auf einen reformierten Sozialismus setzte daher auch auf ein *verändertes*, eben ein *undogmatisches* Auftreten der Parteikader. Die Kritik am Dogmatismus führt der Film in der Hochschule am Fall eines Apparatschicks vor, dem Genossen Mangold. Sein Gegenbild ist Schwarzenbach, ein nüchterner, aber empfindsamer Kader, der schon, vor allem in der Allianz mit der jungen Heldin, die menschliche Qualität des neuen Sozialismus antizipiert.

Rita, über die von Mangold verbreitete Atmosphäre in der Hochschule beunruhigt und bedrückt, spricht eines Abends mit Schwarzenbach über dieses Problem. Es „war ein trüber, dumpfer Herbst geworden. … Schon im Oktober setzten die Nebel ein - Nebel, wie es sie nirgends sonst gab, schwer und dick … Sie deckten die Stadt wochenlang zu. Man tastet sich an den Zäunen entlang, man sitzt einsam im trüben Zimmer …und es ist schwer, sich von der Trauer über alle versäumten Gelegenheiten des Lebens zu befreien – über verlorene Liebe, unverstandenen Schmerz, ungekannte Freude und eine nie gesehene Sonne über fremden Land. … An einem solchen Abend wartete Manfred vergeblich auf Rita.“[2162]

Äußere und innere Welt sind gleichermaßen verhangen; als Rita endlich eintrifft, wird die Spannung und das schwindende Vertrauen zwischen beiden greifbar; schließlich erzählt Rita doch von dem Gespräch im Hause Schwarzenbach, wo sie, wiederum als Gegenbild zur vergifteten Stimmung

2162 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 72.

bei Herrfurths, eine harmonische sozialistische Musterfamilie angetroffen hat.[2163] Schon durch die reine Anwesenheit bei Schwarzenbach, mit dem sie ein Ur-Vertrauen verbindet, hat Rita, bevor sie gesprochen haben, „eine Antwort auf alle ihre Zweifel bekommen.“[2164] Und Schwarzenbach sagt auch nicht, wie es „Manfred manchmal“ sagt: „Warten Sie eine Weile, Sie werden sich gewöhnen.“[2165]

Ganz im Gegenteil, Schwarzenbach „versteht“ Rita sofort, als sie ihm ihre seelische Not schildert: „Man fordert uns die ganze Zeit auf, von Mangold zu lernen. Das kann ich nicht. Ich will` s auch nicht. Muß man wirklich so werden wie er?“[2166]

Wie ist Mangold? Er ist zwar auch nur ein Student, war aber vorher „Abteilungsleiter bei irgendeinem Rat“. „Es gibt nichts, was er nicht besser wüßte. Er schüchtert uns alle ein. Mangold muß Jahre seines Lebens dazu verwandt haben, alle Zitate auswendig zu lernen.“[2167] Schwarzenbach sagt, erzählt Rita Manfred, „Wir haben kein Recht, vor ihnen Angst zu haben, man hat kein Recht, sie für unverbesserlich zu halten. Noch schlimmer wäre es mutlos zu werden. Glauben Sie mir Rita, entweder die oder wir“[2168]

Hier wird eine bedeutende Wendung offensichtlich, denn „mit wir hat er auch mich gemeint“ sagt Rita.[2169]

Dieser Einbeziehung Ritas in die Gemeinschaft lässt Schwarzenbach eine wichtige ideologische Klarstellung an Rita folgen: „Was Zäheres als den Spießer gibt es nicht. Am gefährlichsten sind die, die sich an uns hängen, sie scheinen uns zu dienen und schaden uns umso schlimmer.“[2170] Dies ist eine

---

2163 Auch diese Verschachtelung könnte schon ein Beispiel für den die Zuschauer verwirrenden Einsatz der Montage darstellen, die der SED-Kritiker Karl gerügt hatte.

2164 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 74.

2165 Ebd.

2166 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 75.

2167 Zit. n. Filmtext.

2168 Zit. n. Filmtext.

2169 Zit. n. Filmtext

2170 Zit. nach Filmtext. Noch deutlicher: „Zuerst, als wir auf der Bildfläche erschienen, hat er sich in seine Rattenlöcher verkrochen, hat in aller Fixigkeit und Stille eine Verwandlung an sich vorgenommen, und nun kommt er wieder hervor, hängt sich an uns,

Paraphrase der schon von Lenin[2171] formulierten Warnung vor der Zähigkeit des kleinbürgerlichen Gegners auch in den eigenen Reihen. Manfred kommentiert sie so: „Schwarzenbach ist Kommunist, Du nicht. Soll er kämpfen, soviel und gegen wen er will. Aber was verlangt er von dir? - Ich weiß nicht. Er dachte wohl, daß wir einer Meinung seien.“[2172] antwortet Rita. Auf die wie *selbstverständlich* erfolgende Einbeziehung Ritas in ein entstehendes neues kommunistisches Kollektiv kann Manfred nur mit einer bekannten Warnung reagieren: „Halt dich da raus“[2173]. Das, was er als Rat an Rita formuliert, das ist die klassische Maxime des *Spießers*, und was von dem zu halten ist, hat eben Schwarzenbach erläutert.

Der Spießer als eine getarnte *schädliche* Figur in den Reihen der Partei hat ein Äquivalent in der Figur des offenen *inneren Feindes*; er verfügt über viele Variationen, im Kontext des Films tritt er als vor allem als „Republikflüchtling“ auf. Das Problem der Abwanderung in die Bundesrepublik spricht der Film zweimal an; einmal bei der Betriebsversammlung im Waggonwerk mit Hinweis auf *fehlende* Arbeitskräfte, zum zweiten am Beispiel von Ritas Kommilitonin, deren Eltern in den Westen wechseln. Exemplarisch handelt der Film dieses Problem allerdings an der Figur des Chemikers Manfred Herrfurth ab. Diese Figur ist gekennzeichnet durch *übersteigerten* Egoismus und Ehrgeiz. Zudem ist sie schon Klassenfeind durch Herkunft, wie der ausführliche Blick auf seine Familie erweist. In der Figur des Chemikers mitsamt seiner Familie und seiner *alten* Kollegen, entwirft der Film ein umfassendes *Bild des inneren Feindes*. Der innere Feind soll für viele Missstände in der Gesellschaft und in der Produktion mitverantwortlich sein, er sabotiert und schadet, wo er kann und er vertritt eine reaktionäre Ideologie, kurz: er ist objektiver Agent des Imperialismus.

Der Chemiker Manfred ist die Kontrastfigur der Heldin, an ihr soll die negative Variante einer egoistischen Privatheit vorgeführt werden: der Chemiker verlässt die DDR und seine Geliebte, weil ihm seine reaktionäre Gesinnung und sein übersteigerter Egoismus und Ehrgeiz mehr als Verantwortung für das Gesellschaftsganze und auch mehr als seine Liebe bedeuten. Er geht

---

scheint uns zu dienen und schadet uns um so schlimmer.“ Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 75 f.

2171 Vgl. oben Kapitel 3 die entsprechenden Darlegungen von Lenin und Stalin.

2172 Zit. n. Filmtext.

2173 Zit. n. Filmtext

nach West-Berlin, weil er dort *schranken- und gewissenlos* seine Forschungen weiter betreiben kann - als Angestellter jener Chemiekonzerne, die schon mit *Auschwitz* ihren Profit gemacht haben, so der von Ulbricht oben verdeutlichte Hintergrund. Die Gestaltung der Figur des Manfred kann als mustergültig gelten für die Dämonisierung des *Spießers* als des inneren Feindes: Ein moralisch defizitärer Charakter führt als Komplement eine reaktionäre politische Gesinnung mit sich.

Deutlich geworden ist in dieser Passage die Gegensätzlichkeit von Rita und Manfred, deutlich geworden ist, wie sehr Manfred Rita *verkennt*, und wie sehr Schwarzenbach sie *erkennt*. In der Ablehnung und in der Kritik am Dogmatismus der Partei bildet sich eine neue Einheit heraus, die Gemeinschaft der undogmatischen Kommunisten, ihre gehören außer den Schwarzenbachs und Rita noch Wendland und als Vertreter des Typus Arbeitsheld auch Meternagel an.

5.3.1.4.4 Die neuen politischen Führer-Helden

Wenn der Genosse Mangold im Seminar in den Vortrag des Dozenten dazwischenfährt mit dem Ruf: „Soeben haben Sie falsch zitiert“, falsch zitiert aus dem Text des kommunistischen Klassikers, dann ist das ein dogmatisches Auftreten, mit dem er dem Ziel „schadet“, das darin besteht, die jungen Studenten von der Wahrheit der Lehre zu überzeugen. Mit seiner wie mit der Peitsche erzwungenen Richtigstellung der inkorrekten Zitation bewirkt er aber das Gegenteil, die Studenten fühlen sich „eingeschüchtert“, und Einschüchterung stellt keine Grundlage für gelingende Überzeugung dar: Überzeugung braucht Vertrauen.

Wenn der Genosse Schwarzenbach Rita den Fall Mangold erklärt, dann zeigt er eine genaue Kenntnis der Texte der kommunistischen Klassiker, denn er gibt ja die bekannten Thesen Lenins wieder über das zähe Weiterleben und -wirken der kleinbürgerlichen Kräfte, die der „fluchbeladene Kapitalismus“ hinterlassen hat. Aber er gibt sie nicht wörtlich wieder, er kann sie paraphrasieren, er kann sie „schöpferisch“ anwenden, indem er sie ad hominem demonstriert. Schwarzenbach tritt also keineswegs gegen das Dogma an, er verurteilt die Form seiner Anwendung. In dem, der die Lehre nur als formelhaftes Repetieren verstehen kann, erkennt er den „gewandelten Spießer“, der sich in die Reihen der Partei eingeschlichen hat, um „Schaden“ anzurichten. Schwarzenbach gelingt im besten leninistischen Sinn die Entlarvung eines „Schädlings“ in den eigenen Reihen durch Aufdeckung des falschen Ge-

brauchs des Dogmas, der Einschüchterung bewirkt und nicht das, was für den Erfolg entscheidend ist: Vertrauen.

Der an der „schädlichen“ Wirkung erkennbaren *falschen* Vermittlung des *richtigen* Dogmas gilt also die Kritik. Die Gruppe der undogmatischen Kommunisten hat die Bedeutung des Vertrauens, das es zu schaffen gilt, als Grundlage jeder gelingenden Überzeugung erkannt. Die Betonung des Vertrauens gehört zwar auch zum Standardrepertoire der Parteirhetorik, aber hier - und das ist die entscheidende Differenz – manifestiert sie sich in dem Versuch einer Veränderung der Kommunikationsstrategie: von der asymmetrischen soll umgestellt werden auf eine symmetrische Kommunikationssituation; aus dem Monolog der Partei soll - der Form nach - ein Dialog werden; diesem Konzept liegt selbstverständlich auch ein modifiziertes Verständnis dessen, was den Kader auszeichnet, zugrunde.

Schwarzenbachs Demonstration des neuen Kadertyps

Den neuen Kader und das Konzept der Überzeugungsarbeit kann Schwarzenbach an dem heiklen Fall von Rita und ihrer Kommilitonin Sigrid demonstrieren, deren Eltern in den Westen gegangen sind. Sigrid hatte nur Rita ins Vertrauen gezogen, die „Flucht“ aber nicht gemeldet. Beide sind nun einer peinlichen öffentlichen Befragung ausgesetzt.

Die Szene ist im Hörsaal; Mangold spricht: „Ich fasse zusammen: strenge Bestrafung von Sigrid und Rita, weil sie unser Vertrauen mißbraucht haben.“[2174] Schwarzenbach greift ein: „Für wen sprechen Sie?“ - „Für die Genossen, es gibt einen Beschluß.“[2175] lautet Mangolds Antwort. Nun beginnt der große Dialog Schwarzenbach - Mangold: „Einen Beschluß ... und was sagt er über die Gründe für Sigrids Verhalten? Warum hatte sie kein Vertrauen zu uns?“ - „Warum? Weil sie die Parteilinie nicht versteht. Darum! “ - „Was stellen sie sich unter Parteilinie vor, Genosse Mangold?“ - „Nicht den Widersprüchen ausweichen, zuspitzen, den Kern bloßlegen das ist parteimäßig“ - „Sorgen Sie lieber dafür, daß eine Sigrid merkt: Für sie ist die Partei da, was ihr auch passiert. Für wen denn sonst, wenn nicht für sie“ - „Das ist doch politisch naiv, der Weltimperialismus holt wenige Kilometer von uns entfernt zum entscheidenden Schlag aus. Und wir? “ - „ Wie alt waren Sie bei Kriegsende?“ - „Achtzehn“ - „Wissen Sie, daß ich, Sohn eines Arbeiters,

2174 Zit. n. Filmtext

2175 Zit. n. Filmtext

in den Werwolf gehen oder mich umbringen wollte, als der Krieg zu Ende ging? Damals hatten wir Hass und Verachtung erwartet und verdient, aber die Partei war nachsichtig und geduldig mit uns, und seitdem halte ich etwas von diesen Eigenschaften, revolutionäre Eigenschaften, Genosse Mangold. Sie waren nie darauf angewiesen.“[2176] Rita fasst die eben erteilte Lektion über die Partei zusammen: „Es muß nicht leicht für Mangold gewesen sein. Wahrscheinlich hat er zuviel schlechte Erfahrungen gemacht, daß er nicht an die Menschen glauben kann.“[2177] Die Lektion wird später fortgesetzt. Rita hat Manfred Herrfurth in Westberlin besucht - „Der Sonntag nach meinem Besuch bei Manfred war der 13. August“[2178] -, nun sitzt sie mit Schwarzenbach zusammen; er fragt sie: „Wissen Sie, warum ich heute zu Ihnen gekommen bin? Ich wollte wissen: Hat es Sinn, die Wahrheit, die man kennt, immer und unter allen Umständen zu sagen?“[2179]
Hintergrund sind Schwarzenbachs Probleme in der Partei, er ist in den Verdacht der „politischen Schwärmerei“ geraten. „Sollen sie ruhig noch ein paar Versammlungen machen und über mich schimpfen. Ich werde daran denken, wie gierig sie (sc. Rita und die anderen Menschen - Vf.) nach Aufrichtigkeit sind. Ich werde sagen: Jawohl, wir haben eine besondere Lage. Zum erstenmal sind wir reif, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Das Schwere nicht in leicht umdeuten, das Dunkle nicht in hell. Vertrauen nicht mißbrauchen. Es ist das Kostbarste, was wir uns erworben haben. Taktik - gewiß. Aber doch nur Taktik, die zur Wahrheit hinführt. Sozialismus – das ist doch keine *magische* Zauberformel. Manchmal glauben wir, etwas zu verändern, wenn wir es neu benennen. Sie haben mir heute bestätigt: Die reine *nackte Wahrheit*, und nur sie, ist auf Dauer der Schlüssel zum Menschen. Warum sollten wir unseren entscheidenden Vorteil aus der Hand legen?“[2180]

2176 Zit. n. Filmtext

2177 Zit. n. Filmtext. Im Buchtext wird die positive Wirkung der Lektion so beschrieben: „Sie saßen noch lange zusammen. Von Strafen war nicht mehr die Rede. Mangold schwieg. Er war ein verletzbarer Mensch, es musste nicht leicht für ihn sein. Schwarzenbach hatte erreicht, daß niemand mit Schadenfreude auf ihn sah. Auch Rita dachte zum ersten Mal ohne Abneigung über ihn nach.“ Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 102.

2178 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 142.

2179 Ebd.

2180 Wolf, Christa, Der Geteilte Himmel, a. a. O., S. 145.

Eine Frau als neue Heldin

Schon am Beginn der Entwicklung hatte Schwarzenbach Ritas „Außerordentlichkeit“ bemerkt und sie befördert; durch die selbstverständliche Einbeziehung der jungen Rita in das Kollektiv der undogmatischen Kommunisten in dem Konflikt mit Mangold ist sie politisch aufgeladen worden. Ihre Zusammenfassung der Lektion Schwarzenbachs an Mangold zeigt sie als Denkerin, die die große Stärke der kommunistischen Partei erkannt hat: das Vertrauen in die Menschen, das soll die Stärke sein, und wem, wie Mangold, dieses Vertrauen fehl, der muß schlechte „Erfahrungen“ gemacht haben - die gleiche Gedankenfigur führt der neue Betriebsleiter Wendland an, wenn er das „Schutzschild“ der Arbeiter gegen die Partei mit dem „Mißbrauch des Vertrauens“ in der Vergangenheit erklärt. Nun, nach ihrer Rückkehr aus West-Berlin, erhält sie den Ritterschlag: Sie wendet die Krise des Kaders ab, an ihr erkennt der Zweifelnde die Richtigkeit seiner Maxime, der alten leninistischen Losung „Die Wahrheit ist unsere Stärke“; in ihrer wechselseitigen Bestätigung erweisen sie sich als Repräsentanten einer erneuerten Partei, als Kader, die sich, weil sie die Bedeutung von „Wahrheit“ und „Vertrauen“ als „Schlüssel zum Menschen“ verstanden haben, nun als „Ingenieure der menschlichen Seele“(Stalin) an die Überzeugungsarbeit des Menschen für den Sozialismus machen können, indem sie Herrschaft und Heil verbinden.

Die Figur Rita repräsentiert im Film das Modell einer gelingenden Politisierung, d.h. die Einsicht in die Dominanz des Politischen über das Private. In dieser Figur wird zudem das Modell des neuen Kadertyps entworfen. Politische, fachliche und kommunikative Kompetenz sind jene vom Film herausgestellten Eigenschaften, über die der neue Leitungstypus verfügen muss. Sie sind verbunden mit der Fähigkeit zur Selbstreflexion. Und da die Heldin ein Frau ist, verfügt sie noch über eine „natürliche“ Qualität: sie hat auch Herz, d.h. Einfühlungsvermögen und Wärme.
Durch die Ausstattung mit diesen traditionellen Attributen der Weiblichkeit erhält die Heldin eine weitere Kompetenz zugesprochen, nämlich soziale Kompetenz, und das heißt weitreichende integrative Wirkung. Damit vereinigt die Heldin idealtypisch jene Anforderungen, die die Zeit des „Neuen Sozialismus“ an einen politischen Helden stellt.

Held der Entscheidung

Krise und Kollaps Ritas sind nur auf der Oberfläche aus dem Verlust des Liebespartners entstanden; tatsächlich waren aufkommende Zweifel und *Ungewissheit* darüber, wo sie *hingehört*, wo sie ein *sinnvolles* Leben führen kann, Grund der Krise.[2181] Zur Absicherung und Beglaubigung des keineswegs Selbstverständlichen der vorgeführten *Politisierung* der Figur Rita unternimmt der Film mit seiner Heldin ein Experiment, er führt sie in Versuchung, indem er sie in das Land des *Feindes* führt: Die Heldin stattet ihrem geflüchteten Freund in West-Berlin einen Besuch ab. Das geht deshalb mühelos, weil ein Besuch dort vor dem Mauerbau - und in dieser Zeit ist ja die Handlung angesiedelt - noch einfach durch eine Fahrt mit der innerstädtischen Berliner S-Bahn möglich war. Resultat der Reise ist die Bestätigung einer Gewissheit über den Ort, der der ihre ist: aus der sichtbaren Fremdheit und Entfremdung im Westen, die der Film mit allen üblichen Klischees ausmalt, entsteht die Sicherheit der Entscheidung zum Bleiben in dem Staat, in dem eine neue Gesellschaft aufgebaut werden soll und das damit, weil sie daran aktiv mitbaut, auch ihre Heimat sein muss. Vieles hat sich auf dem Bildungsweg der Heldin durch das Land des Sozialismus ihrem jungen, kritischen Blick als veränderungsbedürftig dargestellt; aber schon ihr vorhandener Glaube an die *Möglichkeit* von Veränderung spricht für ihn. Aus der vorgeführten Einheit des Politischen und Privaten unter Führung des Politischen entsteht jene unbestimmbare, unergründliche Tatkraft, die sie zur Entscheidung trägt. Ihr Entschluss antwortet auf ein Handlungsproblem, in der ihre personale Identität und Kontinuität in Frage gestellt worden ist. Der Besuch im Feindesland lehrt sie, den ihre bisherige Politisierung strukturierenden Dualismus von Alt und Neu auf die politische Unterscheidung von Freund und Feind auszudehnen.[2182]

2181 Die Kritik des SED-Kritikers Karl an der „Funktionslosigkeit“ des „Westberlinbesuchs“ zielt auf die mit ihm dokumentierte fehlende letzte Sicherheit, d. h. die Kritik möchte das Zeigen von Ungewissheit vermieden wissen..

2182 Vgl. dazu Carl Schmitts berühmte Bestimmung: „Die spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen, ist die Unterscheidung von Freund und Feind. (…) Die Unterscheidung von Freund und Feind hat den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen.“ Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen, Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963, S. 26 f.

Krise und Krankheit der Heldin bezeugen allerdings die Abwesenheit einer absoluten Gewissheit. Die von der Heldin schließlich gewonnene Gewißheit ist eine Gewißheit *zweiter Ordnung*, eine, die der Bestätigung bedürftig war: erst nach der überstandenen Versuchung einer Abwendung in den Westen konnte sich die politische Unterscheidungsfähigkeit verstetigen, die sie im dezisionistischen Akt vollzogen hatte.

Diese Figur unterscheidet sich darin von den bis dahin im Sozialistischen Realismus üblichen Helden der Gewissheit; diese Figur kann daher als Beispiel eines Heroismus mit menschlichen Zügen gelten. Denn heroisch ist ihr Verhalten allemal: Gründe und Interessen als Grundlage politischen Handelns spielen dabei keine Rolle. Nicht die Begrenzung des Politikbegriffs auf eine kompromißfähige rationale Interessenpolitik, sondern durch eine Aufladung ins Existenzielle ist er gekennzeichnet. In diesem Politikverständnis geht es um die großen Fragen von Freund und Feind, von Tod und Leben, um Sein oder Nichtsein - ein Drittes gibt es nicht. Im Film tritt daher im Finale die Anrufung eines diffusen, vitalistisch gefärbten Lebensbegriffs an die Seite dessen, was zur Entscheidung für den Sozialismus führt.

5.3.1.4.5 Zentrum der Zeitgeschichte oder: Aporien der Dezision

Wohlgemerkt: Die Triebkraft der Geschichte von Rita ist die „Aufbruchstimmung“ im Land. Damit ist nicht etwa der *Aufbruch gen Westen* gemeint, den Hunderttausende in der erzählten Zeit, also von 1959-1961, tatsächlich unternommen haben; gemeint ist im Gegenteil ein vermeintlich durch die DDR gehender Aufbruch, eine Bewegung, die alles zum besseren wenden wird. Die Systemkrise ihrer Herrschaft in den Jahren 1958-1961 hat die SED zur Reaktion gezwungen. Die erste Antwort bestand im Mauerbau. Die SED versuchte zudem, durch eine Änderung ihrer Wirtschaftspolitik, mit dem „Neuen Ökonomischen System der Planung und Leitung“, sowie dem Versuch der Entwicklung neuer Technologien, eine spürbare Produktivitätssteigerung und damit den Anschluss an das Weltniveau zu erreichen. Die SED reagierte auch im Bereich der Kulturpolitik und im Bereich der Jugendpolitik mit einer Lockerung der rigiden Fesseln. An der von ihm selbst mitbegründeten Aufgabe der Schaffung einer neuen sinnhaften Ordnung arbeitet sich der Film ab.

Die Sorge um die Macht ist das Motiv des Films, er steht damit im Zentrum der Zeitgeschichte. Der Film soll jene „Aufbruchstimmung“ mit bewirken, er soll besonders in der jungen Parteiintelligenz die Hoffnung stützen, auf der

Grundlage der abgeriegelten West-Grenze, nun nochmals eine historische Chance zu haben für den Aufbau eines Sozialismus. Im Binnendiskurs der sozialistischen Intelligenz spielt der im Film entworfene *neue Kadertyp* als Zeichen der *Reformierbarkeit der Partei* die entscheidende Rolle. Deren *optimistische* Angehörige, die Autoren Christa Wolf und Konrad Wolf, nehmen zur Abstützung dieser Intention eine historische Phasenverschiebung vor, indem sie die „Aufbruchstimmung" und Hoffnungen aus den Reformjahren NACH 1963 umdatieren in die zwei Jahre VOR dem Mauerbau.

Die dargestellte und existentiell fundierte Entscheidung ihrer Figur für den Sozialismus signalisiert allerdings eine beachtliche Selbsttäuschung der Autoren; sie artikuliert sich in der Rückversetzung der Handlung in die Zeit vor dem Mauerbau; das hat die Möglichkeit eröffnet, die Heldin ohne Probleme nach West-Berlin reisen und sie dort den Feind und seine Welt *selbst* in Augenschein nehmen zu lassen. Die dort gemachte „Erfahrung" der Fremdheit dieser Feindeswelt und der Fremdheit des Freundes hat zur endgültigen Überwindung des vorhandenen Zweifels beigetragen; dies und die Beschwörung eines vitalistischen Begriffs von Leben hat zur Entscheidung für den Sozialismus, d.h. ein unentfremdetes, mit „höherem Sinn" aufgeladenes Leben geführt. Im Westen, so verkündet die Heldin, gefällt einem schon vieles, sie könnte sich sogar vorstellen, dass sie „gern einkaufen würde in solchen Läden", aber Konsum ist nicht alles; entscheidend ist nämlich folgender Hinweis:„ Man hat nicht die rechte Freude daran", denn „man ist auf schreckliche Weise allein, schlimmer als im Ausland, weil man die eigene Sprache hört."[2183] Im Sozialismus dagegen lebt man aufgehoben in einer Gemeinschaft, in der sich der Lebenssinn des Einzelnen entfalten kann. Besondere Beachtung verdient, dass hier ein bis in die Gegenwart reichender Topos formuliert wird, in der sich eine *Wärme* garantierende solidarische *Gemeinschaft* gegen die *Kälte* erzeugende *Gesellschaft* der Konkurrenz und des Konsums dichotomisch gegenüber stehen.

Die Konstruktion des Entwicklungsganges der Heldin, der sie vom „Rand" in den „Mittelpunkt der Welt" führt, d.h. ihr Politisierungsprozess und ihre Entscheidung für den Sozialismus, soll als Modell fungieren für jene, denen angesichts der nun - in der Rezeptionszeit des Werks - hermetisch geschlos-

---

2183 Zit. n. Filmtext. Im Buch heißt es: „...aber man hat keine Freude daran. Man hat dauernd das Gefühl, sich selbst zu schaden. Man ist schlimmer als im Ausland, weil man die eigene Sprache hört. Man ist auf schreckliche Weise in der Fremde."- Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 136.

senen Grenze eine eigene Anschauung vom Westen nicht mehr möglich ist. Die Heldin unternimmt ihren Besuch in West-Berlin als Stellvertreterin der *Eingeschlossenen*; wie SIE den Westen sieht, so sollen jetzt ALLE ihn sehen, ihre Botschaft soll den Verzicht darauf bewirken, nun noch selbst in den Westen zu wollen. Mit der kontrafaktischen Rückprojektion sozialer und politischer Prozesse wollen sie zweierlei erreichen: Zum einen sollen die inneren Probleme der DDR als lösbar bzw. als bereits überwunden dargestellt werden können, der Sozialismus, so soll suggeriert werden, ist bereits auf dem richtigen Weg, er wird allerdings, und das ist der zweite Effekt der Umdatierung, in seiner Existenz bedroht durch einen Feind von Außen, vom Westen.

Der Film antwortet auf die offenkundige Krise der SED-Herrschaft; er versucht, deren Hauptproblem, die fehlende Zustimmung der Menschen, zu bearbeiten; er schlägt dafür verschiedene Strategien ein. Wichtig ist der Versuch, im Bereich der Sprache eine symbolische Grenze zu ziehen durch eine semantische Neudefinition, d.h. Schlüsselworte der Alltagssprache sollen mit neuen, eindeutig bestimmten Inhalten versehen werden. Das auffälligste Beispiel dafür ist das Wort Frieden. Seine Bedeutungsvielfalt wird eingeschränkt und als identisch mit Sozialismus gesetzt; nur in dieser Kopplung soll von Frieden sinnvoll gesprochen werden können. Umgekehrt verfährt der Film mit dem Wort Westen, das in eine Reihe gestellt wird mit Kapitalismus, Imperialismus und Faschismus. Am Ende dieser Reihe steht dann das Wort Krieg. Es ergibt sich also die semantische Gleichung: Sozialismus gleich Frieden, Kapitalismus gleich Krieg. Daher ist der Film unterlegt mit dem durchgängigen *Raunen* von einer drohenden Kriegsgefahr, der Bedrohung des Sozialismus - und damit des Friedens - durch den kriegslüsternen Imperialismus.

Die kontrafaktische Beteuerung der Unattraktivität des Westens, die Hervorkehrung seiner Rolle als Bedrohung des Friedens und die breit ausgemalte Entfremdungsatmosphäre im Westen sollen als Überzeugungsmittel dienen. Das überzeugt selbstverständlich nur die Filmemacher selbst, denn die Glaubwürdigkeit der Entscheidung der Heldin für den Sozialismus als freie Entscheidung hängt existentiell mit der Möglichkeit des Besuchs in Westberlin zusammen. Diese Glaubwürdigkeit entfällt daher völlig in einer Lage, in der den Adressaten des Werks diese entscheidende Möglichkeit in der politischen Realität bereits genommen worden ist. Es gehört zu den unauflösbaren Widersprüchen des Films, auf die Kraft einer Entscheidung zu setzten, die

als freie bereits nicht mehr möglich ist, sondern nur als Nachvollzug eines Zwanges, den der Befehl des Staates zur Grenzschließung gesetzt hat.

Die grundlegende Konstruktionsschwäche des Films, die darin besteht, dass er den Status quo ane der offenen Grenze *fingiert*, zeigt in aller Klarheit das Ausmaß der Selbsttäuschung der am Film beteiligten Vertreter der sozialistischen Intelligenz. Da SIE die Entscheidung gefällt haben, den Sozialismus „aufzubauen", verschließen sie die Augen vor der Unmöglichkeit, einen „Verein freier Menschen", als den Marx den Sozialismus umschrieben hat, ohne und gegen die Menschen zu schaffen. Die von ihnen an der Heldin des reformierten Sozialismus vorgeführte Demonstration einer Dezision kann daher in erster Linie nicht mehr als Überzeugungsversuch verstanden werden; der Film lässt sich vielmehr verstehen, gerade weil die Überzeugungsabsicht so offenkundig wird, als Auskunft über die Erosion der absoluten Gewissheit des Sieges des Sozialismus.

5.3.2 Der Arbeitsheld

5.3.2.1 Der Arbeitsheld in „Der geteilte Himmel"

Eine Figur ragt wie aus einer anderen Zeit in die Gegenwart der Filmhandlung hinein: Meister Meternagel. Diese Figur stellt die vermenschlichte Variante des synthetischen Arbeitshelden des optimistischen Heroismus dar; sie repräsentiert den alten Arbeitshelden, seine „Fortsetzer" stehen aber schon bereit; er verkündet programmatisch den heroischen Anspruch der promethischen Selbsterschaffung durch Arbeit, er kann aber, als gebrochener Held, nur auf die Kraft der Dezision setzen.[2184]

Die sozialistische Produktion

Der Film richtet einen nach damaligen Maßstäben kritisch-realistischen Blick auf den Betrieb, in dem Rita die Vorzüge der sozialistischen Produktion kennenlernt. An Stelle der üblichen „Schönfärberei" präsentiert der Film eine Bestandsaufnahme, deren Resultat zunächst ernüchtert: die große Werkshalle gleicht einem Trümmerfeld der Produktion; trostloser Stillstand und Unordnung dort, wo das Tempo der Zukunft herrschen sollte. Ein Grund wird klar genannt: die Abhängigkeit vom Feind im Westen, der kein Materi-

---

2184 Dies wird oft thematisiert; erzählt wird das Problem über den Gegensatz von Alt und Jung; die Lösung bleibt diffus. Vgl. etwa Berlin „Um die Ecke" (1965/UA1990; RE: Gerhard Klein) oder „Jahrgang 1945" (1966/ UA 1990; RE. Jürgen Böttcher).

al liefert; die „Flucht“ von Arbeitern und dem Werkleiter treten hinzu. Auch der Blick auf die Arbeiter fällt ernüchternd aus: sie sitzen, aus verschiedenen Gründen, untätig herum. Einer, der alte Genosse Meternagel, weiß allerdings, woran es vor allem hapert: am Bewusstsein der Brigademitglieder.

Ein doppelter Feieranlass verdeutlicht dies. Es ist der *20. April 1960*, Rita hat „zum erstenmal das unaussprechliche Gefühl einer drohenden Gefahr … Düsenflugzeuge (durchbrachen) mit ohrenbetäubenden Lärm die Schallmauer und waren im Nu über ihnen “, und das Werk feiert den „fünftausendsten Wagen, der nach Kriegsende“ gebaut worden ist „und dazu feierten sie den Geburtstag ihres Brigadiers.“[2185]

Die Leute der Brigade Ermisch – „Die tüchtigen Zwölf!“[2186] – ziehen in ihre Stammkneipe, trinken viel Bier, erzählen aus ihrer Vergangenheit und stimmen Lieder an - „Von den Bergen rauscht ein Wasser… O, du schöhöhöner Westerwald …“ - ; der junge Produktionsleiter des Werks, Wendland erscheint, tritt an den Tisch und prostet Ermisch zu, obwohl er kein „unpassendes Wort sagt“, scheint ein „Unbehagen“ von ihm auszugehen, einer fragt, ob „uns jemand unsere Feier nicht gönnt“. Wendland geht und „irgend etwas hatte sich verändert“.[2187] Diese lebensweltliche Betrachtung der Brigade zeigt, wie stark die Macht und die Last der Vergangenheit, wie unentwickelt und falsch das Bewusstsein der Arbeiter noch ist. Aber durch die Brigade geht ein Riss, nicht alle singen mit; Meternagel nicht, Rita nicht, sie und der neue Betriebsleiter Wendland werden mit dem Wind des Neuen den Mief aus der Welt des Alten vertreiben, dies ist die Botschaft der Bilder.

Den objektiven Missständen im Betrieb korrespondieren also subjektive. Die Missstände in der Brigade sind Resultat des *Misstrauens*, für die subjektive Rückständigkeit der Menschen gibt Wendland eine historische Erklärung ab: das Misstrauen ist „für die Älteren …die zweite Haut. Eine Art historischer Schutzschicht, denk ich mir…“[2188] Dieses vom Werkleiter als „historische Schutzschicht“ gedeutete *Misstrauen* der Arbeiter - der Arbeiter gegen ihre Leitung, summarisch: die noch vorhandene Kluft zwischen Partei und Klasse – sollen sie sich aufgrund ihrer Erfahrung des Missbrauchs ihres *Vertrauens*

2185 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 37.

2186 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 25.

2187 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 38 f.

2188 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 54 f.

im Nationalsozialismus zugelegt haben. So wird auch aus der Perspektive der *Basis* die Bedeutung der von Schwarzenbach vertretenen Strategie der Gewinnung des Vertrauens hervorgehoben. Die mit der Missbrauchserfahrung begründete Rückständigkeit in der Brigade soll erklären, warum sie noch kein *Kollektiv* ist, sondern nur eine in sich widersprüchliche Zweckgemeinschaft zur Erzielung des maximalen *individuellen* Nutzens. Hauptmotiv des Geschehens ist daher die Klärung der Frage, wie die Homogenisierung dieses Haufens zum Kollektiv, zur sozialistischen Brigade zu schaffen sei. Damit verbunden ist das Problem, wie die *Krise* des Betriebs überwunden werden kann.

Der Arbeitsheld

Die Lösung der Krise erfolgt mit einer Doppelstrategie: Der erste Impuls geht *von oben* aus; der neue Betriebsleiter appelliert auf der Betriebsversammlung an jeden einzelnen, soviel zu leisten, wie er *wirklich* kann: „Mit Überstunden haben wir lange genug gearbeitet. Der Ausweg ist: Jeder leistet soviel er kann, ehrlich.“[2189] Diesem Appell von oben entspricht eine Initiative *von unten*; sie geht aus von Meternagel. Der Genosse Meternagel hat eine „rückläufige Kaderentwicklung“[2190], d.h. zwei Degradierungen hinter sich. Er war in der ersten Phase des sozialistischen Aufbaus, die „wie ein wilder Traum“ vergingen, von „einer Kraft, die es in seinem Leben niemals vorher gegeben hatte“[2191] hoch *geschleudert* worden und dann plötzlich tief gefallen.

In der Figur Meternagel verdichtet sich noch einmal die „heroische Poesie des proletarischen Emanzipationskampfes“ (J.R. Becher), vor Ritas „Augen hatte ein Mensch … einen Kampf begonnen, der fast aussichtslos schien, wie nur je die bewunderten Helden alter Bücher, hatte Schlaf und Ruhe geopfert, war verlacht worden, gehetzt, ausgestoßen. Rita hatte ihn am Boden liegen sehen, daß sie dachte: Der steht nicht mehr auf. Er kam wieder hoch, jetzt etwas furchterregendes, fast Wildes im Blick; gerade da traten, ihm selbst beinah unerwartet, andere neben ihn, sagten, was er gesagt hatte, taten, was

---

2189 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 47. Vgl. dazu oben Kap. 4 - Exkurs zur Brigade.

2190 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 44 f.

2191 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 45. Die gleiche Bewegung vollzieht diese unergründliche Kraft der Partei auch mit Rita.

er vorschlug."[2192] Meternagel ist „von der Arbeit besessen"; er hat akribisch Buch geführt über die „Arbeitszeitvergeudung unserer Brigade"; er heftet eine „Verpflichtung" an das Wandbrett, die Verpflichtung, statt „acht Rahmen täglich, sollte jeder von ihnen zehn Fensterrahmen einbauen."[2193]

Der Kern des Konflikts ist die Höhe der Norm. Das Interesse der rückständigen Brigademitglieder an niedrigen Normen und dementsprechender Normübererfüllung und an Überstunden, die mehr Lohn bedeuten, steht auf der einen Seite.[2194] Dagegen steht Meternagel, der mehr will als „einen neuen Hut", also *mehr als materielle Werte*. Er will individuelle, kurzfristige Interessen vermitteln mit dem langfristigen gesellschaftlichen Interesse nach höherer Arbeitsproduktivität. Das ist immer noch ein heikles Thema und wird im Film auch dementsprechend behutsam behandelt - Reflex der administrativ durchgesetzten Normerhöhung von 1953 und ihrer bekannten Folgen. Worum es jetzt geht, ist, Normerhöhungen über Einsicht durchzusetzen, Vertrauen in die eigene bessere Zukunft zu entwickeln. In der auf die Verpflichtung folgenden Kontroverse in der Brigade, in der ihm vorgehalten wird, dass er „sein eigenes Nest bescheiße" und das sei „unmöglich für einen normalen Menschen"[2195], ergreift Meternagel das Wort zu einer prinzipiellen Darlegung des sittlichen Werts der sozialistischen Arbeit: „Was normal ist – das werd ich dir sagen. Normal ist, was uns nützt, was *unsereinen zu Menschen* macht."[2196] Und da der besondere Adressat seiner Rede der Arbeiter Kuhl ist, der schwer an seiner Vergangenheit leidet, fügt er hinzu: „Unnormal ist, was uns zu Arschkriechern, Betrügern und Marschierern macht, die wir lange genug gewesen sind. Aber das wirst du nie begreifen, du – Leutnant."[2197]

2192 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 57. Es ist leicht zu sehen, wie Ch. Wolf hier die berühmte Passage von Marx aus dem 18. Brumaire paraphrasiert; H. Müller hat die Marx Poesie in Herakles 2 im Stück Zement kongenial weitergedichtet. Vgl. oben Kap. 1 und 3.

2193 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 57.

2194 „Meternagel kämpfte für den Nutzen des Betriebs, und Ermisch suchte für seine Brigade so viel Vorteile zusammenzuscharren, wie er erwischen konnte." Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 137.

2195 Ebd.

2196 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 58.

2197 Ebd.

Meternagel will also die Arbeit im Sozialismus mit der Würde einer „höheren Idee“ versehen, er will die Arbeit als Sache verstanden wissen, bei der jeder mit ganzem Herzen sein kann, weil es seine eigene Sache ist. Der Sieg dieser Einsicht ist nur über lange und geduldige Überzeugungsarbeit zu erreichen. Ein besonders schwerer Fall, die schließlich gelingende Bekehrung[2198] des Ex-Wehrmachtsleutnants Kuhl vom renitenten Zyniker zum ehrlichen und vorbildlichen Arbeiter, verdeutlicht, worum es geht: Einheit durch Überzeugung, durch Schaffung eines verbindenden Sinns. Dies erweist deutlich die Problematik des Heroismus der Arbeit; von ihm ist hier nur im Modus des Appellativen die Rede: „Vom Selbstverständlichen aber redet man nicht appellativ, sondern eher in der Funktion der Vergegenwärtigung, der Erinnerung ...“[2199]

Der Fortgang der Handlung zeigt den Lösungsweg. Nach dem Disput über die Würde der Arbeit hatte niemand die Verpflichtung unterschrieben; eines Tages allerdings tritt die Wende ein, auf dem „Verpflichtungszettel“ stand neben Meternagels Namen ein zweiter; vom Brigadeleiter Ermisch angesprochen gibt der Unterzeichner die Begründung : „Ich dachte mir: Entweder man ist in der Partei oder nicht.“[2200] Die Folge dieser *Entscheidung* ist, dass nicht nur der Brigadeleiter unterschreibt, die drei Unterzeichner setzen sich sogar zusammen und tagen als „Parteigruppe“ und planen die Zukunft. Der Erfolg wird sich einstellen, weil nun „von oben und von unten zu gleicher Zeit das Richtige getan“[2201] wird, wie Rita feststellt. Und er stellt sich ein; ein Empfang der „Waggonbauer“ beim „Rat der Stadt“ fällt zusammen mit „der ersten vollständigen Planerfüllung seit Monaten.“[2202]

Aber das ist noch lange nicht das Ende. Der Ex-Wehrmachtsleutnant, von Meternagels Enthusiasmus und Ehrlichkeit beeindruckt, arbeitet an seiner Verwandlung, d.h. seiner Resozialisierung; er baut noch mehr Rahmen als die freiwillig festgesetzte Norm verlangt, er erweist sich, ohne Bewusstsein

---

2198 Dies ist ein häufig vorkommendes Motiv, auch in „Spur der Steine“ taucht die Figur auf; Vorbild ist hier H. Müller in seinem Stück „Lohndrücker“ aus dem Jahr 1957, in der die Dialektik des Aufbaus der neuen Gesellschaft mit den „alten“ Menschen thematisiert wird.

2199 Lübbe, Hermann, Cassirer und die Mythen des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1975, S. 4.

2200 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 58.

2201 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 61.

2202 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 63.

allerdings, als *Bahnbrecher des Neuen*, er setzt den Standard, hinter den nun niemand mehr zurück wollen kann. Und als Meternagel raunend vom „Brand“, d.h. Kriegsbrand, spricht, zu dessen Verhinderung sie mit ihrer Arbeit beitragen könnten, kann die Brigade nicht anders, als auf die Frage des Werkleiters Wendland – „Kriegen wir nun von euch mehr Rahmen oder nicht?“[2203] einen zustimmenden Bescheid zu geben.

Die angestrebte *Gemeinschaft des Volkes* ist zwar noch fern, das Volk, so das Fazit des Films, ist *noch* nicht jene „sozialistische Menschengemeinschaft“, die Ulbricht schon 1958 auf dem V. Parteitag der SED proklamiert hatte, sie muss erst geschaffen werden, aber der Prozess hat bereits begonnen; wie er verlaufen soll, führt der Film an dieser Brigade vor. Der Arbeitsheld Meternagel ist eine Kippfigur: Mit seinem Pathos, mit seinem Enthusiasmus und mit seinem Einsatz, mit dem er das Lob der befreiten Arbeit und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Menschen zum ganzen Menschen demonstriert, gehört er noch dem Heldentypus des optimistischen Heroismus an. Er ist aber seine vermenschlichte und veralltäglichte Variante, er ist ein gebrochener Held in mehrfacher Hinsicht, er hat eine Wandlung durchlaufen vom *Krieger* für die Vernichtung des Menschen zum *Kämpfer* für die menschliche Zukunft. Seine Mittel sind denen der politischen Helden ähnlich und ähnlich erfolgreich: Vertrauen und Wahrheit sind jene Stärken, auf die auch er setzt. Und indem er darauf setzt und damit die Widersprüche „zuspitzt“, kann er in der Brigade darauf setzen, dass seine Entscheidung für den Sozialismus verstanden und nachvollzogen wird, kurz: An der Figur Meternagel sollen Kraft und Kairos der Entscheidung – „entweder man ist in der Partei oder nicht“ – beschworen werden.

5.3.2.2 Die neuen Helden in „Spur der Steine“

„Spur der Steine“ (1966, RE: Frank Beyer) ist die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Erik Neutsch (1964); wie der „Geteilte Himmel“ ein Meisterwerk des Bitterfelder Wegs.[2204] Schon gleich nach der Premiere des Films am 15. Juni 1966 hatte sich die SED die Freiheit genommen, den Film wieder aus ihrem Verleih zu nehmen; sie beschloss Maßnahmen zur „kurz-

---

2203 Wolf, Christa, Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 153.

2204 Heiner Müller hat dies Werk als Vorwurf für sein Stück „Der Bau“ (1965) genutzt; es blieb unaufgeführt, weil Müller, nach der Prager Kafka- Konferenz, das Problem der „Entfremdung“ als Muttermal der alten Gesellschaft im Stück thematisiert.

fristigen Beendigung des Einsatzes des Spielfilms *Spur der Steine* in Lichtspieltheatern und zur sofortigen Einstellung der Werbung für diesen Film."[2205]

Im Herbst 1989 gelangte der Film in die DDR Kinos und schnell in den Ruf, ein frühes Dokument des *Widerstands* zu sein. Diese bemerkenswerte Umdeutung eines Werks, das sich erkennbar die Sorgen der SED um ihre Macht zu eigen macht, hängt u.a. auch mit der Prominenz des Hauptdarstellers Manfred Krug zusammen, der im Zuge der Biermann-Ausbürgerung[2206] die DDR verlassen hatte und als „kritischer" Geist galt. Einen solchen nicht nur kritischen, sondern sogar „rebellisch-anarchistischen" Geist soll es auch in diesem Film gegeben haben. Die von Neutsch entworfene Konstellation scheint für den flüchtigen Blick einen solchen Eindruck zu bestätigen; Neutsch operiert mit einem Gegensatz von Figuren, die gegensätzlicher kaum sein könnten: ein blasser Parteisekretär und ein vor Vitalität strotzender Handerker/Arbeiter stehen sich vermeintlich unversöhnlich gegenüber, die ganze Anstrengung der Fabel gilt aber der - erfolgreichen – Versöhnung der Gegensätze. In dieser Konstruktion kann mit Recht wohl die Anwendung der vom Bitterfelder Schriftsteller in der *Schulung* erworbenen Kenntnis der verschlungenen Wege der Dialektik gesehen werden. Die Anwendung dieses Schemas ist recht beliebt, u.a. verfährt der Film „Beschreibung eines Sommer" (1963, RE: R. Kirsten) - wiederum mit Krug in der Rolle eines unangepassten, aber fachmännisch versierten Arbeiters - danach.

Die Baustellentragödie „Spur der Steine" trägt ein aristotelisches Gewand, die Handlung beginnt am Morgen mit der Einfahrt einer Autokolonne in das riesige Baustellengebiet und endet in dunkler Nacht mit der Abfahrt der Kaderautomobile. Im Kulturhaus wird eine „Beratung" der Betriebsparteiorganisation abgehalten; sie wird vom Parteisekretär wie folgt eröffnet: „Einziger Tagesordnungspunkt unserer Beratung: Parteiverfahren gegen den ehemaligen 1. Sekretär unserer Betriebsparteiorganisation, den Genossen Werner Horrath wegen unmoralischen Verhalten, Karrierismus, politisch-ideologisches Versagen. Ich nehme an, wir sind uns alle einig, daß Horrath ausgeschlossen werden muß. Aber bei der Bedeutung des Falles für die ganze Baustelle ist die Formulierung des Beschlusses von größter Wichtig-

---

2205 Wischnewski, Klaus, Die zornigen jungen Männer von Babelsberg, in: Agde (Hrsg.), Kahlschlag. Das 11. Plenum der SED, a. a. O., S. 183.

2206 Vgl. oben Kap. 2.

keit.“[2207] Aber die Routine des Verfahrens wird gestört durch den Ruf: „Also eine Gerichtsverhandlung, bei der das Urteil schon vorher fertig ist“ und der zugezogene parteilose Ingenieur fügt hinzu: „Man muß auch daran denken, wie es hier auf der Baustelle aussah, als Horrath anfing.“[2208]

In den folgenden zwei Stunden wird *erzählt, wie es wirklich gewesen ist* auf der Baustelle. Am Anfang steht die breite Ausmalung eines Gegensatzes: Ein breiter Strom von braven Werktätigen geht in die Richtung eines Versammlungsplatzes, in die *entgegengesetzte* Richtung geht ein wilder Haufen von biertrinkenden Zimmerleuten, die Brigade Balla. „Die müssen doch `nen Knall haben, Kundgebung bei der Hitze“, sagt Balla. Aus dem Lautsprecher tönt der Satz: „Wir bauen bereits die Straße, die in die Zukunft führt“, den Balla mit der Bemerkung kommentiert: „Die vertrösten uns auf die Zukunft, wie die Pfaffen aufs Jenseits, und ehe es soweit ist, bist du tot.“[2209] Im Anschluss daran kommt es zum berühmten Bad der Brigade im Dorfteich, in dessen Verlauf auch ein Volkspolizist „baden“ geht.

Diesem Höhepunkt der „rebellischen“ Seite der Brigade folgt ihre Integration in die Gemeinschaft der undogmatischen Kräfte des Aufbaus. Die Haupthandlung dient der Darstellung der Überwindung der Gegensätze von Partei und Arbeitern und von dogmatischen und undogmatischen Kadern. Aufgelockert und emotional vertieft wird dies durch eine Liebesgeschichte der beiden Helden zur gleichen Frau. Im Finale des Films wird die Vision einer sich erneuernden Partei in Szene gesetzt; Jansen, der anwesende Sekretär der übergeordneten Bezirksparteileitung, ergreift das Wort und liest vom Blatt ab: „ ‚Einziger Tagesordnungspunkt: Verfahren gegen den Genossen Werner Horrath unmoralisches Verhalten, Karrierismus, politisch-ideologisches Versagen‘ – er zerreißt das Blatt – ‚Mit solchen Vokabeln ist das Versagen von Horrath nicht zu erfassen. Ein kluger und verantwortungsbewußter Mensch hat sich in einem bestimmten Bereich seines Lebens als unreif erwiesen. Dafür hat er bezahlt. Damit könnte für uns alles erledigt sein. Wenn Kathi Klee nicht wäre und das, was er ihr angetan hat.‘“ Ende der Sitzung. Jansen sagt zu Horrath: „Hoffentlich sehen wir uns bald wieder“; Horrath und Balla gehen gemeinsam in die Nacht. Jansen will sich um die Frau

---

2207 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

2208 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

2209 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes. Diese beiläufige Thematisierung der Lebenszeit wird dann bei L. Warnecke und P. Kahane zentral. Vgl. unten.

kümmern, sie ist weg, er liest aus ihrem Brief: „Ich will neu anfangen“[2210] lautet die programmatische Schlusszeile des Films. Einen Neuanfang hat die Partei gewagt, indem sie, nach der Absetzung aus seiner Position auf der Baustelle, den Kader nicht auch noch ausgeschlossen hat. Wie schon Schwarzenbach im „Geteilten Himmel“, so stellt hier der Parteisekretär Jansen, indem er zeigt, wie die Partei für den Menschen dar ist, den *humanen Kern* des Kommunismus heraus. Jansen ist ein Kader der alten Generation; er demonstriert die Lernfähigkeit der Partei, indem er den neuen Kadertyp, den, der unkonventionell im Dienst der „Sache“ arbeitet, reintegriert.

Der neue politische Führer-Held: Horrath und der neue Arbeitsheld: Balla

Auf der Großbaustelle tritt ein neuer Betriebsparteisekretär seine Arbeit an; ein junger Genosse, voller Elan und unorthodoxer Vorstellungen; der Erfolg der „Sache“ ist ihm wichtiger als die Beachtung der formalen Verfahrensregeln, als die Befolgung der Beschlüsse der Partei. Mit dem Bau geht es nicht so recht voran; es fehlt vor allem immer wieder an Material; schließlich ergeht der Parteibeschluss, diese Baustelle zugunsten einer anderen zu schließen, das knappe Material dorthin zu lenken, obwohl die Planung dieses Baus erkennbar falsch ist.

Die Partei wird also repräsentiert von einem pragmatisch-undogmatischen Kader; er weist entschieden menschliche Züge auf: er verfügt über beachtliche Schwächen, ideologische und moralische. Und er verfügt über beachtliche Stärken: er, der schmächtige Kader, zögert nicht, sich in der Baubude der Brigade mit dem kräftigen Balla in ein Spiel einzulassen, in dem es ausschließlich um körperliche Kraft und Geschicklichkeit geht. Die selbstverständliche Niederlage im „Zimmermannstanz“, in diesem *Kampf der Arme* wird aber durch den *Sieg des Kopfes* mehr als kompensiert: er kann den Kontakt zu den Menschen herstellen, er kann ihr *Vertrauen* gewinnen. Dieser ersten Konfrontation der Helden folgen noch weitere; aber schon hier ist die Wende absehbar: ihre Kooperation.

Die Brigade Balla ist eine ganz effiziente Brigade von Zimmerleuten; ihre Arbeitsleistung ist überragend, ihre Methoden zur Materialbeschaffung - „Hat Balla Kies geklaut, weil er ihn verkaufen will oder weil er bauen will?“ - sind ungewöhnlich, ungewöhnlich ist auch ihr Verhalten: es ist recht unkonventionell und vor Autoritäten hat insbesondere der Brigadeleiter wenig

2210 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

Respekt. Hier wird ein neuer Typus des Arbeitshelden vorgeführt; es handelt sich dabei um eine unkonventionell-„anarchische“ Arbeiter-Gestalt und deren Integration in die Gemeinschaft des Aufbaus. Bei der Prämienfestsetzung für das abgelaufene Jahr stehen die Ballas an der Spitze. Horrath sagt zu dem Vorschlag: „Gestrichen“. Bei der Betriebsfeier wird die Begründung nachgereicht, die Auszeichnung „mußte leider wegen disziplinlosen Verhaltens der Brigade gestrichen werden. Wir hoffen, daß die Kollegen daraus ihre Lehre ziehen.“ In den von Balla daraufhin inszenierten Tumult greift Horrath ein, es kommt zu einer weiteren Konfrontation.

Horrath: „Der Schuldige an eurer schlechten Laune bin ich.“ - Balla: „Du machst Dich furchtbar unbeliebt, Blonder.“ - Horrath: „Und daran wir sich nichts ändern, solange ihr die Disziplin auf der Baustelle versaut. Keine Prämien, Balla.“ - Balla: „Für Deine traurige Lage hast Du `nen Bombenhumor, Blonder.“ - Horrath: „ Der Bau ist kein Boxring und die Politik mache ich hier.“ - Balla: „Die Politik machst Du, aber den Bau machen wir. Und wenn noch einmal höher als bis zum ersten Stock kommst, fällst Du runter und bist tot.“[2211] Aber schon in der folgenden Sequenz erkennt Horrath seinen Fehler; er sieht, dass seine Maßregelung die Reproduktion der Kritik an seinem Vorgehen durch die Parteileitung ist, seine Kritik an der Brigade Balla ist eine nur *formal* begründete. Am nächsten Tag kommt es in der Baubaracke erneut zu einer Auseinandersetzung zwischen Horrath und Balla.

Horrath: „Ich will, daß der Anarchismus auf der Baustelle aufhört. Ich rede mit Dir, weil Du der Anführer der ganzen Horde bist.“ - Balla: „Paß mal auf, wenn Du unsere Methoden, uns Material zu beschaffen, Anarchismus nennst, dann kann ich Dir nur sagen, daß Deine Leute und Du das ändern müssen und nicht wir.“ Horrath will wissen, ob Balla sich angesichts der „traurigen Lage“ des „bekannten Materialmangels“ in Zukunft an die „Beschlüsse der Bauleitung“ halten werde. Balla: „Ich halte mich an meine Beschlüsse und wenn Dir das nicht paßt, dann gehen wir dahin wo wir nicht belästigt werden.... Dahin wo der Sozialismus einen Dreck wert ist.“[2212]

Dieser äußersten Zuspitzung der Gegensätze folgt der „dialektische“ Umschlag: Bei der entscheidenden Frage der Erhöhung der Produktivität durch Umstellung auf das „Drei-Schichten-System auf dem Bau“, findet die fällige

---

2211 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

2212 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

Annäherung der beiden Helden statt. Während dem Parteisekretär „seine eigenen Leute in den Rücken fallen“ und sich nicht freiwillig melden für das neue System, demonstriert Balla seine und die Stärke der Brigade und will zeigen, „daß wir die einzigen sind, die den Laden hier noch rumreißen können“ Er meldet sich zu Wort: „Kann ich dazu ma watt sagen. Wir ham schon ganz andere Dinger draufjehabt, wir fangen im Januar an, Frühschicht, Spätschicht, Nachtschicht, mit allem Drum und Dran.“ Balla stößt in seiner Brigade nicht auf ungeteilte Zustimmung, einer seiner Leute hat die Bedeutung dieses Entgegenkommens klar erkannt: „Das kannst Du nicht mit uns machen, Hannes. Du hast ihm den kleinen Finger gegeben, den kannst Du Dir abhacken, sonst nimmt er die ganze Hand.“ Schon in der nächsten Szene bedankt Horrath sich bei Balla: „Danke ohne Dich wär, ich baden gegangen.“[2213]

Hier wird die entscheidende Wandlung der Figur Balla deutlich: in der prekären Lage des Parteisekretärs Horrath, in der es um dessen Erfolg bzw. Scheitern geht, trifft er die Entscheidung, dem Parteisekretär zu stützen; eine Entscheidung aus Verantwortung für das Gelingen des Ganzen. Ballas im Kontrast zu den gezeigten blutleeren Apparatschicks „antiautoritär“ wirkendes Auftreten erscheint eben nur in diesem Kontrast als solches, tatsächlich ist seine Haltung von einer alles wegwischenden Autorität gepaart mit grober Vereinfachung gekennzeichnet. Seine Feststellung: „Ich halte mich an meine Beschlüsse“ ist die Formel für die Maxime, die allein aus einer *Entscheidung* ihre Handlungsgrundlage bezieht.

Hier liegt die *strukturelle Analogie* zu Horrath und die Basis ihrer Gemeinsamkeit. Nicht aus den Beschlüssen eines Parteigremiums bezieht Horrath die Grundlagen seiner Handlungen, sondern aus seiner Entscheidung; sie ist orientiert nicht etwa an persönlichen Vorteilen, sondern am von ihm antizipierten Gelingen des „Gemeinwohls“. Bei Balla sind beide Motive, Egoismus und Gemeinwohl, vorhanden und verschränkt; ihre Rechtfertigung erhält diese Verschränkung aber durch den Status der Figur: für den *Arbeiter* ist die erforderliche Reproduktion seiner Arbeitskraft eben immer verschränkt mit der auf immer höherer Stufenleiter erfolgenden Produktion des gesellschaftlichen Reichtums, der hier, weil die Zwischeninstanz der Kapitalisten ausgeschaltet worden ist, ungeschmälert der Gesellschaft zufällt; kurz: eine erfolgreiche Befriedigung seiner individuellen Interessen stellt die Be-

2213 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

friedigung der gesellschaftlichen Interessen sicher. Aus der Perspektive dieser behaupten Identität der individuellen und gesellschaftlichen Interessen erhält die Konfliktualität des Films erst ihren affirmativen Sinn: der „Rebell“ Balla, der vorbildliche Arbeit leistet und der dafür auch seine Lohntüte möglichst voll sehen möchte, steigert die Produktivität und damit schließlich den gesellschaftlichen Reichtum – und eben dies ist auch das originäre Anliegen der Partei, sie ist der kollektive Organisator der beiden Seiten dieses einen Prozesses.

Der Film entwirft in den gezeigten Konflikten Lösungsmöglichkeiten aus dogmatischer Erstarrung der Partei, eine Unflexibilität, die für das Erreichen des *gemeinsamen* Ziels kontraproduktiv ist; er überspitzt dabei, um die Richtung der Veränderung überdeutlich hervortreten zu lassen: es ist die Kritik am Dogmatismus und Schematismus. Besonders deutlich wird dies vorgeführt, wenn Balla sich bei Bezirksparteisekretär Jansen für Horrath einsetzt. Zuvor ist Horrath nicht nur abgesetzt worden, weil er einem Beschluss der Partei zuwider gehandelt hat, er ist sogar von seinem Nachfolger, einem Apparatschik wie aus dem Lehrbuch, mit Hilfe von zwei Wachmännern von der Baustelle entfernt worden, eine Aktion, in der sich Balla sofort solidarisch mit Horrath zeigt. Nun klärt Balla Jansen über Horraths wahre Motive auf: Er habe vor der Parteileitung geschwiegen im Interesse der Fortschritts am Bau, „er wollte die Baustelle nicht den Unfähigen überlassen.“ - Jansen: „Du meinst also, Horrath ist nicht wegen seiner Fehler bestraft worden, sondern dafür, daß er die Wahrheit gesagt hat?“[2214] In dieser Einsicht liegt die Wende des Finales begründet.

Der Film entwirft mit Horrath und Balla zwei *atypische* Repräsentanten von Partei und Arbeiterklasse; sie erscheinen sogar auf den ersten Blick als Gegensätze, ihre grundsätzlichen Gemeinsamkeiten aber erschließen sich im Gang des Geschehens: beide sind stark und selbstbewusst, sie sind mehr als ausführende Organe von „Beschlüssen“, sie verfügen über „Urteilskraft“, die es ihnen ermöglicht, eigene *Entscheidungen* zu treffen und gegen Widerstände auch durchzusetzen; kurz: es handelt sich um *außerordentliche* Menschen; sie sollen zu neuen „Bahnbrechern der Zukunft“ werden. Die Figur Balla ist insoweit *nicht Kontrahent* von Horrath, sondern *Komplement*. Dies unterstreicht der Film auch in der Hinwendung beider zur gleichen Frau.

2214 Mitschrift des gesprochenen Filmtextes.

In diesen Figuren sollen Partei und Arbeiterklasse auf einer neuen Grundlage zu einer neuen Einheit zusammenfinden; diese neue Grundlage entsteht im Kampf gegen Dogmatismus auf Seiten der Partei und gegen blinden Egoismus auf Seiten der Arbeiterklasse, die neue Einheit entsteht durch *Offenheit und Vertrauen*. Möglich wird beides durch eine *Entscheidung* von beiden Seiten über das Verfahren der Lösung von Problemen im Interesse der Sache: Konsens oder/statt Konflikt, Dialog oder/statt Monolog, Verständigung oder/statt Dekretieren.

5.3.2.3 Ein Volkskammerheld oder: Ein politischer Arbeitsheld in „Brot und Rosen“ (1967) von Heinz Thiel

Ein Kriegsflüchtling, krank und ausgehungert, dem keiner hilft, läuft um sein Leben, als einziger erkennt der Genosse Bürgermeister eines kleinen Dorfes die Lage und den Hilfebedarf richtig. Nach der Genesung, ohne persönliche und soziale Bindungen, auf sich zurückgeworfen, irrt diese Figur mit Namen Georg Lendau, gespielt vom Thälmann Darsteller Günter Simon, durch die zerstörte Welt; er ist auf einem Weg ohne Ziel.

Eine lange Fahrt durch die Nacht gen Westen endet abrupt durch die Verkommenheit eines Kumpans im Zug: da der ihm den Ausweis gestohlen hat, wird er kurz vor der Zonengrenze verhaftet und inhaftiert. Nach seiner Entlassung streift er über den Schwarzmarkt, er besorgt sich ein Quartier bei einer Frau Studienrätin, und dann trifft er plötzlich auf seinen guten Engel, den Genossen Bürgermeister, seinen Kader, der ihn sofort zu sich heranzieht – und sein sozialistischer Bildungsweg beginnt; ein verschlungener und schwieriger Weg. Auch er lernt am negativen Fall einer bourgeoisen Figur, der Lehrerin, er lernt die existenzielle Dimension des Klassenunterschieds erkennen und die Bedeutung einer *anderen* Bildung in *emanzipatorischer* Absicht. Er absolviert trotz immer wieder auftauchender neuer Hürden alle Stationen; er emanzipiert sich; er wird ein guter Arbeiter, ein guter Meister und ein glücklicher Ehemann. Er hat sich unter der Obhut des paternalistischen Kaders, ohne es recht zu bemerken, durch seine Handlungen ebenfalls zum Genossen entwickelt; die Entscheidung auch formell Genosse zu werden, ist folgerichtig; schließlich wird er, der Arbeiter, gar ein Vertreter des Volks in der Volkskammer.

Deutlicher als in diesem Werk ist die Kontingenz wohl selten wegerzählt worden; ein vom Regisseur brachial durchgesetzter Weg der Determination, der Weg eines Flüchtlings zum qualifizierten Arbeiter, der Weg eines Ver-

lassenen in die Gemeinschaft der Partei und des Volks, der Aufstieg aus den Ruinen des „Faschismus“ in das Glück des Sozialismus.

In dieser Figur des Arbeitshelden ist die Verstetigung der Anstrengung des Kampfes in sozusagen *zivilen* Formen gestaltet: nicht mehr der großen heroischen Tat an der Produktionsfront gilt das Interesse, im Mittelpunkt steht die Veralltäglichung des Heroismus in der beharrlichen Weiterentwicklung individueller und damit gesellschaftlicher Fähigkeiten, in der Verbindung von persönlicher Qualifikation und Verbesserung der Produktion und in der Verbindung von persönlicher Geschichte und Geschichte der Gesellschaft in der bewussten Parteinahme für die Politik jener Partei, die dies alles ermöglicht hat, kurz: in der Entscheidung für die Partei und damit für die Verbindung von Arbeit und Politik.

5.3.2.4 Ein Kollektiv der Arbeitshelden: „Die Mamais“ (1974)[2215]

Im Zusammenhang mit der ökonomischen Offensive des 1958 vom V. Parteitag der SED beschlossenen Sieben-Jahr-Plans steht die kulturrevolutionäre Bewegung des Bitterfelder Weges und der Versuch der Revitalisierung der Brigadebewegung, bei der dem Aufruf der Mamais eine Schlüsselrolle zukam.[2216]

2215 Ein Film von Jürgen Böttcher. B. ist einer der wichtigsten Filmkünstler der DEFA gewesen, seine Arbeit erschöpfte sich nicht in der Verdopplung des Sagbaren zum Sichtbaren, er konnte etwas sichtbar machen. In der DDR war Jürgen Böttcher (Pseudonym als Maler: Strawalde) der neben Volker Koepp bekannteste Dokumentarfilm - Regisseur.

2216 Vgl. dazu oben Kap. 2 und 4 - Exkurs zur Brigade: Zu unterscheiden sind ‚Brigaden‘ und ‚Brigaden der sozialistischen Arbeit‘: „Erstere gingen auf die seit 1949 von der SED nach sowjetischem Vorbild gegründeten Brigadekollektive zurück. Ziel dieser Brigaden war es, die Produktivität zu steigern. Letztere resultierten aus dem zweiten Versuch von SED, FDJ und FDGB Ende der 50er Jahre, durch die Inszenierung einer Wettbewerbskampagne um den Titel ‚Brigade der sozialistischen Arbeit‘ die Brigadebewegung wiederzubeleben. Viele Anfang der 50er Jahre gegründeten Brigaden bestanden nämlich nur noch auf dem Papier und trugen nicht zur Verbesserung der Produktivität bei. Die ‚Brigaden der sozialistischen Arbeit‘ sollten sich deshalb nicht nur für materielle Anreize interessieren, sondern auch ein sozialistisches Bewußtsein entwickeln. Die Brigaden stellten in erster Linie eine quasigewerkschaftliche Interessenvertretung dar, die über die Höhe der Normen und damit über die Lohnhöhe mit der Betriebsleitung verhandelte.“ Soldt, Zum Beispiel Schwarze Pumpe , a .a. O., S. 96.

5.3.2.4.1 Der Aufruf der Mamais vom Januar 1959

„Wir haben uns in der Vergangenheit bemüht, auf sozialistische Weise zu arbeiten, und wir sind ein gutes Kollektiv geworden. … Aber all da reicht noch nicht aus (…) Deshalb haben wir uns das Ziel gestellt, auf sozialistische Weise zu arbeiten, zu lernen und zu leben, um eine ‚Brigade der sozialistischen Arbeit' zu werden.

Sozialistisch arbeiten wollen wir, indem wir nach der Methode Christoph/Wehner und entsprechend dem Vorbild unserer Brigade, Nicolai Mamai, täglich den Plan übererfüllen, um bis zum 30. Juni 1959 vier Tage Planvorsprung zu erreichen. (…) Sozialistisch lernen wollen wir, indem alle Brigademitglieder ihre theoretischen Kenntnisse über die elektrochemischen Vorgänge … erheblich verbessern. (…) Die Mitglieder unser Brigade, die Kollegen Nagel, Schröder und Bücher, bereiten sich zur Zeit auf den Abschluß ihrer Meisterschule vor. Ferner wollen wir uns fachlich so qualifizieren, daß alle anfallenden kleineren Reparaturen selbst ausgeführt werden können. … Sozialistisch leben wollen wir, indem sich die ganze Brigade für jeden einzelnen und jeder einzelne für die Brigade als Kollektiv verantwortlich fühlt. Deshalb werden wir gegen alle Überreste der Arbeitsbummelei und Trinkerei entschieden kämpfen. Wir Mitglieder der Jugendbrigade wollen ständig aus den politischen und fachlichen Erfahrungen klassenbewußter Arbeiter lernen. Wir erstreben, daß die Freunde unserer Brigade das Buch des Monats lesen, um auf diese Weise zu erreichen, daß jedes Mitglied sich eine Hausbibliothek schöngeistiger Literatur zulegt. Wir wollen uns bemühen, daß unsere Frauen am Leben der Brigade teilhaben. Dazu gehören auch Brigadenachmittage. Wir wollen uns in wahrer Freundschaft bei der Arbeit, beim Lernen und im Leben gegenseitig helfen. Das ist der Kompaß unserer Brigade für das Jahr 1959. Wir fordern die Jugendkomplexbrigade ‚Einheit' unseres Werkes auf, zur Erreichung dieser Ziele mit uns in den sozialistischen Wettbewerb zu treten. Wir wenden uns gleichzeitig an alle Brigaden unserer Republik, zu Ehren des 10. Jahrestages der DDR mit uns einzutreten in den Kampf um den ehrenvollen Titel ‚Brigade der sozialistischen Arbeit.' "[2217]

2217 Aufruf der Jugendbrigade Nikolai Mamai" im Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld, Januar 1959, zit. nach: Andreas Trampe, Kultur und Medien, in: Judt, Matthias (Hrsg.), DDR – Geschichte in Dokumenten, Bonn 1998, S. 293 – 362, hier: S. 321 f.

5.3.2.4.2 Ulbrichts Echo: Der *Typ des sozialistischen Arbeiters*

„Es ist kein Zufall, daß sich hier in Bitterfeld, im Zentrum der chemischen Industrie, des Industriezweiges, der für die Erfüllung des großen Siebenjahrplanes entscheidend ist, die Brigaden der sozialistischen Arbeit und Gemeinschaften der sozialistischen Arbeit entwickelt haben. Die Mitglieder der Brigaden, die täglich in den Produktionsbetrieben ihre Kraft und ihre Fähigkeiten für die Durchführung des Chemieprogrammes und unseres Siebenjahrplanes einsetzen, entwickeln sich zu den fortschrittlichsten Menschen, zum Typ des sozialistischen Arbeiters. (…) Die Mitglieder der Brigaden der sozialistischen Arbeit erwerben sich nicht nur hohe Fachkenntnisse, sondern haben begonnen, die Höhen der Kultur zu erstürmen.“[2218]

[2218] Ulbricht, W., Rede vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld 24. April 1959, in: Andreas Trampe, Kultur und Medien, a. a. O., S. 322.

5.3.2.4.3 Der Film: „Die Mamais“ - Sequenzprotokoll

Nr	Zeit	Ton	Bild	Kommentar
0	0 - 0:00:23 (23 sek.)	OFF: Indus-triegeräusche	Vorspann, Mitwirken-de, Produktion. Regie: Jürgen Böttcher, Schnitt: Angelika Armold / Karin Klöpsch, Ton: Gerhard Gartenbach, Kamera: Christian Lehmann, Produktion: Siegfried Kolbe. DEFA – Studio für Kurzfilme 1974	
1	- 0:00:50 (27 sek.)	OFF: Industriegeräu-sche	Industrielandschaft mit Bahnhofsgelände im Vordergrund, ein Gü-terzug fährt von links nach rechts, ein ande-rer vom Hintergrund in den Vordergrund	
2	- 0:01:00	OFF:	Blick über Bitterfeld,	Diese Bilder der Stadt haben wir zuletzt gedreht,

	(10 sek.)	Musik Sprecher	Häuser	nachdem wir bei den Mamais waren. Bitterfeld.
3	- 0:03:26 (2.26min.)	OFF: Musik :DDR-Rock Sprecher	Häuser, Rummelplatz mit Karussells, Kinder	Auch das entdeckten wir zuletzt und setzten es an den Anfang. Wir sagen nicht, das dort sind die Kinder der Mamais und darum gehört dieser kleine Rummelplatz zum Thema. Aber auf jeden Fall - bestimmt - vergnügen sich auch hier die Kinder der Mamais.
4	- 0:04:44 (78 sek.)	OFF: Musik: Rock: Rolling Stones Industriege-räusche Sprecher	Aluminium – Betrieb, Blick auf Arbeitsstra-ße, Arbeiter	VEB Chemiekombinat Bitterfeld. Elektrolyse 1. Hier wird Aluminium produziert. Die Halle der Brigade Nikolai Mamai. Das war 1959 eine Art Mekka der Reporter, Politiker und Dichter.
5	- 0:04:55 (11 sek.)	OFF: Sprecher	Arbeitstrasse, Arbeiter	Der Mann dort links, Ingenieur Martin Nagel, kann viel berichten vom Zeitpunkt der Mamais, wie er das nennt. Er war damals Ofenmann, Brigadier.
6	- 0:05:22	OFF:	Arbeiter	Als wir hier auftauchten, erklärte uns einer der alten

	(27 sek.)	Sprecher		Mamais, es gibt heue bessere Brigaden als unsere.
7	- 0:05:38 (16 sek.)	OFF: Sprecher	Arbeiter am Pausen-tisch	Hier an diesem Tisch haben sie vor 15 Jahren zu-sammengesessen. Von hier ging der historische Aufruf aus an die Brigade „Einheit“ des Betriebes und an alle Brigaden der Republik.
8	- 0:06:43 (1.05min)	OFF: Musik: H. Eisler	Zeitungsausschnitte; schwarz -weiß – Fotos	
9	- 0:07:09 (26 sek.)	OFF: Musik Sprecher	schwarz -weiß - Fotos	Martin Nagel sagte uns: Warum übernahmen wir diese Initiative? Unser Betrieb mußte grundlegend verändert werden. Da war die schwere körperliche Arbeit, die mangelhafte Technik, wir mußten weg von der Eigenbrödelei, von der buchstäblichen Kurzsichtigkeit. Wir mußten intensiver lernen. Das Bildungsniveau erhöhen. Es ging um die Durch-setzung des wissenschaftlich technischen Fort-schritts.
10	- 0:09:24 (2.15min)	Interviewer	Arbeiter am Pausen-tisch, schwarz -weiß - Fotos	Arbeiter 1: Ja, ich heiße Martin Nagel. Bin derzeitig Elektrolyse- Leiter im Aluminiumwerk. Zum Zeit-punkt der Mamais als Ofenmann dort beschäftigt.

				Qualifiziert zum Anlage – Fahrer und Brigadier dieser Brigade. Weitere Qualifizierungswege waren dann zum Meisterlehrgang delegiert, Meister in dieser Elektrolyse. Vom Meister zum Ingenieurstudium, später dann Obermeister im gleichen Betriebsabschnitt und heute Leiter des Betriebsabschnitts. Interviewer: Dankeschön und jetzt machst du gleich mal weiter Arbeiter 2: Mein Name ist (?) Ich habe damals als ungelernter angefangen in der Elektrolyse. Die Beweggründe waren, nicht um Aluminium zu machen, *sondern um Geld zu verdienen*. Ich habe von diesem und jenem gehört, hier wird viel Geld verdient, jung verheiratet und dann hab ich mir gesagt, gehst Du dort hin und wo du recht schnell und recht viel verdienen kannst. Und habe mich dann, also nachdem ich einige Jahre Ofenmann hier war und die Qualifizierung losging im Aluminiumwerk, habe ich mich dann zum Schmelzer qualifiziert, so daß ich heute sagen kann, ich bin Facharbeiter für Aluminium. Arbeiter 3: Mein Name ist Kurt Zischner . Ich bin Mitbegründer der Jugendbrigade „Einheit“ vor 21

				Jahren. War beim Aufbau der Brigade Mamai Vertrauensmann in dieser Brigade und bin seit 1961 eingesetzt als Leiter der Jugendbrigade „Einheit“. Arbeiter 4: Ich heiße Robert Linke. Habe 1952 hier angefangen war damals 23 Jahre alt, wollte heiraten und auch wie meine anderen Kollegen, um Geld verdienen. Die Arbeit war sehr schwer, wir haben uns gesagt, na ein, zwei Jahre hältste das durch und dann verschwindeste hier wieder. Und dann ging die Qualifizierung los ... Hab mich weitergebildet und zur Zeit bin ich Anlagefahrer und weiß nicht, wie lange ich noch hier bleiben werde.
11	- 0:10:09 (45 sek.)	OFF: Sprecher	Aluminium – Betrieb, Bilder aus den 50er Jahren	Martin Nagel sagte uns: Damals zum Zeitpunkt der Mamais rechnete (?) worin ich und andere Brigademitglieder zu *Arbeiterverrätern gestempelt* wurden. Nach Meinung dieser Leute würden wir am Holzbalken enden. Selbst *diejenigen, die wir 1945 zum Teufel gejagt haben, die sich nie um die Belange der Arbeiter gekümmert hatten, wurden auf uns* aufmerksam. In welcher Form, mit welchen Mitteln die uns unterstützen wollten, dürfte jedem klar sein. Wir sind unseren Weg unbeirrt weiter gegangen. Heute arbeiten überall in der Republik hundert-

				tausende Brigaden der sozialistischen Arbeit. Sie sind unserer Initiative gefolgt.
12	- 0:13:20 (3.11min)	Interview Industriegeräusche	Arbeiter am Pausentisch, Bilder aus den 50er Jahren: Arbeiter, Tafel: „Wir arbeiten nach der Mamai Methode“, Arbeiter am Pausentisch, Tafel: „Wir arbeiten nach der Mamai Methode“	Arbeiter: Wir wurden sogar *angefeindet von außerhalb und anderen Brigaden, weil wir gesagt haben, wir wollen hier* sozialistisch arbeiten, leben, lernen. Dann wollte man von uns wissen: was soll denn das überhaupt, ja was redet ihr viel vom Sozialismus, wenn man rausguckt auf die Straßen und die Läden, da fehlt es an vielen Dingen und da wollt ihr schon vom Sozialismus reden - was wißt ihr denn schon überhaupt davon. Aufgrund dieser Sachen blieb uns weiter gar nichts übrig. Wir mußten erst einmal uns selbst darüber klar werden, was heißt denn Sozialismus. Wir mußten *uns mit sowjetischer Literatur* befassen, weil wir an erster Stelle von dort etwas herkriegen können. Wir sind mit sowjetischen Freunden zusammengekommen, haben ihre Erfahrungen studiert und daraus gelernt oder übertragen, was zu dem damaligen Zeitpunkt für uns möglich war. Das heißt, daß wir daran erkannt haben, daß *einer allein gar nichts ist*. Daß nur eine geschlossene Gruppe große Dinge bewältigen kann, daß, was wir damals vorhatten.

				Da sind da solche Dinger vorgekommen. Wir sind, wie vorhin gesagt, angefeindet worden, daß außerhalb des Werkes, Leute es fertiggebracht haben, in unserem Namen irgendwo in Gaststätten aufzutreten, sich dort maßlos zu betrinken und dann anzugeben: Wir sind von den Mamais, seht ihr das ist das sozialistische Leben. Wir alle haben mehr oder weniger den ganzen *Kladderadatsch 45 miterlebt*. Und aus dieser Geschichte raus haben wir alle etwas *gelernt*. Das heißt oder hieß für uns damals es muß etwas Besseres rauskommen. Und aus dieser Sache heraus war jeder einzelne gezwungen schon oder hat sich gezwungen gefühlt, das Bestmögliche draus zu machen, daß wir nicht wieder in so einen Kladderadatsch reinschlittern. Dann kam unser Aufruf da dazu. Jetzt hat doch jeder gesagt: Du hast Dich hier zu etwas verpflichtet. Zudem mußt Du jetzt gerade stehen. Alles hat auf uns geguckt und wer tatsächlich mal ein bißchen danebengehauen hat, den hat es ohne weiteres bei uns auch gegeben. Die wurden dann vor die Gruppe genommen und dem wurde das alles noch

				mal klar gemacht – wir haben uns unterhalten warum, warum haust Du daneben, wir tun doch auch nichts anderes wie Du. Wir wollten die Leute nicht hier Schulmeistern jetzt. Wir haben aber versucht, auf diese Sache nicht noch aufzubauen warum er das getan hat. Wir haben das doch nicht getan, bloß um jemand einen Gefallen zu tun und zu sagen: *wir wollen jetzt Sozialisten werden, ja. Wir haben das getan weil wir wußten, nur auf diesem Weg kommen wir aus dieser ganzen Geschichte wieder raus.*
13	- 0:14:57 (1.37min)	Interviewer	Arbeiter am Pausentisch	Interviewer: Und wenn ich da als Fremder reinkomme in so eine Halle, dann muß ich sagen, ei, was hat das für ne Kraft und für ne Hitze, da könnt man fast Angst kriegen. Andererseits habe ich auch das Gefühl, daß das eine unheimliche *große Sache* ist. Geht euch das ihr mit so einem Raum wo ihr Jahrzehnte schon drin, das ihr da verbunden seid oder was oder ist das eine Spinnerei v.... on einem (?) Arbeiter: Ich möchte sagen, daß das keine Spinnerei ist, ich möchte das bloß mal für mich jetzt sagen. Kriege das immer mal von meiner Frau zu hören. Sagen se, wenn ich so acht Tage oder 14 Tage Ur-

				laub gemacht habe dann kribbelt das schon. Nicht, also wie verwachsen, kann man sagen, die 16/17 Jahre, die ich jetzt hier bin. Interviewer: Könnteste Dir was anderes vorstellen, eine andere Arbeit? Arbeiter: Sehr schwer. Dann wieder neu anfangen sollteste mal. Da bist Du hier praktisch groß geworden oder alt geworden oder wie man sagen soll. Jetzt wieder neu anfangen irgendwo, das ist ziemlich schwer. Interviewer: Ja, ich hab gehört ihr angelt viel, stimmt das? Das ist die eine Geschichte (.... ?) Anglerklub, da hängen ab und zu mal Hechtköpfe, die sind abgeschnitten, die hängen dann so, stapelweise hängen die dort im (?) und da kann man die so acht Tage lang betrachten, bis die dann mal einer weggeschmissen hat. (...) das ist ne kleine Sparte die und dann hier unser Bereichsleiter ist ja da auch aktiv mit dabei in dem Geschäft, bloß der kauft sich dann immer die Karpfen im Geschäft und schafft sie heim.

14	- 0:16:12 (1.15min)	Industriegeräusche	Arbeitstraße, Arbeiter	Es passiert ja hin und wieder mal daß durch irgendwelche schlechten Ausführungen in der Kathode es zum Ofendurchbruch kommt. Die Männer haben so schon sehr schwer zu arbeiten. Und man muß bedenken, daß in dem Augenblick jetzt man irgendwie jetzt der Sache ein bißchen uninteressiert der Sache gegenübersteht, aber das ist nicht so. Der Kumpel der hängt sich da rein und der hat das eine Aggregat, obwohl wir ja 231(?) haben. Aber wenn das eine Aggregat ausfällt, dann fehlen eben da für zwei Tage oder für ne Produktion oder 1 ½ Tonnen. Und wie der eine Kumpel sich jetzt einsetzt, um das eine Aggregat nun ja nicht auch noch den geringsten Anteil an Produktion zu verlieren. Und wenn Du das so miterlebst täglich, dann weißt Du, daß das, was Du tust, wenn Du so acht, 12 oder 14 Stunden manchmal schaffst, daß es sich doch zum Schluß gelohnt hat.
15	- 0:16:22 (10 sek.)	Industriegeräusche	Frau auf Gabelstapler fährt durch Tor in die Fabrik	
16	- 0:16:28		Ein Arbeiter angelehnt	

	(6 sek.)		an ein Geländer	
17	- 0:16:55 (27 sek.)		Zwei Arbeiter im Sitzen, Arbeiter in der Halle	Arbeiter: Aluminium bauen, das ist ganz gutes Geld. Das ist schwierig. Aber nun laß uns mal in die Zukunft sehen, damit wir schön ne Mechanisierung, Automatisierung hier haben so wie es der Martin hier vorhin gesagt hatte schon, dann könnte ich meine Kontrollgänge im Rollstuhl machen. Und könnte man die Beine schonen und abends gemütlich spazieren gehen. Währenddessen ich mich jetzt zu Hause hinhauen muß zu Hause damit ich ausruhen kann.
18	- 0:17:01 (6 sek.)	Industriegeräusche	Arbeiter an der Arbeitsstraße	
19	- 0:17:14 (13 sek.)		Zwei Arbeiter im Sitzen	Ich sehe das bis jetzt als Zukunftsmusik. Aus dem einfachen Grunde, weil wir zum dem allem was Mangold (?) da anspricht viel Geld brauchen.
20	- 0:17:22 (8 sek.)	Industriegeräusche	Arbeiter an der Arbeitsstraße	
21	- 0:17:53	Interviewer	Zwei Arbeiter im Sit-	Interviewer: *Was ist für Euch das Wesentlichste?*

	(31 sek.)		zen	Arbeiter 1: Tja das Wesentlichste, wie soll ich das jetzt definieren. *Gesundheit,* meiner Familie, daß ich selbst gesund bin, meiner *Arbeit* nachgehen kann und ich, wenn der Tag rum ist, ich sagen kann, ich habe etwas Gutes für uns alle getan. Das scheint mir zur Zeit das Wesentliche zu sein. Arbeiter 2: Da kann ich eigentlich nur noch zu sagen: dafür brauchen wir *Frieden*.
22	- 0:18:02 (9 sek.)	OFF: Musik	Blick auf Rummelplatz mit Karussells	
23	- 0:19:01 (59 sek.)	OFF: Interviewer, Arbeiter	Arbeiter an Arbeitsstraße, Bilder der Interviewten beim Arbeiten	Interviewer: *Und Chile?* Arbeiter: Also meine persönliche Meinung? Das ist immer wieder die selbe Schweinerei, daß der *Kapitalist* sich heute noch erlauben kann und da müßte da ein Mittel und ein Weg und ein Ende gefunden werden, daß man dem endlich auf die *Schnauze haut auf Deutsch gesagt*, daß so etwas nicht wieder vorkommen kann. Und das können wir aber in dieser Form nicht machen, daß wir heute *ne Waffe in die Hand nehmen* und dort hin ziehen und da mitmischen, sondern das können wir nur in der

				Form machen, daß wir eine große *internationale Solidarität* auf die Beine bringen und die ganze *Menschheit mobil machen und durch unsere persönliche Opfer*, das heißt hier, das wir *Spendenaktionen* durchführen, Protestaktionen durchführen, das wir da damit sagen, Schluß, raus aus Chile, da hast Du nichts zu suchen.
24	- 0:19:32 (31 sek.)	OFF: Sprecher	Arbeiter an Arbeitsstraße, Arbeitsfahrzeug fährt aus dem Bildhintergrund nach vorn	*Die Mamais, der Zeitpunkt der Mamais. Das ist heute. Das ist kein Punkt, das ist ein Weg, eine Straße.*

5.3.2.4.4 Ästhetisierung als Fortschreibung des Heroismus

Vierzehn Jahre nach der *großen Initiative* der Mamais unternimmt Böttcher in Bitterfeld den Versuch einer Vergegenwärtigung der revolutionären Tradition des Helden in seiner Kollektivgestalt; er wagt einen Vergleich, indem er untersuchen will, was aus dem Heldentum der Brigade Mamai geworden ist, er will eruieren, was von dem Aufruf zur Revolutionierung des Arbeitens und Lebens im *Alltag* geblieben ist.

Diese Wendung der Kunst zum Alltag entspricht ganz der kulturpolitischen Linie der SED; 1972 hatte Kurt Hager in Erläuterung des Honeckerschen Diktums vom „Gestalten ohne Tabus" *jeden* Bereich des alltäglichen Lebens zum potentiellen Gegenstand der künstlerischen Bearbeitung erklärt.[2219] Das Neue lag dabei nicht so sehr in der Einbeziehung des Alltags, dies war schon seit B. Reimanns „Ankunft im Alltag" Anfang der 1960er Jahre üblich geworden, wobei unter Alltag eben der heldenhafte Kampf an der Produktionsfront verstanden werden sollte.[2220]

Als Folge der Ausweitung des Begriffs Alltag zum Alltäglichen durch Hager sollten und konnten die Künstler bis dahin verborgene Regionen der Lebenswelt *entdecken* und sie mit einem „neuen Realismus" darstellen. Zum Kennzeichen vieler dieser Werke wurde dabei ein streng *didaktischer* Zug, sie führten Probleme des Lebens vor und präsentierten eine verständliche Lösung, kurz: es entstand eine Vielzahl von Filmen, die unter den Begriff *„Ratgeberfilme"* fallen. Gleichwohl eignet diesen „Alltagsfilmen" eine Ambivalenz: die Thematisierung von lebensweltlich relevanten Problemen trägt zur Schaffung eines Raums der Artikulation des Subjektiven bei.

Exkurs: Der Heroismus des Alltags – Ein Beweisfilm von Karl Gass

Der Film „Asse" von Karl Gass aus dem Jahr 1965, seinem Selbstanspruch zufolge ein Dokumentarfilm - im Vorspann wird versichert: „nichts ist inszeniert", erzählt vom Bau der petrochemischen Fabrik in Schwedt/Oder und von einer daran beteiligten Brigade. Die „Asse", die dem Film den Namen gegeben haben, sind die Mitglieder der „Brigade Habener", eine Wander-

---

2219 Vgl. oben Kap. 2.

2220 Die dabei auftretenden Desillusionierungen hat B. Reimann auch beschrieben am Fall der Helden in Schwedt - vgl. oben Kap. 3- Exkurs zur Brigade.

brigade aus Magdeburg. Gass erzählt den Fortgang der Arbeit auf der Baustelle in chronologisch aufeinander folgenden Episoden, die mit Bildern der im Aufbau befindlichen Stadt und ihrer Neubürger, zu ihnen zählt auch ein Bildhauer, der die Skulptur eines Liebespaares modelliert, verbunden werden. Die „Asse“ werden auf drei Ebenen gezeigt: bei der Arbeit, nach Feierabend in ihren Unterkünften und in ihrem „Privatleben“ bei ihren Familien.

Das zentrale Thema des Films ist der Aufstieg der Mitglieder der „Brigade Habener“ zum *Kollektiv*, ein Prozess, der unter der bemerkenswerten, antibürgerlichen und antifreudianischen, Losung läuft: *„Vom Ich zum Wir.“*

Am Anfang stehen noch die Einzelinteressen der Arbeiter, d.h. Lohnforderungen, im Mittelpunkt; im Verlauf des Films geraten aber viele Probleme in den Blick, die sich nur durch das koordinierte Agieren aller Beteiligten in einer kollektiven Anstrengung lösen lassen, so etwa die Behebung schwieriger Arbeitssituationen oder die Beseitigung von Materialmängeln auf der Baustelle. Schließlich kann die Gesamtleistung des Kollektivs *klar und deutlich* hervortreten und post fest von den Mitgliedern der Brigade selbst begutachtet und kommentiert werden, eine sozusagen selbstreferentielle Pointe des Films, denn Gass[2221] führt ihnen den fertigen Film vor und bezieht diese Vorführung in den Film ein: Handeln und Reflexion werden zum neuen Bewusstsein synthetisiert; es äußert sich erwartungsgemäß in einem politischen Bekenntnis zu dem Staat, der ihnen Wohlstand und Frieden garantiert. Die zu Beginn eingeblendete Statue der Liebenden in statu nascendi vervollständigt den Symbolgehalt, am Ende des Films kann sie als bronzenes Ganzes präsentiert werden. Ihr grob skizzierter Entstehungsprozess deckt sich mit dem Entstehungsprozess der Erdölfabrik, deren Entstehung sich der heldenhaften Arbeit der Brigade verdankt, deren Entstehungsprozess wiederum mit jenem der Fabrik korrespondiert.

In dieser sozusagen dialektischen Einheit der gesellschaftlichen Totalität sind alle *wesentlichen* Momente des revolutionären Prozesses aufgehoben; Gass hat sie alle an ihren *richtigen* Platz gestellt, er kann dies, weil er über die von der kommunistischen Theorie bereitgestellte Einsicht in diesen Prozess verfügt. Gass selbst formuliert sein Vorgehen so: „Das ist ein sittlicher Standpunkt, ein Standpunkt, der dem Menschen nur so nahe tritt, wie dieser selbst es gestattet. Meine ‚Asse‘ wurden nicht zum Objekt der Kamera oder

---

2221 Das gleiche Verfahren hatte Thorndike bereits 1949 anwenden wollen – und durfte es nicht. Vgl. oben.

meiner Absichten, ich wollte an ihnen keine vorgefaßte Meinung überprüfen, sondern ich wollte sie, wie sie waren – oder wie sie vielleicht selbst sein wollten.“[2222]

Veralltäglichung des Heroismus

Böttcher konfrontiert 1974 in *Die Mamais* Bilder vom Werk und Aussagen der Helden mit Bildern ihrer Initiative von damals[2223]; er lässt sie heute erzählen, wie es damals gewesen ist und wie es seitdem weitergegangen ist mit ihnen und der Arbeit. Daraus entsteht eine filmische Bilanz über *Die Mamais* – nicht über die Individuen, die dieser Brigade angehören. Er hat die Mitglieder der Brigade am großen Tisch ihres Pausenraums versammelt; in ihre Darlegungen montiert er Szenen aus der großen Werkhalle; einbezogen ist auch das weitere Industriegebiet und die Wohngegend. Mit einem Blick darauf und einen kleinen Vergnügungsplatz, in dessen Mittelpunkt ein Karussell steht, eröffnet Böttcher seinen Film. Die ansteigende Dynamik der Musik vermittelt Lebensfreude und Lebendigkeit; der anschließende Szenenwechsel in die Werkhalle wird begleitet von himmlischen Sphärenklängen – nicht überraschend, denn Böttcher hat sich bei der englischen Rockband *Rolling Stones* bedient, der gespielte Titel heißt „Two thousend light years from home“; der von der Musik evozierte Eindruck ist der eines überirdischen Ortes, dieser Eindruck eines künstlichen wie von Chagall gemalten Paradieses wird von den pastellartigen Blautönen, die die Kamera liefert, unterstützt. Die Szene ist also symbolisch aufgeladen: Alltagsleben und Arbeit bilden nicht nur eine Einheit - so hatte es der Aufruf aus dem Jahr 1959 verkündet - , sie bilden eine schöne neue Welt. Schon hier wird deutlich, was Böttcher unternimmt: den Versuch einer *Ästhetisierung der Arbeit*.

2222 Karl Gass, Auftrag und Kunst des sozialistischen Dokumentaristen. Forum. Berlin 1966/9, zit. nach: Jordan, Günter, Schatten vergangener Ahnen. Bilder aus der Arbeitswelt: die 60er und 70er Jahre, a. a. O., S. 122. Jordan selbst rezipiert diese Behauptung positiv zustimmend und erklärt, dass aus „dieser Konstellation … wächst, was als DEFA-Dokumentarstil in die Geschichte eingeht und Markenwert erwirbt.“ Ebd. Der besondere Markenwert der Filme von Gass erschließt sich dem Betrachter am besten beim genauen Blick auf seine Werke, etwa den Film „Schaut auf diese Stadt“ (1961), ein wüstes Pamphlet zur Rechtfertigung des Mauerbaus, in dem Gass, die berühmten Worte Ernst Reuters verwendend, den Westteil der Stadt als Inbegriff des Imperialismus, der Aggression, des Verbrechens und sittlichen Verwahrlosung kennzeichnet.

2223 Das gleiche Verfahren wendet Volker Koepp 1988/89 in „Märkische Ziegel“ an.

Am historischen Ort zeigt Böttcher die heutige Brigade; über die eingeblendeten Zeitungsausschnitte sowie filmische Zitate verklammert er Gegenwart und Vergangenheit. Er lässt die Mitglieder der Brigade ausführlich zu Wort kommen; dadurch soll die Verbundenheit zur Arbeit selbst und untereinander dargestellt werden; kurz: *das Kollektiv steht im Zentrum*. In einer seltsamen Mischung von *ideologischer Formelsprache* und lebensweltlicher Schilderung bringen die Arbeiter ihren Bezug zur Arbeit, zum Sozialismus und das von den *Mamais* initiierte revolutionäre Bewusstsein zur Sprache. Die Arbeiter selbst sind es, die dem Rezipienten vermitteln sollen, wie die Prinzipien des sozialistischen Aufbaus im Bewusstsein und Alltag *angekommen* sind. Einstimmig berichten die Arbeiter im Interview von der Entwicklung ihrer *positiven* Einstellung zur Arbeit: Arbeit als Mittel zum Zweck – Geldverdienen – hat sich zu einem identitätsstiftenden Moment verwandelt; die neue Qualität der sozialistischen Arbeit beweisen die erfolgreichen Qualifizierungsprozesse, in die alle in den vergangenen Jahren einbezogen worden sind; dies ist die erste Darstellungsebene.

Zugleich aber findet auf einer zweiten Ebene etwas statt, was als Veralltäglichung des Heroismus zu bezeichnen wäre; dabei wird zunächst die *Initiative* entheroisiert: Ein Held verrät ein offenes Geheimnis, die *Initiative* war tatsächlich die „Übernahme“[2224] eines Auftrags und das damalige Motiv dafür bestand im schlichten Wunsch, „viel Geld verdienen“[2225] zu wollen. Die Initiative stieß auf scharfe Ablehnung bei den anderen Arbeitern; die *Mamais* wurden zu „Arbeiterverrätern gestempelt“, die am „Holzbalken“ enden würden und sogar die falschen Freunde erschienen wieder, jene, „die wir 1945 zum Teufel gejagt haben.“[2226] Es gilt dabei aber, eine Differenzierung zu beachten, denn „Wir“, die *Mamais*, wurden nicht von den Menschen angefeindet, die an der Erschaffung einer sozialistischen Gesellschaft interessiert waren, sondern von „Feinden“. Die hier im Jahr 1974 im Rückblick des Akteurs vorgenommene Korrektur der offiziellen Version des Jahres 1959 von der *enthusiastischen* Zustimmung aller zur Initiative der Brigade tritt selber im mythischen Gewand auf, der Dualismus von ‚Freund/Feind‘,‚Gut/Böse‘ herrscht im Denken des Helden der Mamais.

2224 Vgl. Sequenz 9.

2225 Vgl. Sequenz 10.

2226 Vgl. Sequenz 11.

Die positive und konstruktive Kritik kam von „anderen Brigaden“, die fragten, was das im Aufruf überhaupt heißen solle; diese Anfrage hat die Brigademitglieder zur Selbstvergewisserung[2227] gezwungen. Hier wird das Motiv des Antifaschismus ins Spiel gebracht: „Wir alle haben mehr oder weniger den ganzen Kladderadatsch 45 miterlebt. Und aus dieser Geschichte raus haben wir alle etwas *gelernt*. Das heißt oder hieß für uns damals es muß etwas Besseres rauskommen.“[2228] Aus dem „Kladderadatsch 45“, also aus der Geschichte lernen, heißt, die Entscheidung für etwas „Besseres“, nämlich den Sozialismus zu treffen. Hinzutritt die Bedeutung der „sowjetischen Freunde“; aus ihrer „Literatur“ und aus der Begegnung mit ihnen und ihren „Erfahrungen“ konnte sich schließlich der Aufruf der *Mamais* mit sozialistischem Inhalt füllen; dieser bestand in der Erkenntnis, „daß *eine*r *allein gar nichts ist*. Daß nur eine geschlossene Gruppe große Dinge bewältigen kann, daß, was wir damals vorhatten.“[2229]

Hier schließt sich der Kreis: „Nur so“, also Lehre aus dem *Kladderadatsch* ziehen und ein Kollektiv nach sowjetischen Vorbild bilden, „kommen wir aus dieser ganzen Geschichte wieder raus“[2230], d.h. die historische Lektion führt zwanglos zur Entscheidung für etwas „Besseres“ als den *Faschismus*, nämlich den Sozialismus.

Nach dieser Klärung kann Böttcher endlich seine Bewunderung für die Arbeit in dieser heiligen Halle – „Ich habe das Gefühl, daß das eine unheimlich große Sache ist“[2231] – ausdrücken; die Arbeiter bestätigen dies, wie dies nicht unüblich ist, mit dem Hinweis, sie könnten sich nicht vorstellen, jetzt noch einmal eine andere Arbeit aufzunehmen.[2232] Einer formuliert den berechtigten Stolz auf die eigene Leistung: „Und wenn Du das so miterlebst täglich, dann weißt Du, daß das, was Du tust, wenn Du so acht, 12 oder 14 Stunden manchmal schaffst, daß es sich doch zum Schluß gelohnt hat.“[2233] Zu den für die Arbeiter wichtigen Fortschritten in der Vergangenheit gehörten die zahl-

---

2227 Vgl. Sequenz 12.

2228 Ebd.

2229 Ebd.

2230 Ebd.

2231 Vgl. Sequenz 13.

2232 Ebd.

2233 Vgl. Sequenz 14.

reichen Qualifizierungsmaßnahmen, zu jenen, die noch „Zukunftsmusik“ sind, zählen Erleichterungen der Arbeit durch „Automatisierung.“[2234] Das, was hier zu hören ist über ihre Haltung zur Arbeit, könnte als ganz unpathetische Artikulation von Bewusstsein und Interessen von gewerkschaftlich organisierten Arbeitern verstanden werden.

Dem Filmemacher fehlt nun aber deutlich die politische Dimension, und so fragt er unvermittelt: „Und Chile?“[2235]- worauf ein Arbeiter seine „ persönliche Meinung“ aufsagen darf, dass hier „*wieder* dieselbe Schweinerei“ – wie in der Vergangenheit also – passiert. Er beklagt, „daß der *Kapitalist* sich heute noch“ so etwas erlauben kann; als wehrhafter Antifaschist meint er, „ein Mittel“ müsste „gefunden werden, daß man dem endlich auf die *Schnauze haut auf Deutsch gesagt*, daß so etwas nicht wieder vorkommen kann. Und das können wir aber in dieser Form nicht machen, daß wir heute *ne Waffe in die Hand nehmen* und dort hin ziehen und da mitmischen, sondern das können wir nur in der Form machen, daß wir eine große internationale Solidarität auf die Beine bringen und die ganze Menschheit mobil machen …“[2236]

Die Frage des Films war, was vom Aufruf zur Revolutionierung des Arbeitens und Lebens im *Alltag* geblieben ist. Geblieben ist eine gut qualifizierte Gruppe von Arbeitern, die ein selbstbewusstes Verhältnis zu ihrer Arbeit haben; eine Gruppe, die die Kardinalwünsche der sozialistischen Persönlichkeit, Arbeit, Gesundheit und Frieden verinnerlicht hat, und eine Gruppe, die die Formelsprache der Partei zur korrekten „Positionierung“ in der Weltpolitik beherrscht und damit eine Gruppe, die auf dieser Grundlage und auf der Grundlage einer *historischen Lehre* eine Entscheidung für die vorhandene politische Ordnung getroffen hat; kurz: aus der „Poesie des revolutionären Emanzipationskampfes“ ist eine den Verhältnissen angemessene Prosa geworden.

Dem Filmemacher gefällt diese Prosa der Verhältnisse: „Die Mamais, der Zeitpunkt der Mamais. Das ist heute. Das ist kein Punkt, das ist ein Weg, eine Straße“[2237] - diese von der Partei gebaute „Straße, die in die Zukunft

---

2234 Vgl. Sequenz 17.

2235 Vgl. Sequenz 23.

2236 Ebd.

2237 Vgl. Sequenz 24.

führt“ hatte übrigens schon ‚Brigadier Balla‘ 1966 problematisiert. Die am Anfang stehende Karussell-Sequenz, die zunächst unvermittelt wirkt, erschließt sich vom Ende her; es ist keineswegs eine Anspielung auf einen erstarrten, im Kreis sich drehenden, unbeweglichen Sozialismus; es ist vielmehr wieder das angestrengt Affirmative, das diesen Film so eingehend kennzeichnet: in diesem Fall die rotierende Bewegung im Galileischen Sinne: „Er bewegt sich doch!“ Ein beweglicher Sozialismus also, der von der großen Utopie zumindest auf das ins ästhetische Gewand gekleidete mechanisierte Geschehen der Arbeitshalle zurückgewirkt und die Gestaltung des Hier und des Jetzt leistet.

5.3.2.4.5 Warum ich so gute Filme mache: Böttcher und die Entscheidung

„Das Eine bin ich, das Andre sind meine Schriften“, damit berührt Nietzsche die Frage „nach dem Verstanden- oder Nicht-verstanden-werden“[2238] seiner Werke; eine Differenzierung, die auch für Böttcher und seine Filme zu treffen ist. Die 35. Sitzung der Bundestags Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur“ am 4. Mai 1993 hatte „Kultur und Kunst in der DDR“ zum Gegenstand; zum Bereich „Alltagskultur“ wurden drei Filme von Böttcher zum Thema Arbeit vorgeführt, dabei hat er sich ausführlich auch über sich, seine politische Haltung und seine künstlerischen Motive, geäußert.

Auf die Frage von Bernd Faulenbach, „für wen, für welches Publikum, sind die Filme hergestellt worden“, denn er, Böttcher, werde sie ja nicht mit Blick auf „den späteren Sozialhistoriker“ gedreht haben, obwohl sie für diesen *heute* von großer Bedeutung „in Hinblick auf die Geschichte der Arbeit in der DDR“[2239] seien, reagiert Böttcher weit ausholend, indem er auf Faulenbach antwortet: „Sehen Sie, wenn ich Ihnen das jetzt erzähle, dann muß ich Ihnen mein Leben erzählen…“[2240] , d.h. er will rechtfertigen, warum er der SED-Diktatur als Künstler zur Seite stand, denn „Filme wollte ich machen,

---

2238 Nietzsche, Friedrich, Ecce homo, Warum ich so gute Bücher schreibe, in: F. Nietzsche, KSA 6, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München 1999, S. 298.

2239 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ (12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages), Bd. III/1: Rolle und Bedeutung der Ideologie, integrativer Faktoren und disziplinierender Praktiken in Staat und Gesellschaft der DDR, 35. Sitzung: Kultur und Kunst in der DDR, Frankfurt/M. 1995, S. 547.

2240 Ebd.

weil ich für diese Dinge, für die Prozesse war, also dafür, wie ich das Progressive verstand…“[2241]

Der erste Grund für diese *Parteinahme für das Progressive* liegt in der Geschichte, „die Kriegserfahrung, die Schuldgefühle“, der zweite im Einfluss der großen Künstler wie Eisenstein oder Eluard: „Es gab also eine Vision, eine linke Vision. Und da kamen wir her. Alles aus der Angst vor dem Krieg und aus einer Art Schuldgefühl. Und wenn ich dann später wenigstens Filme mache … wollte ich teilnehmen an den Prozessen, damit *die* sensibler werden und damit *nie wieder* so etwas Schreckliches passiert.“[2242] Alles, was zum Kernbestand der „Kultur des Antifaschismus“ gehört, wird hier von Böttcher vorgetragen; die Begründung für seine Parteinahme kann insoweit als typisch gelten.

Dann geht Böttcher auf das Problem „Was ist Arbeit?“ ein. Dabei hebt er zunächst folgendes hervor: „Das hat *man* ganz leibhaftig erlebt“, aus dem Grund „weil *man* vom Dorf kommt“; heute dagegen „sieht man das abstrakt infolge der Arbeitsteilung, das ist die *Krankheit der Moderne*.“[2243]

Hier zeigt sich der Künstler als kulturkritischen Denker; mit seiner Diagnose fügt Böttcher, allerdings ohne es zu bemerken, den genannten Gründen für seine Parteinahme einen weiteren hinzu, denn der Kommunismus versteht sich selbst ja gerade als die wahre Remedur gegen diese *Pathologien der Moderne*. Als eine weitere „Krankheit der Moderne“ hat Böttcher herausgefunden, dass „man sich aber unentwegt in die falsche Richtung hetzen läßt“; angetrieben von einer „Überreizung“ und „diese unglaubliche Anerziehung von unentwegt neuen Dingen.“ - Damit sind weitere klassische Topoi der Zivilisationskritik genannt: *Konsum* und die Macht der Werbung. Auf dieser Ebene kann man sogar dem SED-Sozialismus noch eine gute Seite abgewinnen - „Ich sag es mal so: Im Sozialismus ist man *belästigt* worden durch saublöde Propaganda. Aber wer hat denn das schon ernstgenommen?“ - auf dieser Ebene kann Böttcher den Systemvergleich noch zugunsten der SED-Herrschaft steigern: „Aber was für eine Wut auf den

---

2241 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 548.

2242 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 548. Herv. v. Vf.

2243 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 549. Herv. v. Vf.

Manfred Krug habe ich seit ein paar Jahren mit seiner Werbung. (…) Ich blättere die Zeitung durch, ich kriege eine Allergie an den Händen. Auf der einen Seite liegt die Leiche eines Kindes und auf der anderen glänzt mich irgend so ein scheiß Mannequin an. Da sage ich: merken die nicht, daß das noch viel *säuischer* ist?“[2244] Die Begründung für seine Parteinahme, die sich bisher auf historische Gründe stützte, bezieht nun auch die *schlechte* Gegenwart des Kapitalismus ein, sie kann auch insoweit als typisch gelten.

Der Dorfbewohner als Künstler steht aber in einem Zwiespalt, er bekommt „ein komisches Gefühl“, denn die „anderen schuften, damit *man* vielleicht eine Kartoffel mehr kriegt und *man* malt so komisches Zeug.“ Er trifft daher die Entscheidung, zum Städtebewohner zu werden: „Ich habe mir also gesagt: jetzt gehst du zu den Arbeitern und guckst, wie das aussieht, wenn die arbeiten. … Ich wollte immer wissen: wo nehmen die trotz all der Scheiße die Kraft her?“[2245]

Hinzu kommt ein weiteres Motiv, ein Gewissensproblem. Schon sein Vater, ein Studienrat, hat nicht körperlich gearbeitet: „Vielleicht habe ich ein schlechtes Gewissen gehabt, daß ich auch nicht gearbeitet habe. Ich habe immer wie ein Kind, mit einer Art *Romantik*, auch mit Schrecken, diese Menschen beobachtet, die unentwegt hart arbeiteten, die zur Schicht gingen. Von dort stammt das Urinteresse her. Das wollte ich selber rauskriegen und vielleicht kaschieren, daß ich selber so komisches Zeug mache, daß ich malte.“[2246] Angesichts der Selbstzweifel am „Nutzen“ der Kunst erschienen Böttcher die „Strafen“ der Partei „nicht so schlimm“, sie konnte er auf sich nehmen „für etwas Größeres.“[2247] Einen aufkommenden Eindruck seiner Darlegungen weist er als Fehldeutung zurück: „Ich habe keineswegs meine

---

2244 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 554. Herv. v. Vf.

2245 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 549.

2246 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 551.

2247 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 552.

Filme in den Gegensatz zum Westen gesetzt, also gesagt, das ist die wunderbare Kunst und das sind die herrlichen Menschen…“[2248]

Eine entpolitisierte Kurzfassung seiner persönlichen Motivlage gibt Böttcher 1997 dem Potsdamer DEFA-Fachmann Jordan: „Ich wollte Filme über Arbeiter machen. Das hat mit meiner Biografie, das hat mit dem Nachkrieg zu tun, daß ich, während alle Leute schwer schuften und dafür sorgen, daß man ein paar Klamotten auf dem Leib hat, daß man was zu fressen hat, gewissermaßen nur Kunst gemacht habe. Ich habe die immer bewundert und mir immer gedacht: Wie halten die das aus, Tag und Nacht schwer zu arbeiten. Ich wollte dem wenigstens huldigend *dienen*.“[2249]

Böttchers *Parteinahme für das Progressive*, als Element des historischen Fortschritts versteht er die kommunistische Herrschaft, ist fundiert in einem doppelten *Schuldgefühl*, einem historischen, begründet in der *Kriegserfahrung*, aus der der Imperativ entstanden sein soll, dass *nie wieder* so *etwas Schreckliches passiert*, und einem persönlichen, begründet in dem *komischen Gefühl* gegenüber den „Arbeitern“ wegen der Nichtbeteiligung an der körperlichen Arbeit; beide Elemente verdichten sich zu einer *linken Vision*. Diese bezieht sich auch kritisch auf die Gegenwart des Kapitalismus, die er als Herrschaft der *Überreizung* durch *Konsum*[2250] und Werbung bestimmt.

Böttcher bringt die bekannten Topoi der „Kultur des Antifaschismus“ und die bekannten Ressentiments einer zivilisationskritischen und antiwestlich grundierten Kapitalismuskritik vor; die Begründung für seine Parteinahme kann insoweit als typisch gelten für eine bei den DDR/DEFA-Künstlern verbreitete Haltung der Distanzierung von und verdeckter Apologie der kommunistischen *Vision*. Seine Werke sind das *Andre*.

2248 Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, a. a. O., S. 556.

2249 Jordan, Günter, Schatten vergangener Ahnen. Bilder aus der Arbeitswelt: die 60er und 70er Jahre, a. a. O., S. 107. (Jürgen Böttcher im Gespräch mit Günter Jordan 1997.)

2250 „Heil Coca Cola“ – das ist bei H. Müller die Formel für die Wende gegen den Westen und den kapitalistischen Konsum, der mit „Faschismus“ identifiziert wird. Vgl. Oben Kap. 3: Exkurs: Kader und Krieger - Zwei Denkfiguren des totalitären Diskurses.

5.4 Digressiver Heroismus - Vom Verschwinden des heroischen Subjekts oder: Geschichten von Kadern und Arbeitern

5.4.1 Der Film: Jadup und Boel (1980/81/ UA 1988): Die sozialistische Filmproduktion – eine ernste Farce

Die Entstehungsgeschichte dieses Films gehört zu jenen bürokratischen Absurditäten, die ein besonderes Kennzeichen des kommunistischen Kulturbetriebs bilden. Auf den ersten Blick überraschend erscheint es, dass im DEFA Studio ein so offensichtlich kritischer Film wie Jadup und Boel überhaupt produziert werden konnte, denn in der Tat handelt es sich hier um einen substantiell kritischen Film, der sich von den anderen Produktionen der späten 1970er und frühen 1980er Jahre deutlich abhebt in seiner selbstreflexiven Radikalität, ein Film, der fertiggestellt wurde, aber nicht in die Kinos kam; erst 1988, auf zunehmendem Druck von unten, wurde er gezeigt.[2251] Andere Filme, die ideologische Probleme aufwerfen konnten, waren Fragment geblieben oder wurden schon auf dem Weg zur Produktion bzw. während der Produktion abgebrochen. Warum wurde dieses Verfahren nicht bei diesem Film angewandt? Simons abweichende Meinung zur herrschenden Filmästhetik und Kunstpolitik war bekannt und hatte ihn den DEFA Studio- und Stasileitern bereits außerordentlich verdächtig werden lassen; schon mehrere seiner Filmprojekte waren abgelehnt worden, und Simon hatte sich daher vornehmlich in die „Nische“ des Märchenfilms begeben.[2252]

Bis nach der Wende hielt sich das Gerücht, das Filmprojekt sei eine Art *Wiedergutmachung*[2253] für den Regisseur Rainer Simon, der „als eines der

---

2251 Vgl. Richter, Erika, Die Verbots-Filme der DEFA. In: Filmarchiv Austria (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946 - 1992. Bd. 2., Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen. (Filmarchiv Austria) Wien 2001. S. 60.

2252 Eine Aufstellung seiner Filme in: Filmarchiv Austria (Hrsg.), Der geteilte Himmel, a. a. O., S. 262. Oder: „Rainer Simon”, in: Bock, H.-M. (Hrsg.), Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film.

2253 Vgl. Locatelli, Massimo, Real existierende sozialistische Väter. Rainer Simons Filme Männer ohne Bart und Jadup und Boel, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos, a. a. O., 89 – 107, hier: S. 94 f. Ausführlich zur Stasiarbeit im DEFA- Studio: Geiss, Axel, Repression und Freiheit – DEFA – Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, Potsdam 1997.

letzten prononcierten Talente im DEFA-Spielfilmstudio“[2254] galt. Allerdings hat sich dieses *Gerücht* nach Simons Einsicht in seine Stasiakten sehr schnell aufgelöst. Der größte Teil dieses 700 Seiten starken Konvoluts beschäftigte sich mit eben diesem Film und offenbarte eine bestechende Logik, der zufolge Simons *Linientreue* geprüft werden sollte: es „wurde deswegen der Entschluß getroffen, Simon gerade mit einem kontroversen Thema, mit einem Gegenwartsfilm, auf die Probe zu stellen, so daß man seine Einstellungen prüfen konnte und daß man ihn zur endgültigen Parteinahme zwingen konnte: *pro* oder *contra* das Regime?“[2255]

So wurde Simon 1979 das Buch *Jadup und Boel* angeboten. Natürlich hatte niemand „die geringste Absicht, solche heißen, heiklen Gegenwartsthemen, wie Jadup und Boel *1980 hätte sein können*, produzieren zu lassen, um so weniger konnte dafür solch eine Persönlichkeit mit einer fraglichen sozialistischen Haltung in Frage kommen, wie Simon es war“[2256] - eine öffentliche Präsentation des Films im Kino war somit von vornherein gar nicht vorgesehen. Es gab aber noch einen weiteren Grund, nämlich Simon für eine gewisse Zeit zu *beschäftigen* und von anderen Aktivitäten abzuhalten: „Ein gewisser Leutnant Hagedorn notiert: ... mit dem Ziel, den S. arbeitsmäßig zu binden, wurde ihm 1979 das Buch Jadup und Boel angeboten‘.“[2257] Die Stasi hatte in dieser Produktion „die ungewöhnliche Zahl von mindestens neunundzwanzig Inoffiziellen Mitarbeitern“ eingesetzt, um die politische Gesinnungsprüfung auf einer soliden Basis durchführen zu können; das Resultat „entsprach den Befürchtungen“, Simon wurde „als ‚negativ-feindlich‘ eingestuft, sein Film verschwindet.“[2258]

Nach einigen Anstrengungen des ahnungslosen Regisseurs, die Aufführung des fertigen Films doch durchzusetzen, sie bestanden in dem Versuch Simons, Unterstützung im Studio wie bei einigen Funktionären zu organisieren, „(...) richtet der Leiter der HV (sc. Hauptverwaltung Film im Oktober 1981 – Vf.) ein Schreiben an den Kulturminister, in dem er um Zulassung

---

2254 Osang, Alexander, „Jadup und Boel“ – Die Akte zum Film, in: Berliner Zeitung v. 10. 3. 1992, zit. nach: Locatelli, Massimo, Real existierende sozialistische Väter, a. a. O., S. 95.

2255 Locatelli, Massimo, Real existierende sozialistische Väter, a. a. O., S. 95.

2256 Locatelli, Massimo, Real existierende sozialistische Väter, a. a. O., S. 94.

2257 Vgl. Locatelli, M., Real existierende sozialistische Väter, a. a. O. S. 95.

2258 Ebd.

des Films in acht Kopien für Filmkunsttheater bittet."[2259]; dies hätte eine Begrenzung der Rezeption und Kontrolle der Wirkung des Filmes ermöglicht.[2260] Aber nicht einmal unter diesen restriktiven Bedingungen konnte Simon die Zulassung des Films erreichen, und nach einer gehörigen Bearbeitungszeit des Vorgangs wurde am 26. April 1983 der Film endgültig verboten und das Negativ archiviert (bestehende Kopien vernichtet).[2261] Erst 1988 kam es zur Uraufführung des Films als Reaktion auf die sich verschärfende Lage und die zunehmende Kritik im Innern; allerdings blieb auch hier der Aspekt der Rezeptionskontrolle bestehen, da der Film am 12. Mai 1988 in Karl-Marx-Stadt, im kleinen Saal der Stadthalle, also in der Provinz und mit geringer Publikumsresonanz gezeigt wurde.

5.4.1.1 Besetzung, Rollen und Inhalt des Films

Jadup und Boel nach dem Roman ‚Jadup' von Paul Kanut Schäfer, Regie und Drehbuch: Rainer Simon, Szenarium: Paul Kanut Schäfer, Dramaturgie: Erika Richter, Kamera: Roland Dressel, Musik: Reiner Bredemeier, u. a.; Produktion: Herbert Ehler; 2824 m = 104 min., PM: 12. 5. 1988, DA: Kurt Böwe (Jadup), Katrin Knappe (Boel), Gudrun Ritter(Barbara), Timo Jakob (Max), Käthe Reichel (Frau Martin), Franciszek Pieczka (Unger), Michael Gwisdeck (Gwissen) u. a.[2262] Das Rollenverzeichnis führt von Jadup bis Beatkapelle 61 Positionen auf; die Auslistung der Schauplätze ergibt 48 Positionen, davon 32 Originalschauplätze sowie 7 Originalschauplätze mit Bau und nur 9 im Atelier.[2263]

2259 Schieber, Elke, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980 bis 1989, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 282.

2260 Neben dem Verbot eines Filmes gab es noch die Möglichkeit, die Rezeption eines Films durch eine geringe Zahl von Kopien und nur wenige Kritiken zu unterminieren, sowie eine Aufführung des Filmes trotz Zulassung zu verhindern. Hierzu: Richter, E., Die Verbots - Filme der DEFA. In: Filmarchiv Austria (Hg.): Der geteilte Himmel., a. a. O., S. 49.

2261 Vgl. Schieber, E., Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980 bis 1989, a. a. O. S. 282 ff.

2262 Zit. nach Drehbuch Jadup und Boel, VEB DEFA Studio für Spielfilme, Gruppe „Babelsberg", Potsdam-Babelsberg, DI vom 26. 10. 1979. Vgl. Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 515.

2263 Vgl. Drehbuch, a. a. O., S. 1 ff.

Inhalt

„Jadup ist der angesehene Bürgermeister der altmärkischen Kleinstadt Wickenhausen. Ein Ereignis versetzt den selbstbewußten, routinierten Politiker in Unruhe. Beim Einsturz eines alten Hauses ist ein Buch zum Vorschein gekommen, das Jadup als junger Bursche kurz nach dem Krieg dem Mädchen Boel geschenkt hatte. Durch das Buch werden alte Gerüchte wieder lebendig. Jadup war Umsiedlerkind. Zwischen beiden entwickelte sich eine Freundschaft. Jadup hatte ihr Lesen und Schreiben beigebracht, seine Begeisterung für die neue Zeit auf sie zu übertragen versucht. Boel liebte ihn, und seinetwegen wollte sie ihre Warzen auf den Händen loswerden. Sie ließ sie von jemandem besprechen und wurde dabei vergewaltigt. Der Vorfall wirbelte viel Staub auf. Einige wollten den Russen die Vergewaltigung in die Schuhe schieben. Man bedrängte Boel, doch sie offenbarte den Täter nicht. Jadup stand ihr in der schweren Situation nicht bei. Boel verließ die Stadt und blieb verschwunden. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit läßt Jadup seine gegenwärtige Haltung kritisch sehen - und verändern. Er korrigiert auch sein Verhältnis zum Sohn, der sich in einer vergleichbar schwierigen Situation befindet. Sein Credo heißt nun, für die Wahrheit zu leben."[2264]

5.4.1.2 Sozialistische/ Post-sozialistische Rezeption

Die schmale Literatur zum Film ist durch Unstimmigkeiten und grobe Verzeichnungen gekennzeichnet. Fred Gehler[2265], einer der ganz prominenten Filmkritiker der DDR, erstaunt mit der Behauptung, bei dem in den Trümmern gefundenen Buch, handele es sich um ein *Tagebuch* und *nicht* um eine Schrift von Friedrich Engels. Da deren Titelblatt aber für jedermann deutlich zu lesen ist; muss der Kritiker im Kino eine amaurotische Attacke erlitten haben; leicht zu sehen ist jedoch, wie dieses *Versehen* einen der wichtigsten Analysestränge des Films beseitigt. Eines der bekannten Hauptargumente gegen ein Kunstwerk, die fehlende *Klarheit und Einfachheit*[2266] wird auch 1988 noch vorgebracht: „Das Drehbuch - nach Paul Kanut Schäfer - gibt

---

2264 Brömsel, S /Biehl, R, Die Spielfilme der DEFA 1946 bis 1993, in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 515.

2265 Gehler, Fred, „Jadup und Boel". In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf". Nr. 36 - 1989 - 30. Jahrgang. S. 206ff.

2266 Vgl. oben die SED Kritik am „Geteilten Himmel".

Splitter nur eines Spiegels, eine Art Puzzle, dessen Vollendung ein derart komplizierter Vorgang ist, daß dem Betrachter wenig Ruhe bleibt, das schließlich entstehende Bild sinnlich-emotional wahrzunehmen. Fabelstränge zerfasern. Die kühlen Linien der Konstruktion, es bleiben Gedanken mehr als Bilder, Sätze mehr als Menschen."[2267] Auch wird etwa behauptet, der Film basiere auf dem 1980 in der DDR erschienenen Roman Jadup[2268], tatsächlich erschien die Literaturvorlage von Paul Kanut Schäfer unter dem Titel „Jadup" aber bereits 1975[2269], eine Differenz, die nicht für ohne Belang für die Interpretation ist.

Zwei der wichtigsten Autoren aus der Filmhochschule der DDR in Potsdam-Babelsberg, Dieter Wiedemann und Hans Lohmann, bringen in Erinnerung, dass dem Film „in einer Zeit die Aufführung verweigert (wurde), in der sich die Partei- und Staatsführung gern als weltoffen und in Kunstdingen tolerant präsentierte. Die Frage, warum dies geschah, ist schwer beantwortbar, weil die Grundlagen einer solchen Entscheidung – wie bei anderen Filmverboten auch – sich jeglicher politischen und ästhetischen Logik entziehen."[2270] Hans Lohmann greift in einer anderen Studie den alten Gegensatz von Volkstümlichkeit und formalen Experimenten auf, wenn er schreibt, „*gemessen* an den Lebensbehauptungsschwierigkeiten der einfachen Leute" entstehe „die Attributierung des Wundersamen"[2271] dieses Films. Das formal Neue des Films sei, dass sich die „Seelenerfahrung des einzelnen aus einer Vielfalt von elementaren subjektiven Perspektiven konstituiert, das heißt bindet und

---

2267 Goldberg, H.: Filmspiegel. 13/1988. Zit. nach: Habel, F.-B., Das grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme, Die vollständige Dokumentation der DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993, Berlin 2000, S. 279.

2268 Vgl. Habel, F.-B.: Das grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme, a. a. O., S. 279.

2269 Vgl. Rother, H.-J., Die Erneuerung eines Menschen. In: Verband der Film- und Fernsehschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): Film und Fernsehen. Heft 11 - 1988. S. 10f.

2270 Wiedemann, Dieter, H. Lohmann, Der DEFA- Spielfilm zwischen Anpassung und Protest, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 21. Jg. 1991, H. 82, S. 38 – 51, hier: S. 42.

2271 Lohmann, Hans, Geschichte und Eigensinn. Jüngere Filme von Roland Gräf und Rainer Simon, in: Weimarer Beiträge 38. Jg. 1992, H. 1, S. 104 – 121, hier: S. 108. Herv. v. Vf.

fragmentiert, ganzheitlich dekonstruiert, also aufbauend zerstört, zerstörend aufbaut.“[2272]

5.4.1.3 Arbeit am Mythos

In ihrer Überblicksdarstellung zur letzten DDR-Dekade des DEFA Filmschaffens geht die Mitarbeiterin des Filmmuseums Potsdam Elke Schieber auf den Film *Jadup und Boel* mit folgenden Betrachtungen ein: „Worum geht es eigentlich in der Geschichte um den Bürgermeister? Jadup, vielleicht Jahrgang 1930, fällt beim *Abriß* eines alten Hauses das Buch von Friedrich Engels, ‚Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft‘, in die Hände, das er 1945 dem Mädchen Boel, welches mit anderen in die Kleinstadt geflüchtet war, mit einer *Widmung* versehen geschenkt hatte. Das Buch erinnert ihn an den Beginn einer *neuen* Zeit, an sein Versagen, seine Schuld gegenüber *einem* Menschen. Am Anfang also stand bereits Feigheit, der eigene *Vorteil* im Vordergrund, kaschiert durch laute Töne, der gemeinsamen großen Sache zu dienen. Auf dem Weg der Erkenntnis, *was* aus den *Idealen* geworden ist, begegnet Jadup einem *dogmatischen* Kreissekretär, vergnatzten Verkäuferinnen in einer überfüllten Kaufhalle mit langweiligem Angebot, dressierten Schülern, die wegen der guten Zensuren alles nachplappern, was die Erwachsenen ihnen eintrichtern, einem Chronisten – Mann der ersten Stunde wie er selbst, dem es nicht gelingen will, für die Stadtchronik zu formulieren, was eigentlich geschehen ist. Und obschon Jadup sich zum verantwortungsbewußten Mann wandelt, die hellsichtige Tochter des Chronisten Anpassung verweigert und auch Jadups Sohn auf ihre Seite zieht, reichte dieser hoffnungsvolle Ausblick zu Beginn der achtziger Jahre nicht aus.“[2273]

Das Haus, das zu Beginn des Films *zusammenbricht*, verwandelt sich bei der Postdamer Expertin Schieber, einer ehemaligen Dramaturgin der DEFA, zu einem Haus, das *abgerissen* wird. In diesem kollabierenden Haus wird ein Buch gefunden, es ist eine schmale, aber umso berühmtere Broschüre von Friedrich Engels, ein Grundtext des Kommunismus. Schieber sieht Jadup die Broschüre finden; im Film ist es aber eine unklare Gestalt, ein eben in der Stadt eingetroffener *Historiker*, der jetzt als *Antiquitätenhändler* tätig ist und

---

2272 Lohmann, Hans, Geschichte und Eigensinn, a. a. O., S. 108 f.

2273 Schieber, E., Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980 bis 1989, a. a. O. S. 285.

den sprechenden Namen Gwissen trägt, der es aus den Trümmern herauszieht und die Widmung laut vorliest, so daß die Umstehenden es hören können und das Gerücht über einen dunklen Fleck in Jadups Vergangenheit unmittelbar in die *Öffentlichkeit* tritt.

Die Vergangenheit seit 1945 liegt in den *parteiamtlichen* Darstellungen wie ein *offenes Buch* vor aller Augen, aber niemand weiß, „was *eigentlich* geschehen ist"; diese Differenz, die einen Blick in den Abgrund eröffnet, übersieht Schieber, ihr fällt die paradoxe Konstruktion nicht auf, einen, wie sie es nennt, „Mann der ersten Stunde", zum „Chronisten" zu machen, zum Verfasser einer „Stadtchronik", dem es nicht gelingt, den „Anfang" zu finden. Dieser Mann, Schieber scheut das Wort, ist einer von vielen Flüchtlingen aus dem Osten, wie Jadup ein Fremder im Ort: eine außerordentliche Figur in einer bukolischen Szenerie, mit Frau und Kindern, eine ist die märchenhafte Edith, und einem Schaf sitzt er in seinem Wohn-Schlaf-Kochgewölbe an einem großen Tisch beim Essen -, dieser Fremde, der mit starkem Akzent deutsch spricht und jeden Abend in der Dorfkneipe sich betrinkt auf der Suche nach der Vergangenheit, soll die Geschichte dieses Dorfes schreiben.

Schieber weiß allerdings genau von dem zu erzählen, was dem Chronisten zum großen Problem wird - wie der *Anfang* eigentlich war: es begann eine „neue Zeit". Schieber reproduziert hier - völlig unbeeindruckt von dem Film, den sie eben sieht und vorgibt zu besprechen, völlig unbeeindruckt von dem massiven Zweifel, den der Film an genau dieser Version vorbringt - den Topos vom „guten Anfang", eine der zählebigen, alle Widerlegungen überdauernden „Lebenslügen"[2274]; sie reproduziert ihn durch ihre *falsche* Wiedergabe dessen, was der Film problematisiert.

Der Beginn der von Schieber herbeigeschriebenen *neuen Zeit* soll also *prinzipiell* gut gewesen sein, er war allerdings behaftet mit einem *menschlichen Makel*: „Versagen" und „Schuld" beflecken ihn, es stehen „Feigheit" und „der eigene Vorteil im Vordergrund" und nicht der Wille „der gemeinsamen großen Sache zu dienen." Der Träger dieses Makels ist Jadup, ein glühender junger Kommunist, der sich an die Arbeit des Aufbaus begeben hat, weil er von der Partei dafür den Auftrag erteilt bekommen hat. „Auf dem Weg der Erkenntnis, *was* aus den *Idealen* geworden ist, begegnet Jadup einem *dogmatischen* Kreissekretär", schreibt Schieber; aber Jadup begegnet in erster

---

2274 Vgl. dazu oben Kap. 1 und vor allem Kap. 2, dort am Fall der DEFA-Autorin Mückenberger dargestellt.

Linie *sich*, dem *dogmatischen Parteisekretär* und seinem politischen Handeln von der Vergangenheit bis heute. An den Resultaten erkennt er die Probleme und die Falschheit des bisherigen politischen Handelns der *Partei*, der er dient.

Ausgelöst wird die kritische Bilanz durch den Buchfund, der wie ein Blitz in die Gegenwart schlägt, eine Zeit aus Blei, in der nichts mehr geschieht. Er erinnert ihn in der Tat an ein *persönliches* „Versagen"; von „Vorteilen" in diesem Zusammenhang zu sprechen ist völlig abwegig. Es ist aber zugleich mehr als ein persönliches Versagen, es ist erkennbar das Versagen einer Politik, die sich selbst als wissenschaftlich fundiert versteht; es ist die Blindheit dieser wissenschaftlichen Theorie und ihrer Funktionäre vor dem nächsten Menschen, die hier am Fall des Umgangs des jungen Kommunisten Japup mit dem Mädchen Boel reflektiert wird. Es ist aber noch mehr als Blindheit, die hier reflektiert wird: es ist die systematisch angelegte Überflüssigkeit der Menschen in diesem Theoriegebäude[2275], auf die es beim Aufbau des Sozialismus nicht ankommt, denn er wird vollzogen als Ausdruck historischer Gesetze auch ohne und gegen den Willen der Menschen.

Japups Abstieg vom Kirchturm und die Aufnahme des Aufbauwerks zeigen überdeutlich mit dem Titel der Engelsschrift die „Wissenschaftlichkeit" der Politik, in der es nicht um Personen, sondern um „die Sache" geht. Es ist also genau anders als Schieber sagt, es ist gerade der Wille, „der gemeinsamen großen Sache zu dienen", der solches persönliches Versagen *hervortreibt* und allenfalls als Fehler beim Dienst an der Sache von politischer Bedeutung werden könnte. Das, was Jadup hier entdeckt, ist die Inkongruenz von politischer und persönlicher Bilanz und der Bilanzierungskriterien, die mit unerwarteter *Plötzlichkeit* problematisch werden. Ihm *offenbaren* sich die inhumanen Folgen einer Politik, die ihre Kriterien ausschließlich von einer wissenschaftlich begründeten *Sache* bezieht und persönlich-menschliche als irrelevant bezeichnet.

Die Entgegensetzung, mit der die Autorin Schieber versucht, Jadups „Weg der Erkenntnis, *was* aus den *Idealen* geworden ist" zu fassen, ist die Opposition von *Ideal* und *Wirklichkeit*, eine Denkfigur des genuin bürgerlichen Denkens; sie geht also an der *Sache*, die hier zur Debatte steht vollständig vorbei. Jeder weiß, wenn er auch sonst nichts weiß, dass der Kommunismus

---

2275 Vgl. oben Kap. 3.

nicht *Ideale* verwirklicht, sondern dass er „die wirkliche Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt“[2276] ist. Die Kritik des Films richtet sich daher nicht an die falsche Umsetzung von Idealen, sondern an den hier formulierten Anspruch der kommunistischen Politik, *alles* sich zum Mittel machen zu können zur Erreichung des wissenschaftlich bewiesenen Ziels.

Die Überforderung der Autorin Schieber, das Reflexionsniveau des Films zu erreichen, wird deutlich; erkennbar wird aber auch das Ziel, das sie mit dem Einsatz dieser inadäquaten Gedankenfigur ansteuern will: sie kann das für sie *gute Ideal* absetzen von einer vermeintlich *schlechten Realisierung*, eine der gängigen Rettungs- und Rechtfertigungsversuche des Kommunismus. Die abschließende Überlegung der Autorin rundet das Bild ab: Hätte die SED-Führung dem Filmemacher zugehört und seine Kritik ernst genommen, dann würde der Film, dieser „*hoffnungsvolle Ausblick* zu Beginn der achtziger Jahre“, eventuell eine Reform des Systems bewirken haben können; aber da sie leider „Argwohn“ im Herzen trug, hat *sie* diese Chance vertan.

5.4.1.4 Der Kader als Antiheld oder: Der Zweifel in der Welt der Wahrheit

5.4.1.4.1 Wovon der Film erzählt

Der Film setzt ein mit der Koinzidenz zweier Ereignisse: es ist Richtfest beim Neubau einer *HO-Kaufhalle* und ein nebenstehendes altes Fachwerkhaus stürzt ein. Vermittelndes Drittes ist hierbei ein Traktor. Der Traktorist Arne, der der Feierzeremonie beiwohnt, darf den Motor des Fahrzeugs, Symbol des Fortschritts auf dem Lande, nicht abstellen, denn es weist einen erheblichen Mangel auf, sein Anlasser funktioniert nicht mehr. Der rasende Stillstand des Traktors hat zwei Effekte; die von ihm ausgehenden Erschütterungen führen zum Einsturz des alten Hauses; und sein Lärm stört die Rede, die Jadup, der Bürgermeister, hält zum Fest des kommenden Konsums in der kleinen Stadt. Das ist aber nicht wirklich störend, denn jeder weiß, was der Genosse Bürgermeister sagen wird. *Edith*, die Tochter des *Chronisten*, eine verrätselt-märchenhafte Figur, kommentiert die ewige Wiederkehr des Bekannten mit den Worten, sie kenne jedes Wort der Rede und hier werde sich in den nächsten tausend Jahren nichts ändern.

2276 Marx, K., F. Engels, Die deutsche Ideologie, in. MEW Bd. 3, Berlin 1969, S. 35.

Noch etwas geschieht und alles ist verändert: in den Haustrümmern stöbert der Antiquitätenhändler und Historiker *Gwissen* herum, er findet ein Buch, Engels Schrift „Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“, Jadup schlägt das Bändchen auf, blättert darin, sieht und liest die Widmung, schließlich blickt ihm Gwissen über die Schulter und liest laut vor: „Boel Martin von Jadup.“[2277] Dieser *öffentlich* gewordene Widmungsfund setzt einen *unwillkürlichen* Erinnerungsprozess in Gang; fortan erzählt der Film auf zwei Zeitebenen, dieser der Gegenwart und jener der Vergangenheit: es war Jadup, der junge *glühende* Kommunist, der kurz nach Kriegsende dem Flüchtlingsmädchen Boel diese Engelsbroschüre geschenkt und dem Mädchen damit die Anfänge des Lesens beigebracht hatte. Es waren auch die Anfänge des Lebens und des Liebens, aber der junge Kader, der alles aus der Sicht seiner Theorie sah, übersah, wie ihm beides entglitt: das Leben und die Liebe dieser jungen Frau. Diese Boel wurde zum Opfer, Opfer eines unklaren Verbrechens, einer Vergewaltigung vielleicht, dessen fortwirkende Kraft aber die Gegenwart mit diffusem Verdacht infiziert, Verlängerung der Unfähigkeit Jadups, wie er rückblickend erkennt, auf diesen Menschen eingehen zu können.

Die Erinnerung an die Urszene der *Versagens der revolutionären Theorie und Rhetorik* vor dem Nächsten, dem Menschen, verändert Jadups *Wirklichkeitsbegriff* entscheidend. Immer häufiger fällt er aus der Rolle, poltert gegen die Heuchelei der Rituale, die das Leben von Partei und Stadt beherrschen, immer drängender wird die Last dessen, was als vages Verbrechen unbewältigt die Gegenwart bestimmt. So indiziert die Erinnerung an Boel die Veränderungsbedürftigkeit der Gegenwart; der Film setzt diesen von einer *Abwesenden* aufgehobenen Stillstand der Geschichte eindringlich ins Bild und lässt, indem Jadup seinen Sohn auf den Turm führt, der in seiner eigenen Jugend Lektüre- und Hoffnungsraum einer gesellschaftsverändernden Utopie war, den Prozess einer Wiedererlangung von Geschichtsbewustsein mit einem offenen Schluss enden.

Da der Film nach der Exposition auf zwei Zeitebenen zugleich erzählt, kann er „die *heroische Poesie des proletarischen Emanzipationskampfes*“ (Becher) aus der Perspektive der Prosa der gegenwärtigen Verhältnisse neu darstellen und interpretieren; dabei erweist sich die gängige Differenzierung zwischen dem „Heroismus des Ansturms“ und „Heroismus der alltäglichen

2277 Drehbuch, a. a. O., S. 28.

Massenarbeit“ (Lenin) als nicht mehr haltbar. Das Problem ist nicht die Frage, „was aus den Idealen geworden ist“ (E. Schieber), denn wie jeder von Marx weiß, verwirklicht der Kommunismus keine *Ideale*, sondern realisiert nur das, wozu die *wirklichen* Verhältnisse selber treiben; das Problem besteht im beunruhigenden Zweifel an der Richtigkeit des politischen Handelns, das sich selbst bisher mit wissenschaftlich fundierter Gewissheit als *richtiges* Handeln verstanden hatte, ein Zweifel, der angesichts des gegenwärtigen Resultats dieses Handelns immer unabweisbarer wird, ein Zweifel, dessen wachsende Kraft sogar die heroische Vergangenheit in ein dunkles Licht versetzt.

5.4.1.4.2 Aufstieg des Kaders

Die entscheidende Handlung des jungen *glühenden* Genossen besteht darin, den Kirchturm zu verlassen, jenen Turm der ihm einen umfassenden Blick über das weite Land gewährt hatte, jenen Höhensitz der Erkenntnis, in dem er gewohnt, die Schrift von Engels studiert und dem Mädchen Boel lesen gelehrt hatte, sie besteht darin, sich in die Praxis der Politik zu begeben, kurz: zum Kader im stählernen „Gehäuse der Hörigkeit“(M. Weber) zu werden.

Die Kaderfigur ist konzipiert nach dem *klassischen* Modell, dem Modell Thälmann: Jadup, ein Jugendlicher, ist zwar noch kein *fertiger* Kader, aber er ist schon ein *Revolutionär*. Die Wirren des Kriegs treiben ihn, wie viele andere Flüchtlinge auch, so etwa Mutter Martin mit Tochter Boel, umher, er kommt in diese kleine Stadt, er ist ein *Fremder.*

„38. Bild. Vor der Kirche. Außen – Tag – Frühjahr. Jadups Erinnerung (ins bräunliche verfremdet).106. (= Einstellung – Vf.) Nah – Total – Handkamera. Über den jungen Jadup mit geschultertem Seesack: Er tritt um eine Hausecke und vor ihm baut sich auf die Kirche Sankt Jakob. Nur zwei Leute sind da auf dem Platz daneben zu sehen. 107. Nah – Handkamera. Boel und ihre Mutter. *Sie scheinen fremd hier zu sein wie er*. Er tritt vor die beiden ins Bild. Über Jadup auf das Mädchen und die Frau, das Mädchen blickt mit jener stillen trotzigen Wut, die bei Kindern keinen Grund braucht. 108. Halbtotal. Steil nach oben. *Aus einem Turmfenster hängt das weiße Laken*.109. Nah – Handkamera. Jadup legt seinen Seesack neben die Sachen der Martins ... Jadup sagt (Off): ‚Ich will mal nachgucken, ob man von da oben den Strom sehen kann.‘110. Nah – Handkamera. Jadup (subj. Kam.) läuft die steinerne Wendeltreppe hinauf. (...) 40. Bild. Landschaft mit Strom. 114. Vom Turm auf den Strom. Er fließt träge und gewaltig. Dahinter eine weite

Ebene, das Land. 41. Bild. Kirchturm mit Blick auf Stadt und Land. ... 115. Nah. Jadup sitzt in der Fensterbrüstung, er wirkt irgendwie beruhigt, weil *irgendwo angekommen*. Er sieht nach draußen. Dann zieht er *plötzlich* seinen Pullover aus. Darunter trägt er ein rotes Turnhemd. Auch das zieht er aus. 116. Groß – Schwenk – Total. An die Fahnenstange ist jetzt anstelle des Lakens das *rote* Turnhemd geknüpft. Jadup befestigt die Stange wieder über der Stadt.“[2278] Die Merkmale des Revolutionärs kommen sofort zur Geltung; beim Blick auf den Kirchturm, von dem die *weiße* Fahne der *Kapitulation* weht, weiß er, *was zu tun* ist: er steigt empor und hängt anstelle des weißen Tuchs sein *rotes* Unterhemd aus: die Fahne des *Sieges*, die *rote Fahne* weht über der Stadt. Allerdings wird hier schon ein Riss der Unfertigkeit angedeutet: der erste Impuls Jadups ist die Überlegung, „ob man von da oben den Strom sehen kann“, der Anblickt der *Landschaft* „beruhigt“ ihn, er fühlt sich „ *irgendwo angekommen“*, erst dann, *plötzlich*, tritt der politische Impuls hervor.

Die *Ankunft des Fremden* in der Stadt bedeutet auch den *Einzug der Revolution*; wie fremd sie den Menschen ist, wird offen formuliert.

„49. Bild. Schuppen im Sägewerk. Innen/Außen – Tag – Frühjahr. Jadups Erinnerung. 187. Halbnah. Aus der Schwärze des Schuppens nach draußen. Es regnet in Strömen. Draußen im Regen steht wie erstarrt Boel Martin... 188. Groß. Auf einem Kanonenofen steht eine große alte Kasernen – Kaffeekanne... 190. Groß. Über Jadups Schulter auf die kleine Engels- Broschüre, in der *Jadup liest und anstreicht*. Eine henkellose Kaffeetasse wird ins Bild gesetzt. Jadup blickt hoch. 191. Das Gesicht eines alten Mannes. Er wendet sich ab und geht wieder zu seinem Platz am Ofen. Aus Jadups Sicht jetzt der ganze Raum. An einem langen Brettertisch sitzen auf behelfsmäßigen Sitzgelegenheiten 6 Frauen, 20 die jüngste, 60 die älteste. Im Schuppen ist es so dunkel, daß sonst kaum etwas zu erkennen ist. In der Tür steht nach wie vor Arne (sc. der spätere Traktorist – Vf.). Jadups Stimme: ‚Arne laß das Mädchen rein.‘

192. Groß. Arne hat sich umgedreht. ‚Wer hat ihm hier was zu befehlen?‘ 193. Groß Halbtotal. Er besinnt sich dann aber und gibt mit ironischer Gebärde für Boel und die Ziege den Weg frei. 194. Groß. Er hält sich die Nase zu, als Boel an ihm vorbei eintritt. 3. Frau Off aggressiv: ‚Hergelaufenes

2278 Drehbuch, a. a. O., S. 48 ff. Herv. v. Vf.

Pack!‘ 195. Halbtotal. 1. Frau, auf die durch die von Arne freigegebene Tür ein Streifen schalen Lichts fällt, zu Jadup: ‚Wo bleibt denn nun dein *neues Leben*, das du mit dem Turnhemd angekündigt hast? , 196. Boel triefend vor Regen. Jadup Off: ‚Krügers *Bettlaken war nur das Ende vom alten*. 1. Frau Off: ‚Deine neue Welt! Wenn` s die ist, die sie mit Brettern vernagelt haben. Außenrum grün und das ist noch das beste dran!‘ Jadup Off: ‚Grün ist die Hoffnung!‘ 4. Frau Off: ‚*Auf Sibirien, was*?‘ 2. Frau Off, zischelnd: ‚Sei still!‘ 1. Frau Off in sinnloser Wut: ‚Soll er doch hingehen und` s seinen Russen stecken. *Verdammter Russenbengel. Kaum hier und schon will er uns was weismachen mit seinem roten Dreckshemd*.‘ “[2279]

Die von den Frauen artikulierte Fremdheit der Revolution trägt zwei Namen: ihr Repräsentant den Namen *Russenbengel*, die angekündigte „neue Zeit“ den Namen *Sibirien*. Die Revolution und die beginnende *neue Zeit* werden nicht nur als durch *Okkupation* herbeigeführt gekennzeichnet, sie werden auch verknüpft mit Misstrauen und Angst. In dieser Atmosphäre der offenen Antipathie wird im Konflikt zwischen dem Handwerkerburschen Arne und dem jungen Kader die Bedeutung der *Machtfrage* vorgeführt.

„200. Groß – Schwenk – Handkamera. Arnes Hände auf Boels Hintern. Jadup Off: ‚Genug jetzt, Arne, laß sie los!‘ - Schwenk- Arne blickt ungläubig: ‚Ist hier vielleicht jemand, der mir Vorschriften zu machen hat?< Jadup Off: ‚Ja, der Vorarbeiter.‘ Arne: ‚Richtig! Der einzige, der mir hier etwas zu sagen hat, bin ich selber.‘ Jadup Off: *‚Ich bin jetzt Vorarbeiter!*‘ Arne widmet sich demonstrativ wieder Boel. Jadup brüllt im Off: ‚Laß sie los.‘ Arne starrt so gewaltig wie er nur kann, zu Jadup, dann läßt er Boel tatsächlich los. Er weist seine gewaltigen Pranken vor: ‚Und was wollt ihr machen ohne diese Pfoten ...‘ Er hält sie den Frauen unter die Nase. ‚... wenn euch die Russen den letzten Flaschenzug wegnehmen? Dawei nach Sibirien. Dort gibt` s auch Sägewerke.‘ ... Arne geht auf Jadup zu, bleibt vor ihm stehen, er mustert ihn. Soll er zuschlagen, soll er diese halbe Portion zusammenschlagen? Er nimmt Jadup hoch. 201. Groß – Halbtotal. Er schleckt ihn ab wie das Mädchen, das ist *widerlich wie eine Vergewaltigung.* Arne geht. Er sagt mit aller denkbaren Verachtung: ‚Klugscheißer!‘ Die Frauen blicken ihm nach, aber er hat sie jetzt nicht mehr auf seiner Seite.“[2280]

2279 Drehbuch, a. a. O., S. 69 ff.

2280 Drehbuch, a. a. O., S. 72.

Das erste und wichtigste Zeichen der neuen Zeit ist die Besetzung der Machtpositionen mit Repräsentanten der neuen Herren; mit dem Satz „Ich bin jetzt Vorarbeiter“ kann Jadup die Institutionalisierung der neuen Macht bekanntgegeben, er muss sich aber zugleich seine Abhängigkeit von den „Pranken“ des Proletariats vor Augen führen lassen; aus dieser Dialektik von Herr und Knecht führt nur der Weg der Gewinnung der Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen; zumindest bei den Frauen hat dieser Prozess schon indirekt begonnen. Der junge Genosse, der Verkünder der neuen Zeit in der kleinen Stadt, der, der die rote Fahne vom Kirchturm wehen ließ erst *nach* dem Blick auf das weite Land, weist weiterhin einen feinen Unterschied zu seinen Genossen auf: er wohnt in den „Wolken“.

„51. Bild. Kirchturm mit Blick auf Stadt und Land. (Türmerwohnung, Turmfenster) Innen/ Außen- Tag – Sommer. 207.Groß – Halbtotal. Über Jadup, der am Tisch seiner Kirchturmklause sitzt und angestrengt und konzentriert in seinen *beiden* Büchern liest. Auf Boel, die in der Tür steht, die Hände auf dem Rücken versteckt. Sie sagt: ‚Hier stinkt es nach Taubenmist und Dohlendreck wie Teufelsstert und Höllenschwefel.‘ Jadup verlegen: ‚Dafür ist es schön hoch.‘ Boel: ‚Ich hab schon viel höher gewohnt. Warum hast du zwei Bücher?‘ Jadup: ‚Andere haben hundert, manche sogar tausend.‘ Boel: ‚Du lügst. Du kannst gar nicht lesen.‘ “[2281]

Die Szene ist *klassisch*, wie beim Genossen Thälmann, über die Bücher gebeugt folgt er Lenins Losung und *lernt, lernt, lernt*. Aber hier tritt nicht Genosse Fiete Jansen ein, dem Thälmann, als Frucht der Lektüre eine politische Lektion erteilen kann; hier tritt, etwas scheu, eine junge Frau ein, die anderes und mehr will als Belehrung. Ein Makel, der, nicht lesen zu können, wird spielerisch aufgehoben, Jadup liest etwas vor und sie spricht nach, „Boel beginnt es Freude zu machen, sie lacht“, sie „stecken die Köpfe zusammen“, Boel „liest schließlich mit Verzögerung mit: ‚Die Ent – wick – lung des So – zi – a- lis – mus ...‘ Dann Jadup schnell: ‚... von der Utopie zur Wissenschaft.‘ Er sieht Boel an, sie ihn auch. Aber während seine Freude die des Lehrers über den Erfolg des Schülers ist, ist Boels Freude ganz anderer Art, die Freude über ihr Zusammensein.“[2282]

2281 Drehbuch, a. a. O., S. 75.

2282 Drehbuch, a. a. O., S. 76 (208. Einstellung).

Dann, *plötzlich*, erweist sich ein anderer Makel: „Ihrer beider Hände liegen auf dem Buch. Boel zieht ihre Hände, wie von einem Schreck durchzuckt, zurück. Sie sieht Jadup erschrocken an. Jadup:‘Was ist? Was hast du? Warum versteckst du deine Hände?‘ (Daß sie dies eigentlich ständig tut, müßte spätestens hier dem Zuschauer auch aufgefallen sein.) Jadup greift danach, aber Boel springt auf und rennt davon. Jadup sieht ihr verwundert hinterher.“[2283]

Der Kader, der das intellektuelle Kunststück vorführt, „angestrengt und konzentriert in seinen *beiden* Büchern“ zu lesen, also *Theorie* zu büffeln, demonstriert danach die Blindheit der „intellektuellen Anschauung“[2284], die Anschauung des nächsten Menschen und das Gespräch mit ihm misslingen. Gleichwohl ist allein schon sein Wohnort ein Zeichen einer inakzeptablen *Abweichung* von den normativen Positionen der Partei; sie setzt dem Treiben daher ein Ende.

„52. Bild. Landschaft mit Strom. Außen – Tag- Frühjahr. Japuds Erinnerung. 211. Totale (vom Turm). Der Strom. Boels Stimme: ‚Ich kann viel schneller lesen, wenn ich will!‘ Dann im Off beginnend, eine Männerstimme: ‚Jadup, Dein *Turm ist Mittelalter*, willst du zurück ins Mittelalter? ... 53. Bild. Im Rathaus. Innen –Tag – Sommer. Jadups Erinnerung. 212. Groß – Halbnah. Über Jadup: Vor dem Bild des Genossen Stalin sitzt ein Versammlungskollegium, neun Männer, eine Frau. Die Gesichter ziehen an Jadup vorbei. Jadup hört ihre Stimmen: ‚... Du bist Genosse, FDJ - Sekretär, komm *runter vom Turm*. Später wirst du vielleicht sogar *Bürgermeister*. Jedenfalls ist dein Platz *nicht in den Wolken*. Du mußt auf dich aufpassen, du neigst zur Überheblichkeit.! Und zur *Spontaneität*! Das hat schon mit dem roten Turnhemd angefangen! Eine Provokation ?! Den Strom sehen? Fehlt bloß noch, du sagst, das *andere Ufer*! Er könnte auf seinem Kirchturm mit den Tauben und Dohlen reden, hat er in der Schule erzählt. Können Tiere etwa reden, Jadup? Wir sind Materialisten! *Mit den Menschen sollst du reden*! Also, runter vom Turm! Und damit du klar siehst, daß ist ein *Beschluß!*‘ Man hebt die Hände. Jadup als letzter schließlich seine Hand auch. ‚Einstimmig!‘ “[2285]

2283 Drehbuch, a. a. O., S. 76 (210. Einstellung).

2284 Vgl. dazu Frank, Manfred, Intellektuelle Anschauung, in: Behler, Ernst u. Jochen Hörisch (Hrsg.), Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn 1988, S. 96 - 126.

2285 Drehbuch, a. a. O., S. 77 ff. Die Referenz an den alternativen Sozialismus, den ohne Ufer von Garaudy, ist deutlich.

Mit diesem einstimmigen Beschluss nimmt die sozialistische Revolution ihren Lauf; sie hat sich von der Utopie zur Wissenschaft entwickelt, sie schreitet gesetzmäßig voran; und ebenso unaufhaltsam verläuft die Karriere des jungen glühenden Genossen, wie vorhergesagt, wird aus dem *FDJ-Sekretär*[2286] der Bürgermeister, der politische Führer im weiten Land. Der Parteibeschluss für pragmatische Politik, heißt nun „runter vom Turm!" und „mit den Menschen *reden*"; dabei häufen sich die faux frais des politischen Fortschritts, das erste Opfer wird Boel.

„72. Bild. Behausung der Martins (Flur und Stall). Innen – Tag – Sommer. Erinnerung der Frau Martin. 286. Groß – Halbnah. Das derbe rauhe Holz der Stalltür. Boels Stimme: ‚Jaa – duup ... Jaa- duup ...' (...) Im Stall sitzt Boel, in einem hellen Lichtstreifen, der durch die Mistluke fällt. Boel sitzt vor Bibba, der Ziege, den Melkeimer zwischen den Knien, auf den Knien das *Büchlein.*[2287] Sie hat den Finger auf ein Wort gelegt und liest, als stünde da wirklich: ‚Jaa – duup ...' Boel blättert um, legt den Finger wieder auf ein Wort: ‚Jaa – duup ...' Als stünde überall in diesem Buch nur dieses eine Wort ...Jaa - ... Sie bricht nach der ersten Silbe ab, ihr Kopf fährt herum zu ihrer Mutter. Sie blickt sie verzweifelt an. 287. Groß – Bewegt. Sie versteckt schnell ihre Hände, als seien sie an allem schuld."[2288]

Jadup hat keine Zeit mehr, mit Boel zu *reden*; er hat anderes zu tun. „76. Bild. Behausung der Martins. (Wohnküche, Flur und Stall). Innen – Tag – Sommer. Jadups Erinnerung und Frau Martins Erinnerung. 297. Groß – Schwenk. Über den jungen Jadup, in der Küche der Martins. Frau Martins Hände kneten Kloßteig. Backpflaumen weichen in einer Schüssel. Frau Martin im Off: ‚Du wohnst nicht mehr auf dem Turm, bist runter zum *Tischlermeister* Rhinow gezogen. Aber dafür hast du ja dein *turmhohes Bewußtsein*.' "[2289]

Der Kader soll nicht nur *zu* den *Menschen reden*, er muss auch trotz des *turmhohen Bewusstseins* leben auf der Erde; daher stellt er die Weichen für

---

2286 Da im Symbolhaushalt des Films die kleine Stadt für den kleinen Staat der SED steht, kann auch zwanglos hier die Referenz an die Karriere eines anderen großen FDJ-Sekretärs gesehen werden.

2287 D. h. die Broschüre von Engels, die Jadup ihr geschenkt hat mit Widmung.

2288 Drehbuch, a. a. O., S. 105.

2289 Drehbuch, a. a. O., S. 109.

sein künftiges Glück, er wohnt jetzt beim Tischlermeister, dessen Tochter er heiraten wird. Boel macht unterdessen ihren Makel verantwortlich für Jadups fortdauernde Abwesenheit; sie hat alles eingesetzt, um ihn zu beseitigen.

„298. Groß. Frau Martin essend, Klöße und Backpflaumen. 299. Jadup schluckt und stiert auf das Essen. Frau Martin Off: ‚*Boels Warzen sind weg*! Soll ich dir sagen, wodurch?‘ Jadup senkt verlegen den Blick, das weiß er ja, wissen alle. Frau Martin, hart – Off: ‚Soll ich dir sagen, wie sie`s gemacht haben? Im Wald oder auf dem Friedhof, bei Vollmond.‘ Jadup blickt zur Seite. 300. Halbnah – Schwenk. Eine Henne ist von Außen an` s Fenster geflogen, sie versucht, sich flatternd auf dem schmalen Sims zu halten. Frau Martin tritt ins Bild, öffnet das Fenster und läßt sie rein. Frau Martin OFF: ‚Es ist ganz egal, wie` s jemand macht. Man muß nur fest daran glauben, daß es hilft.’ Sie sagt scharf: ‚Sie hat` s *deinetwegen* gemacht.‘ 301. Nah – Bewegt. Jadup Off, er sagt ehrlich überrascht: ‚Du bist nicht bei Trost.‘

302. Groß- Halbtotal. Über Jadup: Frau Martin reißt die Küchentür auf. Da draußen steht Boel. Auf der Stirn trägt sie noch ein Pflaster. 303. Groß. Boel hat die Zähne in die Handknöchel verbissen, sie zittert. Frau Martin befiehlt im Off: ‚Sags ihm!‘ 304. Groß – Halbtotal. Über Jadup: (hinter Boel sieht man den Stall, wo jetzt neben Bibba noch eine Kuh steht.). Boel macht zwei zögernde Schritte in die Küche auf Jadup zu. 305. Groß. Jadup, er schaut sie an, hilflos, voller Mitleid. 306. Groß – Halbnah. Über Jadup auf Boel; in deren Gesicht eine große Hoffnung ist. Aber Jadup sagt: ‚Boel, du *mußt uns sagen*, wer dich vergewaltigt hat, es gibt Gerüchte, also die *schaden uns* ... sag, wer es war.‘ Boel hebt zögernd ihre Hände und *streckt sie mit den Handflächen nach oben Jadup entgegen*. In ihrem Gesicht weicht die Hoffnung immer mehr einer großen Angst. 307. Nah – Halbnah – Bewegt. Über Frau Martin auf Boel und Jadup. Jadup steht auf, dreht sich weg von der schweigenden Boel, sagt erregt, aufklärerisch: ‚In euren Köpfen ist mehr *Dunkelheit* als in eurem Kuhstall. Warzen besprechen! Und daran auch noch glauben. *Mittelalter* ist das! Und auch noch meinetwegen! Sie muß wirklich nicht bei Trost sein.‘ Er dreht sich wieder um. 308. Nah – halbnah – Schwenk. Über Jadup: Boel ist nicht mehr da, nur noch das schwarze Loch der Tür und seitlich davon Frau Martin, die zum Tisch geht und sich wieder vor ihr Essen setzt; aber sie schiebt den Teller zur Seite auf Jadups Platz. Frau Martin: ‚Iss, wenn du einen Bissen runterkriegst.‘ 309. Nah. Jadup verwirrt, ab und zu zur leeren Tür schauend, *beginnt zögernd zu essen*. Frau

Martin Off: ‚Es ist lange her, Jadup, daß du meiner kleinen Boel das Lesen und Schreiben beigebracht hast. Eine *ganze Ewigkeit*.‘ “[2290]

5.4.1.4.3 Der Fall des Kaders

Vor kurzem erst hat der Kader den Turm verlassen, aber eine *ganze Ewigkeit* ist vergangen seit der Kader noch *mit einem Menschen* reden konnte und ihn dabei auch erreicht hat; nun, fertigt er mit dem Vokabular - *Mittelalter* - , mit dem seine Genossen ihn vom Turm geholt haben, um ihn für die Arbeit an der *neuen Zeit* brauchbar zu machen, diesen Menschen ab und übersieht dessen Zeichen der Zuwendung, ergreift nicht die ausgestreckte Hand. Was jetzt allein noch zählt, ist das Problem, möglichen Schaden von der Partei abzuwenden; daher die insistierende Rede von der Vergewaltigung und ihrem Urheber; eine Rede, die nicht auf Verständigung zielt, sondern die ihren Gestus der Anordnung schon offen ausstellt.

Die vom Buchfund in den Trümmern des eingestürzten Hauses eine *ganze Ewigkeit,* fast *s*ein Menschenleben später hervorgerufene *Erinnerung*, läßt Jadup *plötzlich* das Unwirkliche der Wirklichkeit *ganz deutlich* sehen und führt zu beträchtlichen Irritationen.

„48. Bild. Aula. Innen – Tag – Winter/Vollton. 156. Nah – Schwenk. An einem mit blauen Fahnentuch gedeckten Präsidiumstisch sitzen: der 25 jährige Pionierleiter, ein dunkler Typ im Blauhemd. Er klatscht anfeuernd in die Hände. Neben ihm Willi Unger ... Dann Jadup, er blickt aufmerksam – an seiner Nachbarin vorbei, einer unauffälligen Lehrerin Mitte 30, die immer sehr besorgt wirkt, weil sie alles richtig machen will – zum Rednerpult. Dort steht Eva Krüger im Blauhemd. Sie wirkt sehrattraktiv. Sie legt eine rote Mappe vor sich hin aufs Pult und sagt mit serviler Dreistigkeit und einer gewissen an Erfolg gewöhnten Routine: ‚Liebe Genossen, ihr klatscht zu früh.‘

157. Nah –Halbtotal. Über Eva. In der Aula sitzen etwa ein Dutzend Mädchen und Jungen, Pioniere und FDJler, 5. –9. Klasse. ...159. Nah–Fahrt-Schwenk. Eva: ‚Lieber Genosse Bürgermeister, lieber Genosse Unger, der Sie die Stadtchronik schreiben ... Liebe Freunde, liebe Pioniere, hoffentlich seid ihr nicht enttäuscht über unsere Verpflichtungen, die wir anläßlich der Gründung unseres Klubs `Junger Historiker` eingehen möchten. ... 161. Nah.

2290 Drehbuch, a. a. O., S. 109 ff.

Eva beginnt nun, nicht ohne Charme, aber doch eintönig abzulesen: ‚Aber wir glauben, ihr werdet mit uns zufrieden sein, , denn wir kommen nicht mit leeren Händen, liebe Genossen, wir sind noch jung, und viele von uns sind noch sehr jung, richtige Dreikäsehochs ...Aber viele Dreikäsehochs ... sind wie die Finger einer Hand ... Wir können uns natürlich noch nicht messen mit eurer Kraft und Erfahrung.‘ “ (- Alle klatschen Beifall)[2291] Nun aber erfolgt der Einbruch des Unerwarteten, gegen diese Stimme erhebt sich eine andere Stimme: „168. Groß – Halbtotal. Jadup – Profil – sieht von einem zum anderen, hört auf zu klatschen. Er preßt zwei Finger gegen die Nasenwurzel. Er preßt die Augen zusammen, als würde ihm schlecht. Im Hintergrund in der Unschärfe – Eva. Eine Mädchenstimme sagt sehr deutlich: *‚Ich will lieber tot sein, als so reden. Ich bin Boel. Ich bin Boel.‘* In der Unschärfe die klatschenden Kinder. Der Beifall potenziert sich und rückt in eine unwirkliche Entfernung wie bei einer Massenkundgebung. ...170. Groß – Halbnah. Jadup – Profil - hält weiterhin die Augen zusammengepreßt. Der Beifall flaut ab. Evas Stimme ist nun wieder da: ‚Wir haben uns viele Gedanken gemacht, liebe Genossen, wie wir euch helfen können im Kampf für Frieden und Sozialismus und das Glück aller Kinder.‘ Schärfe auf Eva.

171 Nah. Jadup unterbricht sie: ‚Danke, Eva. Was du sagst, ist uns allen bekannt.‘ Es klingt schroffer, als es gemeint ist. ... ‚Setz dich auf deinen Platz.‘ (Eva empört ab). 174. Nah – Schwenk. Jadup selber ist plötzlich nicht wohl in seiner Haut, er senkt den Blick. Pionierleiter und Lehrerin tauschen verwirrte und sich gegenseitig auffordernde Blicke. Willi Unger schaut besorgt. Schließlich erhebt sich die Lehrerin und beginnt mit einer Freundlichkeit, als wäre nicht das geringste geschehen: ‚Und nun seid ihr dran. Sicher habt ihr viele Fragen an die Genossen.‘ “[2292] Da die Pioniere nicht viele Fragen haben, nur das Übliche, sagt auch Jadup, der sich wieder gefangen hat, das *Übliche.*

180. Groß – Schwenk. Jadup im Off, er hat jetzt einen Einstieg gefunden: ‚Überhaupt möchte ich um eins bitten, kramt tüchtig in der Vergangenheit, aber vergeßt darüber das Hier und heute nicht. ... Vielleicht beginnt ihr damit, einmal zu erforschen, was eure eigenen Eltern getan haben zum Aufbau des Sozialismus in unserer Stadt. ... Ihr werdet staunen, wie wenig gut ihr eure Eltern kennt.‘ ... 182. Nah –Schwenk. Jadup lehnt sich zurück. Willi

---

2291 Drehbuch, a. a. O., S. 62 f.

2292 Drehbuch, a. a. O., S. 64 f.

Unger wirkt irgendwie erleichtert. Pionierleiter und Lehrerin tauschen Blicke. Der Pionierleiter: ‚Und nun, Genosse Bürgermeister, warten unsere jungen Historiker darauf, daß du von dir selbst berichtest, von den ersten Jahren, von unserem schweren Anfang.‘ ... 185. Groß – Schwenk - Die Gesichter der Kinder. Nach einer Pause – Jadups Gedankenstimme: ‚Was soll ich ihnen erzählen? Was sie schon alle wissen, die rote Fahne, von meinen Funktionen, meinen Heldentaten ... oder davon, was mich noch heute schlaflos macht ... von Boel , vom Sägewerk ...wie sollten sie es verstehen ...‘ 186. Halbtotal. Über die Kinder nach vorn: Jadup entschließt sich für die bewährte Variante: ‚Die Türme von St. Jakob, die kennt ihr alle, es war ein wirklich schöner Frühlingstag, als ich hier ankam ...‘ Aber die Bilder seiner Erinnerung sind andere.“[2293]

Die diegetische Ebene ist hier doppelbödig konstruiert: auf der „Realitätsebene“ der Diegese geht nach der kurzen Störung alles seinen gewohnten Gang; auf der „Vergangenheitsebene“ aber nicht, dort wird die *andere Geschichte* vom „schweren Anfang“ der „neuen Zeit“ erzählt und dabei kann nicht von „Heldentaten“ die Rede sein. Der Film präsentiert also in *seiner* Gegenwart *beide* Versionen, die offizielle und die verborgene, wobei die verborgene Version in der Gegenwart der Filmerzählung nur *indirekt*, als Erinnerung, dargestellt und überlagert wird von der offiziellen. Das direkte Sprechen, die *offene* Thematisierung des Problems ist selbst auf der Ebene der Filmerzählung nicht möglich; aber die indirekte, als Erinnerung, als innerer Monolog gestaltete Thematiserung verweist darauf, da die Gegenwart der Filmerzählung mit der außerfilmischen Realität fast identisch ist, dass dies im „Hier und heute“ auch noch immer nicht möglich ist. Boels Kampfruf gegen die Heteronomie: „Ich will lieber tot sein, als so reden“ wird zwar nur indirekt vorgetragen, er hallt aber - durch das veränderte Verhalten von Jadup - in der Gegenwart der Diegese *nach* und zugleich in die außerfilmische Gegenwart *hinein*; bei dieser Konstruktion handelt es sich um einen geschickt vorgetragenen Angriff auf die Gegenwart im Licht einer neu gefundenen Einsicht, eine beim Kader in einer Art *negativem* Erweckungserlebnis entstandene Einsicht.

5.4.1.4.4 Der Zweifel in der Welt der Wahrheit

2293 Drehbuch, a. a. O., S. 67 f. Die Szene im Schuppen des Sägewerks („Russenbengel“ etc.) ist oben beschrieben.

Der Zweifel ist von Anfang an im *Bild*. Wenn am Morgen das Haus langsam erwacht, wenn ein Mann mit „schwerem Körper“ sich „mühsam und fröstelnd erhebt“, sich im Dunkeln durch ein „fensterloses Gelaß“ tastet, im Bad „lange und nachdenklich sein unrasiertes und alt gewordenes Gesicht im Spiegel betrachtet“[2294], dann in einem schäbigen Morgenmantel über einen Flur zu einem Raum im Hof schlurft, dann weiß der Betrachter nicht, wer ihm hier entgegentritt: ein Dichter, ein Trinker, ein *Veteran der Arbeit*? Wenn der Mann dann mit seinem Sohn in einer Küche sitzt, in der sich dreckiges Geschirr und Abfall häufen, und das Frühstück so verläuft: „Jadup nimmt eine Brotscheibe. Sie wellt sich schon. Er fährt mit dem Messer in die Butter, die noch halb im Papier auf einem Holzbrettchen liegt, und bestreicht die Scheibe…“ und wenn er dann zu seinem Sohn sagt: „Wird Zeit, daß Mutter wiederkommt“ - dann ist der „Genosse Bürgermeister“ eine Ikone des Antihelden.

Wenn er dann zum Richtfest einer HO-Kaufhalle eine Rede halten will, und nebenan einige Jugendliche mit Mopeds in wilder kreisender Fahrt mit wechselnder weiblicher Besetzung auf dem Sozius „herumkurven“ und wenn Edith, „ein sonderbar mageres Mädchen“, zu Max, dem Sohn des Genossen Bürgermeisters sagt: „Ich weiß schon alles, was dein Vater sagen wird. Ich könnt` ihm vorsagen, soll ich?“[2295], und wenn dann bei den ersten Worten der Festrede ein altes Haus einstürzt, dann wird der Zweifel an der „Wirklichkeit“ der Szene überdeutlich. Und wenn in den Trümmern des Hauses ein klassisches Lehrbuch der kommunistischen Lehre gefunden wird, dann wird der Zweifel an *ihrer* Wahrheit und *ihrer* Wirklichkeit thematisch: „Ist zweifeln so schlimm?“[2296], fragt der Genosse Bürgermeister schließlich seinen Sohn, während dieser sein Fahrrad, klassisches Symbol des Fortschritts, repariert.

Der vom Buchfund, vom *negativem* Erweckungserlebnis, in Gang gesetzte Erinnerungsprozess führt über den Selbstzweifel und der Schuldfrage zum Zweifel an der „Größe“ und „Richtigkeit“ des Erreichten und des zugrunde liegenden Leitfadens. Als Jadup sich für sein unorthodoxes Verhalten vor der

---

2294 Drehbuch, a. a. O., S. 1 ff.

2295 Drehbuch, a. a. O., S. 12.

2296 Drehbuch, a. a. O., S. 165.

höheren Parteiebene rechtfertigen muss, gelangt er zu einem bemerkenswerten Urteil:

„88. Bild. Sekretariat und Zimmer des Ersten Sekretärs der Kreisleitung. Innen- Tag – Frühjahr. 360. Nah – Halbtotal. Jadup tritt ein … (sie trinken Korn, Wodka) … Der Erste Off: ‚Es geht nicht um damals, es geht um heute. Jadup, sag endlich klar und deutlich, was die keine Ruhe läßt.‘ Jadup, der ja selber diese Klarheit sucht, mehr zu sich, als zu den anderen: ‚Wenn ich daran denke, es könnte unsere *Schuld*, sein, meine, daß sie weg ist … wir haben sie bekniet, bequatscht, diskutiert! Wir wollten unbedingt wissen, wer` s war. Wir haben ihr keine Ruhe gelassen! Die Gerüchte, daß es einer von der Besatzung war, konnten nur von ihr entkräftet werden. Daß muß für sie gewesen sein, wie …‘ Er findet kein passendes Wort. 368. Nah. Über Jadup auf den Ersten und den Mitarbeiter: ‚Sie konnte einfach nicht weiter, denk ich. Sie war ganz jung, fast noch ein Kind.‘ 369. Groß. Japups Gesicht. Nachdenklich, dann: ‚*Und irgendwie denk ich mir heute, ich hätt mir keinen anderen Menschen so gut als Genossen vorstellen können.*‘ “[2297]

Ein vernichtendes Urteil. Diese neue Erzählung des Geschehens taucht den offiziell „guten“ Anfang in ein neues, außerordentlich negatives Licht: den Menschen, der so gut wie kein anderer zum Genossen taugte, den haben „wir“ damals verstoßen. Und stattdessen, so die implizite Folgerung, haben „wir“ die weniger geeigneten zu Genossen gemacht. Wie vernichtend dieses Urteil tatsächlich ist, wird anschaulich gemacht angesichts des Eklats, den Jadup beim Treffen der „Jungen Historiker“ herbeigeführt hatte als ihm Boels Satz durch den Kopf ging: *„Ich will lieber tot sein, als so reden“* ; er hat ihm die Herrschaft der Ungeeigneten und deren Erstarrung in einer Formelsprache vor Augen geführt und sie unerträglich werden lassen.

5.4.1.4.5 Utopie und Reformhoffnung

Der Film erzählt zur Geschichte von Boel und Jadup eine Parallelgeschichte in der Gegenwart der Filmhandlung; es die die von Max und Edith. Dabei werden Differenzen deutlich, hier findet jene Annäherung statt, die damals misslang. Zunächst möchte Max sich Eva, dem weiblich – attraktiven FDJ-Vorzeigemädchen, das die politisch korrekten Sprachregelungen perfekt beherrscht, nähern. Der Irrtum weicht und Edith wird ihm als Wesens-

2297 Drehbuch, a. a. O., S. 133 f.

verwandte immer kenntlicher. Eine Schlüsselrolle hat dabei eine der damaligen inhumanen Befragung Boels analoge Szene inne; es geht um die peinliche Befragung Ediths über einen Vorfall, dessen Unerhörtheit das geregelte Leben der Pionier-Organisation der Schule völlig aus dem Tritt bringt, es geht um einen Text Ediths, der ganz im Sinn der von Jadups Erinnerung an eine *freie* Sprache die Kritik an der Formelsprache artikuliert.

Die FDJ- Leitung tagt. „95. Bild. Pionierleiterzimmer. Innen – Tag – Frühjahr. 403. Groß. Max unsicher, er blickt zu Eva, er blickt zu Edith: ‚Also wir wollten mal aufschreiben, was unsere Eltern, welchen Anteil unsere Eltern… Evas Aufsatz stand gestern auf der Kreisseite.‘ 404. Nah- Schwenk. Max OFF: ‚Also Eva hat aufgeschrieben: ‚Meine Eltern haben großen Anteil am Aufbau des Sozialismus in Wickenhausen. … Meine Eltern haben viele Funktionen. Mein Vater ist in der Nationalen Front und im Ständigen Ausschuß für Kultur. Meine Mutter macht im DFD mit und außerdem kochen wir im `Blauen Stern` das Betriebsessen fürs Rathaus.‘ In Ediths Mund erscheint eine Kaugummiblase. ‚… trotzdem haben meine Eltern immer Zeit für mich und sind mir ein großes Vorbild. … Dafür bedanke ich mich bei meinen Eltern, weil ich als FDJ- Leitungsmitglied selber schon ein Vorbild sein muß.‘ (Max liest Ediths Version:) 415. Groß – Schwenk. Max weicht ihrem Blick aus. Er entfalte das Heftblatt mit zitternden Händen. Eine saubere Kinderschrift. Er steht wieder auf. Das Blatt in seiner Hand. Max beginnt im Off: ‚Ich bin eine dicke… berufstätige Frau. Ich habe einen dicken, berufstätigen Mann und sechs dicke schulpflichtige Kinder – wir haben außerdem zusammen zwölf Funktionen. … Trotzdem spiele ich immer Halma mit meinen Kindern. Überhaupt bin ich so dick, daß niemand übersehen kann, was ich für ein großes dickes Vorbild bin.‘ Max: ‚Ediths Name steht noch drunter: Für die Richtigkeit Edith Unger.‘ “[2298]

Die neue Offenheit will Jadup auch im Privaten praktizieren; daher erfolgt folgende Klarstellung: „98. Bild. Jadups Wohnung. (Küche) – Innen – Tag – Frühjahr. 445. Barbara im Mantel schon, trocknet schnell noch die Bestecks ab, sagt: ‚Spar dir bitte diesen Ton. Wenigstens vor dem Jungen.‘ Dann öffnet sie das Fenster und hängt die Abwaschlappen auf den Sims. Jadup, jetzt ernst: ‚Und warum nicht vor dem Jungen? Nimmt er Schaden an seiner Seele, wenn er erfährt, daß es im Leben seines Vaters dieses Mädchen gab … daß ihn geliebt hat, und er hat nichts davon gemerkt, daß sein *Vertrauen*

2298 Drehbuch, a. a. O., S. 146 ff.

wollte und er hat es zerstört. Wenn ich derjenige gewesen wäre, der große Unbekannte, dann wäre sie nicht weg, dann wäre sie hier … hier!‘ “[2299]

Das nicht vorhandene bzw. zerstörte Vertrauen der Menschen zur Partei, ein Kardinalproblem[2300], berührt beide Ebenen, die private und die politische. Aber vor allem in der politischen Sphäre gilt die Aufgabe, es zu gewinnen und zwar durch die neue Offenheit; Jadup demonstriert dies bei der „Jugendweihe“ in einer großen Rede.

„103. Bild. Saal. Innen – Tag – Frühjahr. 484. Dolly - Schwenk – Halbtotal. Max, ordentlich gekämmt, in Anzug und Krawatte. Im Off beendet der Pionierchor gerade sein Lied. Schwenk von Max über die anderen Jugendweihlinge, die in den ersten Reihen des Saals vom Kulturhaus sitzen. Dahinter ihre Eltern, Lehrer und Verwandte. Schwenk zur Bühne mit Pionierchor und jugendlichem Streichquartett. Jadup tritt an Mikrophon, er beginnt mit seiner Rede: ‚Liebe Mädchen und Jungen …vor allem wollen wir uns nichts vormachen. Ich weiß ja, was ihr denkt. Wenn er doch bloß schon fertig wäre. …Nein, ihr befindet euch in einem Irrtum, wenn ihr glaubt, dieselbe Rede zu bekommen, wie voriges Jahr und vorvoriges Jahr schon eure älteren Geschwister bekommen haben … Ich werde euch nicht lange davon abhalten, eure Geschenke in Augenschein zu nehmen …Ich möchte euch nur eins sagen: Hütet euch davor, alle Fragen endgültig lösen zu wollen, ich habe es viele Jahre versucht, und jetzt weiß ich, es geht nicht. Das Leben ist keine Frage, die man endgültig löst. Es bliebe dann nur Stillstand und Tot. (…) Ich hoffe, ihr versteht, was ich sagen will: Natürlich muß man versuchen, die Fragen zu beantworten, die das Leben einen stellt. Man darf nie aufhören damit. … Aber man muß es tun in dem Wissen, daß die Fragen aus ihrer Lösung immer neu entstehen, so neu, wie wir sie vorher gar nicht kannten. Wenn man das vergisst, kommt man sehr bald dahin, die Fragen zu lösen, indem man sie beiseite schiebt. Das Fragen selbst wird dann zu etwas Anstößigem, zu etwas, was man lieber nicht tut. Und zwar deshalb, weil wir die Ursachen des Fragens aus unserem gesellschaftlichen Bewusstsein verdrängen. Dann bleibt aber auf das Fragen nur eine Antwort: Alles ist so, weil es so ist. Man tötet das Vertrauen, welches das Fragen enthält. … Alles ist so, weil es so ist: Merkt ihr, wie unveränderbar die Welt dann wird? Ich weiß, es wird höchste Zeit, davon zu sprechen, wie unglaublich viel wir schon

---

2299 Drehbuch, a. a. O., 156 f.

2300 Vgl. oben die Rede des Kaders Schwarzenbach im „Geteilten Himmel“.

geleistet haben. Aber ich fürchte, das haben wir euch schon allzu oft vorgehalten. Und nicht selten haben wir es uns dabei sträflich leicht gemacht … als sei bei uns die Frage der gesellschaftlichen Veränderungen gelaufen und erledigt und Fortschritt wäre nur noch - sagen wir: Streben nach besseren Zensuren … Ich will nicht behaupten, daß es der Sinn eures Lebens ist, zu fragen. Ich kann euch auch nicht vorsagen, was es sonst ist. Ihr müsst ihn selbst finden.‘

Im Off setzt Beifall ein. … Jadup entsinnt sich, daß er noch etwas vergessen hat. Er geht hinter den Pionierchor und enthüllt an der Stirnwand der Bühne einen Spruch: DAS SCHICKSAL DER REVOLUTION IST VERKNÜPFT MIT MENSCHEN, FÜR DIE MAN BÜRGEN KANN, DAß SIE KEIN WORT AUF TREU UND GLAUBEN HINNEHMEN, KEIN WORT GEGEN IHR GEWISSEN SAGEN WERDEN. LENIN. Jadup tritt nach vorn an die Rampe. Er ruft in den Saal: ‚Versucht, euch daran zu halten!‘ “[2301]

Diese Philippika gegen *Dogmatismus* und *Schematismus r*ichtet sich auch selbstkritisch gegen den Anfang *seiner* Parteikarriere unter dem Stalin-Portrait[2302]; sie soll beglaubigt werden durch die ironische Aufnahme der bekannten Muster in seine Rede; im Rekurs auf Lenin wird die Perspektive verdeutlicht: der Zweifel am Bestehenden soll durch eine Reinigung von den *Deformationen des Stalinismus* in die Wiedergewinnung eines revolutionären Bewusstseins einmünden, ein Bewusstsein, das wieder offen ist für die interessanten Fragen, die *das Leben stellt*, das zurück- bzw. voranführt zu einem *neuen Anfang*, einem Anfang, der nicht von Misstrauen und Angst auf der Seite der Adressaten der Lehre geprägt sein soll. Die Hoffnung darauf wird - ganz orthodox - *gerechtfertigt* durch *bekannte* Differenz der Einsichtshöhen, nämlich jene, die zwischen dem politischen Führer, der die *Wahrheit* gesehen, und dem Volk, das die *Höhle* nie verlassen hat, besteht:

2301 Drehbuch, a. a. O., 168 ff.

2302 Massimo Locatelli formuliert zusammenfassend unter dem Aspekt des Konflikts der Generationen: „Mit Jadup und Boel kommt die vertrauensvolle Zustimmung der marxistischen Geschichtsschreibung ins Schwanken. Auf der Anklagebank sitzt gerade die Vätergeneration des sozialistischen Vaterlandes, und sie wird schuldig gesprochen: sie hat die Utopie er glorreichen Tage des Befreiungskampfes, verkörpert durch die junge Gestalt der schlesischen Heimatvertriebenen Boel, verraten und vergewaltigt, und sie hat das Delikt unter einer dicken Hülle von Heuchelei und Fälschungen bedeckt. Nur durch die Wiederherstellung eines fairen Gedächtnisses ist Hoffnung auf eine weitere Zukunft möglich” Locatelli, M., Real existierende sozialistische Väter, a. a. O. S. 104.

„54. Bild. Sekretariat des Bürgermeisters. (Mit Blick auf Kirchturm und Straße). Innen/Außen – Tag – Winter (Schnee). 213. Nah – Total. Jadup steht am Fenster des Rathauses. Mit seinem Blick sieht man die Türme von St. Jakob. Im Off: Schreibmaschinengeknatter. Jadup für sich in Gedanken: ‚*Sie* waren nie da oben.‘ - Schwenk – Vom Turm auf die Straße vor dem Fenster. Frauen eilen zum Einkaufen. ...‘*Sie wußten nicht, wie schön es war, den Strom zu sehen’*.“[2303]

Worum es nun angesichts der miserablen Resultate der Politik geht, ist die Wiedergewinnung der Utopie; gegen das bestehende Schlechte soll das vorhandene Potential des Guten gesetzt werden. Im Finale des Films macht daher Jadup seinen Sohn Max zum politischen „Fortsetzer“ (Lenin), indem er ihn auf den Turm führt. Die Wiedergewinnung des Blicks über das *weite Land* ist der Versuch der Revitalisierung des „utopischen“ Elements der „wissenschaftlichen Lehre“. Besonders interessant an diesem Schluss ist, dass der unbekannte Provinzautor P. K. Schäfer hier schon genau den Gedanken artikuliert, den der Weltautor Heiner Müller erst 1985 prominent gemacht hat.[2304]

5.4.1.4.6 Selbstreflexive Struktur

Der Film fällt mit dieser Wendung hinter sein schon erreichtes Niveau zurück; er artikuliert die illusionären Hoffnungen auf einen reformierbaren Sozialismus, der, von stalinistischer Deformation befreit, sein Emanzipationspotential wiedererlangt. Er *artikuliert* die Reformhoffnung ganz klassisch sozialistisch, nämlich in einer programmatischen *Rede*, deren Kraft allerdings nicht ausreicht, die sie dementierenden Bilder ungesehen zu machen; hier sind Bild und Rede nicht tautologisch aufeinander bezogen, sie widersprechen sich. Die Eindeutigkeit der Parteirede ist zudem in sich bereits dem Zweifel ausgesetzt worden; das emanzipative Handlungsziel der Partei ist bereits aus der Perspektive unterschiedlicher Geschichten destruiert worden. Der finale Synthetisierungsversuch der heterogenen Elemente wird daher auch nicht in sozialistisch-naivrealistischer Manier durchgeführt, sondern in zwei Variationen durchaus auf der Höhe der *selbstreflexiven Grundstruktur* des Films.

2303 Drehbuch, a. a. O., S. 79.

2304 Vgl. oben Kap. 1.

Die erste Variation wird vorgeführt, wenn der Historiker und Antiquitätenhändler Gwissen, kurz bevor er reich bepackt mit seinen Fundstücken den Ort verlassen wird, noch kurz mit dem Volkspolizisten Wenzel spricht: „80. Bild. Fremdenzimmer im ‚Blauen Stern.' Innen – Tag – Winter. 322. Halbnah, Wenzel sitzt wie ein Häufchen Unglück zwischen Gwissens Antiquitäten. Gwissen hockt packend neben ihm. Er sag beruhigend – was hat er da in Bewegung gebracht: ‚Es ist über 30 Jahre her. Ich reise heute ab. *Das kleine Spiel ist aus, und alles ist wieder wie früher*.' 323. Groß. Wenzel blickt zu Gwissen mit der Hoffnung, daß dieser Recht hat, aber er kann es leider nicht glauben."[2305]

Noch einmal, und gesteigert, wird dies selbstreflexive Moment im Schlussbild aufgenommen. Jadup und Max sind auf dem Turm, Max sieht hinunter auf die Straße und dem abfahrenden Traktor mit den eingesammelten Antiquitäten „hinterher".

„622. Total – Schwenk. …bis aus der anderen Richtung, ganz winzig sieht sie aus, Edith die Straße entlang kommt. 623. Nah. Max sieht ihr zu. 624. Total - Schwenk. Edith, wie sie selbstbewusst die Straße entlang stolziert. Zwei Männer, die einen großen Holzrahmen wie ein Schaufenster transportieren, kommen ihr entgegen, die Leute weichen ihnen aus. Edith aber steigt wie selbstverständlich durch den Rahmen, in dem kein Glas ist, und geht unbeirrt ihren Weg. 116. Bild. Landschaft mit Strom. 625.Total – Schwenk. Der Strom. Im Off Max` lang gezogener Ruf: ‚Ee …dith!' "[2306]

Das Viereck aus Holz, das die Handwerker hergestellt haben und nun tragen, ist ein Rahmen; der heißt, wenn es sich um Zelluloid, das Filmmaterial, handelt Cadre; diese Selbstreferenz zeigt noch einmal: wir sind im Kino; das langgezogene Wort des Sohnes schlägt den Bogen zurück zum Beginn: wir, die Betrachter, müssen neu sprechen und sehen lernen. Diesen Aspekt führt der Film über seine Bildkomposition, in klarer Absetzung von der Tradition[2307], bereits deutlich vor, indem er den Fokus auf *unbestimmt* bleibende

---

2305 Drehbuch, a. a. O., S. 117.

2306 Drehbuch, a. a. O., S. 194 f.

2307 Dies wird hervorgehoben in der Parteikritik: Also, „... ist der Film gekennzeichnet durch kritische Szenen und Aussagen, die weniger durch ihre Häufigkeit als in ihrer Verabsolutierung die Gefahr der Verzerrung der Wirklichkeit implizieren. Eine, wie uns scheint, undialektische Gesellschaftsauffassung macht die Grenze fließend zwischen notwendiger Auseinandersetzung mit kritikwürdigen Erscheinungen und einer

Ausschnitte richtet und die Ergänzung des im Dunkeln Liegenden vom Betrachter selbst zu leisten ist. Er gibt keine *eindeutigen* Vorgaben, einen Gesamtzusammenhang auf eine *bestimmte* Weise zu sehen und die entsprechenden Haltungen eindeutig zu decodieren; Nahaufnahmen, Frosch- sowie Vogelperspektiven, Halbtotale, Totale wechseln, wobei der Blick stets durch unterschiedliche Einstellungen geworfen wird. Dem Blick des Betrachters wird dadurch ermöglicht, differente Perspektiven einzunehmen und die altbekannten metaphysisch abgesicherten Haltungen selbstreflexiv zu erörtern.

5.4.2 Bewusstsein und Zeit

Ein in der Rezeption unbeachtet gebliebener Aspekt im Film „Spur der Steine", gedreht nach einem der erfolgreichsten Werke des Bitterfelder Wegs[2308] aus der Feder des Arbeiterschriftstellers Erik Neutsch, ist der vom proletarischen Protagonisten Balla formulierte Satz, mit dem er die Parteiparole „Wir bauen bereits die Straße, die in die Zukunft führt" kommentiert: „Die vertrösten uns auf die Zukunft, wie die Pfaffen aufs Jenseits, und ehe es soweit ist, bist du tot."[2309]

Was hier als Marginalie thematisch wird, ist das Problem der Differenz von Weltzeit und Lebenszeit. Das Aufbrechen dieser Differenz und ihr thematisch werden stellen nun aber aus der Perspektive der großen Emanzipationerzählung das entscheidende Problem dar; die Integration der Differenz in die Sinnhaftigkeit der Meistererzählung, d. h. der Versuch, den Lebenssinn des Einzeln als aufgehoben zu bestimmen im Prozess der Erfüllung des Gattungssinns, stellt eine Strategie der Beantwortung des Problems dar. Sie wird idealtypisch in Formen der politischen Dezision vorgeführt.

---

undialektisch erfaßten Gesellschaftsentwicklung des Sozialismus in der DDR. (...) Das Sozialismusbild des Films verfehlt das Wesen der sozialistischen Demokratie, es wird insbesondere dem demokratischen Zentralismus nicht gerecht. Gewohntes und bestimmte Normen erscheinen schlechthin als negativ. Normen als Ausdruck von Bewährtem und Erreichtem bleiben außerhalb der Betrachtung der Schöpfer. Die sozialistisch- realistische Gestaltung dieser Fragen ist bei Nichtbeachtung der tiefen marxistisch-leninistischen Gedanken vom schöpferischen und revolutionären Charakter der Organisation und Disziplin der Massen eben nicht möglich." Auszug aus einer Stellungnahme der HV Film, 10/1981. Zit. nach: Locatelli, M., Real existierende sozialistische Väter, a. a. O. S. 97 f.

2308 Vgl. dazu oben Kap. 2.

2309 Vgl. oben die Analyse des Films.

Eine kritische Lage und eine Verschärfung des Problems durch Ausdifferenzierung tritt ein, wenn neben die große Erzählung andere treten, die Erzählungen vom Lebenssinn des Einzelnen - aus der Perspektive des Einzelnen. Die damit vorliegende Pluralisierung der Perspektiven ist jener Prozess, der das Sinn-Zentrum zerfasern lässt und sukzessive seine Bedeutung aushöhlt.

Das Bewusstsein der Bedeutung der eigenen Lebenszeit tritt klassisch an herausgehobenen Daten oder Ereignissen der individuellen Biographie hervor; aus dem Arsenal der Anlässe für künstlerischen Darstellungen dieser Problematik bilden Geburtstage, Hochzeiten oder Krankheiten die beliebtesten. Zu den Anlässen zählt aber auch das sich ankündigende Lebensende, die Agoniezeit ist die Zeit des Rückblicks aufs Nicht/ Erreichte, Zeit, die Summe des Lebens zu ziehen. Die Zeit der persönlichen Bilanz ist in jener Ordnung, in der Individual- und Sozialgeschichte eine widerspruchsfreie Einheit bilden sollten, immer mehr als individuelle Summe; im Herbst des Lebens ziehen die Individuen daher immer auch eine Bilanz des heroischen Projekts der Emanzipation und es zeigt sich – der Herbst des Sozialismus.

5.4.2.1 Metamorphosen I

Ulbricht hatte auf der 2. Bitterfelder Konferenz - „nachdem die sozialistischen Produktionsverhältnisse in der ganzen Wirtschaft gesiegt haben“ - eine wichtige Akzentverschiebung der Aufgaben der Kunst vorgenommen und bekannt gegeben, dass nun „der Zusammenhang von wissenschaftlich-technischer Umwälzung und Kulturrevolution stärker in den Mittelpunkt“[2310] treten müsse. Für den Künstler ergaben sich daraus folgende Konsequenzen: „Ein Künstler, der die Wahrheit und das Ganze im Auge hat, kann nicht vom Blickpunkt eines empirischen Beobachters all dieser Erscheinungen schaffen, auch nicht vom Blickpunkt eines einfachen Mitarbeiters. Er braucht unbedingt auch den Blickwinkel des Planers und Leiters. Das fordern wir von ihm.“[2311]

Diese Forderung wurde erfüllt. Im „Filmwesen“ war der Dokumentarfilm „Asse“ von Karl Gass eine überaus konsequente Umsetzung der neuen Perspektive und der Realisierung des „großen Gegenstands“. Ihn hatte Ulbricht bestimmt als die „Menschen in der Gemeinschaft, die große Industriegigan-

---

2310 Ulbricht, W., Über die Entwicklung einer volksverbunden sozialistischen Nationalkultur, in: Schubbe, Dokumente…, a. a. O., S. 964.

2311 Ulbricht, W. Über die Entwicklung…, a. a. o., S. 961. Vgl. dazu oben Kap. 2.

ten bauen, die um die Gewinnung von Erdöl kämpfen, die die industriemäßige Umwandlung der Landwirtschaft durchführen, die das neue Schulwesen gestalten, die als Wissenschaftler und Techniker automatisierte Fabriken projektieren, in die Geheimnisse der Kernphysik oder in das Geheimnis des Ursprungs des menschlichen Lebens eindringen.“[2312]

Der Mensch, der somit „selbst zum großen Gegenstand“[2313] werden sollte, wurde in der Folgezeit in der Tat nach dem Modell der Ulbrichtschen Forderung modelliert, etwa in dem Film von Günther Rücker, „Die besten Jahre“(1965), der einen *Gestalter des neuen Schulwesen* vorführt.[2314] Der Forderung, die Bedeutung der Planer und Leiter, des technischen Fachmenschentums, im Kontext der wissenschaftlich-technischen Revolution herauszustellen und zu demonstrieren, wurde mit einer Vielzahl von Filmen Rechnung getragen. Auf die Spitze getrieben wurde dieser Darstellungsimperativ in Filmen wie „Im Spannungsfeld“ (1970, RE. Siegfried Kühn) oder „Netzwerk“ (1970, RE: Ralf Kirsten)[2315] , in denen die immanenten Widersprüche zwischen einer an Handlungslogiken von Technokraten orientierten Positionen und traditionellen Arbeits- und Politikverständnissen gewaltsam versöhnt werden mussten.

Einen Höhepunkt erreichte diese Entwicklung in dem Film „Bankett für Achilles“ (1975) von Roland Gräf. „Karl Achilles, 65 Jahre alt und dreißig Jahre im Chemie-Kombinat Bitterfeld tätig, geht in Rente. Bitterkeit befällt ihn an seinem letzten Arbeitstag. Er ist noch kräftig und aktiv, aber er weiß auch, daß er den Anforderungen, die an ihn als Meister gestellt werden, nicht mehr gewachsen ist. Deshalb geht er freiwillig. Ein Jüngerer, der Hochschulabsolvent Bahre, macht schon Probesitzen auf Achilles` Arbeitsplatz. Bereichsleiter Walura gibt ein Bankett zur ehrenvollen Verabschiedung – nebst Prämie und der üblichen Lobhudelei. Und zu Hause laufen die Vorbereitungen für die private Feier am Abend, von seiner neuen Lebensgefährtin

---

2312 Ulbricht, W. Über die Entwicklung…, a. a. o., S. 969. Karl Gass ging sogar soweit, das von Ulbricht in dieser Rede als hervorragendes Beispiel für die neue Perspektive genannte „Zyklogramm“ in seinen Film, einen vermeintlichen Dokumentarfilm, einzusetzen. Vgl. oben die Analyse.

2313 Ebd.

2314 Vgl. oben die Analyse.

2315 Vgl. nähere Angaben zu beiden Filmen in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 442 f.

organisiert. Auch die Kinder sind gekommen. Das alles macht Achilles den Abschied vom Betrieb, den er seit 1945 mit aufgebaut hat, nicht leichter. Auf seinem Weg durch die Stadt macht er Rast auf einer Parkbank, neben zwei Rentnern. Er zerstört sein Blumenbeet auf der Industriehalde, wo er besonders widerstandsfähige Blumen züchtete, um die verunstaltete Landschaft zu verschönen. Er flüchte von der Familienfeier. Am nächsten Morgen geht er zu seinen Blumenbeeten und richtet sie wieder her.“[2316]

Hier lassen sich zwei Prozesse unterscheiden. Entsprechend dem neu erteilten Auftrag an die Film-Kunst veränderte sich der Phänotyp des Arbeiters. Zugleich verschärfte sich damit die Konfliktualität zwischen den systemkonstitutiven Selbstbeschreibungen und den jeweils aktualisierten Darstellungen. Die Aufbau-Metaphorik gehörte zum Kernbestand der Selbstdarstellung der SED; absolute Metaphern wie diese indizieren „die fundamentalen, tragenden Gewißheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulieren.“[2317]

Die systematische Orientierung an einer dem 19. Jahrhundert entlehnten Metaphorik des Aufbaus und in der Favorisierung eines in der Faust symbolisierten Ethos der „produktiven“, d.h. an die mit schwerer körperlicher Anstrengung konnotierten industriellen Arbeit, bringt den Konflikt zum Ausdruck zwischen dem Zwang zur Bewahrung der Kohärenz des ideologischen Systems und seiner Suprematie und dem ständig wachsenden Zwang zur Aufnahme und Einbeziehung neuer, „moderner“ Elemente auf der Ebene der Steuerung politisch-kultureller Prozesse und vor allem auf der Ebene der sozialistischen Ökonomie, um dort den Minimalanforderungen an Effizienz und Produktivität nachkommen zu können. Dieser Konflikt kommt auch und vor allem in den Kunstwerken zum Austrag; er artikuliert sich hier vor allem im sukzessiven Verschwinden der Darstellungen der produktiven Arbeit und ihrer heroischen Träger und in der Thematisierung *anderer* Geschichten mit einer anderen Metaphorik.

2316 Brömsel, S., R. Biehl, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 465.

2317 Blumenberg, H., Paradigmen …, a. a. O., S. 25.

5.4.2.2 Metamorphosen II oder: „Die Arbeit wird allmählich zum ersten Lebensbedürfnis.“[2318]

Die Dementierung dieser optimistischen Behauptung folgt ihr auf dem Fuße. Der von Ulbricht formulierte veränderte politische Auftrag an die Kunst hat die Verabschiedung der Reste der klassischen Ikone des Arbeitshelden herbeigeführt; ihr korrespondiert das Auftauchen eines recht bizarren Figurenensembles mit Namen „Paul und Paula“ (1973, RE: Heiner Carow)[2319], das die Ankunft einer *anderen* Kulturrevolution, der flower power, ankündigt und die weitergeführt wird in „Solo Sunny“ (1980, RE Konrad Wolf)[2320], der Geschichte einer Schlagersängerin vom Prenzlauer Berg, die mit einer Band durchs Land zieht. Der Abbau „tragender Gewißheiten“ geschieht auch durch Bewegung, durch Mobilmachung der Immobilie eines Arbeitsplatzes; durch ein Leben on the road.

Durchs Land ziehen also auch konventionelle proletarische Gestalten, wie etwa gezeigt in dem Film „Weite Straßen - Stille Liebe“ (1969, RE: Herrmann Zschoche)[2321] oder wie in „Ete und Ali“ (1975, RE: Peter Kahane)[2322], zwei Figuren, denen ein traditionelles Arbeitsethos fremd bleibt. Zum Gegenstand einer Komödie kann ein proletarischer Lebensweg sogar in „Anton der Zauberer“ (1978, RE. Günter Reisch)[2323] werden, in der eine sozialistisch-satirische Adaption des amerikanischen Traum des Wegs vom Tellerwäscher zum Millionär durchgespielt wird.

Die ernsten Versuche einer Lebensbilanz im Zeichen einer krisenhaften Zuspitzung werden in einer ganzen Reihe von Filmen thematisch. In dem Film *„Zeit zu Leben“*[2324] (1969, RE. Horst Seemann) wird der Versuch der

---

2318 Ulbricht, W. Über die Entwicklung…, a. a. O., S. 965.

2319 Vgl. die Daten zum Film „Die Legende von Paul und Paula“ in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 454.

2320 Vgl. die Daten in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 483.

2321 Vgl. die Daten in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 441.

2322 Vgl. die Daten in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 504.

2323 Vgl. die Daten in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 477.

2324 RE: H. Seemann, SZ: Wolfgang Held, DR: Walter Janka, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo,…104 min, PM: 25. 9. 1969, Berlin, DA: Leon Niemczyk (Lorenz Reger), Jutta Hoffmann (Katja Sommer), Jürgen Hentsch (Fred Sommer), Traudl Kulikowsky (Monika May), Franz Schenk (Klaus Reger), Fred Delmare (Alfred Kalabis), zit. nach: Das zweite Lebender Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 440. Vgl. Brömsel, S., R. Biehl,

Integration des Disparaten besonders deutlich: Der DEFA-Spielfilm „Zeit zu leben“ erzählt die Geschichte des kommunistischen Kaders und antifaschistischen Widerstandskämpfers Lorenz Reger, die Geschichte der Familie seines Sohnes und die Geschichte eines weiteren Ehepaares sowie die Erfolgsgeschichte eines volkseigenen Betriebs im Zeichen der wissenschaftlich-technischen Revolution. Seine letzten Lebensmonate widmet Reger dem Wiederaufbau eines maroden VEB-Großbetriebs; dies gelingt ihm unter Aufbietung seiner letzten Kräfte, also mit großem Opferwillen, durch sein klares Denken und durch den Einsatz für die Umsetzung einer innovativen Idee des Technikers Fred Sommer, all dies führt zu neuer Weltgeltung des Großbetriebs.

Die Form des Films ist die Chronologie; sie beginnt im Frühling mit der Diagnose der unheilbaren Herzkrankheit Regers und endet nach Regers Tode im Winter. Durch den Einsatz vieler Nah- und Großaufnahmen schafft der Film eine für den DEFA-Film ungewohnte Nähe zu den Darstellern und vermittelt dem Zuschauer Intimität und Privatheit. Die Musik - eine Art deutscher Chanson mit weiblichem Gesang - begleitet den Zuschauer vom Frühjahr des Jahres bis zum Winter und passt textlich und thematisch zum Geschehen; die weitere musikalische Begleitung ist zurückgenommen, gelegentlich Klavier, Cembalo und Flöte, einmal Discomusik; sprachlich ist der Film sehr pathetisch angelegt.

Der Darstellungsansatz der beiden Paare des Films ist symmetrisch: Fred Sommer und seine Frau Katja mit ihrem Kind und Klaus Reger mit Freundin Monika May, die ebenfalls ein Kind erwarten/ haben, stehen sich gegenüber. Besonders deutlich wird dies in der Anfangs- und der Schlussszene des

---

Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 440: „Lorenz Reger, Widerstandskämpfer und Kommunist, hat nach dem Krieg seine ganze Kraft für den Aufbau eines sozialistischen deutschen Staates eingesetzt. Als er erfährt, daß er unheilbar krank ist, rät ihm der Arzt, endlich zur Ruhe zu kommen. Reger aber entscheidet sich, noch einmal eine große Aufgabe zu übernehmen: einen heruntergewirtschafteten Großbetrieb auf Weltniveau zu bringen. Für ihn hat das Leben keinen Sinn, ohne schöpferische Arbeit. Es gelingt ihm in kurzer Zeit, zwischen den Mitarbeitern und der neuen Leitung, ein Vertrauensverhältnis herzustellen. Unter den veränderten Bedingungen gewinnt der Arbeiter Kalabis seinen alten Elan zurück. Dem Ehepaar Katja und Fred Sommer verhilft Reger zu neuen Perspektiven, indem er Freds seit Jahren ignorierte Entwicklung eines elektronischen Rechners fördert und dessen Frau durch Beschaffung eines Krippenplatzes die Wiederaufnahme ihrer Arbeit ermöglicht. Sein beispielhafter Einsatz überzeugt schließlich auch den Sohn Klaus, der sich oft vernachlässigt fühlte. Reger hat es geschafft, den Betrieb zu einer positiven Bilanz zu führen, indem er die Menschen motivierte. Sein Vorbild wirkt über seinen Tod hinaus.“

Films: Zu Beginn laufen Fred und Katja mit Kinderwagen über eine frühlingshafte Wiese; am Ende sind es Klaus und Monika, die ebenfalls mit Kinderwagen durch eine Schneelandschaft spazieren. Von Bedeutung ist auch die Beziehung des Protagonisten zu seinem Sohn Klaus und seinem Mitarbeiter Fred: Seinem Sohn versagt Reger die nötige Aufmerksamkeit, während er sie Fred an Sohnes statt zuteil werden lässt und zudem dessen Frau durch die Beschaffung eines Krippenplatzes für ihre Tochter die Wiederaufnahme ihrer Arbeit als Mathematikerin ermöglicht; seine künftige Schwiegertochter jedoch lernt er nur durch einen Zufall kennen. Nach der Diagnose seiner unheilbaren Herzkrankheit entscheidet sich der Protagonist Lorenz Reger gegen die ausdrücklichen Ratschläge des russischen Herzchirurgen und väterlichen Freundes Prof. Rossow zur Übernahme der Betriebsleitung. Entscheidend wird dabei der Einsatz für die innovative Idee des Mitarbeiters Fred Sommer; dieser hat eine *Rechenmaschine* entwickelt, die nicht nur in der eigenen Fabrik die Arbeit erleichtern, sondern von dieser auch in Serie produziert werden soll. Mit großem Erfolg: die Fabrik erreicht unter Regers Leitung neuen Glanz und Ruhm. Regers Einsatz und Engagement („Arbeit ist mehr als das halbe Leben.“) trotz seiner schweren Krankheit wird von allen als vorbildhaft betrachtet; es motiviert den bis dahin passiven Arbeiter Alfred Kalabis (Fred Delmar) zu neuem ungekannten Arbeitselan. Kurz: das Vorbild hilft, den *Modernisierungsprozess* insgesamt voranzutreiben. Reger lässt sein gesamtes Privatleben hinter der Arbeit zurück treten. Sein Sohn Klaus fühlt sich mehr und mehr von seinem Vater vernachlässigt. Nur durch einen nächtlichen Zufall lernt dieser etwa seine neue Freundin Monika kennen, erfährt von ihrer Schwangerschaft und der bevorstehenden Heirat. Klaus ist jedoch auch sehr um den Gesundheitszustand seines Vaters besorgt und von dessen beruflichem Ehrgeiz nicht sehr begeistert. Aber durch die Krankheit kommen sich Vater und Sohn näher; der Sohn erfährt zum ersten Mal vom grausamen Mord an der Mutter, die im 2. Weltkrieg zum Opfer des *Faschismus* wurde: sie wurde erschossen wegen der Arbeit ihres Mannes im kommunistischen Widerstand. Erst die jetzt erfahrene Wahrheit über den Tod der Mutter lässt den Sohn die Haltung seines Vaters verstehen. Als Reger ‚nach getaner Arbeit’ zufrieden („ An die Gesellschaft denken, heißt an sich denken “- „Hat sich das gelohnt?“ „Ja. Ich bin glücklich und klüger geworden.“) stirbt, sieht auch sein Sohn, dass sein Vater für alle ein „Held“ ist; sein Bild bekommt einen goldenen Rahmen.

Der Film bildet vorbildlich die technokratischen Vorstellungen und deren Relevanz für den Erfolg der sozialistischen Ökonomien ab; er artikuliert das

technologisch imprägnierte Fortschrittsdenken. Er arbeitet mit den klassischen Topoi: Antifaschismus und Völkerfreundschaft (russischer Arzt und Kampfgenosse, Angehörige verschiedner Nationen in der KZ-Gedenkstätte Buchenwald) Und er bebildert die Schönheit des Daseins im sozialistischen Lebensalltag der DDR durch die Hervorhebung von Gleichstellung, Menschlichkeit, harmonischen Familienlebens und der Dominanz des Kollektivdenkens. Er demonstriert Zukunftsoptimismus und stiftet Identität. Den ‚Sinn seines Lebens' sieht der Protagonist Reger nicht darin, sich wegen seiner Krankheit aus den Anstrengungen der Arbeitswelt zurückzuziehen, sondern im Gegenteil, nach seinem Leben im *Kampf* für den Sozialismus seine verbleibende Zeit zu nutzen, um Innovationen und somit Fortschritt voranzutreiben. Die daraus hervorgehende „Automation" der Produktion soll den nachfolgenden Generationen mehr „Zeit zu Leben" verschaffen.

Im Protagonisten ist die Trias der positiven Elemente versammelt: er ist Kommunist, Antifaschist und der Typus optimistischer Arbeitsheld. Selbst die berühmte Treppe in Odessa, an der Eisenstein in „Panzerkreuzer Potemkin" den „Weißen Terror" und die Aktualität der Revolution demonstriert hat, muss der kranke Mann noch einmal abschreiten.

Die Differenz der Fallhöhen wird dadurch aber um so deutlicher, der Arbeitsheld wird in einer letzten heroischen Anstrengung zum Opferhelden[2325]; bei den anderen Figuren geht es um die Anstrengung, individuelle *Demotivierung* zu überwinden. Der Kontrast zu den anderen Figuren des Films könnte also ernüchternder nicht sein; es sind zerrissene Figuren, von ihnen lassen sich Parallel- und Partialgeschichten erzählen, die trotz der bemüht positiven Lösung ihre Defizienz deutlich zeigen: sie zeigen den Abstieg auf die Probleme des gemeinen Lebens, sie lassen sich nicht mehr zu einem einheitlichen Sinnzentrum synthetisieren.

Während hier aber noch die großem und hehren Motive als Kontrastfolie dienen zur schäbig gewordenen Gegenwart, zum Alltag, sind es in dem Film *„Reife Kirschen"* (1972, RE. Horst Seemann) nur noch private „Schicksalsschläge", die zur Verhandlung anstehen und gelöst werden: „Brigadier Helmut Kamp, Mitte Vierzig, ist ein erfahrener und geschätzter Fundament-

---

2325 Im von H. Günther zusammengestellten Heldenpantheon ist der vierte Typ der „Typ des ideologischen Opferhelden, der häufig nach dem Muster der Heiligen- und Märtyrerlegende modelliert ist und sich durch Selbstverleugnung und Selbstaufopferung auszeichnet." Vgl. oben Kap. 3.

bauer. Er hat ein Haus in Thüringen, zwei erwachsene Töchter. Da eröffnet ihm seine Frau Elfriede, auch über die Vierzig, daß sie ein Kind erwartet. Zur gleichen Zeit erhält Kamp den Auftrag, am Fundamentbau eines Kernkraftwerks an der Ostsee mitzuarbeiten. Kurz nach der Geburt ihres Kindes stirbt Elfriede bei einem Verkehrsunfall. Tochter Ingrid, die selbst ein kleines Kind hat, trennt sich von ihrem egoistischen Freund und geht mit den beiden Kindern zum Vater in den Norden, während die jüngere Tochter in Thüringen bleibt, um das Abitur zu machen. Ingrid lernt auf der Baustelle einen sympathischen Mann kennen und Kamp eine sowjetische Ingenieurin. Nach der Überwindung seiner *Depressionen* übernimmt Kamp eine neue verantwortungsvolle Tätigkeit. Er wird Parteisekretär.“[2326]

Eine Parteikarriere als Therapie gegen eine Krankheit, deren Benennung auch schon im Plural vorgenommen wird, zeigt den weit ausgreifenden neuen Umfang des Politischen und damit seine Aufweichung. Auch nur eine äußerst düstere Lebensbilanz kann eine Figur ziehen, deren eigener Weg vorbildlich zu nennen wäre, als „Die Stunde der Töchter“ (1981, RE: Erwin Stranka) schlägt:

Der Endfünfziger Richard Roth, Arbeiter und zuletzt als Kaderleiter tätig, stellt sich angesichts einer lebensbedrohenden Herzattacke die Frage, was aus seinen vier Töchtern geworden ist, was von ihm in ihnen weiterleben wird. Nanny ist die jüngste und lebt als einzige noch beim Vater. Sie ruft die anderen ans Krankenbett. Ruth ähnelt ihrem Vater vielleicht am meisten. Sie ist engagierte Parteifunktionärin auf einer Werft, aber privat eine einsame Frau. Eva hat ihren Beruf als Lehrerin aufgegeben, um nur noch die attraktive Chirurgengattin zu spielen. Sie verliert den Halt, als ihr Mann sie verläßt. Gerda ist schwanger und lebt in Scheidung. Die zwei Kinder, die sie schon hat, überläßt sie dem Mann. Und Nanny hat noch alles vor sich.“[2327]

Auch in den Arbeiten des Dokumentarfilmers Jürgen Böttcher erscheint in den Portraits von Arbeiterinnen und Arbeitern, die immer wegen seines „schlechten Gewissens“ über seinen privilegierten Status *Huldigungen*[2328] sein wollten, zunehmend die *andere* Seite der Welt der sozialistischen Arbeit. Einen düsteren Höhepunkt erreicht er in dem Film „Rangierer“: „Seine

---

2326 Brömsel, S., R. Biehl, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. 0., 453.

2327 Brömsel, S., R. Biehl, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. 0., 493.

2328 Vgl. zu Explikation seiner Motive vgl. oben Analyse „Die Mamais“

Genrebilder von schwer arbeitenden Menschen, die Bilder von Schnee, Nebel, Staub und Küchendunst zeugten von der Auseinandersetzung eines Künstlers, nicht eines Parteiarbeiters, mit seinem Gegenstand. Die Arbeiten von Böttcher gaben nie vor, objektiv zu sein. Es waren immer Huldigungen an die Menschen vor der Kamera, ob Wäscherinnen oder Trümmerfrauen … Gleichzeitig lieferten die Bilder und Töne dieser Filme Dokumente vom Leben. Über *Rangierer* sagte der Regisseur: ‚Es geht ja nicht nur um Musik oder um Technik, die Waggons, um die Magie des Raums, es geht ganz stark um die Männer, das ist meine große Genugtuung, das davon jetzt ein Dokument existiert, das auch allen anderen, die hart arbeiten, gewidmet ist.'"[2329]

Die Probleme einer künstlerischen Arbeit versuchte Böttcher mit Rekurs auf den Begriff Zensur zu erläutern: „Wir haben uns bemüht, in den Szenen, wenn wir hingingen zu den Leuten, das, was möglich war, an Aufrichtigkeit im Verhalten zueinander, zu erleben und im Dokument festzuhalten. Aber sobald es an die Erklärung ging, setzte die Zensur oder die Macht immer ein, so daß man das wenigstens bequatschen musste und irgendwie regulieren musste und es war scheußlich und erst mit dem letzten Film, der heute läuft … ‚Rangierer', da bin ich dann wirklich so weit gewesen, daß ich überhaupt nichts mehr gesagt habe."[2330]

Die Versuche, mit dem erforderlichen Maß an *Wahrhaftigkeit*[2331] Filme zu machen, führten bei Böttcher folgerichtig zur Konsequenz des Verstummens: an die Stelle des Worts sollte das Bild treten und es sollte selbst *sprechen* können, d. h. einen eigenständigen Prozess der Bedeutungskonstitution beim

---

2329 Schieber, Elke, Im Dämmerlicht der Perestroika 1980-1989, in: Schwarzweiß und Farbe, a. a. O., S. 202.

2330 Böttcher, Jürgen in der Enquete - Kommission 1993, in: Deutscher Bundestag (Hrsg.), Enquete - Kommission ‚Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED- Diktatur in Deutschland', a. a. O., S. 546.

2331 Ähnliches lässt sich für den Dokumentarfilmer Volker Koepp feststellen; sein Anspruch: „Es gehört zum Wesen meiner Filme, nicht zu analysieren oder zu kommentieren. Sie sind in erster Linie Lebensbeschreibung" gilt für seine Filme, etwa über Arbeiterinnen in „Wittstock"; er hat auch den Anschluss an die rezeptionsästhetischen Grundpositionen gefunden, wie seine Antwort auf den Vorwurf zeigt, sein Film „Märkische Ziegel" sei unfertig: „Unfertig? Kann ich nur hoffen. Er vollendet sich erst im Gespräch mit dem Zuschauer." Beide Zitate von Koepp zit. nach: Behrens, Gerd; Arbeit und Arbeiterbilder in Volker Koepps Film „Märkische Ziegel", in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos, a. a. O., S. 315 - 333, hier: S. 315 u. 333. Die Analyse von Behrens ist ein weiteres Exempel für den hier vorgestellten Typus.

Rezipienten in Gang setzen. „Sozialismus ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung“ hatte Lenin noch hoffen können. Hier, in diesen zweiundzwanzig Minuten über die Arbeit des Kollektivs „Ablaufberg“ im Güterbahnhof Dresden-Friedrichstadt, sitzt nun einer der Helden an den Schalthebeln jener ungeheuer pulsierenden Verkehrströme, die den Aufbau des Sozialismus stürmisch vorantreiben stumm im Dunkel eines Raums - und es ist ein Bild vollendeter Tristesse, die Zeit verrinnt, ein Fluss ohne Wiederkehr, eine abgrundtiefe Ausweglosigkeit, ein Bild des *Zukunftsoptimismus* nach der verlorenen Illusion über jede Zukunft.

5.4.2.3 Differenzen und Auflösungen

„Wir wissen nicht, was Sinn ist, aber wir können angeben, weshalb die Frage nach dem Sinn in der Lebenswelt nicht gestellt wird: Sinn erscheint als die unauffällige Konstante in jeder Beschreibung der Lebenswelt, solange Lebenszeit und Weltzeit nicht empfindlich auseinanderklaffen, so daß die eine die andere zum Zweifel und schließlich zur Verzweiflung an dem führt, was als das Vermißte und Entbehrte den Titel ‚Sinn‘ erhält, der es doch nur in der Unmerklichkeit des sich von selbst Verstehenden gewesen war.“[2332]

5.4.2.3.1 Der Film „Einer trage des anderen Last ...“

Das Problem der Differenz von Lebenszeit und Weltzeit wird in dem Film *„Einer trage des Anderen Last…“(1988)*[2333] thematisch. In der „Zauberberg“-Konstellation eines Sanatoriums, einer Lungenheilstätte im märkischen Sand, reflektiert der Film dieses Problem am spannungsreichen Verhältnis von Kommunismus und Christentum. Die Handlung des Films spielt in der Zeit vom *Herbst 1950 bis zum Frühjahr 1951*. Der Protagonist ist Joseph *Heiliger*, ein junger Kommunist und Offizier der Volkspolizei; der Komparativ seines Namens verdeutlicht, welches Ausmaß an Überzeugung und Gewissheit ihn auszeichnen sollen. Der Antagonist ist Hubertus Koschenz, ein überzeugter Christ und Vikar. Die Unversöhnlichkeit ihrer „Weltanschauungen“ und die geistige Auseinandersetzung darüber bilden

---

2332 Blumenberg, Hans, Lebenszeit und Weltzeit, a. a. O., S. 86.

2333 Die Daten zum Film: RE: L. Warneke, SZ: Wolfgang Held, DR: Dieter Wolf, KA: Peter Ziesche, MU: Günther Fischer, …118 min, PM. 28. 01. 1988, Berlin; DA: Jörg Pose (J. Heiliger), Manfred Möck (H. Koschenz), Karin Gregorek (Oberschwester Walburga), Heinz Dieter Knaup (Dr. Stülpmann), Susanne Lüning (Sonja Kunbanek) u. a. zit. n. Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 513.

den Kern dieses Ideendramas, in dessen Verlauf eine Annäherung der Positionen stattfindet. Die inhaltlichen Schwerpunkte ihrer Diskussionen sind Endlichkeit und Tod des Menschen sowie die Fortschrittlichkeit des Sozialismus. Warneke kritisiert mit seinem Film die scharfe Konfrontation, den Kirchenkampf, zwischen Kirche und SED-Staat Anfang der 50er Jahre.

An den Figuren Heiliger und Koschwitz mit ihrer *äußerlich* gegensätzlichen, aber - *richtig* verstanden - *komplementären* Haltung, plädiert Warneke für Toleranz und tritt für die Auflösung der starren Grenzen zwischen Christentum und Sozialismus ein. Der Vikar selbst relativiert den Anspruch der Kirche, sie habe eine dienende Funktion im Sozialismus. Die Szene, in der der Kommunist und der Vikar *gemeinsam* die Neujahrspredigt schreiben, hat programmatischen Charakter. Der Vikar nimmt seine sozialpolitische Verantwortung wahr, Kirche kann nicht in strikter Opposition zur Partei stehen, Kirche und Staat müssen zusammen und nicht gegeneinander arbeiten. Das entspricht der Haltung Warnekes[2334] und der praktizierten Politik der Kirche in der DDR in den 80er Jahren.

Der Film beginnt mit einem klaren Bekenntnis zur 1945 eingeleiteten Schaffung einer neuen politischen Ordnung; ein Erzähler kommentiert die Eingangssequenz, in der die unmittelbare Nachkriegszeit bis zur Staatsgründung der DDR rekapituliert und der Held eingeführt wird. Der bekannte „schwere Anfang“ wird mit den Bildern der Trümmerlandschaften und dem heroischen Einsatzwillen von politischen Kräften, die sich der „Schuld“ verantwortungsvoll stellen, vorgeführt; der „neue Staat“ und seine Errungenschaften sieht sich allerdings „Angriffen von außen“ ausgesetzt, gegen die er zu verteidigen ist.

Die Exposition schließt mit der Vorstellung des Helden Heiliger, der in der großen kollektiven Anstrengung des „Aufbaus“ an vorderster Front beteiligt ist; er füllt und schiebt mit großem Einsatz schwere Loren, mit denen Schutt und Trümmer weggeschafft werden; seine Hustenanfälle dabei werden immer heftiger, schließlich passiert das, was passieren muss: er fällt, sein schneeweißes Taschentuch, das er sich vor den Mund hält, färbt sich langsam blutrot, ein Kollaps mit christlichen Assoziationen. Mit seiner Fahrt in

---

2334 Vgl. dazu: Warneke, Lothar, Religiöse Dimensionen im Medium Film, in: Warneke, L.; M. Locatelli (Hrsg.), Transzendenz im populären Film, Berlin 2001 (BFF Bd. 59), S. 39 - 170.

das Haus „Hohenfels“, ein seit 1929[2335] bestehendes *privates* Sanatorium, ein Ort, wie der Leiter vermerkt, an dem „die Uhren anders gehen als dort hinter den Bergen“[2336], beginnt die chronologisch erzählte Geschichte.

Die Diagnose seiner Krankheit ist klar, Tuberkulose, die Prognose der Therapie unklar. Der junge *glühende* Kommunist möchte aber wissen, wie lang die Behandlung wohl dauern werde; er ist von äußerster revolutionärer Ungeduld, plötzlich aus dem *Kampf* herausgerissen, möchte er sofort zurück: „Ich werde gebraucht, ich muß dabei sein, ich habe keinen Tag zu verlieren, in so einer Zeit keine Stunde, ich kann hier nicht rumsitzen und Däumchen drehen…“

Während dieser Worte zeigt Warneke die „Angriffe von außen“ in einer Parallelmontage: Schüsse an der Grenze, ein Kamerad von Heiliger wird von den Kugeln des westlichen Feinds getroffen, sie bringen ihn in Sicherheit. Angesichts dieser Lage ist klar, daß Heiliger nicht Däumchen drehen will, sondern sagt: „…lieber will ich …“, er führt den Satz nicht zu Ende, dies macht der Arzt: „…sterben? Sie müssen innere Ruhe finden, denken Sie immer daran, es geht Sie nichts an, was auch geschieht.“

Diesen *bürgerlichen* Ratschlag kann der Kommunist Heiliger nicht folgen; im Gegenteil. mit dem Erscheinen eines zweiten Kranken, des Vikars, beginnt der Kampf auch an diesem Schauplatz. Die in der Zeit des „verschärften ideologischen Klassenkampfes“ angesiedelte Handlung führt also mit Heiliger, im Zeichen eines Stalin-Portraits, und Koschenz, im Zeichen eines Jesus-Bilds, zwei gegensätzliche Figuren in einer experimentellen Situation zusammen: Vikar und Kommunist tragen eine Grundsatzdebatte aus; hier konfligieren *zwei* ‚Glaubenswahrheiten‘; diese Dimension steht im Zentrum des Films. Der junge Kommunist will zudem auch im Sanatorium die Verhältnisse verändern; in die bourgeoise Atmosphäre des Sanatoriums soll der Wind der neuen Zeit wehen; sichtbar an durchgeführten Parteiversammlungen und Wandzeitungen. Die beiden an Tuberkulose Erkrankten, die sich nun ein Zimmer teilen müssen, tragen zunächst ihre Lektüre als Kampf zwischen Lenin und der Bibel sowie als Sängerkrieg aus, wenn sie

---

2335 1929 ist das Jahr, in dem Thomas Mann den Nobelpreis bekam, der „Zauberberg“ ist erschienen 1924.

2336 Zit. hier und im Folgenden nach dem gesprochenem Filmtext.

beim morgendlichen Rasieren die „Internationale“ gegen das Lutherlied „Eine feste Burg ist unser Gott“ setzen.

Im Verlauf ihrer Gespräche entdecken sie viele ungeahnte Gemeinsamkeiten; der Annäherungsprozess schreitet voran. Einen Höhepunkt erreicht er in der Zusammenarbeit bei der Anfertigung der Neujahrspredigt des Vikars, beide ringen um die richtigen Akzente und gelangen schließlich zu einem für beide befriedigenden Ergebnis. Der zweite Höhepunkt ist ein Akt der Nächstenliebe des Vikars, der ein hochwirksames Medikament, eines „aus der Schweiz“ vom „evangelischen Hilfswerk“ für ihn geschicktes, stillschweigend dem „roten Bruder“ überlässt. Als Heiliger davon erfährt, wem er das Medikament, das seine Heilung bewirkt hat, verdankt, führen die beiden das folgende Gespräch:

Heiliger: „Weshalb, Hubertus?“. Vikar: „Weil es für mich anders ist als für Dich“. Heiliger: „Aber Sterben, der Tod ist doch für alle gleich“. Vikar: „Nein, Jupp, sterben ohne Hoffnung, ohne Glauben, *die letzte Stunde* muß für einen von euch die *Hölle* sein…“

Heiliger: „Und Du, fürchtest Du Dich nicht?“. Vikar: „Ich bin in Gottes Hand, er kann mich hier retten, wenn es sein Wille ist oder abberufen, wenn er es für richtig hält, sein Wille geschehe … der *Tod ist nur das Tor, dahinter Licht* …“ Auf die aufmunternden Worte des Vikars, auch jetzt, da er es erfahren hat, wem er die Kur verdankt sie fortzusetzen - „Quäl Dich nicht, du kannst die Pillen ruhig nehmen, mir geht’s schon viel besser“ - , antwortet Heiliger: „Danke, Hubertus, Danke. Diese Medikamente müssen sich doch auch hier herstellen lassen … für alle …man muß gegen die Krankheiten vorgehen wie gegen Ungerechtigkeiten … Du bist ein guter Mensch, Hubertus. (Fröhliches Lachen).“

Die Nächstenliebe ist praktizierte Solidarität; die Entscheidung des Vikars ist fundiert in seinem Glauben: für ihn ist der Tod nicht die Hölle, sondern das Tor zum Licht; gegen den „Diesseitsheilweg“ (O. Marquard) des Kommunisten setzt der Christ den Weg der Transzendierung des Diesseits, für ihn ist daher der Tod das Tor zur Wahrheit, zum wahren Leben. Zugleich praktiziert der Christ im Hier und Jetzt bereits jene Überwindung des Egoismus, den der Kommunist erst für die Zukunft ankündigt.

Die Prophezeiungen über die lichte Zukunft des Menschen im Kommunismus und der Konflikt mit seiner Lebenszeit bilden den zweiten Schwerpunkt; er wird erzählt in der Geschichte von Sonja und Heiliger. Mit der

schönen Patientin Sonja entwickelt sich, auf ihre Initiative hin, ein Liebesverhältnis. Über Sonjas Krankheit erfährt der Zuschauer, aber nicht Heiliger, schon früh, wie es um die Heilung steht: keine Hoffnung. Sonja sieht Heiliger im Park und möchte mit ihm einen Spaziergang unternehmen; Heiliger hat eben versucht, im Sanatorium eine Parteiversammlung abzuhalten, ist aber nach draußen verwiesen worden, nun will er die Sitzung im Park abhalten.

Sonja: „Das ist doch wunderschön hier …“ Heiliger: „Das ist kein Spaziergang, Sonja, unsere Versammlung, wir mußten sie verlegen…“ Sonja: „Verstehe …“ (Sie geht ab; sie erscheint später parallel zur Versammlung mit dem Vikar im Park)

Die Parteiversammlung unter freiem Himmel. Heiliger: „Dann entsteht eine neue Welt, ein Staat, in dem jeder ein Dach über dem Kopf hat, ein Friedensland der fleißigen Leute … das ist doch kein Traum mehr, das machen wir wahr; ich jedenfalls, Genossen, möchte da nicht abseits stehen…“

Auf den Einwand eines Genossen, der „Parteiauftrag“ laute für sie: „Gesundung“, entgegnet er: „Ja, wir sind Kranke, aber wir sind doch noch keine Leichen … noch … wir wollen raus, um diese neue Welt mit zubauen … wer die Welt verändert, verändert auch die Menschen.“

Sonja forciert ihre Bemühungen um Heiliger, auf der Liegeterrasse neben ihm, liest sie das „Kommunistische Manifest“; sie vermisst darin die „Leidenschaft“ und bittet: „Erklären Sie es mir, Jupp.“ Sie gehen im Park spazieren. Heiliger: „Ich sehe das alles ganz klar vor mir, Sonja, keine Trümmer mehr, überall neue Häuser, jede Wohnung mit Bad, das ist natürlich klar; am Kiosk Bockwurst soviel du haben willst, gebratene Hähnchen sogar… so fängt der Kommunismus an.“ Sonja: „Und die Schieber, die Gauner und Faulenzer, was wird aus denen?“ Heiliger: „Na, die wird’s da nicht mehr geben, so was kann doch nur in der Ausbeutergesellschaft großwachsen.“ Sonja: „Solche wie Jochen (‚Schieber‘ im Sanatorium- Vf.), die wird’s immer geben.“

Heiliger: Wer nicht arbeitet, der soll auch nicht essen, so wird das sein. Und dann in zehn, zwanzig Jahren, jeder nach seinen Bedürfnissen, *wir werden`s erleben, da bin ich ganz sicher*... was ist denn?“

Irritation, er erschrickt, Sonja blickt verloren zum Himmel.

Sonja: „*Ach*, nur so ein Gedanke. Kannten sie eigentlich Frauen (er blickt verwirrt), Marx, meine ich, Engels, Lenin, konnten die zärtlich sein, küssen?“ Heiliger: „Wie kommen Sie denn auf so was?“ Sonja: „Na, ohne Liebe, dann wären das ja gar keine richtigen Menschen gewesen… Lenin, wie war der als Liebhaber?“ Heiliger: „Na, der Größte … im Küssen, auch als Liebhaber … (Lächeln)“ Sonja: „Du … da bin ich aber froh (küssen sich)“
Heiliger muss anschließend zum Arzttermin, sie wünscht ihm „Viel Glück“; er hustet, es ist Blut im Taschentuch, sein Befund ist immer noch schlecht, aber der Arzt sagt, dass sie ein neues, ein „amerikanisches Mittel“ bekommen, aber nur vier Kuren, er fragt: „Sag mir` s, wem soll, ich’s wegnehmen?“; er zählt die Namen von vier alten und verdienten Kämpfern auf, er bekommt keine Antwort, denn Heiliger hat den Raum bereits verlassen. Er läuft wütend an der wartenden Sonja vorbei ins sein Zimmer, kriecht in sein Bett, der Vikar versteht. Nächste Szene, Liegeterrasse. Heiliger: „Ich hab das Medikament, verzeihst Du mir? Entschuldige, ich war blöd. (Zärtliche Gesten). Sonja: „So geht es uns eben manchmal, ich war Dir nicht böse, Jupp. Weißt Du schon, daß es eine Sylvesterfeier geben wird? Du, das ist wahr, mit richtigem Wein … Musik, Stulpmann (der Chefarzt- Vf.) hat sogar tanzen erlaubt für alle, die unter 37, 2 haben. – Zwei Jahre habe ich nicht mehr getanzt, vielleicht kann ich’s gar nicht mehr – und Du, freust Du Dich … Heh“ (Er hat die ganze Zeit über in einem Manuskript gelesen)

Heiliger: „Ich könnte den Kerl in Stücke reißen, das ist doch die reinste Konterrevolution“ Steht wortlos auf und weg. Es ist Sylvesterabend, Feier im großen Saal. Sonja und Heiliger tanzen. Plötzlich tritt Jochen der Schieber mit einer Tasche in den Saal, geht an der Wand entlang in ein Nebengelass, winkt Heiliger zu; der bringt Sonja zum Tisch, geht dann zum Schieber. Der präsentiert stolz eine Flasche „Bockbier, 4.50 Mark“, Heiliger trinkt, sieht gelegentlich in den Saal. Sonja tanzt. Heiliger hört von Sonjas Tischdame, dass der Vikar noch an seiner Predigt arbeitet; Heiliger ab. Die Tischdame zu Sonja: „Ich soll Dir sagen, daß es nicht lange dauert, so sind die Männer.“ Heiliger und der Vikar arbeiten mit Vehemenz an der Predigt. Im Saal schlägt ein Gong; Mitternacht. Die Tischdame zu Sonja: „So sind die Männer, immer die richtige Stunde versäumen…“ Sonja: „Sie sind alle dumm.“ Der Chefarzt wünscht „Prosit Neujahr und ein Gutes Jahr 1951“. Sonja ab.

Danach, simultan: Über einen dunklen Gang läuft eine Schwester zum Chefarzt: „Schnell, ein Blutsturz.“ Heiliger und Vikar beenden Arbeit an der

Predigt: „Amen“. Am nächsten Morgen, der Vikar fährt in die nahe gelegene Kirche zur Predigt, begegnet ihm ein Leichenwagen. Heiliger tritt in Sonjas Zimmer, sieht das leere Bett; die ‚Tischdame‘ sagt: „Weshalb sind Sie weggegangen? Sonja hatte sich so gefreut, als ob sie geahnt hätte, das es das letzte Mal sein würde.“ Heiliger läuft durch verschneite Landschaft; der Vikar predigt.

Heiliger demonstriert was es bedeutet, wenn ein Kommunist auch Liebe unter dem Primat der Politik sieht: sie wird ein „Bekehrungsverhältnis“; er ist voller Enthusiasmus über das kommende Glück im Kommunismus, aber er ist völlig blind für das Unglück seines Nächsten; er agitiert und schwärmt, und er malt ihr die kommunistische Zukunft breit aus.

Als er Sonja aber siegesgewiss verkündet: *wir werden`s erleben, da bin ich ganz sicher*... blickt er plötzlich zögernd, zweifelnd und etwas ängstlich in Sonjas Augen; er hält irritiert inne: die unbegreifliche und überraschende Heftigkeit einer bestürzenden Einsicht, ein memento mori, die Stillstellung des Aktivismus, ein Moment, der aber sofort wieder verdeckt wird vom Optimismus einer Planung des Zukünftigen. Sonja stirbt: ihre Hinwendung und Zuneigung blieben unbeachtet und unbeantwortet; es gab nicht einmal ein Gespür für den nahen Tod beim Agitator, der ihr das Blaue vom Himmel versprechen wollte.[2337]

Den Moment der Erschütterung nach dem Einbruch des Tods in die Planung der Zukunft wendet Heiliger zum klassischen Angriff, für alle Übel in der Welt, vom „KZ“ bis zur „Ausbeutung“, den christlichen Gott verantwortlich zu machen, um daraus dann den Schluss ziehen zu können: „Es ist ein Glück für die Welt, daß Dein Herrgott nichts als ein Märchen ist.“ Während der Vikar betet, schleudert er die Klage heraus: „Es gibt keinen Gott, daß ist die einzig logische Variante mit all der Sinnlosigkeit fertig zu werden … oder man denkt einfach nicht darüber nach … über die Welt, das Leben.“ Der Kommunist und der Vikar, die beiden Männer haben, auf unterschiedliche Weise, die Krankheit, die „Schwindsucht“, überwunden, der die Frau zum Opfer fiel. Im Finale des Films treffen die beiden noch einmal an ihrem Grab zusammen, um dann ihre Fahrt zur Wiederaufnahme ihrer unendlichen Arbeit anzutreten.

2337 Die Parallele bei Simon, Jadup u. Boel, zur Charakterisierung des Kaders ist deutlich: Boel streckt die Hand aus nach ihm, will ihm erzählen von dem, was ihr geschah, aber der Agitator agitiert unbeeindruckt weiter.

5.4.2.3.2 „Die Architekten“ oder: Die Möglichkeit des Unmöglichen

„Ich habe keine Zeit mehr“ - mit diesem Satz wird das Ende des Sozialismus besiegelt. In dieser Formel verdichtet sich die Einsicht in die Inkongruenz von Lebenszeit und Weltzeit.

In Peter Kahanes Film „Die Architekten“[2338] ist es der Satz: „Ich habe keine Zeit mehr, auf Neues zu hoffen“, der dem Sozialismus symbolisch den Todesstoß versetzt; mit dieser Resignationsformel tritt die Frau des Architekten dessen angestrengter und kontrafaktischer Hoffnungsevokation entgegen. „Ich habe keine Zeit mehr“ - mit unzähligen Variationen dieses Satzes fassen auch die Teilnehmer der zeitgleichen Massenflucht vom Sommer 1989 ihr Hauptmotiv zusammen. Kahanes Film ist die allegorische Darstellung des finalen Scheiterns einer politischen Utopie aus der Binnenperspektive der DDR; das Drehbuch entstand bereits 1987, gedreht wurde er bis 1989, Uraufführung war im Mai 1990.

Kahanes Film ist vielschichtig; an der Oberfläche erzählt er einfache Geschichten. Ein junges Ehepaar erfüllt sich das, was in der Gesellschaft des entwickelten Sozialismus als Lebenstraum fungierte: es bezieht eine neue Wohnung. Nicht einfach eine andere Wohnung, es kann endlich seine verfallene Altbauwohnung verlassen und eine jener begehrten Neubauwohnung in einem Neubauviertel am Rand der Stadt beziehen. Und ein beruflicher Traum wir wahr für den Architekten Daniel Brenner. Seit Jahren schon wartet er, das hoffnungsvolle Talent, auf einen nennenswerten Auftrag; nun

---

2338 Die Architekten - RE: Peter Kahane, SZ: Thomas Knauf, P. Kahane, DR: Christoph Prochnow, KA: Andreas Köfer, MU: Tamàs Kahane … 97 min, PM: 27. 05. 1990, DA: Kurt Naumann (Daniel Brenner), Rita Feldmeier (Wanda Brenner), Uta Eisold (Renate Reese), Jürgen Watzke (Martin Bulla), …, zit. n. Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, a. a. O., S. 523. Den Inhalt fassen die Autorinnen Brömsel und Biehl so zusammen: „Der Architekt Daniel ist Ende Dreißig und projektiert Wartehäuschen für Busstationen und ähnliches. Ansonsten beteiligt er sich an Wettbewerben. Plötzlich bekommt er den Auftrag, für eine Trabantenstadt Berlins ein kulturelles Zentrum zu projektieren. Als Mitarbeiter will er ehemalige Kommilitonen gewinnen. Einige jedoch sind aus dem Beruf ausgestiegen, er bekommt noch fünf zusammen, dazu zwei junge Absolventen. Die sieben verwirklichen in diesem Projekt ihre Ideale von einem schönen Zentrum, in dem das Leben pulsieren kann: gastronomische Einrichtungen, Geschäfte, Kulturstätten, Spielplätze und Grünanlagen. Daniel arbeite engagiert, doch er sieht vor sich zahllose unüberwindbare Hürden. Das Kollektiv zerbricht aufgrund der Eingriffe übergeordneter Stellen. Daniels Frau verläßt mit dem Kind die DDR. Als der Bau beginnt, ist von dem ursprünglichen Entwurf nicht mehr viel übrig.“ Ebd.

bekommt er gar einen Großauftrag, mit dem er seine gesellschaftliche Nützlichkeit und seine Kreativität endgültig unter Beweis stellen kann.

Zwei Träume und - die Katastrophe beginnt, der Traum wird zum Alptraum. Was zweifach hoffnungsvoll ansetzte, private und berufliche Geschichte, verwandelt sich in Geschichten des Scheiterns. Scheitern auf Seiten derjenigen, die auf Veränderung der versteinerten sozialen und privaten Verhältnisse setzen; Geschichten vom Scheitern in politischen und beruflichen Karrieren, die im Opportunismus gründen und sich dabei Realitätssinn zugute halten.

Kahanes Film ist eine ruinöse Bestandsaufnahme vom Leben im DDR-Sozialismus. Diese Bestandsaufnahme ist eingetaucht in eine düstere Endzeitatmosphäre, sie kulminiert im Bewusstsein einer sich öffnenden Zeitschere, sie kulminiert in der für die Menschen zugleich erschreckenden und befreienden Einsicht in die Inkongruenz von Weltzeit und Lebenszeit und im klaren Bewusstsein für eine trostlose Ortlosigkeit ihres Lebens: Gerade dort, wo nach dem großen Plan der „Erbauer der Zukunft“, der Partei des menschheitlichen Fortschritts, die *neue Heimat* des emanzipierten Menschen ihre schönste Gestalt angenommen haben sollte, im Niemandsland der Neuen Städte, gerade dort scheitert sie an ihrer trostlosen Irrealität: das gewaltige Massiv der monotonen Hochhäuser erweist sich als Memento der Vergeblichkeit: Kein Ort zum Leben. Nirgends.

Damit verknüpft ist das sichtbare Scheitern des klassischen Rechtfertigungsstereotyps vom Zeitbedarf des Sozialismus in einer Welt voller Feinde, mit dem herrschende Partei und sozialistische Intelligenz unisono stets bestehende Mängel als zukünftig, nämlich unter besseren politischen, ökonomischen, internationalen etc. Bedingungen zu behebende deklarieren konnten. Dieser ideologische Anbau an die zur Doktrin des Machterhalts geschrumpfte Utopie stürzt ein bei der Ansicht ihrer Werke: der Blick aus dem Fenster auf die Alptraumkulisse der Neuen Stadt belehrt die Frau des Architekten über die Hoffnungslosigkeit eines Ausharrens im hier und jetzt; sie erblickt nicht - mit Bloch - den „Vor-Schein“ eines kommenden Neuen Lebens, sondern sie erkennt beim Blick in den Spiegel, die Endlichkeit ihres eigenen: „Ich sehe die Zeit“.

Kahanes Film ist die Allegorie der Abwendung von den „Hoffnungsschwärmern“, die sich „im Bunde wähnen mit dem Weltgesetz der Geschichte“[2339] und daraus die Suspension der Gegenwart im Namen einer besseren Zukunft rechtfertigen. Alle Ökonomie, so wissen wir von Marx, reduziert sich schließlich auf eine Ökonomie der Zeit. Überfluss an Zeit als Korrelat des materiellen Mangels war Kennzeichen der politischen Ökonomie des Sozialismus; die Verschwendung von Lebenszeit war signifikanter Ausdruck des Herrschaftssystems.

In der Vertagung der „Parusie des menschlichen Glücks“, des Aufschubs also seiner Anwesenheit in die beanspruchten „überdimensionierten Zeiträume“ einer anthropozentrischen Teleologie, mit der „die Gegenwart als notwendige Vor- und Durchgangsstufe zu jener fernen Zukunft“ gerechtfertigt erscheinen sollte, musste der Mensch als Individuum „seine Nichtigkeit und Ohnmacht gegenüber der Zeit als dem Allesvermögen empfinden.“[2340] Mit der Entdeckung der Ökonomie ihrer Lebenszeit entdecken die Menschen deren *Verwendung* als Mittel zur Realisierung einer Ideologie; indem sie dieser *Verschwendung* ihrer Lebenszeit die Zustimmung entziehen, entziehen sie sich dem totalen Herrschaftsanspruch dieser Ideologie.

Im Finale des Films, wenn Vater und Tochter vergeblich versucht haben, sich aus der Ost-West-Perspektive durch das Brandenburger Tor hindurch anzusehen erreicht der Film das, was im DEFA-Film selten war - visuelle Evidenz: Verlust der Zukunft, Verlust der Gewissheit, Verlust der Legitimation treten eindringlich - anschaulich hervor. Der Held kriecht unter das Podium, das eben noch als Tribüne eines weiteren Sieges des Sozialismus anläßlich der Grundsteinlegung seines Entwurfs gedient hatte, er kriecht durch den Dreck ins Grab seiner Hoffnungen. In diesem Bild verdichtet sich das Ende eines Experiments, das sichtbare Scheitern einer gesellschaftsplanerischen Utopie. Es verdient besondere Beachtung, dass Kahanes Film aus der Binnenperspektive der DDR zu dem Urteil gelangt, das Francois Furet von außen in die Formel vom „Ende einer Illusion“ gebracht hat. Die Selbstlegitimation des Sozialismus als menschheitliches „Emanzipationsprogramm“ wird von innen heraus als *Selbsttäuschung* erkennbar.

2339 Blumenberg, Hans, Die Genesis der kopernikanischen Welt, a. a. O., S. 31.

2340 Blumenberg, Hans , Die Legitimität der Neuzeit, a. a. O., S. 257.

Kahanes Film markiert mit den Mitteln des Mediums den Endpunkt einer Entwicklung des Plans einer Neukonstruktion der Gesellschaft und der Schaffung eines „Neuen Menschen“. Der Anfang der 1970er Jahre sich blockweit durchsetzende Abschied von der Utopie des Kommunismus, die Zwischenschaltung einer längeren Periode des „real existierenden Sozialismus“, war daher für die SED-Herrschaft prekär: der Verweis auf das telos der Geschichte, als dessen notwendige Zwischenstufe die Gegenwart gelten sollte, konnte als Legitimationsgrundlage der Parteiherrschaft nur noch beschworen werden und fiel als Erklärungsgröße für die Mängel der Gegenwart aus. Die Vollstreckungsinstanz des historischen Fortschritts, die SED, geriet mit ihrer Wende zur pragmatischen Politik, die auf Herstellung von Loyalität durch materielle Bedürfnisbefriedigung zielte, in die misslich Lage, an der Einhaltung ihrer Versprechungen gemessen zu werden.

Die „Finalitätskrise“ der SED beruhte auf diesem Dilemma: sie konnte nicht mehr rechtfertigend darauf verweisen, unterwegs zur Utopie zu sein; sie war gleichzeitig immer weniger in der Lage, die angekündigten befriedigenden Lebensverhältnisse im hier und jetzt zu garantieren; sie hatte aber mit ihrem Pragmatismus das Kriterium der Überprüfbarkeit ihrer Politik in die Welt gesetzt und sich damit abhängig gemacht vom Wohlwollen der, von der Meinung der „Massen“, das mit den sozialpolitischen Wohltaten und „Errungenschaften“ erkauft werden sollte. Der Nestor der DDR-Geschichtswissenschaft, Ernst Engelberg, hat im April 1989, die innere Logik dieses Prozesses auf den Punkt gebracht: „Der produzierende Mensch braucht nun einmal als materiellen Stimulans eine umfassende und vielfältige Auswahl von Gebrauchsgegenständen und Dienstleistungen. Jahrzehntelang sollte der kämpferische Ausnahmezustand nicht dauern. Am Ende erweist sich der kleine Alltag als das eigentlich Große, als das Feld der Selbstverwirklichung des Menschen. Im täglichen Leben muß sich die sozialistische Alternative zum Kapitalismus verwirklichen.“[2341]

Die Problematik des Utopieverlustes wird in der Kunst vor allem auf zwei Arten aufgefangen: eine Linie wird durch Heiner Müller, den letzten Dichter der „Tragöde des Klassenkampfes“ (H. Domdey), repräsentiert. Müller beschwört den revolutionären Elan und betont die Notwendigkeit der Utopie;

2341 Engelberg, Ernst, Bemerkungen zu Männern, die Geschichte machten, in: Küttler, Wolfgang (Hg.): Historiographiegeschichte als Methodologiegeschichte. Zum 80. Geburtstag von Ernst Engelberg, Berlin 1991, S. 90.

Ende 1985 erklärt er: „Was wir brauchen, ist mehr Utopie. Und das ist gefährdet, die Utopie, hier. Vor allem der Wille zur Utopie ist in Gefahr, durch Alltag paralysiert zu werden, und da muß man aufpassen. (...) Das Wichtigste scheint mir im Moment doch, daß es ... um die Herausbildung von Eliten geht. Ich weiß, daß Wort hat einen Blutgeruch. Was ich meine, ist eine Avantgarde, die bereit und fähig ist, auch die Risiken von Produktivität zu tragen. (...) Wir müssen uns darauf einstellen, daß eine sozialistische Gesellschaft, der Staat, in ihrer historischen Situation die DDR, eine Vorhut braucht. Sie muß in Stand gesetzt werden, auch eine Talsohle zu überstehen ohne Verlust an utopischer Kraft. Das ist eigentlich die Aufgabe, auch von Literatur.“[2342]

Eine andere Linie wird etwa durch Christa Wolf vertreten. Wolf hat 1979 ihre Übersetzung des Worts Utopie: „Kein Ort“ mit dem Zusatz: „Nirgends“ zum Titel einer Erzählung gemacht. Ihr Blick zurück in die Romantik auf das Scheitern radikaler Lebensentwürfe ist zugleich ein Blick auf die realsozialistische Gegenwart der DDR; eine Gegenwart, die von Günter Kunert ironisch-pointiert charakterisiert worden ist mit dem Satz, das „Hauptquartier der Utopie“ befinde sich nun im *Ministerium für Staatssicherheit.*

Mit Peter Kahanes Film „Die Architekten“ aus dem Jahr 1990 schließt sich der Kreis eines ästhetisch vermittelten desillusionierten Krisenbewusstseins: in der allegorischen Darstellung vom Ende einer Familie und eines Architektenkollektivs setzt Kahane nüchtern das Ende einer politischen Ordnung ins Bild, die selbst als „real-sozialistisches“ Schrumpfprogramm Kraft und Kohärenz verloren hat. Der politische Begriff Utopie, als „Verzeitlichung“ (R. Koselleck) einer räumlichen und zur imaginativen Entdeckung neuer, idealer Welten dienenden Vorstellung, scheitert gerade dort, wo er eine neue Heimat gefunden haben sollte: im Sozialismus. Historischer Fortschritt und Emanzipation der Gattung, gesellschaftliche Befreiung und individuelles Glück sollten im Sozialismus koinzidieren und die Bedingungen schaffen dafür, dass schließlich die ganze „Welt zur Heimat“ (Bloch) wird. Der utopische Gehalt des sozialistischen Mythos verstand sich selbst dabei als *realistisch*, denn er trat im wissenschaftlich fundierten Gewand auf.

Im narrativen und ikonologischen Kernbestand der kommunistischen Kunst repräsentieren die heroischer Entwürfe von Kader/ Arbeiter das *Wesen* dieses

---

2342 Dietzel, Ulrich, Gespräch mit Heiner Müller: in: Sinn und Form, 37.Jg.1985, H. 6, S.1215ff.

Programms, sie stellen die Idealfiguren der „Erbauer der Zukunft“ dar; die Metamorphosen haben die Gestalt der „Baumeister des Sozialismus“ aber nicht nur bis zur Unkenntlichkeit verändert, es treten gar Figuren auf, die einen *eigenen Konstruktionsplan* entwickeln und vorstellen, wie etwa die Architekten in Kahanes Film, und sich damit in einen scharfen Gegensatz zum Schöpfer *der Wirklichkeit* begeben.

Kahanes Architekten sind natürlich nicht ohne Vorbild; das bekannteste dürfte Brigitte Reimanns Architektin „Franziska Linkerhand“ sein in dem 1974 erschienenen Roman, den Lothar Warnecke 1981 unter dem Titel „Unser kurzes Leben“ verfilmt hat. Auch diese Architektin war mit ihren ambitionierten Plänen für einen innovativen, ästhetisch anspruchsvollen Wohnungsbau an den mit Sachzwängen argumentierenden Planern gescheitert, an Leuten „der Praxis mit der ganzen verfluchten Arroganz dieser Realisten“(Reimann). Aber die Architektin Franziska Linkerhand lebt noch in der Hoffnung; am Ende formuliert sie ihre Heilserwartung: „Es muß, es muß sie geben, die kluge Synthese zwischen heute und Morgen, zwischen tristem Blockbau und heiter lebendiger Straße, zwischen dem Notwendigen und dem Schönen ...“(Reimann) Bei Kahane ist die Figur „Architekt“, zumindest im Protagonisten, ähnlich wie bei Brigitte Reimann, noch am engsten mit der Reformhoffnung assoziiert.

Anders als bei Reimann, bei der die Architektin die radikale Position vertritt, wird bei Kahane die fachliche Radikalität des Architekten überboten durch die *existentielle* Radikalität einer anderen Figur: seiner Ehefrau. Diese Frau steht außerhalb der Sphäre der Macht, in die der Diskurs der Architekten einbezogen ist und sie steht unterhalb der Machtsphäre, die auch hier eine männlich dominierte ist. Der von ihr artikulierte Relevanzbereich der Lebenswelt hebt die Kopplung von politischer Vernunftbestimmung und Zeit auf; die Radikalität des Rückgangs auf die Lebenszeit sprengt den Rahmen des geschichtsteleologischen Denkens. Deutlich wird der Verlust der Existenzberechtigung einer politischen Herrschaft, deren Anspruch, das Glück aller zu befördern, vom Blick auf den Alltag dementiert wird.

Deutlich wird an der Figurengruppe der Architekten, woran die DDR auch scheitert: sie scheitert daran, dass sie kein Ort zum Leben ist; sie scheitert schließlich an der Heimatlosigkeit der Menschen. Das alltägliche Leben als Leben in einer vertrauten und verfügbaren Lebenswelt hat keinen Ort und keinen Sinnhorizont mehr. Der kämpferische Ausnahmezustand in Permanenz mit seiner Implikation der Suspension der Gegenwart hat mit dem Ab-

schied von der Utopie seine sinnstiftende und legitimierende Kraft verloren; der Alltag im pragmatisch gewendeten Sozialismus ist grau und alles andere als ein Feld der Emanzipation und der Selbstverwirklichung. Was bleibt, ist die Entdeckung eines bis dahin Verborgenen: der Endlichkeit des eigenen Lebens. Die herrschende Partei hat nicht nur als revolutionäre Kraft abgedankt, sie hat nicht nur den Selbstanspruch fallengelassen, auf dem Weg zu einer besseren Gesellschaft zu sein, schlimmer noch: sie kann nicht einmal mehr das Mögliche garantieren, sie ist demaskiert als Herrschaftserhaltungsmaschine, ihr Versagen selbst in der Verwaltung des Mangels entzieht ihr den Rest an Legitimation.

Kahanes Film hat die gleiche Ausgangsposition wie bei Reimann/Warneke. Immer noch, als wäre die Zeit stehengeblieben, ist die Konfliktlage die gleiche: die *aktuellen* ökonomischen Bedingungen sind schlecht und verhindern die Umsetzung der Pläne der Architekten, die als Träumer bzw. Utopisten bezeichnet werden. Die Macher des Möglichen sind erkennbar verbittert, sie leiden an der normativen Kraft des Faktischen und haben die Sollensimperative ihrer Weltanschauung, die Erwartungen vom besseren Leben im Sozialismus zur Floskel degradiert. Während *1974* aber der ale Architekt mit der Beschwörungsformel: „Die Zeit arbeitet nicht immer gegen uns“ noch die Brücke schlagen kann zur in der jungen Architektin Linkerhand inkorporierten Hoffnung, kann von Hoffnung *1989*, wenn die gleichen Formel als Begründung für die Ablehnung der Pläne der Architekten dienen sollen, natürlich nicht mehr die Rede sein.

Kahanes Film *radikalisiert* die bekannten Konflikte, er zeigt nüchtern die Ausweglosigkeit, sein Film spielt in einer imaginierten *und* realen Endzeit. Kahane lässt seine Architekten noch einmal mit den Vertretern der herrschenden Partei das ganze Repertoire von Reformhoffnung und Reformunfähigkeit durchspielen, um diesem bekannten und oft gespieltem Spiel schließlich ein Ende zu setzen: Das Spiel ist aus – so das nüchterne Fazit.

Die Verschärfung der düsteren Atmosphäre erreicht Kahane vor allem durch die Wiederaufnahme der gleichen Grundkonstellation, die schon in „Franziska Linkerhand“ bestimmend war. Es ist die kontrastive Gegenüberstellung, die nicht aufhebbare Antinomie der Begriffe Utopie und Realismus bzw. Möglichkeit und Wirklichkeit: der Parteifunktionär, der Vertreter des historischen Fortschritts und der Utopie, entpuppt sich als Pragmatiker, als Macher des Möglichen. Die Architekten hingegen werden - und zwar vom Parteifunktionär - als Repräsentanten eines Utopischen vorgestellt, d.h. eines

nicht-realistischen, eines unmöglichen Politikanspruchs. Worin besteht nun aber das Utopische der Vorstellungen der Architekten? Die Antwort ist einfach: sie wollen einen Ort zum Leben bauen, einen Ort, an dem die Menschen sich halbwegs wohl und Zuhaus fühlen können. Der Film zeigt eindringlich, dass selbst dieser *schlichte* Anspruch unter den herrschenden Verhältnissen in der DDR nicht zu realisieren ist, ja sogar als *utopisch* abgetan werden kann.

Es ist diese Verkehrung einer Grundkonstellation, mit der die Grundlagenkrise des Politischen radikal in den Blick gerückt wird, radikaler auch als dies Brigitte Reimann konnte: die SED als Partei des historischen Fortschritts, als Platzhalterin des wissenschaftlich beglaubigten Utopischen, als Inkarnation aller progressiven und schöpferischen Kräfte, kann nicht einmal mehr das *Mögliche realisieren*. Der Parteivertreter im Film muss das, was, wie der Blick über die Mauer zeigt, selbst im kapitalistischen Ausland im sozialen Wohnungsbau Standard ist, mit Hinweis auf die ökonomische Lage, die wie immer schwierig ist, als unmöglich, also als nicht *wirklich*, ablehnen. Das Mögliche ist in der metaphysischen Tradition bestimmt als Vermögen, etwas zu werden, d.h. zur *Wirklichkeit* zu werden; das, was nicht wirklich wird, ist auch nicht möglich. Die aus der metaphysischen Bindung heraustretende moderne Kunst, die sich durch ihren Bezug zum Wirklichkeitsbegriff der „Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes“[2343] auszeichnet, war insofern „immer schon die Wirklichkeit des Möglichen.“[2344]

Das, was hier auf der Ebene der - nominell sozialistischen - Kunst schon möglich ist, ist auf der Ebene der Politik schon nicht mehr möglich; die Implikation auf der politischen Ebene ist die kontrafaktische Entwirklichung des im Kapitalismus Möglichen: Resultat des Wirklichkeitsbegriffs des politischen Mythos mit der bekannten Folge der Selbsttäuschung. Das, was von den Repräsentanten der Partei artikuliert wird, ist die Artikulation eines politischen Programms, das sich selbst als Realismus missversteht, und sich *deshalb* noch den Mantel des Sozialismus überwerfen kann. Die Entwürfe des Architektenkollektivs sind alles andere als *utopisch* oder avantgardistisch, sie fordern nicht *Unmögliches*; sie schließen partiell an andernorts bekannte Vorstellungen an, sie sind nur in *diesem* Rahmen *unwirklich*, d. h. utopisch, weil sie das im Kapitalismus *Wirkliche* repräsentieren. Die im

---

2343 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a. a. O., S. 51.

2344 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff …, a. a. O., S. 62.

Kunstwerk entwickelten und vorgelegten Pläne der Architekten treten also in Konkurrenz und Konflikt mit den bekannten Plänen der Partei, d.h. es konfligieren *offen* zwei Möglichkeits- und Wirklichkeitsbegriffe - ein unerhörter Vorgang im Reich der *einen* Wirklichkeit.

5.5 Fazit

5.5.1 Optimistischer Heroismus

Der Thälmann-Film von Kurt Maetzig ist ein Meisterwerk des Sozialistischen Realismus und ein Gipfelpunkt des politischen Films in der DDR. Dieser Film zeigt in aller Deutlichkeit, wie ein Kunstwerk, das die normativen Vorgaben der politisierten Ästhetik vorbildlich erfüllt, aussehen muss. Dieser Film ist das visuelle Äquivalent jenes totalitären Mythos, an dessen Fortschreibung er sich beteiligt; er erlaubt daher einen genauen Einblick in die innere Verfasstheit dieses Mythos, seine denkstrukturellen und affektiven Voraussetzungen und Ausformungen.

Dieser Film ist ein *Lehrstück* darüber, zu welchen Ergebnissen eine Darstellung von historischen und politisch-sozialen Prozessen unter Anleitung des kommunistischen Mythos gelangt. Die vom Film aus der Perspektive der Gegenwart des Okkupationssozialismus, der eben im Volksaufstand vom 17. Juni 1953 eine bestandsgefährdende Systemkrise erlebt hatte, erzählte Geschichte vom unaufhaltsamen Aufstieg der in der KPD verkörperten Idee der Emanzipation der Arbeiterklasse und der Menschheit und ihrem historisch *notwendigen* Sieg in der DDR, legt den Kern dieser Emanzipationsvorstellung frei: die zugrundeliegende ‚Verachtung der Massen' (Sloterdijk), zu deren Befreiung die kommunistische Partei zu handeln vorgibt, die ihr dabei aber nichts anderes sind als *Material* eines *historischen Auftrags*. Das menschenleere Theoriegebäude des Marxismus-Leninismus bringt auch die angemessen abstrakten personalen Repräsentanten dieses Befreiungsauftrags hervor: Den Kader als Funktionär einer Funktion, dessen Exemplare in serieller Produktion und Reproduktion dem revolutionären Prozess entspringen.

Der politische Führer-Held leistet in seiner *heroischen Gestalt* eine der zentralen Aufgaben des modernen politischen Mythos: *Die Repersonalisierung des Politischen*. Die komplexen politisch-sozialen Prozesse bekommen eine Gestalt und einen Namen; sie werden in der Zentrierung auf den Führer-Helden als durchschaubar und beherrschbar vorgestellt.

Die Leistung des Films besteht darin, diesen wichtigen Aspekt der inneren Struktur des modernen politischen Mythos kongenial nachzubilden und damit auch einen deutlichen Einblick zu gewähren. Die als Selbst-Darstellung der heroischen Größe des kommunistischen Emanzipationsprogramms angelegte Inszenierung gibt aber gerade durch die überlebensgroße heroische Gestaltung ihres Funktionärskörpers auch - wider Willen - das Strukturschema kommunistischer Herrschaft preis: politische, rechtliche und moralische Unterdrückung der Menschen.

Diese Einsicht wird auch auf anderen Ebenen vermittelt, dies betrifft vor allem die im Verhältnis Führer-Volk sichtbar gestaltete Kontinuität autoritär fixierter psychischer Strukturen; diesen Aspekt hat B. Bongartz herausgearbeitet. Diese im Film deutlich sichtbare autoritäre Disposition muss aber *in erster* Linie nicht dem ‚Volk', wie Bongartz meint, sondern sie muss den Marx-Erben der KPD/SED zugeschrieben werden. Diese Disposition hat ihnen die „Aneignung eines inhaltlich emanzipativen Denkens vermittels einer strukturell repressiven Identifikationsbereitschaft" ermöglicht, ein Vorgang, dem schon „Marx selbst mit seinem verführerischen, weil ohnmachtkompensierenden Glauben an die Allmacht eines der eigenen Phantasie gefügigen geschichtslogischen Naturgesetzes erlegen war. Der verleugnete innere Widerspruch eines marxistischen Denkens, das allen seinen revolutionären Inhalten zum Trotz der allmachtergebenen und allmachtheischenden Ohnmacht einer unbewußten autoritären Identitätsstruktur verhaftet blieb"[2345] setzt sich vor allem auch bei den SED-Kadern fort.

Den Kampf gegen die Kontingenz führt dieses Figurenensemble im Namen historischer Gesetzlichkeit; seine mythische Fundierung erfolgt durch Erweckungserlebnis, höhere Einsicht und Sendungsbewusstsein; seine Legitimation erfolgt nicht plebiszitär oder sakral, sondern durch charismatische Anerkennung.

Der moderne politische Mythos mitsamt seinen Helden ist verwurzelt in der Ideengeschichte des europäischen Denkens; er radikalisiert einen Aspekt: den der Machbarkeit. Das spezifisch Neue besteht darin, neben die Ausarbeitung eines umfassenden Erklärungs- und Deutungssystems mit exklusivem Wahrheitsanspruch von Anfang an auch die Versuche zur herrschaftspraktischen politischen Umsetzung dieser Ideologie zu stellen; die Ideologie

---

2345 Kilian, Hans, Das enteignete Bewußtsein. Zur dialektischen Sozialpsychologie, Neuwied 1971, S. 53.

rechnet sich diese Verbindung zur „Praxis“ selbst als das entscheidende Distinktionskriterium zur „bürgerlichen Theorie“ an, das wiederum ihre „Wahrheit“ nicht nur beglaubigen, sondern durch die Erfolge auch „beweisen“ soll. Der Thälmann-Film will mit seinen Mitteln die *Wahrheit* des politischen Mythos *beweisen*; er ist in seiner Nachbildung der Kernelemente des Mythos auch seine Fortschreibung.

Eine Antwort auf die Frage, was in diesen Filmwerken vor sich geht, lässt sich auf zwei Ebenen formulieren.

Der intellektuelle Horizont, vor dem die „professionellen Sinnproduzenten“ (H. Arendt) ihre Arbeit aufnehmen ist bestimmt durch Marx, Lenin, Stalin und die entsprechenden Paraphrasen von Ackermann[2346] über die Partei bis Becher über die Rolle der Kultur; in dieser geistigen Situation der beginnenden Herrschaft des politischen Mythos des Marxismus-Leninismus nehmen die kommunistischen *Filmaktivisten*, nach der Schaffung einer institutionellen Grundlage, ihre Arbeit zur Schaffung einer kulturellen Hegemonie auf. Die medialen Artikulationsformen der beiden heroischen Hauptgestalten des politischen Mythos, ihre mythischen Gestaltungen, sind, Blumenberg folgend, eingebunden in den Wechselbezug der „Arbeit des Mythos“ und der „Arbeit am Mythos“; diese ist „gnoseologisch der ‚Arbeit des Mythos‘ als deren ratio cognoscendi vorgeordnet, ontologisch jedoch in dieser als in ihrer ration essendi fundiert. Der Mythos erzeugt Bedingungen seiner Überwindung, welche in eins auch Voraussetzungen seiner Erhaltung sind. Das ist die Fundamentalambivalenz, im Hinblick auf die sein Verfahren als de-konstruktiv gekennzeichnet werden kann. Die ‚Arbeit des Mythos‘ ist destruktiv und konstruktiv zumal, ja sie ist zugleich auch reduktiv“, sie steht immer schon in Verbindung mit dem von Hans Jonas so genannten ‚Grundmythos‘, der „nicht das Vorgegebene“ ist, wie Blumenberg betont, „sondern das am

---

2346 Vgl. oben Kap. 3 - „Die gesellschaftliche Theorie des Marxismus-Leninismus ist das Abbild der historischen Wirklichkeit im Bewußtsein des Menschen, sie ist die erkannte Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung, die bewußt gewordene historische Notwendigkeit. (…) Die neue Ordnung, die die Arbeiterklasse im Bunde mit allen Werktätigen errichten wird, ist unumgängliche, objektive Notwendigkeit geworden. Die Arbeiterklasse mit der marxistischen Partei an ihrer Spitze, ist die Kraft, die den Sinn und das Gesetz der Geschichte zu vollstrecken hat. Darum ist die Sache des Sozialismus unbesiegbar. Sie wird zu ihrem endgültigen, allumfassenden, weltgeschichtlichen Sieg vorwärtsschreiten.“

Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte."[2347]

In dieser Ambivalenz liegt der Ansatzpunkt der Bestimmung der medialen Produktionen als mythischen Produktionen und der in ihnen sich vollziehenden Abschleifung des Grundmythos durch Rezeption und unerfüllte Erwartungen. Hier wird die Konzeption des *Wirklichkeitsbegriffs* von besonderer Bedeutung, wenn „nach der Funktion mythologischer Rezeptionsvorgänge als der Indikatoren geschichtlicher Wirklichkeitsverständnisse"[2348] gefragt wird.

Die sozialistische und post-sozialistischen Rezeption der im *Typus optimistischer Heroismus* gefassten mythischen Erzählungen, die beides darstellt, destruktive Arbeit des Mythos und konstruktive am Mythos, indizieren bereits distinkte Wirklichkeitsverständnisse. Das, was Thorndikes Filme der ‚Arbeitshelden' auszeichnen soll, ist, wie Herlinghaus hervorhebt, ihre *„politische Evidenz"*. Evident sind die von ihm in seinen Filmen illustrierten politischen Thesen; evident sind diese Thesen, weil sie die korrekte Wiedergabe der Kernthesen des Marxismus-Leninismus sind. Die in den Filmen reproduzierten Thesen enthalten die Hauptbestimmungen des politischen Mythos vom Kollektivsubjekt Arbeiterklasse; da sie diese Hauptbestimmungen formulieren, formulieren sie auch die Hauptbestimmungen der Personalisierung dieses Kollektivsubjekts in der Gestalt des heroischen Arbeiter.

In der Gestalt des Arbeitshelden sind idealtypisch alle wesentlichen Merkmale des Mythos enthalten; die neue soziale Elite der Arbeitshelden - das sind Revolutionäre im Arbeitsprozess, Bahnbrecher der Zukunft, Kämpfer für ein neues Leben. Es handelt sich um den Idealtypus Arbeitsheld in der Ausprägung des optimistischen Heroismus.

Das, was den entscheidenden Mangel der Filme Thorndikes ausmacht, ist, Herlinghaus zufolge, die fehlende *ästhetische Evidenz*. In der Artikulation dieser Differenz artikuliert sich *offen* ein verändertes Wirklichkeitsverständ-

---

2347 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, a. a. O., S. 13.

2348 Villwock, Jörg, Mythos und Rhetorik. Zum inneren Zusammenhang zwischen Mythologie und Metaphorologie in der Philosophie Hans Blumenbergs, in: Philosophische Rundschau 32. Jg. 1985, H. 1/2; S. 68 - 91, hier: 77. Vgl. dazu Kap. 3.

nis. Daher leidet diese Gestalt an einem grundsätzlichen Konstruktionsfehler. Die Attribute des heroischen Arbeitshelden sollen ihm in iterative *Rede* zugesprochen werden, die heroischen Attribute können nur diskursiv beschworen, sie können nicht angemessen visualisiert werden. Dieser Mangel der Bilder ist für die angestrebte *Glaubwürdigkeit* und *Effizienz* des Films als Waffe im Klassenkampf kontraproduktiv.

Die im Modus der diskursiven Rede vorgeführte Größe des Arbeitshelden, die Deduktion dieses Idealtypus, steht daher in einem unübersehbaren Gegensatz zum Entwurf der Gestalt des politischen Führer-Helden bei Maetzig; dessen ‚Wesen' wurde zwar auch aus dem vorausliegenden politischen Mythos deduziert, er hat aber darüber hinaus eine eigenständige ästhetische Gestalt in einer den Mythos kongenial nachbildenden Formensprache erhalten. Seine Größe wird nicht in Thesen *behauptet*, sie *wird gezeigt*.

Die präsentierten Attribute des politischen Führer-Helden im Typus des optimistischen Heroismus: Gewissheit, Handlungssicherheit und Zukunftsoptimismus sind weitgehend visuell beglaubigt. Damit werden die *Effekte* von Glaubwürdigkeit und Lebensechtheit und damit auch die politische *Effizienz* im rein fiktionalen Film, im Spielfilm, hergestellt, verbunden mit der Wirkung der Entwicklung und Freisetzung von affektiven Bindungskräften.

Im fiktionalen Dokumentarfilm fehlt diese Dimension, obwohl er den gleichen Auftrag erfüllen soll wie der Spielfilm: ein heroisches Selbstbild entwickeln und zeigen. Gleichwohl verfällt auch der Spielfilm einer Rüge der sozialistischen Kritik, die am gelungenen heroischen Kader als Defizit das ungenügend vorgestellte Menschliche entdeckt und somit das *Wirklichkeitsverständnis* des zum *humanistischen* empor gestiegenen *sozialistischen* Realismus indiziert.

Die Bilder beider Genres sind Repräsentationen des Gehalts des politischen Mythos, es handelt sich um *Imaginationen*; die von ihnen aufgeschlossene Vorstellungswelt ist angelegt auf Selbstermächtigung und auf Überwältigung. Die Einspeisung dieser medialen Selbstbilder des Parteikommunismus in die öffentliche Sphäre, die zunehmende Präsenz dieser Bilder im visuellen Haushalt einer systematisch und beschleunigt transformierten Kultur stellt eine zeichenhafte Handlung dar: sie soll *bewirken, was sie bezeichnet*.

Insofern stellt der defiziente ästhetische Status, die Dominanz des Diskursiven, für die implikative Wirkung der *Selbstermächtigung* kein Problem dar - für die Proselyten der Partei, für die die mythische Verschränkung von Aus-

druck und Sache kennzeichnend ist. Anders dagegen bei den Adressaten der soteriolgischen Bilder, deren Überwältigung von der gezeigten Größe des Kommenden ihre ‚Erziehung im Geist des Sozialismus' einleiten soll. Die Rezeptionsprozesse erfüllen kaum Erwartungen bei den Adressaten, sie werden kaum merklich überwältigt von den Bildern und sie lassen sich nicht anschließen an die Mission der Partei.

Die Ambivalenzen der mythischen Rezeption machen so aus Bildern der Selbstermächtigung Zeugnisse der Selbstüberwältigung durch die eigenen mythischen Suggestionen, kurz: eine große *Selbsttäuschung*, denn was mythisch-medial *bezeichnet* wird, ist eben noch nicht identisch mit einer realisierten Sache außerhalb des Mediums; die Lektion dieser Differenz ist an den Werken der Künstler abzulesen, die den destruktiven Prozess der Arbeit des Mythos produktiv vorantreiben.

5.5.2 Dezisionistischer Heroismus

Erfolgte die Geburt des ‚optimistischen' politischen ‚Führer-Helden' aus dem Geist der Revolution, so erfolgt die Geburt der Helden des Typs des dezisionistischen Heroismus aus dem Geist der Gemeinschaft. Dieser Heldentypus durchläuft einen Bildungsweg, der zur persönlichen und politischen Emanzipation führt. Am Anfang ist er jung, unpolitisch und unheroisch; am Ende erweist sich sein durch eine Entscheidung eingeschlagene Weg insgesamt als heroisch: als der Heroismus des Alltags, als Heroismus der Mühen des „täglichen Ansturms"(Lenin)

In der Figur des ‚Arbeitshelden' dieses Typus ist die Verstetigung der Anstrengung des Kampfes in sozusagen *alltäglichen* Formen gestaltet: nicht mehr der großen heroischen Tat an der Produktionsfront gilt das Interesse, im Mittelpunkt steht die Veralltäglichung des Heroismus in der beharrlichen Weiterentwicklung individueller und damit gesellschaftlicher Fähigkeiten, in der Verbindung von persönlicher Qualifikation und Verbesserung der Produktion und in der Verbindung von persönlicher Geschichte und Geschichte der Gesellschaft in der bewussten Parteinahme für die Politik jener Partei, die dies alles ermöglicht hat, kurz: In der Verbindung von Arbeit und Politik und der Entscheidung für Partei und Staat liegt diese Form des Heroismus des Arbeitshelden.

Der persönliche und politische ‚Bildungsweg' der neuen Helden durch das Land des Sozialismus hat vieles als veränderungsbedürftig erwiesen; aber schon der vorhandene Glaube an die *Möglichkeit* von Veränderung spricht

ebenso für ihn wie die gezeigten positiven Lösungen. Aus der vorgeführten Einheit des Politischen und Privaten unter Führung des Politischen entsteht jene unbestimmbare, unergründliche Tatkraft, die zur Entscheidung befähigt.

Der ‚optimistische' Held, das hat der Thälmann- Film demonstriert, entsteht, entwickelt und bewährt sich im *revolutionären Kampf*, er ist noch zur Handlung in voller Selbständigkeit fähig, im „heroischen Weltzustand" hängt alles ab vom Handeln des Heros. Folglich sind die wichtigen Merkmale, die ihn ausmachen die Anwesenheit von absoluter Gewissheit über das Ziel der Handlung und Handlungssicherheit. Der neue Kadertyp, der als Figurenensemble der undogmatischen Kommunisten vorgeführt wird, hat als programmatische Selbstauskunft die Bedeutung des ‚Vertrauens', das es zu schaffen gilt, als Grundlage jeder gelingenden Politik und Meinungsbildung annonciert. Dies manifestiert sich in dem Versuch einer Veränderung der Kommunikationsstrategie: von der asymmetrischen soll umgestellt werden auf eine symmetrische Kommunikationssituation; aus dem Monolog der Partei soll - der *Form* nach - ein Dialog werden; der an der „schädlichen" Wirkung erkennbaren *falschen* Vermittlung des *richtigen* Dogmas gilt die Kritik.

Diesem Konzept liegt selbstverständlich auch ein modifiziertes Verständnis dessen, was den Kader auszeichnet, zugrunde. Die Gestaltung des Helden als einer passiven und selbstreflexiven Figur wird zum Merkmal; Selbstzweifel und Krisen treten ins Bild.

Im Kadertyp des ‚Zweifelnden' wird im neuen Kommunikationsprozess die Richtigkeit der alten leninistischen Losung „Die Wahrheit ist unsere Stärke" gezeigt; in ihrer wechselseitigen Bestätigung erweisen sich die ‚undogmatischen' neuen Kader als Repräsentanten einer erneuerten Partei, als Kader, die sich, weil sie die Bedeutung von „Wahrheit" und „Vertrauen" als „Schlüssel zum Menschen" verstanden haben, nun als „Ingenieure der menschlichen Seele" (Stalin) an die Arbeit der Überzeugung der Menschen für den Sozialismus machen können, indem sie *ihre* Entscheidung als *vernünftige* Grundlage für *alle* ausgeben.

Die aufbrechenden persönlichen und politischen Krisen bezeugen die Abwesenheit einer absoluten Gewissheit; die von der Helden schließlich gewonnene Gewissheit ist eine Gewissheit *zweiter Ordnung*, eine, die der Bestätigung bedürftig war, erst so konnte sich die politische Unterscheidungsfähigkeit verstetigen, die sich im dezisionistischen Akt vollzogen hatte. In diesen Figuren sollen Partei und Arbeiterklasse auf einer neuen Grundlage zu einer

neuen Einheit zusammenfinden; diese neue Grundlage entsteht im Kampf gegen Dogmatismus auf Seiten der Partei und gegen blinden Egoismus auf Seiten der Arbeiterklasse, die neue Einheit entsteht durch *Offenheit, Wahrheit und Vertrauen*. Möglich wird beides durch eine *Entscheidung* von beiden Seiten über das Verfahren der Lösung von Problemen im Interesse der Sache: Konsens oder/statt Konflikt, Dialog oder/ statt Monolog, Verständigung oder/statt Dekretieren.

An diesen Figuren wird die aufbrechende Differenz zwischen Dogma und seiner Darstellung erkennbar; es handelt sich um Darstellungen, die gerade die Forderung der *Parteilichkeit* in voller Absicht erfüllen, aber *unintendiert* die Differenz der Auffassungen *hervortreten* lassen und damit distinkte Wirklichkeitsbegriffe *innerhalb* der Diskurssphäre der herrschenden Ordnung indizieren

Die Figuren dieses Typus stellen eine entscheidende Modifikation des ersten Typus dar; sie kann wie folgt bestimmt werden: Der optimistische Heroismus zerfasert, Gewissheit und Handlungssicherheit sind nicht mehr *fraglos* vorhanden und gesichert, erst nach überstandener Krisis stellt sich beides wieder ein: es liegt eine Gewissheit *zweiter Ordnung* und eine abgeleitete Handlungssicherheit vor, deren Grundlage eine Dezision bildet.

Dezisionismus ist eo ipso *Gegenposition*, gerichtet gegen die Position der Verflüssigung von Handlung in einen unendlichen Prozess des Abwägens von Vernunftgründen im unabschließbaren *Diskurs*, dessen Kern in der Relativierung jedes *absoluten* Wahrheitsanspruchs der Vernunft liegt; ein Diskurs, an dem der Dezisionismus gerade diese Unabschließbarkeit und Unentschiedenheit kritisiert, ein Diskurs, in den er aber *schon einbezogen* ist durch seine antithetische Bezogenheit. Der politische Dezisionismus ist angeschlossen an die *dualistische Grundstruktur des Mythos*. Im Dezisionismus, der Theorie von Entscheidung als letzter und unableitbarer Grundlage politischen Handelns, das demzufolge nicht aus Normen abzuleiten, sondern als eine Schöpfung aus dem Nichts anzusehen sei, gehört zum Kernbestand des kommunistischen Denkens.

5.5.3 Digressiver Heroismus

In „Jadup und Boel“ wird der Abschied von der Produktionsästhetik und ihrem Monosemiefuror deutlich; an ihre Stelle tritt das, was in Anschluss an

Wolfgang Iser[2349] als Rezeptionsästhetik bezeichnet werden kann. Ihre Prämissen und ihr Grundverständnis von Kunst zielen auf einen Verstehensprozess, der nicht primär an einem manifesten Bedeutungsinhalt der Texte/Werke ansetzt, der nur zu reproduzieren wäre, sondern der im Gegenteil ansetzt an der prinzipiellen Polysemie, also an *Leerstellen* der Werke, die dem Rezipienten Möglichkeiten der *Herstellung von Bedeutungen* eröffnen, die Möglichkeit, Unbestimmtheiten zu bestimmen, Ergänzungen zu schaffen zu dem, was nicht dasteht; kurz: die produktive Kommunikation mit dem Rezipienten zu ermöglichen und auf sie auch zu setzen. Die Geschichte von Jadup und Boel erzählt die Paradoxie des Parteiauftrags, der Jadups Abstieg vom Turm veranlasst, damit er mit den Menschen rede. Der Film zeigt, wohin dieser Auftrag führt: er führt zum Verlust der Fähigkeit, überhaupt mit jemandem reden zu können, an die Stelle der Fähigkeit des verstehenden und verständnisorientierten Gesprächs, des Dialogs, tritt die Rede zu den Menschen, treten Anordnung, Befehl und Dekret.

Die Formeln der Agitation haben das Gespräch im öffentlichen Raum zerstört; die gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen des eliminierten freien Gesprächs ist eine iterative Spiegelung der Rede der Partei, kurz: ist *Monolog der Macht.*

Dieser Film aber erzählt nicht *eine* Geschichte, sondern viele, nicht nur die des Kaders, die auch, und diese Figur ist auch noch so etwas wie eine Zentralgestalt, aber sie ist nicht mehr das Zentrum, so wie auch die *Emanzipationsgeschichte* nicht das Zentrum ist und nicht sein kann, weil es zerfasert ist. Der Film erzählt auch die Geschichte seiner Ehe, der taktischen Züge in der sozialistischen Lebenswelt. Oder die von der Autorität des Kaders. Oder die Geschichte der Gewalt von Jugendlichen im Ort gegen den Fremden, den Chronisten. Oder die Geschichte des Alkohols im Sozialismus. Die Geschichte von der Qualität der Brötchen, die der HO-Leiter beim Bäcker kaufen geht, wenn er selbst sie essen will. Oder die des üppigen Angebots an Dingen des täglichen Bedarfs, wovon die „vergnatzte Verkäuferin“ (E. Schieber) ein Lied singen kann, der Bürgermeister aber gar nichts weiß. Dass er davon gar nichts weiß, ist wieder eine andere Geschichte, die der privilegierten Versorgung der Kader, aber die erzählt er nicht weiter. Aber noch

---

2349 Dieser Ansatz ist von Wolfgang Iser, Hans Blumenberg u. a. in der Arbeitsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ zu Beginn der 1970er Jahre diskutiert worden. Vgl. etwa Iser, Wolfgang, Der implizite Leser, Frankfurt/M. 1972.

viele andere, etwa die des heutigen Traktoristen Arne, des damaligen Vergewaltigers; oder etwa die von Boel, die Fragen,was aus ihr geworden, wo sie geblieben ist; oder die sonderbare Geschichte von Boels Mutter, eine Frau die auf der Müllkippe arbeitet und wohnt; oder die des Historikers, kein Wissenschaftler, ein Geschäftemacher, der das Land durchstreift auf der Suche nach den *Überresten* des Lebens. Es spricht nicht mehr nur die *eine* Stimme; in den alles bestimmenden Monolog der Partei mischen sich vermehrt andere Stimmen, sie vermischen, überlagern und widersprechen sich; es bildet sich eine Vielstimmigkeit aus, die unterschiedenen Stimmen sprechen und streiten über die Gegenwart ebenso wie über Vergangenheit und Zukunft, kurz: die gewaltsam beseitigte „Öffentlichkeit" tritt wieder hervor, zur Debatte stehen Wege und Ziele des Handelns.

In Warnekes Film „Einer trage des anderen Last ...", in der Konfrontation zweier absoluter Geltungsansprüche, wird nicht nur, unterstützt durch den Hinweis auf die Komplementarität der Beschaffung des inner- bzw. außerweltlichen Heils, der Anspruch auf Toleranz deutlich. Anders als etwa bei Simons *Jadup und Boel*, in der die Antithese zum Kader vom Kader selbst noch formuliert werden musste, kann hier die Antithese zum Kader von einer *eigenständigen Figur* vorgetragen werden; und, besonders bedeutsam, es wird keineswegs filmimmanent die eine Position zuungunsten der anderen auf/abgewertet; in diesem Konflikt der „Weltanschauungen" wird keine zum „Sieger" erklärt.

Hier tritt der Relativismus *in* der Welt der *einen* Wahrheit, der kommunistischen, ein. Schlimmer noch: nicht nur auf der Ebene des Prinzipiellen wird nicht die eine und klare Entscheidung für die kommunistische Position gefällt, sondern sie bleibt offen, beide Positionen bleiben gleich gültig; auch auf der Ebene der Figurencharakterisierung sieht sich die Figur des Kommunisten Zweifeln und Selbstzweifeln ausgesetzt. Die Brüchigkeit des zukunftsoptimistischen Plans wird im Gespräch des Kaders mit Sonja im momento mori deutlich, die Inkongruenz des Zeitbedarfs für die Herstellung des Glücks im Paradies der Werktätigen - *am Kiosk Bockwurst soviel du haben willst, gebratene Hähnchen sogar…* - mit der eigenen Lebenszeit wird evident. Und der *Sinnlosigkeitsverdacht*, der sich unaufhaltsam ins politisch geschulte Bewusstsein drängt, kann nur gewaltsam unterdrückt werden. Die Zuweisung von zwei Figuren für die Vertretung der gegensätzlichen Positionen, die Austragung ihres Konflikts und ihre *gleichstarke* Stellung, bedeutet schon formal eine Schwächung des Anspruchs der kommunistischen Partei.

Die unter der Metapher der Krankheit eingetretenen Irritationen der absoluten Sicherheit und die hinzutretenden Selbstzweifel des *glühenden* Kommunisten unterstreichen dies. Das, was hier vorgeführt wird, ist nicht mehr ein Monolog der Macht, im Gegenteil: es ist ein Dialog und die Positionen des Dialogs sind symmetrisch besetzt. Die vorgeführte Unentschiedenheit und die gezeigte Unmöglichkeit, eine positive Entscheidung für eine Position herbeizuführen, zeigen die Herrschaft des Relativismus. Nicht mehr nur eine Geschichte kann erzählt werden als *die* Geschichte des Heils und des kommenden Glücks; Heil und Herrschaft sind auf distinkte Pole verteilt; die Position der Herrschaft, die weiterhin monopolisiert ist, wird allein schon durch diese Pluralisierung bedroht, ihr Monopol geschwächt durch die kommunikative Verflüssigung eines unteilbaren Anspruchs.

Der Film „Die „Architekten" von Peter Kahane, als allegorische Darstellung des finalen Scheiterns der politischen Utopie, hat eine Endzeit-Konstellation zum Ausgangspunkt, der Klassenfeind ist längst besiegt, das schlechte Alte des Kapitalismus ist längst überwunden; schlimmer noch: als Repräsentant des Alten erscheint die Avantgarde, die Platzhalterin der Utopie selbst - die Partei. Es ist diese Verkehrung der Grundkonstellation, die die Grundlagenkrise des politischen Systems verdeutlicht. Kahanes Film verbindet den Utopieverlust mit der Entdeckung der Endlichkeit des Einzellebens. Er markiert damit das Ende der Unterordnung des Lebens unter die Idee eines kommenden, besseren Lebens in einer neuen Gesellschaft: Die Hoffnung darauf hat kein Kriterium mehr, denn diese Gesellschaft ist schon da. Und diese Gesellschaft ist kein Ort zum Leben.

Die Filme, in denen *Zeit* thematisiert wird, zeichnen sich durch einen impliziten Bezug zu einem Wirklichkeitsbegriff aus, der Realität als *in der Intersubjektivität sich vollziehende Erfahrung und Weltbildung* versteht; sie zerstören daher die herrschende filmische Form des Monologs der Macht; ihr Ansatz zielt zögernd und zaghaft, im Ergebnis aber zerstörend, auf Präsentation distinkter Stimmen und differierender Positionen, kurz: auf Dialog und Diskurs. Der diesen Filmen implizit zugrunde liegende *Wirklichkeitsbegriff* unterscheidet sich von dem Wirklichkeitsbegriff der kommunistischen Partei, der durch eine *garantierte Wirklichkeit*[2350], die in einer veritas ontologica begründet liegt, gekennzeichnet ist, „durch seinen Zeitbezug"; *er* versteht „Realität als Resultat einer Realisierung, als sukzessiv sich konstituierende

2350 Vgl. oben Kap. 3 und 4.

Verlässlichkeit, als niemals endgültig und absolut zugestanden Konsistenz, die immer noch auf jede Zukunft angewiesen ist, in der Elemente auftreten können, die die bisherige Konsistenz zersprengen und das bis dahin als wirklich Anerkannte in die Irrealität verweisen könnten. Auch die abgeschlossene Lebenszeit eines Subjektes erlaubt erst zu sagen, *seine* Wirklichkeit sei ungebrochen gewesen, aber auch dieses und jenes seien seine Illusionen, Imaginationen, Selbsttäuschungen, ‚seine' Wirklichkeit gewesen. Die Verbindung des Possessivpronomens mit dem Ausdruck Wirklichkeit ist für diesen Begriff charakteristisch. Der alle einzelnen Subjekte übergreifende und umgreifende Horizont der Zeit setzt das einzelne Subjekt mit ‚seiner' Wirklichkeit entweder ins Unrecht oder gibt ihm die Noch-Zulässigkeit einer perspektivischen Position, eines topologisch zuordnungsfähigen Aspektes von Realität. Wirklichkeit als sich konstituierender Kontext ist ein immer der *idealen Gesamtheit* der Subjekte zugeordneter *Grenzbegriff*, ein Bestätigungswert, der in der *Intersubjektivität* sich vollziehenden Erfahrung und Weltbildung."[2351]

Die Wiederkehr des Diskurses, dessen Unabschließbarkeit in der neuzeitlichen Selbstbegründung des Denkens als Pluralisierung der Vernunft begründet liegt, die Wiederkehr des Unterdrückten, seine Wiederaufnahme im Modus der auftretenden Auslegungsvarianten von *Wirklichkeit* kennzeichnet die Filme des digressiven Heroismus. In diesem Typus schließen die Filme in Grundzügen an die ästhetische Moderne an; sie vollziehen sukzessive den Bruch mit der Ästhetik der Repräsentation, d.h. den Bruch mit der normativen Bestimmung der Kunst als Versinnlichung einer vorgängigen Idee.

Mit diesem Prozess verbunden ist die Erosion von an die Zentralperspektive gebundenen Erzähltechniken; mit dem Verlust der theoretischen Gewissheit geht Einsicht und Erfahrung der Dezentrierung des Subjekts einher. Immer weniger kann angesichts des außer-ästhetischen Erfahrungsdrucks an der Annahme eines handlungsmächtigen Subjekts festgehalten werden, dem eine historisch-teleologische Perspektive inkorporiert sein kann. Stattdessen erscheint die Perspektivität überhaupt als das zu Erzählende, d.h. das Recht des Individuums auf Darstellung SEINER Sicht der Dinge wird zum Thema; die entsprechende Form ist die Digression.

2351 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a. a. O., S. 52

Thema der kommunistischen Kunst als totalitärer kann immer nur eines sein: ‚*Die* Wirklichkeit in ihrer *revolutionären* Entwicklung.' Die Herrschaft dieser Doktrin wird durch die Digression ausgehöhlt; der Prozess der Subsumption des Werks unter ein begriffliches Analogon wird in der digressiven Erzählung umgekehrt. Die Konstruktion des Kollektivsingulars Arbeiter wird dekonstruiert; das, was ihr in verschwunden war, was sie absorbiert und eliminiert hatte, kehrt wieder: der einzelne Mensch; es gibt nicht mehr *die* Geschichte, es gibt wieder Geschichten von Menschen.

Was hier für den Bereich der Kunst dargestellt wird, ist jener Prozess der Delegitimierung, der in der Sphäre von politischer Herrschaft durch Verknappung der Ressource Sinn entsteht.[2352] Legitimationskrisen in einer Gesellschaft entstehen, vermittelt über den ‚Wahrheitsbezug', aus einer systematischen Verknappung der Ressource Sinn; die Gründe für einen „Legitimationsschwund lassen sich ... nur aus einer ‚eigensinnigen', d.h. wahrheitsabhängigen Evolution von Deutungssystemen gewinnen, welche die adaptive Kapazität der Gesellschaft systematisch beschränkt."[2353] Die normativen Kriterien sowohl für die Beurteilung illegitimer Herrschaft wie für die Evolution von Deutungssystemen liegen Habermas zufolge begründet in der Fähigkeit des Menschen zur intersubjektiven rationalen Verständigung im Medium der Sprache, die dem kommunikativen Handeln und seinen Weltbezügen zugrunde liegt. Anders als im metaphysischen Normativismus - deren Normen schlicht als „Setzung" auftreten - ist die Reflexivität von Begründungen entscheidendes Merkmal postmetaphysisch konzipierter Handlungsnormen, über deren Geltung sich die Gesellschaftsmitglieder im Diskurs selbstreflexiv verständigen und vergewissern. Das gilt auch für die demokratietheoretisch essentielle Bestimmung des prozedural gedachten ‚Staatszwecks', mit dem oben[2354] die Kritik an metaphysisch fundierten Staatszwecken als dem Willen des Souveräns vorausliegenden und unverfügbaren geleistet werden konnte.

Rückblick: Engels konnte nach dem Tod von Marx noch zukunftsoptimistisch schreiben: „Die Bewegung des Proletariats geht ihren Gang weiter, aber der *Zentralpunkt* ist dahin, ... Die Lokalgrößen und die kleinen Talente, wo

---

2352 Vgl. dazu die oben in Kapitel 2.1. dargestellte Problematik der Legitimität.

2353 Habermas, Jürgen, Legitimationsprobleme im modernen Staat, a. a. O., S. 193.

2354 Vgl. oben Kapitel 1. 5.

nicht die Schwindler, bekommen freie Hand. Der *endliche* Sieg bleibt sicher, aber die Umwege, die temporären und lokalen Verirrungen – schon so unvermeidlich – werden jetzt ganz anders anwachsen...“[2355]

2355 Marx/ Engels: Werke, Berlin 1956 ff., Bd.35, S. 460 f, zit. nach E. Engelberg, Bemerkungen zu Männern, die Geschichte machten, a. a. O., S. 88.

6 Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist das heroische Selbstbild des Parteikommunismus; untersucht wird es in den Erzeugnissen der DEFA. Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit, die Frage nach der Erkennbarkeit einer inneren Erosion der ideologischen Herrschaftsgrundlagen der SED-Diktatur, wird mit der Analyse der medialen Selbstinszenierungsformen des Heroismus verfolgt.

Im einleitenden Kapitel der Arbeit werden die historisch-politischen Grundlagen der SED-Diktatur kritisch rekapituliert; damit wird ein erster begrifflicher Rahmen der erforderlichen Kontextualisierung der Kunst des Kommunismus bereitgestellt. Nach der Bestimmung der SED-Diktatur als totalitärer Diktatur erfolgt im Anschluss an Kants Begriff der Glückseligkeitsdespotie eine Kritik des politisch-moralischen Anspruchs dieser Diktatur auf Realisierung des Glücks der menschlichen Gattung.

Der Akzent liegt auf der Herausarbeitung der Kontinuität der Grundauffassungen der Politik von KPD/ SED von Weimar bis in die SBZ/DDR. Die Betonung dieser Kontinuität erhält ihre besondere Bedeutung angesichts der von der kommunistischen Propaganda nach Ende des Zweiten Weltkriegs etablierten „Kultur des Antifaschismus“ (F. Furet), deren Grundzüge in den Filmen der DEFA reproduziert wurden und deren Hegemonie lange und erfolgreich den totalitären Charakter der kommunistischen Herrschaft in den Hintergrund drängen konnte.

Im zweiten Kapitel wird die für die Kontextualisierung der Kunst erforderliche Begriffsbestimmung näher an den Gegenstand heran geführt, indem die historischen und theoretischen Grundlagen der kommunistischen Ästhetik und der Kunstpolitik in der SED-Diktatur dargestellt werden. Auch hier gilt die besondere Aufmerksamkeit der Herausarbeitung von Kontinuitätslinien; dabei zeigt sich das entscheidende Dilemma der kommunistischen Kunstdoktrin, den theoretischen Nachweis für die Überlegenheit der neuen proletarischen Kunst erbracht zu haben, ohne auf entsprechende Kunstwerke verweisen zu können - ein seit den Anfängen der Diskussion bestehendes und bis zum Ende nicht aufzulösendes Problem. Ein Überblick über die einzelnen Phasen der SED-Politik auf dem Feld der Kultur zeigt ihre unermüdlichen

Anstrengungen, zeigt die vorhandenen Probleme, aber auch ihre Erfolge bei der Schaffung einer neuen Kultur und einer neuen symbolischen Ordnung. Deutlich wird dies auch bei der Errichtung und Erhaltung des Medien- und Filmmonopols der SED in Gestalt der Filmfirma DEFA.

Diesen beiden *historisch-empirischen* Kapiteln folgen zwei Kapitel, in denen eine *systematische* Erörterung des Gegenstands erfolgt. Im Rahmen einer ideengeschichtlichen Rekonstruktion wird im dritten Kapitel die kommunistische Ideologie mit Cassirer und Blumenberg als moderner politischer Mythos bestimmt. Als übergreifender Problemhorizont wird die Krise der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts eingeführt; politischer Mythos, totalitäre Diktatur und Kultur werden als *Antwort* auf eben diese Krise deutlich gemacht. Damit wird in dieser Arbeit ein von Kocka[2356] formuliertes Desiderat aufgenommen, den dominierenden kleinteiligen und eng empirischen Zuschnitt der DDR-Forschung zu erweitern durch Einbeziehung größerer theoretischer Problemzusammenhänge.

Die Erzeugnisse der kommunistischen Kulturindustrie werden hier als Repräsentationen von ‚Ideen' verstanden. Damit grenzt sich der Ansatz dieser Arbeit in methodologischer Hinsicht von rein empirischen und komparativen Untersuchen der ‚Tatsache der Kultur' ab; der Ansatz dieser Arbeit befindet sich damit „im Kreis der allgemeinen ‚transzendentalen' Frage: im Kreis derjenigen Methodik, die das ‚quid facti' der einzelnen Bewußtseinsformen nur zum Ausgangspunkt nimmt, um nach ihrer Bedeutung, um nach ihrem ‚quid juris' zu fragen."[2357] Der Untersuchungsgegenstand aus dem Bereich der totalitären Kultur, der Heroismus, wird hier nicht als bloßes ‚Faktum' genommen, sondern seine Objektivationen werden durch eine rekonstruktive Analyse „zu ihren elementaren Voraussetzungen, zu den ‚Bedingungen ihrer Möglichkeit'"[2358] zurückgeführt.

Zu den Möglichkeitsbedingungen zählt in erster Linie die Remythisierung eines theoretischen Ansatzes, die Transformation des Marxismus zum politischen Mythos. Differenziert wird dabei zwischen dem „Grundmythos" von der Arbeiterklasse als der Idealgestalt der heroischen Selbstbefreiung des Proletariats und der gesamten Menschheit im originären Marxismus und den

---

2356 Kocka, Jürgen, Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung., a. a. O., S. 765.

2357 Cassirer, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen, a. a. O., S. 58.

2358 Cassirer, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen. a. a. O., S. 67.

„Weltanschauungsmythen“ des Kommunismus. Darin wird der Grundmythos fusioniert mit spezifischen Elementen des totalitären Mythos, nämlich dem Heroismus, dem Realismus, der Monumentalität, der Volkstümlichkeit und dem Klassizismus. Seine unterschiedlichen Ausprägungen heroischer Figuren können als Antizipation des „Neuen Menschen“ gelten.

Die kommunistische Herrschaft betreibt *mit allen Medien die Inthronisierung ihres Selbstbildes*; dabei sind Produktion und Durchsetzung des Selbstbildes komplementäre Prozesse. Parallel zur medialen Produktion eines hermetischen Kosmos der Sinnhaftigkeit - beteiligt ist daran das ganze Ensemble der monopolisierten Medien, vom Buch bis zur Zeitung, vom Lied im Kindergarten bis zum Schlager der Unterhaltungskünstler, vom Denkmal bis zum Film - als Nachbildungen der Leitideen vom Aufbau der Neuen Gesellschaft, verläuft die gewaltsame tatsächliche Herstellung dieser Gesellschaft durch sukzessive Zerschlagung der ‚alten‘ Gesellschaft und Transformation von Politik, Ökonomie und Kultur.

Die medialen Produktionen, d.h. hier die Filme, sind Zeugnismittel eines kollektiven Sinngebungsprozesses und eines kollektiven Selbstentwurfs, in ihnen scheint das Verhältnis von kollektiver Imagination und der Produktion von gesellschaftlicher Ordnung auf. Diese Filme sind visuelle Kommunikation des zugrundeliegenden Selbstverständnisses der herrschenden ‚Weltanschauung‘. Faszination und Macht des Mediums Film hängen aufs engste zusammen mit der Suggestion und dem „in situ realisierten Versprechen, Herstellung von Totalität leisten zu können durch seine immanente Kraft, Disparates, weit Auseinanderliegendes, Widersprüchliches, Fremdes und Vertrautes am Ende als Einheit zu begreifen oder zumindest als einheitlich begriffen vorzugeben.“ (Blumenberg). An den Prozess der Mythisierung des Politischen kann daher das Medium Film anschließen; in seiner technisch induzierten Remythiserungsleistung wird auch die ikonische Leere, die Undarstellbarkeit eines Kollektivsubjekts aufgehoben. Das mythische Potential entäußert sich mit Konsequenz in einer monumentalen und stählernen Gestalt: dem Arbeiter/Kader als Heros.

Durch diesen Analyseschritt gelingt es der Untersuchung, dem befremdlichen und fremden Prozess der Wiederkehr des vormodernen Phänomens Heroismus in der Kultur der Moderne eine neue Seite und einen *neuen Sinn* zu erschließen. Der erschlossene Sinn der heroischen Selbstinszenierung besteht, kurz gesagt darin, der ‚Entzweiung‘ (Hegel) des Lebens entgegentreten zu können. Die kommunistische Kritik an der Heimatlosigkeit im

Gehäuse sozialer Rationalisierung, an der Kälte arbeitsteilig zergliederter Gesellschaften orientiert sich an der *Gemeinschaft* des Volkes als dem Ideal wiederherzustellender Einheit und Ganzheit. Daher scheinen in diesem mythisierten Selbstbild *Figuren der Ganzheit* auf: Entwürfe von Figuren, die auf die Entzweiung, die Fragmentierung der Welt, der menschlichen Existenz und Erfahrung in ihr, die *Antwort* einer neuen Einheit von Welt, Mensch und Geschichte geben. Der im Kleid der Wissenschaft auftretende modere politische Mythos und sein auf Totalerkenntnis zielender Anspruch, „um im Universum der Gegenstände dem Menschen endlich seinen festen Ort unbedingter Gewißheit zu geben", dieser Anspruch „erfordert sozusagen ein umfassenderes Subjekt als das individuelle", eine Art „Generalsubjekt"[2359], die kommunistische Partei, deren Personifizierung, die Kader als *Funktionäre einer Funktion*, des historisch-politischen Prozesses, die mythische Selbstermächtigung in sich reproduzieren.

Die der heroischen Figur als Figur der Ganzheit inkorporierte *Repersonalisierung des Politischen* stellt seine besondere Leistung dar und den Gegenentwurf des politischen Mythos zu gesellschaftlichen Verhältnissen unter der Herrschaft von anonymen, funktional differenzierten Prozessen.

Das politisch-revolutionäre Programm des kommunistischen Mythos steht unter dem Titel Emanzipation der Gattung; es ist von Marx bis Müller (Heiner) als heroische Selbstbefreiung gedacht. Die im vierten Kapitel vorgestellte Typologie des Heroismus ermöglicht die systematische Befragung der Filme der DEFA auf Heroismus in den Darstellungen von Kader/Arbeiter. Die Untersuchung durchschreitet den Prozess der filmischen Objektivationen des Heroismus von seiner Idealgestalt (optimistischer) bis zur Verfallsgestalt (digressiver Heroismus), damit werden Aufsteig und Fall des Heroismus-Paradigmas deutlich.

In dieser Arbeit wird also *nicht* die *historische Abfolge* deskriptiv nachgezeichnet, sondern die historische Variabilität wird *kriteriengeleitet* interpretiert. Aus dem Interpretationsansatz der Hermeneutik des Heroismus folgt auch ein neue Deutung des Wandels: der Weg der Filme von ‚reinen Propagandafiguren' zu ‚menschlicheren Figuren' kann nicht primär als Ausdruck eines *Aufstiegs* - zur genauen ‚sozialen Beobachtung' etc., d.h. zur ‚Realität' - verstanden werden, sondern als ein *Abstieg*, als der Verlust der Fähigkeit

---

2359 Blumenberg, Hans, Ursprung und Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode, a. a. O., S. 135.

des Politischen, ‚die Wirklichkeit' nach dem Modell des totalitären Mythos zu modellieren. Das, was stattdessen geschieht, ist nur noch Abbildung des Gegebenen, *Verdopplung* statt Neuschöpfung.

Dieser sichtbar werdende Prozess kann als Indikator gelten für ‚immanente Differenzen' in der Herrschaftsgeschichte der SED, als Indikator für den sukzessiven Verlust der Hegemonie des eindeutigen kommunistischen ‚Weltverstehens' und ‚Wirklichkeitsbegriffs' im eigenen politischen Feld, in der selbstgeschaffenen symbolischen Ordnung.

Die im fünften Kapitel vorgenommenen Filmanalysen zeigen diesen Erosionsprozess der *einen* Wirklichkeit und Wahrheit; es erscheinen *zwei* mögliche Auslegungen der *einen* ‚Idee'. Diese Idee, die als unmittelbarer Ausdruck der ‚Wirklichkeit' selbst gelten sollte, gerät dadurch in eine bedrohliche Verlegenheit: sie wird *relativiert.*

Dem heroischen Prozess der Schaffung einer Neuen Welt korrespondieren die im ‚öffentlichen' Raum aufgestellten Kolossal-Figuren und die heroischen Gestalten von Kader/Arbeiter in den filmischen Inszenierungen; der Größe der kommunistischen Partei korrespondiert die Größe der versammelten ‚Massen' auf den überdimensionierten Aufmarschplätzen: *die Partei blickt auf die Massen und sieht sich*; die Partei spricht zu den Massen und hört aus den streng formierten Reihen den Refrain ihrer Rede; all dies sind *Inszenierungen der Macht und Bilder der Macht*; die Logik der „Identitätsrepräsentation" (Vollrath) findet hier ihren angemessenen bildlichen Ausdruck.

Die Grundform dieses Ausdrucks ist das monologische Sprechen: der *Monolog der Macht* ist die einzige Form des ‚Dialogs', zu dem das totalitäre Denken befähigt ist. Diese Struktur reproduziert das Massenmedium Film in der Inszenierung des Heroismus; es ist Spiegel der Macht und ihr Echo.
Das Auftreten einer immanenten Differenz als hermeneutischer Differenz des herrschenden Selbstbildes lässt den absoluten Anspruch des *Wirklichkeitsbegriffs* der Partei *fragwürdig* werden. Der Anspruch, in ihm habe Vernunft und Geschichte die eine letzte und endgültige Gestalt gefunden, wird durch die im eigenen Medium, dem Film, erfolgende Artikulation eines differierenden Wirklichkeitsbegriffs aufgehoben und in eine Pluralisierung der Vernunft überführt. Aber eben gegen die *Vernunft im Plural* als Kennzeichen der Moderne, als ‚Antwort' auf die Zumutungen der Ambivalenzen, hatte sich der totalitäre Mythos herausgebildet. Sein Versuch, die Bewegung des komplexen, vielstimmigen und unabschließbaren *Diskurses* der plurali-

sierten Vernunft durch *gewaltsame* Herstellung von Eindeutigkeit und letzter Gewissheit zum Stillstand zu bringen, scheitert, List der Vernunft, an der Ambivalenz seiner eigenen Vernunftversion. Es ist die Leistung des medialen Binnendiskurses, in dem die Filmemacher – gegen ihre expliziten politischen Intentionen - diese Ambivalenzen der herrschenden Vernunft in den Metamorphosen der heroischen Gestalten zum Ausdruck und zur Sprache bringen und damit beitragen zur Erosion ihrer Herrschaft.

Die Selbsttäuschung der kommunistischen Partei besteht in der Vorstellung der ungebrochenen Herrschaft ihrer Vernunft und Wirklichkeitsvorstellung - aufgrund des bei *ihr* vorherrschenden konsistenten Selbstbildes. Das heroische Selbstbild repräsentiert die Selbst-Legitimation des Parteikommunismus; es ist die Figur der Souveränität seiner Herrschaft. Und es ist die Figur einer konstitutiven Selbsttäuschung: die von Lenin bis Honecker gültige Selbstauslegung von der „titanischen Leistung des Aufbaus“ entspringt der Gefangenschaft in den heroischen Bildern; der totalitäre Mythos nimmt seine Adepten nicht nur ganz in seine ‚Bilder hinein‘ (Safranski), er läßt sie auch nicht mehr heraus.

Die Repersonalisierung des Politischen in der Figur des Heros repräsentiert die Grundbestimmung des Politischen als Selbstermächtigung des handelnden (Kollektiv-)Subjekts, diese Bestimmung verdichtet sich zum Selbstbild vom Sozialismus/ Kommunismus als dem alternativen und besseren Weg der Moderne in die Zukunft; diese zukunftsoptimistische Gewissheit beherrscht die Parteielite bis zum Ende.

Es herrscht allerdings eine signifikante Selbsttäuschung auch bei den Künstlern vor; die *kritischen* Künstler halten an der Chimäre eines reformfähigen Sozialismus fest; sie glauben, an dessen Höherentwicklung *mitzuarbeiten*, während sie doch mit ihren Werken schon Stein für Stein aus seinem Gebäude abtragen; ein schönes Beispiel nicht-intentionaler Handlungsfolgen, Subversion wider Willen, Subversion einer Ordnung, die vor allem aus der komparatistisch gewonnenen Überzeugung, das *bessere* Deutschland zu vertreten, verteidigungswert erscheint.

Die von der Kunst aufgenommene Konfliktualtät des endlichen und einmaligen Lebens der Individuen und der von ihnen zu spielenden historischen Rolle im Schatten des Konsums, diese Aporie ist von der Kunst nicht zu lösen, nur zu *zeigen*.

Das Hervortreten der Vorstellung, dass es *keine* ‚Wirklichkeit' diesseits der Hermeneutik geben kann, also das Entstehen von medialen Auslegungsvarianten *der* Wirklichkeit, stellt den entscheidenden Schritt in dem Prozess dar, den medialen Monolog der Macht in einen vielstimmigen Diskurs zu verwandeln. Dies stellt aber aus der Parteiperspektive nur ein ephemeres Phänomen dar, ein Vorgang, der von ihr beherrscht wird und das ‚Wesen' ihrer Herrschaft nicht in Frage stellen kann. „Vielmehr beherrschen die unfragwürdigen und als unantastbar geltenden Aussagen das geschichtliche Feld, nicht die Verlegenheit um neue Antworten. Das Auftreten einer Ratlosigkeit, das Bewußtsein des Ungenügens, die Irritation am Geltenden, die Resignation gegenüber dem traditionell Verbindlichen bezeichnen schon außergewöhnliche Situationen der Geistesgeschichte, in denen das Neue bereits überfällig geworden ist."[2360]

Ein adäquates Krisenbewusstsein kann die kommunistische Partei nicht herausbilden; die Gefangenschaft in den alten Metaphern ihrer Macht macht sie blind für die Überfälligkeit des Neuen, das sich bereits artikuliert. *Ihre* Selbsttäuschung besteht darin, an der Vorstellung von der in der Partei inkarnierten *einen* Vernunft und dem korrespondierenden Wirklichkeitsbegriff festzuhalten, während schon durch die *gleichzeitige* Präsenz medialer Auslegungsvarianten dessen *Krise* evident geworden ist: indem die medialen Produktionen die Auslegungsmöglichkeit und Auslegungsbedürftigkeit jeder Wirklichkeit und die Perspektivität jeder Auslegung zeigen, stellen sie den absoluten Wahrheitsanspruch und den Wirklichkeitsbegriff der Partei zur Disposition - und damit auch ihre Macht.

Den *Herbst des Sozialismus*, den Verlust des Zukunftsoptimismus, den Abschied von den heroischen Figuren der universellen menschlichen Emanzipation und den Fall der heroischen Selbstkonzeption des Parteikommunismus hat der DEFA-Film ins Bild gesetzt - vor dem Sturz der Denkmäler der großen Helden des Kommunismus auf den Plätzen und Straßen der DDR.

Mit dem an Selbstzeugnissen ansetzenden neuen Interpretationsansatz dieser Arbeit wird eine am konstitutiven Element des *Selbstbilds* der SED-Herrschaft ablesbare innere Erosion *eines* Elements ihrer Herrschaftsgrundlagen deutlich gemacht.

2360 Blumenberg, Hans, Die Vorbereitung der Neuzeit, a. a. O., S. 92.

Literaturverzeichnis

ACKERMANN, Anton, Unsere kulturpolitische Sendung, Rede Anton Ackermanns auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin, 4. Februar 1946, in: Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Dokumente zur Kulturpolitik 1945 - 1949 zusammengestellt und eingeleitet von Gerd Dietrich, Berlin 1983, S. 265 - 287.

Ders., Freiheit von Wissenschaft und Kunst. (Vortrag Anton Ackermanns auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin, 3. Februar 1946, Auszug), in: Schubbe, Elimar (Hrsg.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972, S. 55 - 56.

Ders., Zum 5jährigen Bestehen der DEFA, in: Deutscher Filmverlag (Hrsg.), Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film, o. O. o. J. , S. 5 - 8.

ACKERMANN, Ulrike, Sündenfall der Intellektuellen. Ein deutsch – französischer Streit von 1945 bis heute, Stuttgart 2000.

AGDE, Günter, Rez. ZG: K. Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? 30.01. 2002 auf der Internetseite der Humbold Universität Berlin: hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/ rezensionen/ZG- 2002 - 015.

Ders., Kurt Maetzig. Eingreifen, aufklären, verändern, in: DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, Hrsg. v. Rolf Richter, Berlin 1983, S. 99 - 119.

ADORNO, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. [13]1993.

Ders., Negative Dialektik, Frankfurt/M. [7]1992.

Ders., Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?, in: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt/M.,1966, S. 125 - 146.

AGETHEN, Manfred, Eckhard Jesse, Ehrhard Neubert (Hrsg.), Der mißbrauchte Antifaschismus. DDR- Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken, Freiburg 2002.

ARENDT, Hannah, Wahrheit und Politik, in: H. A., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, München 1994, S. 327 – 370.

Dies., Macht und Gewalt, München [7]1990.

Dies., Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, München 1986.

Dies., Über die Revolution, München 1974.

ASSMAN, Jan u. Tonio Hölscher, Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988.

BALKE, Friedrich, Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts, München 1996.

BAPP, K., Lemma Prometheus, in: W. H. Röscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 3, Leipzig 1897 – 1902, Nachdruck Hildesheim 1978 , Sp. 3048.

BARCK, Simone, Die sozialistische Kulturrevolution. Der erste Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller 1934, in: Exil in der UdSSR, Bd.1, Leipzig 1979 (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933 – 1945), S. 39 - 113.

BAUMAN, Zygmunt, Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt/M. 1995.

BECHER, Johannes R., Gesammelte Werke Bd. 2, Berlin/Weimar 1966.

BECHER, Uta, ‚Packen wir es an' - Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen, in: Zimmermann, Peter u. G. Moldenhauer, Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film, Konstanz 2000, S. 381 - 398.

BEHRENS, Gerd, Arbeit und Arbeiterbilder in Volker Koepps Film „Märkische Ziegel", in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA- Film, Oldenburg 2002, S. 315 – 333.

BENJAMIN, Walter, Schriften I, Frankfurt/M. 1971.

Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/ M. 1968.

Ders., Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger'. Hrsg. v. Ernst Jünger, in: Das Argument, H. 3., 6.Jg. 1964, S. 129 - 137.

BENTZIEN, Hans, Anhörung des Zeitzeugen in: Materialien der Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur (12. Wahlperiode des deutschen Bundestages), neun Bände in 18 Teilbänden, Frankfurt/M. 1995, Bd. III.1, S. 499 - 503.

BENZ, Wolfgang, Der Moskauer Schriftstellerkongreß 1934, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 48. Jg. 2000, H. 7, S. 624 –632.

BERG, Jan (Hrsg.), Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1981.

BESSEL, Richard / JESSEN, Ralph (Hrsg.), Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR, Göttingen 1996.

Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Teil 1: Albert Wilkening, Geschichte der DEFA von 1945 – 1950. Herausgeber VEB DEFA Studio für Spielfilme, o. O., o. J. (Exemplar im Bestand der DEFA- Sammlung der Universität Oldenburg.)

BEYRAU, Dietrich, Nationalsozialistisches Regime und Stalin - System. Ein riskanter Vergleich, in: osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, 50.Jg. H. 6, Juni 2000, S. 709 – 720.

BIHA, Otto, Der proletarische Massenroman. Eine neue Eine-Mark-Serie des „Internationalen Arbeiterverlages“, in: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, Kritik, Theorie, Feuilleton 1918 - 1933, München 1973, S. 404 – 406.

BLAGOJEWA, Stella, Georgi Dimitrow – Kurze Lebensbeschreibung, Berlin, 1954.

BLUMENBERG, Hans, Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/M. 2001.

Ders., Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Blumenberg, Hans, Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frank./M. 2001, S. 327 - 405.

Ders., Die Verführbarkeit des Philosophen, Frankfurt/ M. 2000.

Ders., Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt /M. 1998.

Ders., Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt / M. ^{3}1997.

Ders., Arbeit am Mythos, Frankfurt/ M. 1996.

Ders., Höhlenausgänge, Frankfurt/ M. 1989.

Ders., Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/M. ^{3}1986.

Ders., Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1986.

Ders., Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt./M. 1981.

Ders., Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: derselbe: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 7 - 54.

Ders., Irdische und himmlische Bücher, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 26. Jg. 1979, S. 618-631

Ders., Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hrsg. v. Manfred Fuhrmann, München 1971 (= Poetik und Hermeneutik IV), S. 11 - 66.

Ders., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963, hrsg. von H. R. Jauß, zweite, durchgesehene Aufl., München 1969 (= Poetik und Hermeneutik I), S. 9 - 27 u. 219 - 227.

Ders, Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche, in: Das Problem der Ordnung. 6. Deutscher Kongreß für Philosophie München 1960, hrsg. v. H. Kuhn u. F. Wiedemann, Meisenheim a. G. 1962, S. 37 – 57.

Ders, Die Vorbereitung der Neuzeit, in: Philosophische Rundschau 9. Jg.1961, H. 2/3, S. 81 - 120.

Ders., Epochenschwelle und Rezeption, in: Philosophische Rundschau Bd.6, H.1/2, 1958, S. 94 - 120.

Ders., Ursprung und Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode, in: Studium Generale Jg. 5, H. 3, April 1952, S. 133 – 142.

BLUNK, Harry, Die DDR in ihren Spielfilmen, München 1984.

BÖCKENFÖRDE, Ernst-Wolfgang, Die Rechtsauffassung im kommunistischen Staat, München 1967.

BONGARTZ, Barbara, Von Caligari zu Hitler - von Hitler zu Dr. Mabuse ? Eine »psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960, Münster 1992.

BOURDIEU, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1987.

BOUVIER, Beatrix, Ausgeschaltet! Sozialdemokraten in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR 1945 – 1953, Bonn 1996.

BRACHER, Karl Dietrich, Lemma Totalitarismus, in: Staatslexikon in fünf Bänden, hrsg. v. der Görres – Gesellschaft, Freiburg 1989, Bd. 5, S. 491- 493.

Ders., Die totalitäre Erfahrung, München 1987.

Ders., Zeit der Ideologien. Eine Geschichte politischen Denkens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1982.

Ders., Die Krise Europas, in: Geschichte Europas Bd. 6, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1976.

BRAUNECK, Manfred, Revolutionäre Presse und Feuilleton, in: Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918 – 1933, München 1973.

BRECHT, Bertolt, Volkstümlichkeit und Realismus, in: Brecht, B., Gesammelte Werke Bd. 19, Frankfurt/ M. 1967.

BRETON, Andrè, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek 1977.

BRINKMANN, Richard , Wirklichkeit und Illusion, Tübingen [3]1977.

BRZESINSKI, Z., Das gescheiterte Experiment. Der Untergang des kommunistischen Systems, Wien 1989

BUCHARIN, Nikolai, Vom Sturze des Zarismus bis zum Sturze der Bourgeoisie, Leipzig 1919.

BUDE, Heinz, Die Rekonstruktion kultureller Sinnsysteme, in: Handbuch qualitativer Sozialforschung, hrsg, v. Uwe Flick, Weinheim 1995, S.101-112.

CARPENTIER-TANGUY, Xavier, Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965, in: Finke, Klaus (Hrsg.), DEFA- Film als nationales Kulturerbe, Berlin 2001, S. 122 - 148.

CASPAR, Günter (Hrsg.), DU WELT IM LICHT. J. W. Stalin im Werk deutscher Schriftsteller, Berlin 1954.

CASSIRER, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis, Darmstadt [9]1990

Ders., Der Mythus des Staates, Zürich u. München [2]1978.

Ders., Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Berlin 1910.

CASTEL, Robert, „Die Stärkung des Sozialen“. Leben im neuen Wohlfahrtsstaat, Hamburg 2005.

COURTOIS, Stèphane , Nicolas Werth, Jean-Louis Pannè, A. Paczkowski, K. Bartosek, J. L. Margolin, Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror. Mit dem Kapitel ‚Die Aufarbeitung des Sozialismus in der DDR' von Joachim Gauck und Ehrhart Neubert, München - Zürich 1998.

DAHLKE, Günther, ‚Geteilter Himmel' und Geteilte Kritik. Über die Dialektik von Glück und Unglück und einige andere Fragen, in: Sinn und Form, 16. Jg. 1964, H. 2, S. 307 – 317.

DENKLER, Horst u. Karl Prümm (Hrsg.), Die deutsche Literatur im dritten Reich, Stuttgart 1976

Der Faschismus in Deutschland. Analysen der KPD-Opposition aus den Jahren 1928 – 1933, hrsg. von der Gruppe Arbeiterpolitik, Frankfurt/M. 1973.

Der I. und II. Kongreß der Kommunistischen Internationale. Dokumente der Kongresse und Reden W. I. Lenins, hrsg. v. Institut für Marxismus - Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin 1959.

Der Nachterstedter Brief (1955). Diskussionsbeiträge von Arbeitern und Schriftstellern zur Vorbereitung des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses, hrsg. vom Deutschen Schriftstellerverband und vom Bundesvorstand des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes, in: Beiträge zur Gegenwartsliteratur, H. 2, o. O. o. J.

DEUTSCHER BUNDESTAG (Hrsg.), Materialien der Enquete- Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland" (12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages), Bd. III/1: Rolle und Bedeutung der Ideologie, integrativer Faktoren und disziplinierender Praktiken in Staat und Gesellschaft der DDR, Frankfurt/M. 1995.

Die DDR-Verfassungen, eingeleitet u. bearbeitet v. Herwig Roggemann, Berlin ^{2}1976.

Die Kommunistische Internationale, Kurzer historischer Abriß, Institut für Marxismus-Leninismus b. ZK der KPdSU, Berlin 1970.

DIEDRICH, Torsten, Rüdiger Wenzke, Die getarnte Armee. Geschichte der Kasernierten Volkspolizei der DDR 1952 bis 1956, Berlin 2001.

DIETZEL, Ulrich, Gespräch mit H. Müller, in: Sinn und Form, 37. Jg.1985, H. 6, S. 1210 – 1217.

DIMITROW, Georgi, Ausgewählte Werke in 2 Bänden, Frankfurt/Main, 1972.

DERS., „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus“, in: Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti, Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen Krieg und Faschismus, Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale (1935), hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1957, S. 85 - 125.

DINER, Dan, Gedächtnis und Erkenntnis. Nationalismus und Stalinismus im Vergleichsdiskurs, in: Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, 50. Jahrgang, Heft 6, Juni 2000, S. 698 – 708.

Dokumente zur Deutschlandpolitik. Hrsg. vom Bundesministerium des Inneren und vom Bundesarchiv. Wissenschaftliche Leitung: Klaus Hildebrand und Hans-Peter Schwarz. I. Reihe/ Band 5: Europäische Beratende Kommission, 15. Dezember 1943 bis 31. August 1945, München 2003.

Dokumente zur Kultur- und Kunstpolitik der SED 1971-1986, hrsg. vom Zentralrat der FDJ, Berlin 1987.

Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 2: 1971-1974., hrsg. v. Gisela Rüß Stuttgart 1976.

Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949 - 1970., hrsg. v. Elimar Schubbe, Stuttgart 1972.

Dokumente und Materialien zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. 4, Berlin 1957.

DOMDEY, Horst, Die DDR als Droge. Wie kritisch war DDR-Literatur?, in: Deutschland - Archiv, 26.Jg. 1993, H. 2, S. 162 - 170.

DÖRNER, Andreas, Das politisch Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die politische Kulturforschung, in: Wilhelm Hofmann (Hrsg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998, S. 199 – 219.

Drehbuch Jadup und Boel, VEB DEFA Studio für Spielfilme, Gruppe „Babelsberg“, Potsdam-Babelsberg, DI vom 26. 10. 1979.

DYMSCHITZ, A., Rede zur Eröffnung, in: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß. 4. – 8. Oktober 1947. Protokolle und Dokumente, hrsg. von Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt u. Horst Tanneberger, Berlin 1997, S. 88- 89.

EBBINGHAUS, Julius, Immanuel Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. 1793, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1, Bonn 1986, S. 95 – 108.

Ders., Kants Lehre vom ewigen Frieden und die Kriegsschuldfrage, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1, Bonn 1986, S. 1 –34.

Ders., Zu Deutschlands Schicksalswende, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 1, Bonn 1986, S. 117 - 278.

ELLWEIN, Thomas, Das Regierungssystem der Bundesrepublik Deutschland, 3. vollständig neubearbeitete u. erweiterte Auflage, Opladen 1973.

EMMRICH, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Leipzig 1996.

ENGELBERG, Ernst, Bemerkungen zu Männern, die Geschichte machten, in: Küttler, Wolfgang (Hg.): Historiographiegeschichte als Methodologiegeschichte. Zum 80. Geburtstag von Ernst Engelberg, Berlin 1991, S. 79 - 90.

ENGELS, Friedrich, Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft, Marx/Engels Werke Bd. 20, Berlin 1972.

ERBE, Günter, Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem ‚Modernismus‘ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR, Opladen 1993.

ERLER, Peter, Horst Laude, Manfred Wilke, „Nach Hitler kommen wir“, Dokumente zur Programmatik der Moskauer KPD- Führung 1944/45 für Nachkriegsdeutschland, Berlin 1994.

Erster Deutscher Schriftstellerkongreß. 4. – 8. Oktober 1947. Protokolle und Dokumente, hrsg. von Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt u. Horst Tanneberger, Berlin 1997

FALKE, Sabine, ‚Soldat der Revolution‘: Zur Konstruktion des Kaders in Kurt Maetzigs Thälmann – Film, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos, Kader, Arbeiter und Aktivist im DEFA-Film, Oldenburg 2002, S. 141 - 164.

FAULENBACH, Bernd, Nur eine ‚Fußnote der Weltgeschichte?‘. Die DDR im Kontext des 20. Jahrhunderts, in: Eppelmann, Rainer, Faulenbach, B., Mählert, U. : Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, Paderborn 2003, S. 1- 26.

Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale und der KPD 1923 – 1945, Hrsg. v. Joscha Schmierer, Heidelberg ^{2}1974

FAYE, Jean Pierre, Totalitäre Sprachen, Frankfurt/M.- Berlin 1977.

FEIDEL-MERTZ, Hildegard, Zur Ideologie der Arbeiterbildung, Neuwied/Berlin 1972.

Feist, Günter, Platz gemacht für Monumentalpropaganda, in: Gillen, Eckhard u. R. Haarmann, Kunst in der DDR, Köln 1990, S. 126 – 136.

FELLMAN, Ferdinand, Das Vico - Axiom: Der Mensch macht die Geschichte, Freiburg 1976.

Filmarchiv Austria (Hrsg.), Der geteilte Himmel, Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. 2 Bde.(Filmarchiv Austria), Wien 2001.

Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-92, Berlin 1994.

Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92, Günter Jordan/Ralf Schenk (Red.), Berlin 1996.

FINKE, Klaus, Widerstand und Erinnerungskultur, in: Finke, K., Dirk Lange (Hrsg.), Widerstand gegen Diktaturen in Deutschland, Oldenburg 2004, S. 141 - 154.

Ders., Die Krise des SED-Sozialismus und der Juni- Aufstand 1953, in: ders. (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg 2003

Ders., DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA - Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in: Finke, K. (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 93 - 108.

Ders., Utopie und Heimat. Peter Kahanes Film „Die Architekten“ , in: Finke, K. (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 53 – 62.

Ders., Entscheidung für die ‚Heimat des Neuen‘. Am Beispiel des Films „Der geteilte Himmel“, in: Heimat in DDR-Medien, Medienpaket 8, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1998, S. 26 – 37.

FOTH, Jörg, Forever young, in: Filmland DDR, hrsg. vom Harry Blunck u. D. Jungnickel, Köln 1990, S. 95 – 106.

FRANK, Manfred, Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt/M. 1989.

Ders., Intellektuelle Anschauung, in: Behler, Ernst u. Jochen Hörisch (Hrsg.), Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn 1988, S. 96 – 126.

FRANZEN, Winfried, Zur neueren Wahrheitsdiskussion. Redundanztheorie versus Korrespondenztheorie der Wahrheit, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, 35. Band 1981, Heft 1, S. 74 – 90.

FRIEDRICH, Carl Joachim, Brzezinski, Z., Die allgemeinen Merkmale der totalitären Diktatur, in: B. Seidel u. S. Jenkner (Hrsg.), Wege der Totalitarismusforschung, Darmstadt 1968, S. 600 – 617.

Ders., Totalitäre Diktatur. Unter Mitarbeit v. Z. Brzezinski, Stuttgart 1957.

FRITZE, Lothar, Kommandowirtschaft: Ein wissenschaftlicher Erlebnisbericht über Machtverhältnisse, Organisationsstrukturen und Funktionsmechanismen im Kombinat, in: Leviathan 21. Jg. H. 2 1993, S. 174 – 204.

FRÖHLICH, Paul, Ewigkeit totalitärer Regime?. Gedanken zu einem aktuellen Thema, in: Arbeiterbewegung – Theorie und Geschichte, Jahrbuch 4, hrsg. v. Claudio Pozzoli, Frankfurt/M. 1976, S. 26- 43.

FUNKE, Manfred (Hrsg.), Totalitarismus. Ein Studien – Reader zur Herrschaftsanalyse moderner Diktaturen, Düsseldorf 1978.

FURET, Francois, Das Ende der Illusion. Der Kommunismus im 20. Jahrhundert, München 1996.

Ders., Die Vergangenheit einer Illusion, in: Mittelweg 36, 5. Jg. 1996, H. 3, S. 83 – 94.

GADAMER, H.-G., Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Metakritische Erörterungen zu ‚Wahrheit und Methode', in: Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt/M. 1971, S. 57 - 82.

Ders., Wahrheit und Methode, Frankfurt/M. 1965.

GEHLEN, Arnold, Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1957.

GEISMANN, Georg, Sittlichkeit, Religion und Geschichte in der Philosophie Kants, in: Jahrbuch für Recht und Ethik, 8 (2000), S. 437 –531.

Ders., Zur sogenannten ‚Politischen Philosophie' von Marx und Engels, in: Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie, Neue Folge Bd. 4, H. 3 1997, S. 197 –209.

Geiss, Axel, Repression und Freiheit – DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, Potsdam 1997.

GERSCH, Wolfgang, Film in der DDR, in: Jacobsen, Wolfgang, A. Kaes u. H. H. Prinzler (Hrsg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 323 – 364.

Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. 4, Berlin 1966.

Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Kapitel VIII: Von 1924 bis Herbst 1929, vom einem Autorenkollektiv unter Vorsitz von Walter Ulbricht, Berlin 1968.

Geschichte der deutschen Literatur, Band 10: 1917 – 1945, von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Kaufmann, Berlin 1978.

GIESEKE, Jens, Die hauptamtlichen Mitarbeiter der Staatssicherheit, Berlin 2000.

GLAEßNER, Gert-Joachim, Der schwierige Weg zur Demokratie. Vom Ende der DDR zur deutschen Einheit, Opladen 1991.

GLASER, Hermann, Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945 – 1989, Bonn 1991.

GLASER, Horst Albert, Prometheus als Erfinder des Menschen, in: Dülmen, Richard von: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien 1998, S. 25 – 37.

GOEBBELS, Joseph, Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, München [21]1937.

GOETHES WERKE, Hamburger Ausgabe in 14 Bde., hrsg. v. E. Trunz, Bd. 1 Gedichte und Epen I., München 1974.

GORKI, Maxim, Unzeitgemäße Gedanken über Kultur und Revolution, Frankfurt/M. 1974.

GRAF, Herbert, Günther Seiler, Wahl und Wahlrecht im Klassenkampf, Berlin 1971.

GRAML, Hermann, Eine wichtige Quelle – aber mißverstanden, in: Die Stalin-Note vom 10. März 1952. Neue Quellen und Analysen, hrsg. v. Jürgen Zarusky, München 2002 , S. 117 – 137.

GREFFRATH, Mathias, Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern: Günter Anders, Hans Gerth, Maria Jahoda, Leo Löwenthal, Adolph Lowe, Toni Oelsner, Alred Sohn-Rethel, Karl- August Wittfogel, Reinbek bei Hamburg 1979.

GRÖSCHL, Jutta, Deutschlandpolitik der vier Großmächte 1945 – 1949 in der Berichterstattung der deutschen Wochenschauen, Berlin 1996.

GROTEWOHL, Otto, Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten am 31. August 1951, in: Schubbe, Elimar, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949 -1970., Stuttgart 1972, S. 205 – 209.

GROYS, Boris, Konstruktion als Substraktion, in: Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hrsg.), Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992, S. 73 – 76.

Ders., Gesamtkunstwerk Stalin, München 1988.

GROSSMANN, Henryk, Carl Grünberg, Anarchismus, Bolschewismus, Sozialismus, Aufsätze aus dem ‚Wörterbuch der Volkswirtschaft‘, hrsg. v. Claudio Pozzoli, Frankfurt/M. 1971.

GRUNENBERG, Antonia, Antifaschismus – ein deutscher Mythos, Reinbeck 1993.

Dies., Aufbruch der inneren Mauer. Politik und Kultur in der DDR 1971 – 1990, Bremen 1990.

Dies., Träumen und Fliegen. Neue Identitätsbilder in der Frauenliteratur der DDR, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 3., Hrsg. von P. G. Klussmann und H. Mohr, Bonn 1983, S. 122 – 156.

Dies., Bürger und Revolutionär. Georg Lukàcs 1918 –1928, Frankfurt/M. 1976.

GÜNTHER, Hans, Held und Feind als Archetypen des totalitären Mythos, in: Matthias Vetter (Hrsg.): Terroristische Diktaturen im 20.Jahrhundert: Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Opladen 1996, S.42 - 63.

Ders., Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates, in: H. G. (Hrsg.); Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld 1994, S. 259 –272.

Ders., Der Held in der totalitären Kultur, in: Agitation zum Glück - Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen 1994, S. 70 – 75.

Ders., Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk, in: H. Günther, Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor`ki und der sowjetische Heldenmythos, Stuttgart 1993, S. 184 – 197.

Ders., Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur, in: Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992, S. 77 –81.

Ders., Sündenbock Avantgarde. Boris Groys` Essay ‚Gesamtkunstwerk Stalin‘, in: Merkur, 44. Jg. 1990, H. 5, S. 414 – 418;

Ders., Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre, Stuttgart 1984.

HABEL, F.-B., Das grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme, Die vollständige Dokumentation der DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993, Berlin 2000.

HABERMAS, Jürgen, Die Bedeutung der Aufarbeitung der Geschichte der beiden deutschen Diktaturen für den Bestand der Demokratie in Deutschland und Europa, in: Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ (12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages), Bd. IX, , Frankfurt/M. 1995, S. 686 – 694.

Ders., Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats, Frankfurt/M. 1992.

Ders., Volkssouveränität als Verfahren. Ein normativer Begriff der Öffentlichkeit, in: ders., Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch- politische Aufsätze 1977 – 1992, Leipzig 1992, S. 180 – 212.

Ders., Hannah Arendts Begriff der Macht, in: Philosophisch-politische Profile, Frankfurt/M. 1987.

Ders., Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Frankfurt/ M. 1981.

Ders., Legitimationsprobleme im modernen Staat, in: Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus, Frankfurt/ M. 1976, S. 271-302.

Ders., Erkenntnis und Interesse, Frankfurt/M., 1968.

HACKS, Peter, Zu meinem Amphitryon, in: Theater heute, H. 3, 1968.

HAGER, Kurt, Tradition und Fortschritt, in: Sinn und Form, 37. Jg.1985, H.3; S.445 – 479.

Ders., Die entwickelt sozialistische Gesellschaft, in: Einheit 11/1971, S. 1208 – 1232.

Ders., Referat auf der Tagung der Gesellschaftswissenschaftler, 14. Oktober 1971, in: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 2: 1971-1974., hrsg. v. G. Rüß, Stuttgart 1976, S. 260.

Ders., Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Aus dem Referat auf der 6. Tagung des ZK der SED, 6./7. Juli 1972, in: Dokumente zur Kultur- und Kunstpolitik der SED 1971-1986, hrsg. vom Zentralrat der FDJ, Berlin 1987, S. 25 – 77.

HANKE, Irma, Alltag und Politik. Zur politischen Kultur einer unpolitischen Gesellschaft. Eine Untersuchung zur erzählenden Gegenwartsliteratur der DDR in den 70er Jahren, Opladen 1987.

HARTMANN, Anne, Wolfram Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945 – 1953, Berlin 1998.

HARTMANN, Anne, Zur Werkgeschichte von Gladkows ‚Zement‘, in: Schauspielhaus Bochum Programmbuch 68 - H. Müller: Zement, Bochum 1992, o. S.

HATTENDORF, Manfred, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.

HEGEL, G. W. F. Werke in 20 Bänden, Bd. 13. Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt/ M. 1970.

Ders., Grundlinien der Phiolosophie des Rechts, ed. Hoffmeister, Berlin 1956.

HEIDEGGER, Martin, Die Zeit des Weltbildes, in: ders., Holzwege, Frankfurt/M. [7]1994, S. 75 – 114.

Ders., Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege, Frankfurt/ M. [7]1994, S. 1- 74.

Ders., Nietzsches Wort ‚Gott ist tot', in: ders., Holzwege, Frankfurt/M. [7]1994, S. 209 –268.

Ders., Sein und Zeit, Tübingen [11]1967.

HEIMANN, Thomas, DEFA, Künstler und SED - Kulturpolitik, Berlin 1994. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 35.Jg. Bd. 46)

HENKE, Klaus-Dietmar, Die DDR-Forschung seit 1990, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, hrsg. von Rainer Eppelmann, Bern Faulenbach u. Ulrich Mählert, Paderborn 2003, S. 371 – 376.

Ders., Diktaturen im Europa des 20. Jahrhunderts. Eine Bilanzkonferenz des Hannah-Arendt-Institutes mit der Volkswagenstiftung in Dresden 8.-10.4.1999, in: Politische Vierteljahresschrift, 40.Jg.(1999), H. 3, S. 468 - 479.

HENNING, Eike, Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland. Ein Forschungsbericht, Frankfurt/M. 1977.

HERLINGHAUS, Hermann, Annelie und Andrew Thorndike, in: Filmdokumentaristen der DDR, hrsg. v. Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1969.

HERTLE, Hans-Hermann, Das Ende der SED. Die letzten Tage des Politbüros, Berlin 1999.

Ders., Gerd-Rüdiger Stephan (Hrsg.), Das Ende der SED. Die letzten Tage des Zentralkomitees, Berlin [2]1997.

HERZINGER, Richard, Ich bin kein Biermann. Eine Dokumentation über die Biermann-Ausbürgerung: DDR-Schriftsteller zwischen Repression und Loyalität, in: Die Zeit Nr.13, 24.03. 1995.

Ders., Masken der Lebensrevolution: vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, München 1992.

HITZLER, Ronald, Sinnwelten. Ein Beitrag zum Verstehen von Kultur, Opladen 1988.

HOBSBAWN, Eric, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München / Wien 1995.

HOFF, Peter, Eine Liebesromanze als politisches Gleichnis: Der geteilte Himmel (1964), in: Faulstich, Werner, H. Korte, Fischer Filmgeschichte Bd. 4, Frankfurt/M. 1992, S. 86 - 103.

HOFFMANN, Dierk, Im Laboratorium der Planwirtschaft. Von der Arbeitseinweisung zur Arbeitskräftewerbung in der SBZ/DDR (1945 – 1961), in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 48. Jg. 2000, H. 4, S. 631 –667

HOFMANN, H., Lemma: „Legitimität“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, hrsg. v. J. Ritter u. K. Gründer, Stuttgart 1976.

HOHENDAHL, Peter Uwe, Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR, in: Literatur der DDR in den siebziger Jahren, hrsg. von P. U. Hohendahl und P. Herminghouse, Frankfurt a. Main 1983, S. 13- 52.

HÖLSCHER, Lucian, Die Entdeckung der Zukunft, Frankfurt/M. 1999.

HOLZWEIßIG, Gunter, DDR-Medien und Medienpolitik, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, hrsg. von Rainer Eppelmann, Bern Faulenbach u. Ulrich Mählert, Paderborn 2003, S. 110 - 114.

Ders., Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR, Köln 2002.

HONECKER, Erich, Schlußwort auf der 4.Tagung des ZK der SED, in: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 2: 1971-1974., hrsg. v. G. Rüß, Stuttgart 1976, S. 2 81 – 289.

Ders., Die Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der sozialistischen Gesellschaft, Berlin 1974.

HORN, Klaus, Die Berlin-Krise 1958 – 1961, Frankfurt/M. 1970.

HÖRNIGK, Therese, Christa Wolf, Berlin 1989.

HOWE, Marcus, Karl Polak. Parteijurist unter Ulbricht, Frankfurt/M. 2002.

HÜBNER, Peter, Sozialgeschichte der Industriearbeiterschaft in der SBZ/DDR, in: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 1993, Berlin 1993, S. 284 – 289.

HURWITZ, Harald, Die Stalinisierung der SED. Zum Verlust von Freiräumen und sozialdemokratischer Identität in den Vorständen 1946 –1949, Opladen 1997.

HUSSERl, Edmund, Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, hrsg. und eingeleitet von Walter Biemel, Den Haag 2. Aufl.1956 (Husserliana VI).

JÄGER, Manfred, Kultur und Politik in der DDR. 1945 – 1990, Köln 1994

Ders., Die Kulturpolitik der DDR, in: Deutscher Bundestag (Hrsg.), Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ (12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages), Bd. III/1, Frankfurt/M. 1995, S. 419 – 432.

JARAUSCH, Konrad H., Realer Sozialismus als Fürsorgediktatur. Zur begrifflichen Einordnung der DDR, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 20/98 (8. Mai 1998), S. 33 – 46.

JASPERS, Karl, Die geistige Situation der Zeit, Berlin 1979.

JESSE, Eckhard (Hrsg.), Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz der internationalen Forschung, Bonn 1996

Ders., 1917 – 1933 – 1945 – 1989. Das 20. Jahrhundert als Zeitalter des Totalitarismus, in: Heydemann, Günther u. E. Jesse, Diktaturvergleich als Herausforderung, Berlin 1998, S. 23 – 40.

Ders., Vergangenheitsbewältigung im internationalen Vergleich, in: Eisenmann, Peter, Gerhard Hirscher (Hrsg.), Bilanz der zweiten deutschen Diktatur, München 1993, S. 19 – 36.

JORDAN, Günter, Die Frühen Jahre. 1946 bis 1952, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Schwarzweiß und Farbe, Berlin 1996, S. 15 – 48.

Ders., Von Perlen und Kieselsteinen. Der DEFA- Dokumentarfilm von 1946 bis Mitte der 50er Jahre, in: Zimmermann, Peter (Hrsg.), Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, Konstanz 1995, S. 51 – 75.

JUDT, Matthias (Hrsg.), DDR-Geschichte in Dokumenten, Bonn 1998.

JUNG, Thomas u. Müller-Doohm, Stefan, Kultur und Natur im Schlafraum, in: Müller-Doohm, Stefan u. Klaus Neuman (Hrsg.): Kulturinszenierungen, Frankfurt/M.1995, S. 239 – 262.

JÜNGER, Ernst, Der Arbeiter, Stuttgart 1964.

JURETZKA, Christa, Der geteilte Himmel (1964), in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, 31. Jg. 1990, Nr. 39, S. 98 – 110.

KADRITZKE, Niels, Faschismus und Krise. Zum Verhältnis von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, Frankfurt/M. 1976.

KAEBLE, Hartmut/Jürgen Kocka/ Hartmut Zwahr (Hrsg.), Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994.

Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, hrsg. v. Günter Agde, Berlin 1991.

KANT, Immanuel, Die Metaphysik der Sitten, WA Bd. VIII, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977.

Ders., Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, in : Kant WA Bd. XI, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1976.

Ders., Kritik der Urteilskraft, WA Bd. 10, hrsg. v. W. Weischedel, , Frankfurt/ Main 1974.

Ders., Kritik der praktischen Vernunft, WA Bd. VII, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1974.

Ders., Kritik der reinen Vernunft, WA Bd. III, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1974.

KANZOG, Klaus, Einführung in die Filmphilologie, München 1989.

KARL, Günter, Der geteilte Himmel, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, a. a. O., S. 259 – 271.

Keesting`s Archiv der Gegenwart XVI. u. XVII. Jg. 1946 u. 1947; Frauenfeld.

KEIDERLIN, Gerhard, Berlinkrise und Mauerbau, in: Cerný, Jochen [Hrsg.] Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte, Leipzig 1990, S. 156 - 167.

KERSTEN, Heinz, Das Filmwesen in der SBZ, Bonn 1954.

KETELSEN, Uwe- K., Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890 – 1945, Stuttgart 1976.

KILIAN, Hans, Das enteignete Bewußtsein. Zur dialektischen Sozialpsychologie, Neuwied 1971.

KLEIN, Alfred, Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller, Berlin/ Weimar 1972.

KLEßMANN, Christoph, Die doppelte Staatsgründung, Deutsche Geschichte 1945 – 1955, Bonn [5]1991.

Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus, hrsg, v. KLIEM, Kurt, Jörg Kammler, Rüdiger Griepenburg, Frankfurt/M. 1967.

KLOTH, Hans Michael, Vom ‚Zettelfalten' zum freien Wählen. Die Demokratisierung der DDR 1989/90 und die ‚Wahlfrage', Berlin 2000.

KOCH, Gertrud, Nachstellungen - Film und historischer Moment, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 43.Jg. H.3, 1995, S. 497- 506.

KOCH, Hans, Kultur in den Kämpfen unserer Tage, Berlin 1959.

KOCKA, Jürgen, Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Hermann Weber zum 75. Geburtstag, in: Deutschland Archiv 36.Jg. 2003, H. 5, S. 764 – 771.

KOENEN, Gerd, Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus, Berlin 1998.

Ders., Bolschewismus und Nationalsozialismus. Geschichtsbild und Gesellschaftsentwurf, in: Matthias Vetter, Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert. Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Opladen 1996, S. 172 – 207.

KOESTLER, Arthur, Sonnenfinsternis, Frankfurt/M., Berlin 1979.

Komintern und Faschismus. Dokumente zur Geschichte und Theorie des Faschismus, hrsg. u. kommentiert v. Theo Pirker, Stuttgart 1965.

KORTE, Helmut u. Werner Faulstich (Hrsg.), Filmanalyse interdisziplinär, Göttingen 1988.

KOSELLECK, Reinhart, Darstellung, Ereignis und Struktur, in: Geschichte heute. Positionen, Tendenzen und Probleme, hrsg. v. Gerhard Schulz, Göttingen 1973.

KOSING, Alfred, Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie, Berlin 1985.

KOWALCZUK, Ilko-Sascha, Stefan Wolle, „Roter Stern über Deutschland“, Sowjetische Truppen in der DDR, Berlin 2001.

Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin 2. Erweiterte Auflage 1978.

KURELLA, Alfred, Zu Fragen der Kultur, Berlin 1956.

LEFORT, Claude, Die Frage der Demokratie, in: Rödel, Ulrich (Hrsg.): Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, Frankfurt/M. 1990, S. 281 - 298.

LEGGEWIE, Claus, Lemma Herrschaft, in: Nohlen, Dieter (Hrsg.), Wörterbuch Staat und Politik, München 1991.

LEIBHOLZ, Gerhard, Das Phänomen des totalen Staates, in: Strukturprobleme der modernen Demokratie, Karlsruhe 1958, S. 23 - 67.

LEMKE, Michael, Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die West Propaganda 1960-1963, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 41. Jg.1993, H. 21, S. 153 - 174.

Lemma ‚Kultur‘, in: Wörterbuch der marxistisch- leninistischen Philosophie, Berlin 1985.

Lemma ‚Arbeit‘, in: Geschichtliche Grundbegriffe Bd. 1 (Hrsg. v. O. Brunner et. al.) Stuttgart 1971.

Lemma Brigade, in: Kleines Politisches Wörterbuch. Neuausgabe 1988, Berlin 1988.

Lemma Filmwesen, in: DDR Handbuch Bd.1, hrsg. v. Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, Wissenschaftliche Leitung: Hartmut Zimmermann, Köln 1985.

Lemma Letztbegründung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, hrsg. v. K. Gründer u. J. Ritter, Darmstadt 1972 .

LENIN, Wladimir Iljitsch, Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus, in: LW Bd. 12, Berlin 1988.

Ders., Gedenkrede für J. M. Swerdlow in der außerordentlichen Sitzung des gesamtrussischen Zentralkomitees 18. März 19919, in: LW, Bd. 29, Berlin 1976, S. 74 – 79.

Ders., Die Aufgaben der Jugendverbände (Rede auf dem III. Gesamtrussischen Kongreß des Kommunistischen Jugendverbandes Rußlands) 2.Oktober 1920, in: W. I. Lenin, AW, Bd. III, Berlin 1970, S. 531 – 547.

Ders., Zwei Taktiken der Sozialdemokratie in der demokratischen Revolution, LW Bd. 9, Berlin 1965.

Ders., Staat und Revolution, in: AW Bd. I, Berlin 1961.

Ders., Der ‚linke Radikalismus', die Kinderkrankheit des Kommunismus, in: AW, Bd. II, Berlin 1961.

Ders., Parteiorganisation und Parteiliteratur, (1905), in: Lenin, W. I.: Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin (DDR) 1960.

Ders., Die große Initiative (Über das Heldentum der Arbeiter im Hinterland aus Anlaß der „kommunistischen Subbotniks") , in: W. I. Lenin: Über den Parteiaufbau. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin 1959, S. 559 – 583.

Ders., Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück, in: W. I. Lenin: Über den Parteiaufbau. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin 1959.

LEONHARD, Wolfgang, Die Revolution entläßt ihre Kinder, Frankfurt/M.-Berlin 1966.

LETHEN, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt / M. 1994.

LEWIN, Erwin, Elke Reuter u. Stefan Weber (Hrsg.), Protokoll der „Brüsseler Konferenz" der KPD 1935. Reden, Diskussionen und Beschlüsse, Moskau v. 3. - 15. Oktober 1935. Unter Mitarbeit v. Marlies Coburger, Günther Fuchs, Marianne Jentsch u. Rosemarie Lewin, München 1997.

LINDENBERGER, Thomas (Hrsg.), Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur, Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Köln 1999.

LOCATELLI, Massimo, Real existierende sozialistische Väter. Rainer Simons Filme *Männer ohne Bart* und *Jadup und Boel*, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos, Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA -Film, Oldenburg 2002, S. 89 – 107.

LOHMANN, Hans, Geschichte und Eigensinn. Jüngere Filme von Roland Gräf und Rainer Simon, in: Weimarer Beiträge 38. Jg.1992, H. 1, S. 104 – 121.

LOHMEIER, Anke-Marie, Hermeneutische Theorie des Films, Tübingen 1996.

LOTH, Wilfried, Die Entstehung der ‚Stalin – Note‘. Dokumente aus Moskauer Archiven, in: Die Stalin – Note vom 10. März 1952. Neue Quellen und Analysen, hrsg. v. Jürgen Zarusky, München 2002, S. 19 – 115.

Ders., Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994.

Ders., Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941 – 1955, 7. überarb. Neuauflage München 1989.

Ders., Helsinki, 1. August 1975. Entspannung und Abrüstung, München 1999.

LÜBBE, Hermann, Cassirer und die Mythen des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1975.

LUKÀCS, Georg, Willi Bredels Romane, in: Klein, Im Auftrag ihrer Klasse, Berlin 1973, S. 719 – 727.

Ders., Ästhetik Bd. 4, Neuwied/Berlin, 1972.

Ders., Ästhetik Bd. 2, Neuwied/Berlin, 1972.

Ders., Kunst und objektive Wahrheit, in: Lukàcs, G., Probleme des Realismus Bd.1, Werke Bd. 4, Berlin/Neuwied 1971.

Ders., Aus der Not eine Tugend, in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland, Eine Auswahl von Dokumenten, Berlin und Weimar ^{2}1967, S. 473 – 490

DERS., Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwalt, in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten, Berlin und Weimar ^{2}1967, S. 436 – 463.

Ders., Tendenz oder Parteilichkeit, in: G. Lukàcs, Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961, S. 109 –121.

LUNATSCHARSKI, Anatoli, Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen. Ausgewählt u. übersetzt v. Franz Leschnitzer, Dresden ^{2}1974.

Ders., Die Aufgaben der sozialistischen Kultur, In: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, München 1973, S. 78 – 84.

Ders., Lenin und die Kunst, in: W. I. Lenin: Über Kultur und Kunst, Berlin 1960

LYOTARD, J.-F., Randbemerkungen zu den Erzählungen, in: Peter Engelmann(Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 49 - 53.

MAETZIG, Kurt, Vom Wesen des Dokumentarfilms, in: Günter Jordan, Von Perlen und Kieselsteinen. Der DEFA Dokumentarfilm von 1946 bis Mitte der 50r Jahre, in: Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilm der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, hrsg. von Peter Zimmermann, Konstanz 1995, S. 51 - 66.

MAIER, Hans, Politische Religion – Staatsreligion – Zivilreligion – politische Theologie, in: Maier, Hans: Totalitarismus und Politische Religionen. Konzepte eines Diktaturvergleichs, Bd. III: Deutungsgeschichte und Rezeption, Paderborn u. a. 2003, S. 217 – 222.

MAIER, Robert, Die Stachanov-Bewegung 1935-1938, Stuttgart 1990.

MALTE, Rolf, „Feste des roten Kalenders: Der große Umbruch und die sowjetische Ordnung der Zeit“, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 49.Jg. H. 2, Berlin 2001, S.101 – 118.

MALYCHA, Andreas, Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung 1946 – 1953, Paderborn 2000.

MAMPEL, Siegfried, Die sozialistische Verfassung der DDR. Text u. Kommentar, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1982.

Ders., Die volksdemokratische Ordnung in Mitteldeutschland, Frankfurt/M. /Berlin 1963.

MANUILSKI, D., Revolutionäre Krise, Faschismus und Krieg, Moskau/ Leningrad 1934, Referat vor dem 13. Plenum des EKKI im Dezember 1933; in: Faschismusanalyse und antifaschistischer Kampf der Kommunistischen Internationale und der KPD 1923 – 1945, Hrsg. v. Joscha Schmierer, Heidelberg ^{2}1974, S. 306 – 333.

MARCUSE, Herbert, Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung, in: O. Bauer, H. Marcuse, A. Rosenberg, Faschismus und Kapitalismus, Frankfurt/ M. 1967, S. 39 – 74.

MARX, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung., in: Marx/Engels Werke Bd.1, Berlin 1974

Ders., Die heilige Familie, Marx/Engels Werke Bd.2, Berlin 1974.

Ders., Erster Entwurf zum „Bürgerkrieg in Frankreich“, Marx/Engels Werke Bd. 17, Berlin 1972.

Ders., Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Marx/Engels Werke Bd. 8, Berlin 1972.

Ders., Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 – 1850, in: Marx/Engels Werke Bd. 7, Berlin 1971.

Ders., Zur Judenfrage, in: Marx/Engels Werke Bd. 1, Berlin 1971.

Ders., Zur Kritik der politischen Ökonomie, Marx/Engels Werke Bd.13, Berlin 1971.

Ders., Kritik des Gothaer Programms, in: Marx/Engels Werke Bd.19, Berlin 1971.

Ders., Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Frankfurt/M. 1969.

Ders., Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie, in: Marx/Engels Werke, Erg.-Bd. 1, Berlin 1968.

Ders., Das Kapital, Bd.1, Marx/Engels Werke Bd. 23, Berlin 1964.

Ders., Kapital Bd.3, Berlin 1958.

Ders., Kritik des Gothaer Programms. Mit Schriften und Briefen von Marx, Engels und Lenin zu den Programmen der deutschen Sozialdemokratie, Bücherei des Marxismus-Leninismus, Berlin 1946.

MARX, Karl/ ENGELS, Friedrich, Manifest der Kommunisten Partei, in: Marx/Engels Werke Bd.4, Berlin 1974.

Dies., Die deutsche Ideologie, in: Marx/Engels Werke Bd. 3, Berlin 1969.

Dies., Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden, Berlin 1967.

MAUS, Ingeborg, Zur Aufklärung der Demokratietheorie. Rechts- u. demokratietheoretische Überlegungen im Anschluß an Kant, Frankfurt/M. 1994.

MEHRING, Franz, Kunst und Proletariat, in: Gesammelte Schriften, Bd.8, Berlin 1963.

MERLAU-PONTY, Maurice, Humanismus und Terror, Neuaufl. Frankfurt/M. 1996.

MEUSCHEL, Siegrid, Auf der Suche nach der versäumten Tat – Kommentar zu Klaus Schroeders und Jochen Staadts Kritik der bundesdeutschen

DDR-Forschung, in: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 21. Jg.1993, H. 3, S. 407 – 423.

Dies., Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945 – 1989, Frankfurt/M. 1992

Dies., Revolution in der DDR. Versuch einer sozialwissenschaftlichen Interpretation, in: Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages in Frankfurt a.M.1990, Frankfurt/M, S. 558 - 575.

MOHLER, Armin, Die Konservative Revolution in Deutschland 1918 – 1932. Ein Handbuch, Darmstadt 1989.

MÖLLER, Horst, Zur Auseinandersetzung mit den beiden Diktaturen in Deutschland in Vergangenheit und Gegenwart, in: Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ (12. Wahlperiode des deutschen Bundestages), hrsg. vom Deutschen Bundestag , neun Bde. in 18 Teilbänden, Frankfurt/M. 1995, Band IX, S. 576 – 587.

MOMMSEN, Wolfgang J., Die DDR in der deutschen Geschichte, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 29 – 30/ 93, S. 20 – 29.

MÜCKENBERGER, Christiane, „1945 – 1960. Aufbruch und Stagnation“ in: Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme, hrsg. von Axel Geiss, Potsdam - Berlin 1994, S. 67 – 88.

MÜLLER-DOOHM, Stefan/Neumann-Braun, Klaus, Kulturinszenierungen, Frankfurt/M. 1995.

Ders., Einige Stichworte zur Aktualität der Kultursoziologie, in: Soziologie 1-2/ 1995, S. 88-98.

Ders., Klaus Neumann (Hrsg.), Medienforschung und Kulturanalyse, Oldenburg 1989.

MÜLLER, Heiner, Werke 4, Stücke 2, Frankfurt/M. 2001.

Ders., Zur Lage der Nation, Berlin 1990.

MÜLLER, Werner, Die DDR in der deutschen Geschichte, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 28/2001, S. 43- 53.

Ders., Im Namen des Marxismus-Leninismus. Das Schwarzbuch des Kommunismus und seine Kritiker, in: Deutschland Archiv 6/98 S. 1005-1013.

Ders., Die KPD und die „Einheit der Arbeiterklasse“, Frankfurt/M. 1979.

MÜNKLER, Herfried, Antifaschismus als Gründungsmythos der DDR, in: Manfred Agethen, Eckhard Jesse, Ehrhard Neubert, Der mißbrauchte Antifaschismus. DDR- Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken, Freiburg 2002, S. 79 –99.

MÜNZENBERG, Willi, Trotzkis faschistischer Vorschlag einer Blockbildung der KPD mit der SPD, in: Der Rote Aufbau, in: Kampf dem Faschismus, Nachdruck von Texten zur Faschismus- Frage aus den 20iger und 30iger Jahren, Hamburg 1973, S. 184 - 188.

MÜNZ-KOENEN, Ingeborg, Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie. Die Debatte proletarisch-revolutionärer Schriftsteller mit Georg Lukàcs, in: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukàcs, hrsg. von Werner Mittenzwei, Berlin 1975, S. 113 – 134.

Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis Renè Char, hrsg. v. Wolfgang Storch u. Burghard Damerau, Leipzig 1995.

NAIMARK, Norman M., Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949, Berlin 1997.

NEUBERT, Ehrhard, Bernd Eisenfeld (Hrsg.): Macht – Ohnmacht – Gegenmacht. Grundfragen zur politischen Gegnerschaft in der DDR, Bremen 2001.

NEUMANN, Philipp, Zurück zum Profit. Zur Entwicklung des Revisionismus in der DDR, Berlin 1973.

Nietzsche, Friedrich, Ecce homo, in: F. Nietzsche, KSA 6, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München 1999.

Paetzold, Heinz, Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturtheorie Ernst Cassirers im Kontext, Darmstadt 1994.

PAMPERRIEN, Sabine, Was Stalin wußte. Heiner Müller und die Vernichtung des Alten Menschen, in: Merkur 58. Jg.2004, H. 7, S. S. 580 – 589.

PFLAUM, Hans Günther, H. H. Prinzler, Das Kino der ehemaligen DDR, in: Pflaum, Hans Günther, H. H. Prinzler; Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Ein Handbuch, München 1992, S. 149 – 187.

Philosophisches Wörterbuch, hrsg. v. Georg Klaus u. Manfred Buhr, Berlin 1971.

PIECK, Wilhelm, Richtlinien für die Ausarbeitung einer politischen Plattform der deutschen Volksfront, Juni 1936, in: W. Pieck, Gesammelte Reden und Schriften, Bd. 5, Berlin 1972, S. 325 – 338.

PIEPMEIER, Rainer, Theologie des Lebens und Neuzeitprozesse: Fr. Chr. Oettinger, in: Pietismus und Neuzeit, H. 5/ 1980, S. 184 – 217.

PIPES, Richard, Die Russische Revolution, 3 Bde., Berlin 1992/93.

PIRKER, Theo, Einführung: Die Theorie der Revolution und Konterrevolution im Marxismus- Leninismus, in: Komintern und Faschismus. Dokumente zur Geschichte und Theorie des Faschismus. Herausgegeben u. kommentiert von Theo Pirker, Stuttgart 1965, S. 15 – 72.

Ders., Komintern und Faschismus. Dokumente zur Geschichte und Theorie des Faschismus, Stuttgart 1965.

POLAK, Karl, Zur Dialektik in der Staatslehre, Berlin [3]1963.

Ders., Gewaltenteilung, Menschenrechte, Rechtsstaat. Zur Kritik der Weimarer Verfassung, in: Einheit Nr. 7, 1946, S. 368 - 395.

Polemik über die Generallinie der internationalen kommunistischen Bewegung, Berlin 1970.

POLLACK, Detlev, Die konstitutive Widersprüchlichkeit der DDR, in: Geschichte und Gesellschaft 24 (1997), S.110 -131.

POPPE, Ulrike, Rainer Eckert, Ilko-Sascha Kowalczuk (Hrsg.): Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR, Berlin 1995

Programm der SED, in: Programm und Statut der SED vom 22. Mai 1976 mit einem einleitenden Kommentar von Karl Wilhelm Fricke, Köln [2]1982.

PUSCHNERAT, Tania, Clara Zetkin. Bürgerlichkeit und Marxismus, Essen 2003.

RADEK, Karl, Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst, in: Schmitt, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1.Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt/M. 1974, S. 140 –213.

REIMANN, Brigitte, „ich bereue nichts“. Tagebücher 1955-1963, Berlin [3]2003.

Dies., Die geliebte, die verfluchte Hoffnung, Tagebücher u. Briefe, 1947 – 1972, Darmstadt 1984.

REINHARD, Wolfgang, Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1999.

Revolution und Literatur. Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur, hrsg. von Werner Mittenzweig und R. Weisbach, Leipzig 1971.

REXIN, Manfred, Der Besuch. September 1987: Honecker in der Bundesrepublik, Aus Politik und Zeitgeschichte B 40 - 41/97, S. 3 – 11.

RICHERT, Ernst, Macht ohne Mandat, Bonn [2]1963.

RICHTER, Erika, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, Berlin 1994, S. 159 – 212.

RIEDEL, Manfred, Der Begriff der ‚Bürgerlichen Gesellschaft‘ und das Problem seines geschichtlichen Ursprungs, in: M. Riedel, Studien zu Hegels Rechtsphilosophie, Frankfurt/M. 1969, S. 135 – 166.

RIEDEL, Volker, „... Wir heute schlucken den Rauch“. Zur Prometheus – Kritik in der DDR-Literatur, in: Pankow, Edgar; Günter Peters, Prometheus - Mythos der Kultur, München 1999, S. 177 – 192.

RITTER, Gerhard A., Die DDR in der deutschen Geschichte, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 50/ 2002, S. 171 – 200.

RITTER, Joachim, Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität, in: J. Ritter, Subjektivität, Frankfurt/M. 1974, S. 11 – 35.

ROESLER, Joerg, Aufstand gegen die Norm? Die Arbeiter und der 17. Juni 1953, in: Finke, Klaus(Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg 2003, S. 115 –136.

Ders., Probleme des Brigadealltags. Arbeitsverhältnisse und Betriebsklima in volkseigenen Betrieben 1950 –1989, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 38/97/ 12. September 1997, S. 3 –17.

DERS., Die Herausbildung der sozialistischen Planwirtschaft in der DDR. Aufgaben, Methoden und Ergebnisse der Wirtschaftsplanung in der

zentralgeleiteten volkseigenen Industrie während der Übergangsperiode vom Kapitalismus zum Sozialismus, Berlin 1978.

ROTHER, Hans-Jörg, Die Erneuerung eines Menschen. In: Verband der Film- und Fernsehschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): Film und Fernsehen. Heft 11. 1988. S. 8 -15.

RUDOPH, Johanna: Lebendiges Erbe, Leipzig 1972.

RUDZIO, Wolfgang, Die Aufarbeitung des Totalitarismus – Eine politikwissenschaftliche Kontroverse, in: Kevenhörster, Paul, Dietrich Thränhardt (Hg.): Demokratische Ordnungen nach den Erfahrungen von Totalitarismus und Diktatur. Eine international vergleichende Bilanz, Münster 2003, S. 47 – 61.

RÜHLE, Jürgen, Revolution und Literatur, Berlin 1967.

RÜTHER, Günther, Überzeugungen und Verführungen. Schriftsteller in der Diktatur, in: Deutschland Archiv, 37.Jg. H. 4/2004, S. 602 – 611.

Ders., „Greif zur Feder Kumpel“. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949 – 1990, Düsseldorf 1990.

SAFRANSKI, Rüdiger, Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?, München 1990.

SATJUKOW, Silke, ‚Früher war das eben Adolf ...‘. Der Arbeiterheld Adolf Hennecke, in: Satjukow, Silke; Rainer Gries (Hrsg.), Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und in der DDR, Berlin 2002, S. 115 – 132.

SCHENK, Ralf, Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“. DEFA-Spielfilme 1946- 1992, Berlin 1994, S. 50 – 157.

SCHIEBER, Elke, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980 bis 1989, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA- Spielfilme 1946- 1992, Berlin 1994, S. 264 – 327.

SCHITTLY, Dagmar, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA- Produktionen, Berlin 2002

SCHMEITZNER, Mike/ DONTH, Stefan, Die Partei der Diktaturdurchsetzung. KPD/SED in Sachsen 1945 – 1952, Köln 2002.

SCHMITT, Carl, Der Begriff des Politischen, Text von 1932 mit einem Vorwort u. drei Corollarien, Berlin 1963.

Ders., Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, Berlin 1961.

SCHMITT, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1.Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt/M. 1974.

SCHROEDER, Klaus, Vorbemerkung: Kunst und Künstler im (spät-) totalitären Sozialismus, in: Offner, Hannelore u. K. Schroeder (Hrsg.), Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 –1989, Berlin 2000, S. 5 - 16.

Ders., Der SED- Staat. Geschichte und Strukturen der DDR, München 1998.

Ders., Die DDR- eine (spät-) totalitäre Gesellschaft, in: Wilke, Manfred (Hrsg.), Anatomie der Parteizentrale. Die KPD/SED auf dem Weg zur Macht, Berlin 1998, S. 525 – 562.

SCHRÖDER, Klaus/STAADT, Jochen Der diskrete Charme des Status quo: Die DDR-Forschung in der Ära der Entspannungspolitik, in: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 21. Jg. 1993, Heft 1; S. 24 – 63.

SCHROEDER, Winfried, Moralischer Nihilismus. Typen radikaler Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche, Stuttgart 2002.

SCHUBBE, Elimar, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949 -1970., Stuttgart 1972.

SCHUHMANN, Annette, Der ‚Nachterstedter Brief' (1955). Zur Vorgeschichte und Durchführung einer kulturpolitischen Kampagne des FDGB, in: Weimarer Beiträge 48.Jg. 2002, H. 3, S. 434 – 457.

SCHULMEISTER, Karl-Heinz, Auf dem Wege zu einer neuen Kultur. Der Kulturbund in den Jahren 1945 – 1949, Berlin 1977.

SCHULZ, Genia, Heiner Müller, Stuttgart 1980.

SCHULZ, Reinhard, Naturwissenschaftshermeneutik. Eine Philosophie der Endlichkeit in historischer, systematischer und angewandter Hinsicht, Würzburg 2004.

SCHUMACHER, Horst, Die Kommunistische Internationale (1919-1943), Berlin, 1989.

SCHÜTTE, Wolfram, Genie à part, in: Frankfurter Rundschau 16.09.1995.

SCHWAB, Sepp, Auf neuen Wegen, in: Deutscher Filmverlag, Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film, Berlin o. O. o. J., S. 9 - 18.

SCHWALBE, Konrad, Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, Ausgewählte Rezensionen - Mit einer Bibliografie, Hrsg. v. Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1970, S. 84 – 95.

Ders., Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse, in: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Ausgewählte Rezensionen - Mit einer Bibliografie, Hrsg. v. Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1970, S. 96 – 112.

SCHWANITZ, Dietrich, Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma, Opladen 1994.

SCHWARZ, Hans-Peter (Hrsg.), Die Legende von der verpaßten Gelegenheit. Die Stalin-Note vom 10. März 1952, Stuttgart 1982.

SEIDEL, Bruno/ JENKNER, Siegfried (Hrsg.), Wege der Totalitarismus – Forschung, Darmstadt 1968.

SEMLER, Christian, Das Elend linker Immunisierungsversuche, in: die tageszeitung 30./31. 05. 98

SHDANOW, Andrej, Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt, in: Schmitt, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt/M. 1974, S. 43 – 50.

Ders., Referat über die Zeitschriften ‚Swesda‘ und ‚Leningrad‘ (1946), in: ders. Über Kunst und Wissenschaft, Berlin 1951, S. 13 – 45.

SCHWICHTENBERG, Leif Erik, Geopferte Genossen. Von der russischen Avantgardekunst zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu Boris Groys, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA- Film, Oldenburg 2002, S. 69 – 88.

SIMON, Josef, Kant. Die fremde Vernunft und die Sprache der Philosophie, Berlin 2003.

Ders., Philosophie des Zeichens, Berlin 1989.

SOLDT, Rüdiger, Zum Beispiel Schwarze Pumpe: Arbeiterbrigaden in der DDR, in: Geschichte und Gesellschaft (24) 1998, S. 88-109.

SÖLLNER, Alfons, Totalitarismus. Eine Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1997.

LINZ, Juan J., Totalitäre und autoritäre Regime, Berlin 2000 (1975)

SPERBER, Manès, Bis man mir Scherben auf die Augen legt, München 1982.

Staatliches Filmarchiv der DDR (Hrsg.): DEFA 1946 - 64 Filmografie, Berlin 1966.

Staatsrecht der DDR. Lehrbuch, Autorenkollektiv, Berlin 1978.

STALIN, Josef, Geschichte der kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki). Kurzer Lehrgang, Berlin1952.

Ders., Rede in der Deutschen Kommission der Erweiterten Exekutive, in: Stalin Werke, Bd. 8, Berlin 1952.

Ders., Rede auf der ersten Unionsberatung der Stachanow – Leute, in: Stalin, Fragen des Leninismus, Berlin 1951, S. 597 –612.

Statut des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, hrsg. v. Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Sonderdruck, Berlin 1967.

STERN, Carola, Portrait einer kommunistischen Partei. Entwicklung, Funktion und Situation der SED, Köln 1957.

STERNBERGER, Dolf , Grund und Abgrund der Macht. Neue Ausgabe in fünfzehn Kapiteln. Schriften VII, Frankfurt/M. 1986.

Ders., Herrschaft und Vereinbarung, Frankfurt/M. 1980.

Ders., Grund und Abgrund der Macht. Über Legitimität von Regierungen, Frankfurt/M. 1962.

STREUBEL, Manfred, Zeitansage. Gedichte aus zehn Jahren 1957 – 1967, Halle 1968.

STRÖKER, Elisabeth, Husserls transzendentale Phänomenologie, Frankfurt/M. 1987.

SUKALE, Michael, Max Weber - Leidenschaft und Disziplin, Tübingen 2002.

THÄLMANN, Ernst, Für ein freies sozialistisches Deutschland, Auswahl der Reden und Schriften 1930 – 1933 Bd. III, Stuttgart 1977.

THÄLMANN, Ernst – Eine Biographie, Autorenkollektiv: Günter Hortzschansky (Leiter), Berlin 1979.

THOMAS, Rüdiger, Kultur und Kulturpolitik in der DDR, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, hrsg. von Rainer Eppelmann, Bern Faulenbach u. Ulrich Mählert, Paderborn 2003, S. 260 – 267.

TRÄGER, Claus, Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Leipzig 1972.

TUNNAT, Frank, Filmsprache als Instrument der Politik. Anmerkungen zu Kurt Maetzigs Thälmann- Film, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA – Film, Oldenburg 2002, S. 165 –180.

TUROVSKAJA, Maja, Das Kino der totalitären Epoche, in: Sabine Arnold (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20.Jhdt., Wien, Köln, Weimar 1998, S. 75 – 83.

ULBRICHT, Walter, Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur. Rede auf der II. Bitterfelder Konferenz, 24. Und 25. April 1964, in: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949 -1970., hrsg. v. Elimar Schubbe, Stuttgart 1972, S.956 – 990.

Ders., Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der DDR, in: Einheit 1969, H. 11, S. 1254 - 1279.

Ders., Thesen über das Wesen des Hitlerfaschismus, in: W. Ulbricht, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. II, Berlin 1963, S. 403 – 416.

Ders., Zu Fragen der sozialistischen Bewußtseinsbildung in der Intelligenz. Aus dem Referat auf der 4. Tagung des ZK der SED, in: W. Ulbricht, Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus, Berlin 1960, S. 222 – 237.

Ders., Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit. Aus dem Referat auf der Chemiekonferenz des ZK der SED und der Staatlichen Plankommission in Leuna 3.u. 4. November 1958, in: W. Ulbricht, Zur sozialistischen Entwicklung der Volkswirtschaft seit 1945, Berlin 1960, S. 714 – 784.

Ders., Das Programm der antifaschistisch- demokratischen Ordnung. Aus der Rede auf der ersten Funktionärskonferenz der KPD, Groß- Berlin 25.

Juni 1945, in: W. Ulbricht., Zur sozialistischen Entwicklung der Volkswirtschaft seit 1945, Berlin 1960, S. 7 –21.

Ders., Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kultur. Rede vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959, in: W. Ulbricht, Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus, Berlin 1960, S. 260 – 290.

Ders., Karl Marx und Friedrich Engels – die Begründer des wissenschaftlichen Sozialismus. Aus einer Rede auf der Gedenkkundgebung anläßlich des 135.Geburtstages von Karl Marx am 5. Mai 1953, in:

Ders., Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus, Berlin ^{2}1960, S. 41- 59.

Ders., Die sozialistische Umwälzung der Ideologie und Kultur, Aus dem Referat auf dem V. Parteitag, in: W. Ulbricht, Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus , Berlin 1960, S. 176 – 183.

Ders., Der Kampf um den Frieden, für den Sieg des Sozialismus, für die nationale Wiedergeburt Deutschlands als friedliebender, demokratischer Staat, in: Protokoll des V. Parteitags der SED, 10.- 16. Juni 1958, Berlin 1959.

Ders., Rechenschaftsbericht der KPD, in: Bericht über die Verhandlungen des 15. Parteitages der Kommunistischen Partei Deutschlands, 19. und 20. April 1946 in Berlin, Berlin 1946.

UNGER, Oswald, Wahlsystem und Volksvertretungen in der DDR, Berlin 1988.

VETTER, Matthias, Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert. Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Opladen 1996.

VIETZE, Siegfried, Die KPD auf dem Weg zur Brüsseler Konferenz, Berlin 1966.

VILLWOCK, Jörg, Mythos und Rhetorik. Zum inneren Zusammenhang zwischen Mythologie und Metaphorologie in der Philosophie Hans Blumenbergs, in: Philosophische Rundschau 32. Jg.1985, H.1 / 2 ; S. 68 – 91.

VOEGLIN, Eric, Die politische Religion, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Peter J. Opitz, München 1993.

VOLLRATH, Ernst, Identitätsrepräsentation und Differenzrepräsentation, in: Rechtsphilosophische Hefte. Beiträge zur Rechtswissenschaft, Philosophie und Politik, Nr. 1 /Jg.1992, S. 65 – 78.

von RAUCH, Georg, Lenin. Die Grundlegung des Sowjetsystems, Göttingen [3]1962.

WALTHER, Joachim, Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1999.

Ders., Mielke und die Musen: DDR-Literatur und Staatssicherheit, in: Materialien der Enquete -Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur“ (12. Wahlperiode des deutschen Bundestages), neun Bände in 18 Teilbänden, Frankfurt/M. 1995, Bd. III.1, S. 433 – 445.

WARNEKE, Lothar, Religiöse Dimensionen im Medium Film, in: Warneke, L., M. Locatelli (Hrsg.), Transzendenz im populären Film, Berlin 2001 (BFF Bd. 59), S. 39 – 170.

WEBER, Hermann, Die Krise der SED-Diktatur und der 17. Juni 1953 in der deutschen Arbeiterbewegung, in: Finke, Klaus (Hrsg.), Erinnerung an einen Aufstand. Der 17. Juni 1953 in der DDR, Oldenburg2003, S. 83 – 96.

Ders., Geschichte der DDR, Neuausgabe, München 1999.

Ders., Die Wandlung der KPD zu einer ‚bolschewistischen‘ Partei 1924 – 1928, in: Weber, Hermann, Kommunistische Bewegung und realsozialistischer Staat. Beiträge zum deutschen und internationalen Kommunismus von Hermann Weber. Hermann Weber zum 60. Geburtstag. Ausgewählt, herausgegeben und eingeleitet von Werner Müller, Köln 1988, S. 156 – 169.

Ders., (Hrsg.), Der Gründungsparteitag der KPD. Protokolle und Materialien, Frankfurt/M. 1969.

Ders., Die Wandlung des deutschen Kommunismus. Die Stalinisierung der KPD in der Weimarer Republik, Bd. 1, Frankfurt/ M. 1969.

WEBER, Max, Die Typen der Herrschaft. in: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen [5]1972.

WEHNER, Markus, Stalinismus und Terror, in: Stefan Plaggenborg (Hrsg.), Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte, Berlin 1998, S. 365 – 390.

WETTIG, Gerhard, Sowjetische Deutschland-Politik 1945 – 1990, in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung, hrsg. von Rainer Eppelmann, Bern Faulenbach u. Ulrich Mählert, Paderborn 2003, S. 311 –317.

Ders., Die Note vom 10. März 1952 im Kontext von Stalins Deutschland-Politik seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Die Stalin – Note vom 10. März 1952. Neue Quellen und Analysen, hrsg. v. Jürgen Zarusky, München 2002, S. 139 – 196.

Ders., Die Deutschland-Note vom 10. März 1952 auf der Basis diplomatischer Akten des russischen Außenministeriums, in: Deutschland - Archiv 26 (1993), S. 876 ff.

WIEDEMANN, Dieter, Lebenswelten und Alltagswissen, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte Bd. VI 1945 bis zur Gegenwart, Zweiter Teilband: Deutsche Demokratische Republik und neue Bundesländer, hrsg. Von Christoph Führ und Carl-Ludwig Furck, München 1998, S. 69 - 100.

WIEDEMANN, Dieter/ LOHMANN, Hans, Der DEFA- Spielfilm zwischen Anpassung und Protest, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 21.Jg. 1991, H. 82, S. 38 – 51.

WIELAND, Wolfgang, Die Erfahrung des Urteils. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 64.Jg. 1990, H. 4, S. 604 –623.

WINKLER, Heinrich August, Der lange Weg nach Westen, 2 Bde., München 2000.

WITTFOGEL, Karl August, Die orientalische Despotie. Eine vergleichende Untersuchung totaler Macht, Köln 1976.

Ders., Über proletarische Kultur, in: Brauneck, Manfred, Die Rote Fahne, München 1973, S. 194 - 206.

WITTGENSTEIN, Ludwig, Bemerkungen über Frazers ‚The Golden Bough‘, in: Wiggershaus, Rolf, (Hrsg.), Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaftliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie, Frankfurt/M. 1975, S. 37 – 58.

WOLF, Christa, Die Dimension des Autors, Bd. 1, Berlin/Weimar 1986.

Dies., Der Geteilte Himmel, Hamburg 1968.

WOLF, Dieter, Ideologische Leitlinien und Produktionsbedingungen, in: Zimmermann, Peter, Moldenhauer, Gebhard, Der geteilte Himmel, Konstanz 2000, S. 255 – 265.

WOLLE, Stefan, Der Traum vom demokratischen Sozialismus. Tod, Verklärung und Auferstehung einer gescheiterten Idee, in: Poppe, Ulrike, R. Eckert u. I.- S. Kowalczuk (Hrsg.), Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstands und der Opposition in der DDR, Berlin 1995, S.116 -124.

ZARUSKY, Jürgen (Hrsg.), Die Stalinnote vom 10. März 1952, München 2002

ZETKIN, Clara, Fünf Jahre russische Revolution und die Perspektiven der Weltrevolution. Rede auf dem IV. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale, 13./14. November 1922 Moskau, in: C. Zetkin, Zur Theorie und Taktik der kommunistischen Bewegung, Leipzig 1974.

Dies., Der Kampf gegen den Faschismus, Bericht auf dem Erweiterten Plenum des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale vom 20. Juni 1923, in: C. Zetkin, Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. II, Berlin 1960.

ZIMA, Peter V., Literarische Ästhetik, Tübingen 1991.

ZIMMERING, Raina, Mythen in der Politik der DDR. Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mytehn, Opladen 2000.

ZIMMERMANN, Hartmut, DDR-Geschichte, in: Werner Weidenfeld / Karl-Rudolf Korte (Hrsg.), Handbuch zur deutschen Einheit, Bonn 1993, S. 100 – 113.

Ders., Die DDR in den 70er Jahren, in: Günter Erbe u. a., Politik, Wirtschaft und Gesellschaft in der DDR, Opladen 1979.

Ders., Probleme der Analyse bolschewistischer Gesellschaften, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, H. 4, 12.Jg. 1961, S. 193 – 206.

ZIMMERMANN, Peter: Der Dokumentarfilm der DEFA zwischen Propaganda, Alltagsbeobachtung und subversiver Rezeption, in: P. Zimmermann (Hrsg.), Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, Konstanz 1995, S. 9 – 26.

Verzeichnis der Filme

Spielfilme:

Anton der Zauberer, 1978, RE: Günter Reisch

Architekten, Die, 1990, RE: Peter Kahane

Bankett für Achilles, 1975, RE: Roland Gräf

Berlin um die Ecke, 1965/UA1990; RE: Gerhard Klein.

Beschreibung eines Sommers, 1963, RE: Ralf Kirsten

Besten Jahre, Die, 1965, RE: Günter Rücker

Brot und Rosen, 1967, RE: Heinz Thiel

Einer trage des anderen Last ..., 1988, RE: Lothar Warneke

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, 1954, RE: Kurt Maetzig

Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse, 1955, RE: Kurt Maetzig

Ete und Ali, 1975, RE: Peter Kahane

Geteilte Himmel, Der, 1964, RE: Konrad Wolf

Im Spannungsfeld, 1970, RE: Siegfried Kühn

Jahrgang 1945, 1966/UA1990; RE: Jürgen Böttcher

Jadup und Boel, 1980/ UA 1988, RE: Rainer Simon

Legende von Paul und Paula, Die, 1973, RE. Heiner Carow

Netzwerk, 1970, RE: Ralf Kirsten

Reife Kirschen, 1972, RE: Horst Seemann

Schlösser und Katen, Zwei Teile, 1957, RE: Kurt Maetzig

Solo Sunny, 1980, RE: Konrad Wolf

Spur der Steine, Die, 1966, RE: Frank Beyer

Stunde der Töchter, Die, 1981, RE: Erwin Stranka

Unser kurzes Leben, 1981, RE: Lothar Warneke

Weite Straßen – Stille Liebe, 1969, RE: Hermann Zschoche

Zeit zu leben, 1969, RE: Horst Seemann

Dokumentarfilme:

Asse, 1965, RE: Karl Gass

Der Weg nach oben, 1950, RE: Andrew Thorndike

Der 13. Oktober, 1949, RE: Andrew Thorndike

Die Mamais, 1974, RE: Jürgen Böttcher

Die Rangierer, 1984; RE: Jürgen Böttcher

Märkische Ziegel, 1988/89, RE: Volker Koepp

Stahl, 1949, RE: Joop Huisken

Teddy, 1980, RE: Barbara Masanetz