

# Ein sozialistisches Faust-Bild

von Guido Böhm

## 1. Politische Ziele

Schon im Kaiserreich beginnen auch linke Politiker ihre Auslegung des Klassikers zu entwerfen.<sup>53</sup> Die Überschätzung des *Faust* in Bezug auf sein Potential als soziales Erziehungsinstrument erreicht aber erst in der DDR ihren historischen Höhepunkt. Dort präsentiert sie sich quasi als Spitze eines ideologischen Apparats zum Aufbau einer neuen Gesellschaft, dessen massiger Unterbau durch das politisch-intellektuelle Experiment eines großangelegten Einsatzes des sogenannten kulturellen Erbes gebildet wird.<sup>54</sup>

Die deutschen Kommunisten, die 1945 aus dem Exil nach Ost-Berlin zurückkehren, imitieren in ihrer Kulturpolitik, die über Jahrzehnte wesentlicher Bestandteil des parteilichen Selbstverständnisses der späteren SED sein sollte, gezwungenermaßen ein sowjetisches Vorbild. Das sich entwickelnde Kulturprogramm der jungen DDR kann, wie das der UdSSR, als Versuch eines präzise ausformulierten Plans kollektiver Identitätskonstruktion verstanden werden. Es betrachtet seine Gegenstände Literatur und Kunst unter der Prämisse ihrer Nützlichkeit zum Erreichen politischer Zielsetzungen. Durch die Vermittlung ideologischer Inhalte über den Weg kultureller, national aufgeladener Bezugsgrößen wird versucht, ein dem Staat und seinen Auffassungen günstig gestimmtes Kollektiv in der Bevölkerung zu erzeugen. Der Terminus „kulturelles Erbe“ bezeichnet dabei faktisch ein rein theoretisches Konstrukt, das von marxistischen Intellektuellen im Grunde genommen willkürlich definiert wird.<sup>55</sup> Die Debatte um das Erbe legt inhaltlich einen präzise abgegrenzten Kulturkanon für die sozialistische Gesellschaft als wertvoll fest, sie integriert bestimmte Kunstwerke als Messwerte, indem sie gleichzeitig andere als ungeeignet, ja schädlich für die sozialistische Idee aussortiert. Definiert wird, welche kulturellen Einheiten insbesondere der nationalen Historie „erbenswert“ sind, bewahrt werden sollen und damit Richtwertcharakter verdienen und welche nicht „erbenswert“ und als zersetzend für die imaginierte Gesellschaft befürchtet werden müssen. So gehört etwa Schiller per definitionem zum bewahrenswerten kulturellen Erbe, Nietzsche hingegen nicht. Ein einmal derartig definiertes Erbe verschafft grundsätzliche Annahmen über die Rechtschaffenheit oder Verwerflichkeit jeglichen künstlerischen Ausdrucks. Zurückführen lässt sich der Begriff des kulturellen Erbes auf Lenin, der sich in Bezug auf Engels ab 1905 mehrmals über die Funktion der Künste im Sozialismus geäußert hat. Zuerst fordert Lenin in seinem Aufsatz „Parteiorganisation und Parteiliteratur“, dass jede schriftstellerische Produktion „ein Rädchen und Schraubchen“, ein „Bestandteil der organisierten, planmäßigen, vereinigten, sozialdemokratischen Parteiarbeit“ werden solle.<sup>56</sup> Von Anfang an wird Kunst also in die Pflicht genommen, eine politische Leistung zu erbringen oder zumindest dazu beizutragen. Diese Grundannahme Lenins, die die Künste letztlich auf einen instrumentalisierten Gebrauch im Dienste der Ideologie reduziert, beeinflusst alle späteren Ausdifferenzierungen des Themas.<sup>57</sup> Nach der Oktoberrevolution kommt es im soeben entstandenen Sowjetrussland zu ausgedehnten Debatten, die die Funktion von Kunst in der neuen revolutionären Gesellschaft festzulegen suchen.<sup>58</sup> Lenins „realpolitische“<sup>59</sup> Empfehlung fordert hier „die Übernahme des in der bürgerlichen Gesellschaft entstandenen Erbes“.<sup>60</sup> Sie geht Hand in Hand mit der sich verdichtenden Idee, der Realismus sei „die dem dialektischen Materialismus am meisten entsprechende Darstellungsweise“.<sup>61</sup> Andrej Schdanow, Sekretär des ZK der KPdSU, fordert von den Künstlern die Darstellung von „Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“.<sup>62</sup> Diese Betrachtungsweise kumuliert dann im „kulturpolitischen Lösungswort“<sup>63</sup> des sogenannten sozialistischen Realismus, der, ab 1932 in die Debatte gebracht, als Sammelbegriff und Programm für die geeignete künstlerische Darstellungsform im Sozialismus verwendet wird. Die Genese und erste Definition dieses Begriffs verbindet sich gleichfalls von Anfang an mit der Idee eines politisch-erzieherischen Auftrags. Die sowjetischen Vorbilder nachahmend fundiert Johannes R. Becher zu Beginn der 1930er Jahre die Auffassung, den „klassischen Gedanken [...] der klassischen Dichtung [...] denen zu übergeben, die die Zukunft in ihren Händen tragen, den deutschen Arbeitern.“<sup>64</sup>

Becher wendet Lenins Idee auf deutsche Verhältnisse an und tut dies ebenso aus kalkulierte, politischem Movers. Frühere Forderungen seiner Genossen und auch seine eigene vormalige Position, die sich für die radikale Abkehr von jeglicher bürgerlicher Kultur ausgesprochen haben, werden endgültig umgedreht.<sup>65</sup> In der Allianz gegen den aufkommenden Faschismus solidarisieren sich die KPDler mit den vorher als bourgeois verachteten Sozialdemokraten, welche ihrerseits die Bedeutung der Klassik schon früher für ihr politisches Programm entdeckt hatten. Die antibürgerlichen Attitüden der 1920er Jahre gehen auf in einer „geradezu mythische[n] Verknüpfung kommunistischer Kultur- und Gesellschaftspolitik mit klassisch-bürgerlichem Gedankengut“.<sup>66</sup>

Georg Lukács verfestigt die Orientierung des Erbe-Begriffs an sowjetischen Vorbildern, indem er 1931 ein „realistisches, gestaltendes Erbe“<sup>67</sup> zugunsten eines dekadent-bourgeois aufwertet. Die Debatte wird während der Nazidiktatur im Exil zwischen Lukács, Bloch, Eisler und Brecht weitergeführt. Letztlich gehen Lukács' Positionen daraus als prägend für das zukünftige Kulturprogramm der SBZ hervor. Im Gepäck der 1945 nach Berlin zurückkehrenden Gruppe Ulbricht findet sich somit ein exaktes, theoretisches Kulturprogramm. Bedingt durch das Fehlen einer praktizierten, deutschen, sozialistischen Gedächtniskultur,

denn diese war bisher lediglich Gegenstand einer theoretischen Debatte, ergibt sich die dringende Notwendigkeit, die Erkenntnisse der Erbe-Theorie im alltäglichen Leben der Bürger der SBZ greifbar zu machen und zu verankern. Das Erbe soll ein Grundstein der neuen Gesellschaft werden. Das „narrating the nation“ der DDR wird zur Mission für die Kulturpolitik. Die neuzugründende DDR bietet den linken Intellektuellen sozusagen einen leeren Arbeitsraum, ein neu zu erschließendes Identitätsfeld. Die materiell und ideell verwüstete SBZ kann eine Art Grundmuster einer Nationalkultur als imaginerter Gemeinschaft („imagined community“<sup>68</sup>) abgeben, denn ihre identitäre Existenz beginnt als reine Spekulation, als theoretische Definition. Der Prozess des Erfindens kultureller Tradition („the invention of tradition“) muss unter schwierigen Bedingungen und praktisch „aus Ruinen“ heraus, wie es in der späteren DDR-Hymne heißt, geschehen. Jan Assmann beschreibt kollektive Identität als reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit. Durch das Imaginieren von greifbar und im Ritual auch erlebbar gemachten Selbstbildern konstruieren Gesellschaften über die Generationenfolge eine Identität, indem sie eine Kultur der Erinnerung ausbilden.<sup>69</sup> Es erscheint fraglich, ob ein solches „kulturelles Gedächtnis“ durch die Bemühungen der Sozialisten für die ostdeutsche Gesellschaft tatsächlich so effektiv und schnell wie geplant konstituiert werden kann. Die Funktion eines „Organ[s] außeralltäglicher Erinnerung“<sup>70</sup>, das ein Selbstbild einer Gemeinschaft abzubilden in der Lage ist, kann das von oben aufgesetzte Konzept vom kulturellen Erbe in den ersten Jahren nach Staatsgründung wohl weder für die UdSSR noch für die DDR erfüllen. Es handelt sich bei diesem Programm, das sich später in der Vollstrecker-These oder dem Bitterfelder Weg in vielen gesellschaftlichen Bereichen auswirkt, vielmehr um eine Blaupause, einen Bauplan, der zudem auch innerparteilich immer wieder in die Diskussion gerät. Das kulturelle Erbe wirkt für die Menschen zunächst wie eine übergestülpte, kulturelle Käseglocke. Das, was in pathetischen Klängen zu offiziellen Anlässen verkündet wird, ist keineswegs mit tatsächlicher ostdeutscher Nachkriegsidentität zu verwechseln. Unter Einfluss der aus der Konsequenz der Erbe-Theorie sich entwickelnden staatlichen Maßnahmen kann im Laufe der Jahre allerdings durchaus ein Reflexivwerden der eigenen Zugehörigkeit zum SED-Staat in der Bevölkerung Form annehmen. Die Verarbeitung der Umstände der eigenen Situation wird nicht zuletzt durch Künstler vorangetrieben, denen, gestützt durch ihren Erziehungsauftrag, im Arbeiter- und Bauernstaat besonderes politisches Gehör gesichert scheint. Die Spitzen der DDR-Kultur sind dabei zumindest zum Teil frei von staatlicher Ideologie. Die aus diesem Prozess hervortretenden Desiderien ließen sich möglicherweise als (alternative) DDR-Identität bezeichnen. Diese Art von Identität wird zwar durch das kulturelle Selbstbild der SED beeinflusst, verlangt aber schon durch die frühe politische Opposition im Innern bald nach eigenen Ausdrucksformen und findet diese auch. Beide Identitäten, die staatlich idealisierte des sozialistischen Aufbaus und die sich selbstständig entwickelnde, („echte“) ostdeutsche Identität, sind imaginierte Größen, die sich am Umgang und in der Bewertung von Kultur ablesen lassen (Hall).<sup>71</sup> Der Begriff des kulturellen Erbes sozialistischer Staaten lässt sich vielleicht am ehesten beschreiben als Erwartungshorizont der linken Intellektualität im Nachdenken über die Eignung von Literatur und Kunst zur Vermittlung marxistischer Ideale und der Konstruktion sozialistischer Identität an eine noch zum Sozialismus zu erziehende Bevölkerung. Die Verlockung, auf die Seite der „Sieger“ der Geschichte wechseln zu können, macht im antifaschistischen Konsens das klassische Erbe für die von der SED adressierte Bevölkerung allerdings auch attraktiv. „Die Favorisierung des klassischen Erbes dabei war keineswegs nur eine taktische Spekulation [...], sondern sie war die politische Entscheidung für eine nationale Tradition, mit der man glaubte, Mehrheiten erreichen [zu ] können.“<sup>72</sup>

Das Ergebnis der Exildebatte stellt konsequenterweise Weimar und die deutsche Klassik im Wortsinn ihrer Vorbildlichkeit (lat: *classis*) in das Zentrum der Kulturpolitik. „Klassik als nationale Parole“<sup>73</sup> wird Teil der Selbstlegitimation der sich als SED formierenden Partei. Noch vor Staatsgründung der DDR wird 1949 nach dem Wiederaufbau der klassischen Stätten in Weimar mit einer spektakulären Feierlichkeit anlässlich Goethes 200. Geburtstag der Dichter „als Denkmal etabliert“<sup>74</sup> und gleichzeitig zu einer Art „Taufpaten der DDR erhoben“.<sup>75</sup> Dieses Goethe-Fest erinnert in seiner politischen Aufladung an die Schiller-Feiern von 1859. Der nationale Gründungsprozess der DDR fußt, glaubt man zumindest den feierlichen Reden vor dem Nationaltheater, auf konstituierenden, kulturellen Elementen.<sup>76</sup> Der wesentliche Unterschied muss sicher darin zu sehen sein, dass im 19. Jahrhundert eine breite Schicht der Bevölkerung eine nationale Identität empfindet und ihren Ausdruck in politischer Zusammengehörigkeit eines Staates auf der Folie eines gemeinsamen Schiller-Erlebnisses demonstriert, während 1949 weite Teile der Bevölkerung schlicht von den Schrecken des Zweiten Weltkriegs und der Nazidiktatur traumatisiert ein nationales Empfinden erst neu wiederentdecken müssen und nur wenige, politisch geschulte Initiatoren die Veranstaltung in Weimar als ein symbolisches Bild von oben inszenieren. „Vorwärts zu Goethe und mit Goethe vorwärts“<sup>77</sup> ist dann das passende, von Johannes R. Becher geprägte Schlagwort. Im Anklang an den Schlussmonolog des *Faust II* wird in Bechers Rede der in der DDR noch oft mantra-artig zitierte Passus vom „freie[n] Mensch auf freiem Grund“ sogar zur geschichtlichen Vision eines „Wiederaufstehen unseres Volkes“.<sup>78</sup> Petra Stuber erkennt darin einen Ansatzpunkt für den später gefühlten Idealismus in der DDR, man sei das eigentlich bessere Deutschland.<sup>79</sup> Man beruft sich auf *Faust* in seiner Eigenschaft als deutscher Mythos, zwar unter anderen Vorzeichen, aber mit demselben Zweck wie bereits Trithemius oder Luther und die Bismarcktreuen im Kaiserreich es taten. Unter diesem Blick erscheint auch Ulbrichts *Faust*-Begeisterung als kalkuliert.

Ich denke, es ist ein Symbol, daß das Kommunistische Manifest von Karl Marx und der Faust von Goethe die Lieblingswerke der Sozialisten sind. Ja, auch der Faust ist unser Lieblingswerk, weil Goethe den Kampf zwischen dem Alten, Mystischen, schon der Vergangenheit angehörenden und dem Neuen, Fortschrittlichen dargestellt hat. Die Dialektik der Entwicklung in Goethes Faust enthält das Wesen jenes großen Kampfes den wir in Deutschland führten und zum Sieg führen werden. Das heißt, nur die deutsche Arbeiterklasse und

die Nationale Front des demokratischen Deutschland können die hohen Ideen Goethes endgültig zum Sieg führen.<sup>80</sup>

Unter Ulbrichts Wertschätzung avanciert *Faust* zum wichtigsten Text kultureller Erbmasse der jungen DDR. Er wird zur „Nationaldichtung par excellence“ (Mandelkow).<sup>81</sup> Der schuldhafte Faust, der indessen in der jungen BRD im Zuge der Bekanntwerdung des Ausmaßes der Kriegsverbrechen zu einem neuen Zentrum der Interpretation aufrückt<sup>82</sup>, gilt in der marxistischen Philologie, die sich als Sieger über den Faschismus begreift, vor allem bei Lukács („die gleichzeitige Setzung und Aufhebung des Tragischen.“)<sup>83</sup> als geschichtlich überwunden.<sup>84</sup> In der Folge entwickeln führende SED-Politiker an Goethes *Faust* ein Vorbild des sozialistischen Menschen und der sozialistischen Lebensweise. Alexander Abusch nennt ihn den „große[n] positive[n] Held des klassischen deutschen Nationaldramas“.<sup>85</sup> Die Goethe-Interpretation der SED-Politiker, allen voran Walter Ulbricht, belegt im Folgenden eine gewisse historische Naivität, die sich in ihrer emphatischen Begeisterung tatsächlich die Geburt eines neuen, echten Humanismus ausmalt und die Wirkungsmöglichkeiten von Literatur und Kunst weit überschätzt. Sie wird andererseits aus der Not heraus geboren, das eigene Programm auch im Sinne der sowjetischen Besatzer autorisieren zu müssen. Noch 1949 wird hingegen mit *Faust* eine deutsche Einheit propagiert, die im Angesicht der politischen Entwicklung längst unreal geworden ist.<sup>86</sup>

## 2. Zum Theater der jungen DDR

Durch philologische Analysen lässt sich das neue Klassikerbild und die darüber transportierte Aufbaupropaganda einer breiten Masse nicht anschaulich erläutern. Deutlich „unmittelbarer lässt sie [die Erbeaneignung] sich an [...] Spielplänen der Theater festmachen.“<sup>87</sup> Die Vorführung sozialistisch interpretierter Dramatik, ihre Entwicklung und Diskussion auf den Bühnen, verbindet sich mit der allgemeinen Suche nach der staatlich organisierten Erzeugung des sozialistischen Kollektivs. Im Zuschauerraum wird das vorgeführte Menschenideal zur sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit. Die Aufführung als öffentliches Ereignis ermöglicht den direkten Zugang zum Publikum, sie verfügt in diesem Sinne über mehr Erziehungspotential als ein gedrucktes Buch.<sup>88</sup> In der Folge erlangt die „von den sowjetischen Besatzern sofort nach 1945 geförderte Bildungs- und Umerziehungsfunktion“ der Theater in der Verfremdung des schillerschen Bildungsinstituts, weniger als moralische Anstalt, vielmehr als politisches Instrument zur Erziehung, „wichtigen Stellenwert im Wiederaufbau und bei der Implementierung (sozialistischer) Moralvorstellungen“.<sup>89</sup> Stubers Standardwerk zum DDR-Theater beschreibt schwerpunktmäßig die enge Verflechtung von Theater und Politik in der jungen Republik.<sup>90</sup> Schon in ihrer Organisationsstruktur werden die Theater direkt an die Aufsicht der Partei gebunden.<sup>91</sup> Die Spielpläne werden von Funktionären systematisch kontrolliert, gegebenenfalls werden prüfend die Proben besucht. Demgegenüber steht eine finanzielle Unterstützung durch Subventionsgelder, die weltweit ihresgleichen sucht. Die DDR wird gemessen an Fläche und Einwohnerzahl das Land mit der größten Theaterdichte der Erde.<sup>92</sup> Hier werden die Macher, als „Vollstrecker“ des Erbes, zu Vermittlern zwischen Staat und Bevölkerung, „zu idealen Erziehern im neuen Deutschland aufgebaut.“<sup>93</sup> Nicht wenige Theaterleute werden gezielt von oben eingesetzt. Eine Anstellung im DDR-Staatstheater kann demnach mit Privilegien verbunden sein.<sup>94</sup> Die Konsequenzen eines politisch als Fehltritt bewerteten Theaterabends können für die Verantwortlichen jedoch brutal sein und bis zum Berufsverbot reichen.<sup>95</sup> „Von der Autonomie künstlerischen Schaffens war im Sozialismus keine Rede mehr.“<sup>96</sup> Fortschrittliche Kunstwerke haben den Kriterien des „Sozialistischen Realismus“ zu entsprechen, damit sie öffentliche Anerkennung erhalten. Die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gilt hingegen als dekadent, formalistisch und destruktiv<sup>97</sup>, wie überhaupt alles, was die Utopie der besseren „klassischen“ Gesellschaft in Frage stellen könnte.

## 3. *Faust* im DDR-Theater – Überblick

Die behandelten Theaterabende durchschreiten dramentheoretische Modelle und ästhetisch-theatralische Genres. Sie vermitteln das „Spannungsverhältnis zwischen dem politischen und kulturellen Pol kollektiver Identitätsbildung“.<sup>98</sup> Steht am Beginn klassisches bürgerlich-tradiertes Schauspieltheater gegenüber dem epischen Theater Bertolt Brechts, so liegen am Ende Aufführungsabende, die sich von Dramentext und Theaterkonventionen schrittweise entfernen. Grob betrachtet lassen sich die Aufführungen in zwei szenisch und inhaltlich divergierende Hauptlinien einteilen, von denen die eine im Zuge der historischen Entwicklung die andere allmählich verdrängt. Die erste Linie von Inszenierungen bemüht sich darum, die Forderungen der Erbe-Theorie theatrale Realität werden zu lassen und somit dem Erziehungsauftrag des Staates zu entsprechen, während die andere eine oppositionelle Kulturauffassung mittels *Faust* zu realisieren versucht beziehungsweise durch kritische Kulturarbeit auch unbewusst eine latent widerspenstige Haltung generiert. Beide Arten von Interpretationen sind seit frühen DDR-Jahren im ostdeutschen Theater präsent. Auch wenn die Aufteilung in zwei antagonistische Ebenen von Aufführungen vereinfachend erscheinen mag und es Mischformen und Berührungspunkte zwischen beiden gibt, so ist es doch augenscheinlich, dass das von der SED erkorene Nationaldrama von Anfang an auf dem Theater eine kritische Bewertung findet und damit auch als Kritik am Staat interpretiert werden muss. So rechtfertigen sich jedenfalls die rigiden staatlichen Maßnahmen, die in den ersten Jahrzehnten der ostdeutschen Bühnengeschichte aus dem Ruder gelaufene Faust-Projekte zensieren, blockieren oder gar ganz vom Spielplan streichen lassen. Opposition im

DDR-Theater beginnt in den frühen 1950er Jahren mit Brecht und Eisler. Ihnen gegenüber steht das anerkannte Theater Wolfgang Langhoffs. Brechts und Monks<sup>99</sup> *Urfaust*-Inszenierung von 1952, die eine schuldhafte, irrend strebende Titelfigur vorführt, wird von der Partei als pessimistisch abgelehnt und den Arbeiten Langhoffs, der seit 1946 die Schlüsselposition der Intendanz des Deutschen Theaters besetzt, ohne dessen hohe Wertschätzung für die brechtsche Arbeitsweise zu beachten, öffentlich untergeordnet. Langhoff hatte schon in seiner Inszenierung von 1949, ganz im Sinne der Partei, die geforderte Suche nach Faust als positiver, sozialistischer Aufbau-Figur betrieben.<sup>100</sup> Besonders seine zweite *Faust*-Inszenierung von 1954, geprägt durch Ernst Buschs Mephistodarstellung, wird als leuchtendes Beispiel für die neue, sozialistische Theaterkunst gelobt. Wie Langhoff und Brecht ist auch Hanns Eisler als politischer Immigrant bemüht, das Projekt eines neuen Gesellschaftsaufbaus zu unterstützen. Seine Sicht auf Faust, die er schon im Exil beginnt in ein musikalisches Projekt zu übertragen, fällt trotzdem kritisch aus. Eislers Oper *Johann Faustus*, unvollendet komponiert 1951/1952, wird als „Sakrileg“<sup>101</sup> an der allgemein geltenden, positiven Interpretation der Figur eingestuft<sup>102</sup> und, für ihn selbst eher überraschend, von den Autoritäten als formalistisch, kosmopolitisch und dekadent zerrissen. Eislers Opernprojekt, aus dem eine Nationaloper hätte werden sollen<sup>103</sup>, trägt trotzdem dazu bei, die kritische Auseinandersetzung auch mit dem Goethetext weiter anzuregen. Nach der westdeutschen Gründgens-Inszenierung 1957 am Hamburger Schauspielhaus, die formal abstrahiert und die Mephistofigur betont, gilt an den DDR-Theatern der Anspruch, einen sozialistischen Gegenentwurf zu entwickeln und „Gründgens zu übertreffen.“<sup>104</sup> Versuche finden 1961 in Weimar unter Otto Lang und 1965 unter Karl Kayser in Leipzig statt. Beim ZK-Mitglied Kayser muss Faust im Programmheft stellvertretend für den „unaufhaltsamen Sieg des kommunistischen Humanismus auf dem ganzen Erdball“ herhalten.<sup>105</sup> Man empfindet sich nach wie vor als der moralisch bessere der beiden deutschen Staaten. Ulbricht entwickelt aus seiner Faust-Begeisterung die Vision, die „Arbeiter und Bauern“ würden im Anschluss an den vielzitierten Schlussmonolog des *Faust II*, den „dritten Teil des ‚Faust‘ mit ihrer Arbeit, mit ihrem Kampf für Frieden und Sozialismus [...] schreiben“.<sup>106</sup> 1965 steht die Neuinszenierung beider *Faust*-Teile in Weimar durch Fritz Bennewitz dann unter der Prämisse, das Ulbricht-Wort in die Realität umsetzen. Die Arbeit führt die Suche nach dem sozialistischen Tatenmensch zu einem vorläufigen Höhepunkt. Der Standort Weimar bürgt offenbar für Planerfüllung. Die Euphorie der Gründerjahre wird aber trotz Ulbrichts optimistischer Parolen im Angesicht der politischen Ereignisse von 1953 und 1961 auch unter den Künstlern allmählich von einer gewissen Ernüchterung und Resignation abgelöst, bis 1968 Dresens *Faust*-Inszenierung am Deutschen Theater für einen unerwarteten Skandal sorgt. Die Aufführung beruft sich humoristisch auf Brecht, provoziert eine Diskussion im Staatsrat und wird schließlich nach mehreren „Korrekturen“ und nur wenigen Vorstellungen abgesetzt. Ein westdeutscher Kritiker kommentiert lakonisch: „Was sich manche Theaterleute in der Bundesrepublik wünschen, eine Wirkung ihrer Arbeit in der Politik, das ist für Intendanten und Regisseure in der DDR Wirklichkeit – allerdings nur, weil der umgekehrte Effekt, von der Politik aufs Theater Voraussetzung ist.“<sup>107</sup>

An Dresens Arbeit zeigt sich symptomatisch, wie nervös die DDR-Politik Kultur bewertet und wie viel Angst man offenbar gleichzeitig vor einer nicht linientreuen Darstellung hat. Im Zuge des Machtwechsels zu Honecker beschließt das 6. Plenum des ZK schließlich 1972, eher als „taktisch gebotene Reaktion“<sup>108</sup>, eine liberalere Kulturpolitik. Die nächste wichtige *Faust*-Aufführung aus Weimar bekennt sich, wenn auch verhaltener als früher, unter der erneuten Regie Fritz Bennewitz' 1975 treu zur sozialistischen Lesart. Trotzdem driftet das politische Theater der jungen DDR, das aus Überzeugungstätern bestand, nun „langsam – und vielen unbewusst – in die Opposition.“<sup>109</sup> Die Biermann-Ausbürgerung und der darauffolgende Exodus der kulturellen Eliten verdeutlicht diesen Prozess an einem konkreten Beispiel. Eine kritische Haltung zur Erbe-Theorie beginnt sich zu etablieren und reflektiert nicht zuletzt die misslungene Utopie vom besseren Deutschland, dessen Normalbürger mittlerweile im eigenen Land eingesperrt sind. Diese Art von DDR-Identität weiß Christoph Schroth 1979 geschickt zu porträtieren, indem er mit seinem *Faust* in Schwerin die bisherigen ästhetischen Grenzen des DDR-Theaters auslotet. In der Rekapitulation Brechts, der sich ebenfalls mit Humor dem Stoff genähert hatte, gelingt es Schroth die Stereotypen des sozialistischen Faust zu überschreiten. Anders als noch bei Dresen 1968 kann der Erfolg dieser Aufführung nicht mehr durch staatliche Maßnahmen verhindert werden. Kontrolliert wird trotzdem: Schroths Chefdramaturgin ist als „IM Jutta“ jahrelang für das MfS tätig.<sup>110</sup> Der nationale und internationale Zuspruch kann die Aufführung trotz kritischer Stimmen schützen, auch weil Schroth „Arbeiter und Ingenieure“ in den Produktionsprozess einbezogen hat<sup>111</sup> und so auch offiziell sein „Volkstheaterkonzept“ fundieren kann.<sup>112</sup> Obwohl er also den einst offiziell geforderten sozialistischen Realismus eigentlich vernachlässigt, hat Schroth das Ziel einer eigenständigen und anerkannten DDR-Regiesprache erreicht. Die Inszenierung markiert einen Wendepunkt im DDR-Theater. Selbst Weimar beruft sich 1981 unter dem alternden Bennewitz auf Schwerin. Angesichts auch wirtschaftlicher Engpässe beginnt in den 1980er Jahren ein kulturpolitisches „Klima der Konfusion“.<sup>113</sup> 1984 kann Horst Sagert dann sogar einen *Urfaust* am Berliner Ensemble aufführen, der sich in seiner experimentellen Bildhaftigkeit nicht mehr mit Faust als nationaler Figur befassen muss. Die Entfremdung der Theaterbilder, die nun mehr und mehr vom experimentellen Regietheater des Westens beeinflusst werden, entspricht der Entfernung der in den Aufführungen porträtierten DDR-Identität vom ehemaligen Ideal des Apparats. Das nationale Drama *Faust* bewegt sich auf den Theaterbühnen aus dem Zugriff der SED-Ideologie heraus. Schließlich wird Wolfgang Engels *Faust I* und *II* in Dresden 1990 zu einem „vernichtenden Resümee“<sup>114</sup> der Initiative Langhoffs von 1949. Gleichzeitig wird das Dresdner Schauspielhaus 1989 wieder zum Ort politischer Inszenierung. Es wird aber kein parteipolitisches Kulturprogramm mehr dort verkündet, sondern die Forderung nach Reisefreiheit öffentlich verlesen.<sup>115</sup> Am Ende von 40 Jahren SED-Diktatur hat sich die Aussage des *Faust* auf ostdeutschen Bühnen geradezu umgedreht. Die geforderte Stellung als Nationaldrama wird letztlich durch das Stück und

seine Interpretationen an den Theatern tatsächlich geleistet, wenn auch anders, als von der Politik vorgesehen. Aus dem politischen Bemühen, eine Inklusion mittels *Faust* zu erzeugen, ist ein Abgesang der Bevölkerung an ihr eigenes Land geworden. Somit leistet *Faust* als kulturelles Gedächtnis auch durchaus die Funktion einer außeralltäglichen Erinnerung. Einar Schleef, der schon seit 1976 in die BRD emigriert ist, bietet 1990 in Frankfurt am Main eine denkwürdige Bilanz dieser historischen Entwicklung. Das Konzept theatralischer DDR-Identität wird mit *Faust* dort ein letztes Mal mit dem Lied der Moorsoldaten von der Bühne verabschiedet.

- 53** 1908 hält der sozialdemokratisch engagierte Max Grunewald den Vortrag „Goethe und die Arbeiter“ und feiert ihn als „Verherrlicher der Arbeit und der Tätigkeit.“ Vgl.: Mandelkow: *Goethe in Deutschland*. A. a. O., Bd I.: 1773–1918, S. 251.
- 54** Vgl.: Ehrlich, Lothar; Mai, Gunther (Hrsg.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*. Köln, Weimar, Wien 2000. Einleitung und Klappentext.
- 55** Jürgen Rühle kritisiert, das, „was die Kommunisten Marxistisch-Leninistische Ästhetik nennen“, habe „mit Marxismus verhältnismäßig wenig zu tun.“ In: Rühle, Jürgen: „Die Partei und die Kunst. Marxistisch-Leninistische Kulturpolitik“. In: Lieser-Triebnigg, Erika; Mampel, Siegfried: *Kultur im geteilten Deutschland*. Berlin 1984, S. 11–25. Es fehlt an dieser Stelle der Raum, dieser Problematik gerecht zu werden.
- 56** Lenin, W. I.: Parteiorganisation und Parteiliteratur. In: <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/lenin/1905/11/literatur.htm>. Vgl: Vietor-Engländer, Deborah: *Faust in der DDR*. Frankfurt a. M. 1987, S. 1.
- 57** Vgl.: Haase, Horst u. a.: *Die SED und das kulturelle Erbe. Orientierungen, Errungenschaften, Probleme*. Berlin 1988, S. 18–24.
- 58** Der sogenannte Proletkult der frühen 1920er Jahre setzt auf eine weitgehend autonome Arbeiterkunst, die sich von bürgerlichen Vorbildern möglichst vollkommen zu emanzipieren habe. In Reaktion auf dieses Ideengut antwortet Lenin jedoch mit einer eigenen Konzeption des Bildungswesens und fordert: „nicht E r f i n d u n g einer neuen Proletkultur, sondern Entwicklung der besten Vorbilder, Traditionen und Ergebnisse der bestehenden Kultur vom Standpunkt der marxistischen Weltanschauung [...] her.“ Vgl.: Vietor-Engländer: *Faust in der DDR*. A. a. O., S. 4.
- 59** Ebd.
- 60** Ebd.
- 61** Erbe, Günter: *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*. Opladen 1993, S. 37.
- 62** Ebd., S. 38.
- 63** Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriss*. Köln 1982, S. 33.
- 64** Becher, Johannes R.: „Das große Bündnis.“ Rede auf dem I. Unionskongress der Sowjetschriftsteller.“ (1934). Zitiert nach: Vietor-Engländer: *Faust in der DDR*. A. a. O., S. 9.
- 65** Vietor-Engländer: *Faust in der DDR*. A. a. O., S. 8.
- 66** Gerd Dietrich erinnert in diesem Zusammenhang an die These der Kommunisten, die bürgerlichen deutschen Revolutionen von 1918 und 1848 nun in der DDR vollenden zu wollen. Vgl.: Dietrich, Gerd: „Die Goethepächter“. *Klassikmythos in der Politik der SED*, S. 154. In: *Ehrlich; Mai: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*. A. a. O., S. 151–174.
- 67** Vietor-Engländer: *Faust in der DDR*. A. a. O., S. 11.
- 68** Hall, Stuart u. a.: *Modernity and its futures*. A. a. O., S. 291.
- 69** Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. A. a. O., S. 18.
- 70** Ebd., S. 58.
- 71** Politisch kalkulierte Identitätskonstruktion kann wohl immer nur in gebrochener Form, nämlich modifiziert durch die Effekte ihrer eigenen Anwendung, wirksam werden.
- 72** Dietrich: „Die Goethepächter“. A. a. O., S. 156.
- 73** Ebd., S. 157.
- 74** Vietor-Engländer: *Faust in der DDR*. A. a. O., S. 20.
- 75** Dietrich: „Die Goethepächter“. A. a. O., S. 160.
- 76** Vgl.: Langewiesche, Dieter: „Kulturelle Nationsbildung“. A. a. O.
- 77** Becher, Johannes R.: *Der Befreier. Rede, gehalten am 28. August 1949 im Nationaltheater Weimar zur zweihundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Johann Wolfgang Goethe*. Berlin 1949, S. 52. Bechers Rede versteht die sozialistische Bewegung als Erben des humanistischen Ideals der deutschen Klassik. Der klassischen Literatur soll nun endlich auch die „klassische Politik“ (S. 27) folgen.
- 78** Becher: *Der Befreier*. A. a. O., S. 49.
- 79** Stuber: *Spielräume und Grenzen*. A. a. O., S. 42.
- 80** Rede anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerschaft der Stadt Leipzig am 24. Juli 1958. Zitiert nach: Ehrlich, Lothar: „‘Faust’ im DDR-Sozialismus“. In: Möbus, Fank u. a. (Hrsg.): *FAUST. Annäherung an einen Mythos*. Göttingen 1996, S. 332.
- 81** Mandelkow, Karl Robert: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. München 1989. Bd. II.: 1919–1982, S. 206.
- 82** Vgl.: Mandelkow: *Goethe in Deutschland*. A. a. O. Bd. II., S. 198.
- 83** Lukács, Georg: *Goethe und seine Zeit*. Bern 1947, S. 186.
- 84** Vgl. auch: Hammerthaler, Ralph: „Die Position des Theaters in der DDR. Ein Essay“. In: Hasche, Christa u. a.: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Berlin 1994, S. 170 ff.
- 85** Abusch, Alexander: „Faust – Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur. Zu Hanns Eislers

- „Johann Faustus““. In: Bunge, Hans: *Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“. Eine Dokumentation.* Berlin 1991, S. 47–61.
- 86** Vgl.: Stuber: *Spielräume und Grenzen.* A. a. O., S. 43.
- 87** Schlenker, Wolfram: *Das „Kulturelle Erbe“ in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945–1965.* Stuttgart 1977, S. 60.
- 88** Karten- und Anrechtspreise werden niedrig gehalten. In Sammelvorstellungen werden Bauern, Arbeiter und Angestellte regelmäßig und organisiert in die Theater gebracht. Vgl.: Verdalle, Laure de: *Das Theater in der DDR und sein Publikum: Rückblick auf eine zweideutige Beziehung.* [http://www.melissa.ens-cachan.f/IMG/pdf/Das\\_Theater\\_und\\_sein\\_Publikum.pdf](http://www.melissa.ens-cachan.f/IMG/pdf/Das_Theater_und_sein_Publikum.pdf) [19.01.2013], S. 2 f.
- 89** Irmer, Thomas; Schmidt, Matthias: *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR.* Berlin 2003, S. 7.
- 90** Stuber: *Spielräume und Grenzen.* A. a. O., S. 12.
- 91** Vgl.: Hammerthaler: „Die Position des Theaters in der DDR“. A. a. O., S. 178 ff.
- 92** Ebd.
- 93** Stuber: *Spielräume und Grenzen.* A. a. O., S. 14.
- 94** Auch nach dem Mauerbau 1961 bedeutet das z. B. die Möglichkeit, auf Gastspielreisen die DDR zu verlassen.
- 95** Als prominentes Beispiel eines derartigen Vorgangs sei die Umsiedlerin-Affäre um den jungen Heiner Müller und seinen Regisseur B. K. Tragelehn genannt. Müller wird nach der Uraufführung seines „reaktionären Machwerks“ aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, Tragelehn in die Produktion geschickt. Vgl.: Irmer; Schmidt: *Bühnenrepublik.* A. a. O., S. 66
- 96** Hammerthaler: *Die Position des Theaters in der DDR.* A. a. O., S. 173
- 97** vgl.: Weber, Herrmann: *Geschichte der DDR.* München 1999, S. 156 f.
- 98** Eisenstadt, Shmuel Noah: „Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive“. In: Giesen, Bernhard (Hrsg.): *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit.* Frankfurt a. M. 1991, S. 22.
- 99** Egon Monk inszeniert die Aufführung als Schüler Brechts. Öffentlich kommt später vor allem Monks Lehrer als Autor des Regiekonzepts in die Kritik.
- 100** Vgl.: Stuber: *Spielräume und Grenzen.* A. a. O., S. 44–52.
- 101** Ebd., S. 142.
- 102** Abusch reagiert durch die schon zitierte Programmschrift. Vgl.: Abusch: „Held oder Renegat“. A. a. O.
- 103** Schließlich hatte Eisler die Hymne für den neuen Staats bereits 1949 unter großem Beifall abgeliefert.
- 104** Mahl, Bernd: *Goethes Faust auf der Bühne. Fragment – Ideologiestück – Spieltext.* Stuttgart/Weimar 1999, S. 198.
- 105** Städtisches Theater Leipzig (Hrsg.): „Faust. Der Tragödie erster Teil. [Programmheft]“. Spielzeit 1962/1963. Heft 22. Leipzig 1963. In: Holtzhauer, Helmut: *Arbeiterbewegung und Klassik. Ausstellung im Goethe- und Schiller-Archiv der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1964–1966.* Weimar 1964, S. 361.
- 106** Ulbricht, Walter: *Rede auf der 11. Tagung des Nationalrates der Nationalen Front des demokratischen Deutschland in Berlin am 25. März 1962.* Zitiert nach: Mandelkow, Karl Robert: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland (1773–1982).* Bd. IV, S. 426.
- 107** Michaelis, Rolf: „Theater heute in Ostberlin“. In: *Theater heute. Das 100. Heft.* 12/1968.
- 108** Mandelkow: *Goethe in Deutschland.* A. a. O. Bd. II., S. 228.
- 109** Adolf Dresen in: Lennartz, Knut: *Vom Aufbruch zur Wende. Theater in der DDR.* Seelze 1992, S. 71.
- 110** Vgl.: Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik: *Akte AIM 364/84.* Das DDR-Theater war an Schlüsselpositionen von Mitarbeitern des MfS durchsetzt, die bereits in den 1950er Jahren detaillierte Auskünfte zu internen Vorgängen an den Bühnen weitergegeben haben. Diese Problematik kann und wird im Rahmen dieser Arbeit dort berührt werden, wo sie in direktem Zusammenhang zum Problemkomplex steht.
- 111** Rischbieter, Henning (Hrsg.): *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990.* Berlin 1999, S. 161.
- 112** Vgl: Stuber: *Spielräume und Grenzen.* A. a. O., S. 234.
- 113** Jäger: *Kultur und Politik in der DDR.* A. a. O., S. 182.
- 114** Kühn, Ulrich: „Eine Brust voller Seelen. Faust als DDR-Intellektueller auf Identitätssuche“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter: *Im Auftrieb: Grenzüberschreitungen mit Goethes Faust in Inszenierungen der 90er Jahre.* Tübingen 2002, S. 55.
- 115** Die berühmt gewordene Erklärung: „Wir treten aus unseren Rollen heraus.“ Vgl.: Görne, Dieter: *Wolfgang Engel inszeniert Goethes FAUST am Staatsschauspiel Dresden 1990. Band 2 – Materialien.* Berlin 1991, S. 173.

Quelle: [https://www.theaterderzeit.de/index.php/buch/vorw%C3%A4rts\\_zu\\_goethe%3F32993/komplett/](https://www.theaterderzeit.de/index.php/buch/vorw%C3%A4rts_zu_goethe%3F32993/komplett/)

Abgerufen am: 10.08.2022