

Sylvia Klötzer

Satire und Macht. Film, Zeitung, Kabarett in der DDR

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.830>

Reprint von:

Sylvia Klötzer, Satire und Macht. Film, Zeitung, Kabarett in der DDR, Böhlau
Köln, 2006 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für
Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 30), ISBN 3-412-15005-3

Copyright der digitalen Neuausgabe (c) 2017 Zentrum für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V. (ZZF) und Autor, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk wurde vom Autor
für den Download vom Dokumentenserver des ZZF freigegeben und darf nur
vervielfältigt und erneut veröffentlicht werden, wenn die Einwilligung der o.g.
Rechteinhaber vorliegt. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de>

Zitationshinweis:

Sylvia Klötzer (2006), Satire und Macht. Film, Zeitung, Kabarett in der DDR, Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam,
<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.830>

Ursprünglich erschienen als: Sylvia Klötzer, Satire und Macht. Film, Zeitung, Kabarett in der DDR, Böhlau Köln, 2006 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 30), ISBN 3-412-15005-3

Sylvia Klötzer
Satire und Macht

Zeithistorische Studien

Herausgegeben vom Zentrum für
Zeithistorische Forschung Potsdam

Band 30

Sylvia Klötzer

Satire und Macht

Film, Zeitung, Kabarett in der DDR



2006

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Für Christian

ZZF 17775 (HBB)

Zentrum für
Zeithistorische Forschung e.V.
Bibliothek

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Harald Kretzschmar, Berlin, entwarf die Titelzeichnung. Als Vorlage verarbeitete er ein Presse-Foto, das im Januar 1958 in der *Freien Welt* erschien. Es zeigt den *Eulenspiegel*-Chefredakteur Heinz H. Schmidt mit einer Walter-Ulbricht-Porträtkarikatur, die Kretzschmar angefertigt hatte.

© 2006 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11
info@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany

ISBN 3-412-15005-3

Inhalt

Einleitung

„Eine Satire mit Maulkorb ... das ist schon wieder eine Satire für sich!“: Satire und Öffentlichkeit.....	9
--	---

Erster Teil

Stacheltiere, Eulenspiegel, Rat der Spötter

Innenpolitische Satire in der frühen DDR (1953–1961)

KAPITEL 1

Auferstanden aus Ruinen: Voraussetzungen für DDR-Satire	21
1. Satire auf Trümmern.....	21
2. Die frühe DDR. Kein Ort für Satire	24
3. Krisen und „Kabarett-Film“	26
3.1 Von der „Waffe des Lustspiels“ zur „scharfen Waffe der Satire“	29
3.2 Der Kabarett-Film liegt auf Eis.....	32
3.3 Durchbruch der Filmsatire: Wir müssen „dringend etwas Lustiges ins Kino bringen“.....	40

KAPITEL 2

Filmsatire. Ein Notprogramm: Die <i>Stacheltier</i> -Produktion des Jahres 1953.....	43
1. Spielplanpolitik und <i>Stacheltier</i> -Produktion im „Neuen Kurs“.....	43
2. „Bitte nicht stören“: Satirische Versuche	49

3. Kunert und Kipphardt: Innenpolitische Filmsatire	53
3.1 „Eine Liebesgeschichte“ von Günter Kunert	53
3.2 „Der Wintermantel“: Heinar Kipphardt als <i>Stacheltier</i> -Autor	63
3.3 Filmsatire und Öffentlichkeitspolitik	64

KAPITEL 3

Restriktionen und Resignation.....	67
1. Was darf Satire?	67
1.1 Richtlinien gegen Filmsatire	68
1.2 Engagement und Ernüchterung.....	72
1.3 „Der Bart ist ab“: Entschärfung einer Satire	75
2. Die nützlichen Stoffe statt der guten: „Satirefilm“ und Parteivorgaben	80
2.1 Quotierte innenpolitische Satire	81
2.2 „Grundsätze“ für die <i>Stacheltier</i> -Produktion	83
2.3 „Ein freier Mensch“: Ein Offenbarungseid für Satire	87
3. Vom Krisenprogramm in die Krise	91

KAPITEL 4

„Geschosse“ in der Zeitungssatire. Der frühe <i>Eulenspiegel</i> (1954–1956).....	99
1. Startbedingungen	99
2. „Mißbrauchte“ Pressefreiheit: Kritik der Kritik	101
3. „Das war Tills Geschoss!“: Satirische Attacken.....	103
3.1 Heiße Themen	104
3.2 Vom „Geschoss“ zum „Schußchen“	108
3.3 Nach den „Geschossen“	112
4. Das Ende der Ära Schmidt	117

KAPITEL 5

Kann Satire „Hetze“ sein? Das Studentenkabarett <i>Rat der Spötter</i>	121
---	-----

<i>Inhalt</i>	7
1. Vom Fakultätskabarett zum zentralen Kabarett der Universität.....	122
2. Der <i>Rat der Spötter</i> des Peter Sodann	125
2.1 Vom „Kampfauftritt“ zum Kabarettabend	126
2.2 Profilierung und Professionalisierung.....	128
3. Studenten-Kabarett und Parteileitungs-Inszenierung	131
3.1 Chronik einer Kriminalisierung	131
3.2 „Wo der Hund begraben liegt“	133
3.3 „Es geht nicht darum, Kritik zu unterdrücken“: Konstruktionen „staatsfeindlicher Hetze“	137
3.4 „Aufräumen“: Instrumentalisiertes Kabarett.....	142
4. Über Lektionen in „besonderen Lagen“	148
Intermezzo	
„Es wird Ärger geben – und dafür sind wir da“: Satire vor 1961	153

Zweiter Teil

Eulenspiegel, Kabarett am Obelisk, Herkuleskeule

Satire in der späten DDR (1977–1989)

KAPITEL 6

„Konkrete Kritik“ als Zeitungssatire	161
1. Nicht „volkszeitungsgemäß“: Möglichkeiten von Pressesatire	161
2. Zensierungspraktiken	163
2.1 Das Chefredakteursprinzip.....	163
2.2 Zensur per Telefon und Anweisungen „bei Hofe“	165
3. Die Crux „konkreter Satire“	167
3.1 Ziemlich offene Briefe	169
3.2 Drucksachen.....	174
3.3 Veröffentlichte „Eingaben“	177
4. Blockierte „konkrete Kritik“	184

KAPITEL 7

Anfang und schnelles Ende des <i>Kabarets am Obelisk</i>	189
1. Die letzte Kabarettgründung in der DDR	189
2. Die „aktuellen Fragestellungen“ im Kabarett	193
2.1 Inszenierungen: „Wie wir uns drehn und wenden“	195
2.2 Improvisationen: Café Klatsch.....	200
3. Viel zu „konkrete Kritik“: „Volldampf woraus“	203

KAPITEL 8

Kein „sozialistisches Hollywood“: Die <i>Herkuleskeule</i> der achtziger Jahre	211
1. Parteitag verkehrt: „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“	212
1.1 Die Inszenierung	212
1.2 „Lavieren“: Vorgeschichte eines Programms	217
2. Abschiedsvorstellung: „Über-Lebenszeit“	225
3. Zurückweichende Kontrolle – ein „Novum“	227
 Schluß Biß mit Maulkorb	 229

ANHANG

Abkürzungsverzeichnis	237
Quellenverzeichnis.....	239
1. Interviews der Autorin.....	239
2. Untersuchte Filme, Artikel, Programme.....	239
3. Archivquellen	243
Literaturverzeichnis.....	247
Personenverzeichnis.....	257
Danksagung.....	261

Einleitung

„Eine Satire mit Maulkorb ... das ist schon wieder eine Satire für sich!“¹: Satire und Öffentlichkeit

Hans Seifert, der drei Jahrzehnte für den *Eulenspiegel* geschrieben hat, der Stellvertretender Chefredakteur und Parteisekretär war, fällte 1999 folgendes Urteil:

„Die Satire darf alles!“, sagt der gute Tucholsky, und schön wär’s gewesen. [...] Wir hatten damals immer in erster Linie Parteijournalisten zu sein. [...] In der *Eulenspiegel*-Redaktion ging es hauptsächlich darum, was die Satire nicht darf. [...] Ich weiß nicht mehr genau, wie oft ich zwischen 1957 und 1985 in die ZK-Abteilung Agitation beordert wurde [...] ‚Klärende, kameradschaftliche Aussprachen‘ sollten es sein; in Wirklichkeit waren es widerwärtige Verhöre [...] Und dann die ellenlange Liste mit den sogenannten Reizthemen: Umweltschutz, Westfernsehen, Intershop, Preise, Wohnungsbau, Bananen, Aal, Mauer usw. Es wurde ja schon bedenklich, wenn in einem witzigen Text der Name Erich vorkam. Mein Fazit aus heutiger Sicht: Unter den Bedingungen einer stark eingeschränkten Presse- und Meinungsfreiheit, wie sie jeder Einparteiendiktatur zwangsläufig immanent ist, kann es keine Satire geben, die diese Bezeichnung auch wirklich verdient. Eine Satire mit Maulkorb ... das ist schon wieder eine Satire für sich!“²

Der Brief läßt sich als lange Frage nach dem Sinn eines Berufslebens als DDR-Satiriker verstehen. Die Begeisterung für die Arbeit in der *Eulenspiegel*-Redaktion, die in den Interviews mit Hans Seifert breiten Raum einnahm, wurde hier wie dort überlagert von Erinnerungen an Maßregelungen, Verletzungen und Demütigungen, die der Parteisekretär, der sich als „ganz treuen Staatsdiener und DDR-Bürger“³ beschrieb, im ZK erfuhr und die nach dem Ende der DDR aufbrachen: „Wir sind immer davon ausgegangen: Wir tun der Republik einen großen Gefallen, denn wir dokumentieren vor der Öffentlichkeit: wir dürfen hier sehr kritisch unsere eigene Arbeit beleuchten [...] wir demonstrieren, ja, bei uns kann ein kritisches Wort geäußert werden, wo Fehler auftreten. Das war unsere Ausgangsposition. Ja, und dafür wurden wir dann belehrt: Das ist ja parteifeindlich, staatsfeindlich, alles. Nichts Positives, nichts Gutes ist dran. Freilich sind wir davon ausgegangen: Wir wollten was Gutes tun. Wir wollten den Finger auf offene Wunden legen, um Mißstände zu beseitigen –

1 Brief des ehemaligen *Eulenspiegel*-Redakteurs Hans Seifert an d.A. vom 27.2.1999.

2 Ebd.

3 1. Interview d.A. mit Hans Seifert am 10.4.1996.

beseitigen können wir sie nicht, aber *helfen*, dazu beitragen, die Augen zu öffnen. Das ist *immer unsere Ausgangsposition* gewesen. *Nie etwas anderes.*“⁴

Zur Sprache kommt hier sofort die Grundspannung, in der Satire – die sich auf die DDR selbst richtete – entstand: Einerseits wünschte die SED zu demonstrieren, daß in der DDR ein „kritisches Wort geäußert werden kann“. Andererseits sah sie Kritik als „partei feindlich“ an. Heinz Schmidt, zweiter Chefredakteur des *Eulenspiegels*, hat 1956 diesen Konflikt in das Bild eines Spiels gebracht: Als Auseinandersetzung zwischen Spielern, die „gut spielen wollen“ und Linienrichtern mit „Vorliebe für begrenzte Politik“ wie „starre Linien“, denen die Spieler „von vornherein verdächtig“ sind. Es seien jedoch ausschließlich die Spieler, so hielt Schmidt fest, welche die Zuschauer mitrissen. Linienrichter dagegen ließen die Leute kalt, viele hielten sie überhaupt für entbehrlich, „sie verweisen darauf, daß noch nie ein Linienrichter ein Tor geschossen hat.“ Ganz fehl am Platze seien vor allem Linienrichter ohne praktische Spielerfahrung.⁵

Die Auseinandersetzungen zwischen Spielern und Linienrichtern entzündeten sich in der DDR nicht allein aus deren unterschiedlichen Positionen im bzw. neben dem Spiel. Argumentiert werden wird hier, daß sie wesentlich darin begründet lagen, daß den Linienrichtern das gesamte *Spiel*, innenpolitische Satire als attackierende Kritik, widerstrebte. Wenn sie es dennoch stattfinden ließen, dann deshalb, weil es das Publikum begeisterte. Es ging um die Zustimmung des Publikums zur gesamten Veranstaltung. Satire sollte Öffentlichkeit beweisen – in einer Öffentlichkeit, die unter Parteikontrolle genommen war. Damit stand DDR-Satire im Widerspruch zur „Parteiöffentlichkeit“⁶ der SED, in der sie gleichwohl entstand und zu der sie gehörte. Auch Gerd Nagel, der letzte Chefredakteur des DDR-*Eulenspiegels*, bezieht sich auf diese Grundspannung, wenn er die vorherrschende Haltung von SED-Funktionären gegenüber innenpolitischer Satire heute folgendermaßen beschreibt: „*Es gab im Lande keine offizielle Meinung für die Satire. Mein Mentor an der Parteihochschule wußte ja nicht, daß ich mal beim ‚Eulenspiegel‘ landen würde. Der hat mich später getroffen und hat mich – das war ernstgemeint – ganz böse angeschossen: ‚Parteihochschule, und dann Leute verscheißern.‘ Das war unter Wert.*“⁷ Was kam als innenpolitische Satire in der Parteiöffentlichkeit der SED zustande, in der Satire herausgelockt wurde und ihr gleichzeitig die Bewegungsfreiheit genommen wurde, in der sie aus „politischer Notwendigkeit“⁸ agieren sollte und dennoch immer im Verdacht stand, „partei feindlich“ zu sein?

Damit steht außer Frage, daß hier nicht der Abstand ausgemessen werden soll zwischen der Forderung Tucholskys für Satire, diese müsse „alles“⁹ dürfen und der vorsichtigen, ver-

4 Ebd.

5 Heinz H. Schmidt, Über Linienrichter, Schiedsrichter und Spieler, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (1956) H. 21, S. 330.

6 Als „Parteiöffentlichkeit“ bezeichnet Peter Uwe Hohendahl angemessen die Form von Öffentlichkeit, die die SED unter Berufung auf Lenin organisierte und kontrollierte und damit alternative Öffentlichkeiten auszuschließen suchte. Vgl. Ders., „Recasting the Public Sphere“, in: *October* 73. Jg (Sommer 1995), S. 27–54, S. 45.

7 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

8 Der Leiter des Staatlichen Komitees für Filmwesen, Sepp Schwab, nannte im Winter 1953 zwei Voraussetzungen für das Projekt „Kabarett-Film“ in der DEFA: „zum Lachen“ und „politisch notwendig“. Vgl. Brief Richard Groschopps an Sepp Schwab vom 25.5.1953. BArch, DR- 1 4446, o.p.

9 Kurt Tucholsky, Was darf die Satire? (1919), in: Ders., *Ausgewählte Werke* (Red.: Fritz J. Raddatz), Bd. 4, Deutschland, Deutschland – unter anderen, Berlin/Ost 1957, S. 11–14.

schmitzten und apologetischen, zu Zeiten auch kraftvollen, bissigen und Parteifunktionäre herausfordernden Satire in der DDR. Der Schwerpunkt des Interesses liegt vielmehr auf der Präzisierung der (kleinen) Felder, die innenpolitische Satire in der DDR einnahm und der Umstände, unter denen dies gelang. DDR-Satire wird als eine kulturelle Praxis in den Institutionen und Medien der SED-Öffentlichkeit bestimmt, in deren spezifische Machtbeziehungen sie eingebunden war.¹⁰ In diesem Zusammenhang ist Tucholskys Frage, was Satire dürfe, durchaus bedeutsam. Sie insistiert auf die „Berechtigung eines ehrlichen Mannes, die Zeit zu peitschen“¹¹ und lenkt damit den Blick auf die Lage eines Satirikers in einer spezifischen Zeit.

Satire hatte bereits Hegel als historisch und kulturell zu präzisierende Erscheinung beschrieben.¹² Diese Verknüpfung findet sich auch in der sozialistischen Satire-Theorie, welche jedoch das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft in Abgrenzung zur bürgerlichen Ästhetik Hegels „auf den Kopf stellt“, wie Dietmar Jacobs mit Recht festhält: „Statt etwa den Staat und die Gesellschaft aus dem Blickwinkel des Individuums zu kritisieren, soll die Satire im Sozialismus der DDR vom idealen Staat auf das ungenügende Individuum zielen.“¹³ Diese „auf den Kopf gestellte“ Satirebestimmung wird sich im Kontext früher Richtlinien gegen satirische Kritik als weitere Chiffre dafür bewerten lassen, daß die SED dem „ehrlichen Mann“ – vielmehr dem ehrlichen Genossen – „die Berechtigung [...], die Zeit zu peitschen“¹⁴ in ihrer Öffentlichkeit grundsätzlich zu verweigern suchte. Wie die Untersuchung zum ersten großangelegten Satireunternehmen in der DDR, satirischen Kurzfilmen, ergeben wird, galt dies von Anfang an. Darin kann Frank Wilhelms Argument gestützt werden, der in seiner Arbeit zur literarischen Satire in der SBZ und frühen DDR herausgearbeitet hat, daß die kulturpolitischen Prämissen für den Umgang mit Satire in der DDR bereits in den fünfziger Jahren gelegt wurden. Wilhelm widersprach damit einer Fixierung auf Werner Neuberts Theorie einer sozialistischen Satire aus den sechziger Jahren als Bezugspunkt für die satirische Praxis in der DDR.¹⁵ Die Auseinandersetzung mit Neubert und anderen¹⁶ hatte allerdings ihre Berechtigung darin, daß sie den „Maulkorb“ der Satire in der SED-Öffentlichkeit erfaßte. Wenn hier nach der Ausprägung von Satire in dieser prekären Öffentlichkeit gefragt werden wird, rückt die Bestimmung von Satire – gefaßt als „Angriff auf eine ‚empörende‘ und bedrohliche Wirklichkeit“¹⁷ – als ein historisch und kulturell wandelbares Konzept erneut ins Zentrum. Dieses Interesse an der Zeitprägung von innenpolitischer Satire in der DDR richtet sich nicht darauf, die These der DDR-Theoretiker einer besonderen „so-

10 Zur Konzeptualisierung kultureller Praxen (cultural practices) vgl. zuerst Tony Bennett, „Putting Policy into Cultural Studies“, in: Lawrence Grossberg u.a., *Cultural Studies*, New York 1992, S. 23–33.

11 Tucholsky, *Was darf die Satire?*, S. 12.

12 Zur Kritik an Hegel in Definitionen einer „sozialistischen Satire“ vgl. Dietmar Jacobs, *Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett in der Ära Honecker*, Frankfurt/Main u.a. 1996, S. 21–25.

13 Jacobs, *DDR-Berufskabarett*, S. 29.

14 Tucholsky, *Was darf die Satire?*, S. 12.

15 Frank Wilhelm, *Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961*. Autoren, institutionelle Rahmenbedingungen und kulturpolitische Leitlinien, Hamburg 1998.

16 Vgl. dazu Jacobs, *DDR-Berufskabarett*, 1996 sowie zuletzt Brigitte Riemann, *Das Kabarett der DDR: „... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen...“? Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949–1999)*, Münster 2001.

17 Ulrich Gaier, *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen 1967, S. 4.

zialistischen Satire“ indirekt zu affirmieren. Im Gegenteil. Gefragt wird nach dem Duktus, den publizistische Satire *in der DDR* annahm und annehmen mußte, und zwar unter den Bedingungen der SED-Öffentlichkeit. Untersucht werden innenpolitische Satiren in drei Institutionen der Parteiöffentlichkeit: im für die SED in den fünfziger Jahren wichtigsten Massenmedium Film, in der Presse sowie in der zwischen Publizistik und Kunst operierenden Einrichtung Kabarett. Damit werden sich am Beispiel Satire auch Aussagen zur SED-Öffentlichkeit selbst treffen lassen, zu den Widersprüchen, den Konstanten wie Variablen der durch die SED angeleiteten und kontrollierten öffentlichen Kommunikation¹⁸. Gerade im Vergleich satirischer Praxen in der frühen und späten DDR, der DDR vor dem Mauerbau und vor dem Mauerfall, werden sich die Grenzen satirischer Rede im Zusammenhang einer konkurrierenden, sich abschottenden wie sich offen gebenden Parteiöffentlichkeit bewerten lassen.

Immer wieder wurde auf die Problematik gewiesen, die das Konzept „Öffentlichkeit“ für Untersuchungen zur DDR darstellt.¹⁹ Abgesehen davon, daß auch für die Träger einer bürgerlichen Öffentlichkeit der Anspruch auf Egalität, die anti-autoritäre Struktur und Spontaneität immer nur Ideal blieb und auch das Ideal selbst in Frage gestellt wurde²⁰, wird davon abgesehen das, was die DDR-Parteimedien und -Institutionen boten, am Habermas-Ideal einer bürgerlichen Öffentlichkeit zu messen. Mit Recht stellte dazu Marc Silberman auch für die späte DDR fest: „Based on this traditional definition of the ideal, self-transforming public sphere [...] one could simply write off the public sphere in the GDR as a perversion and be done.“²¹ Statt dessen führt nicht nur Silberman das anders verfaßte Modell einer sozialistischen Öffentlichkeit unter Berufung auf Lenin an. Danach trat die sozialistische Öffentlichkeit an die Stelle einer bürgerlichen²² und wurde zum pädagogischen Instrument in der Hand einer Partei definiert, welche sich als politische Avantgarde betrachtete²³. In diesem Zusammenhang wurde auch für die SED festgestellt, daß ihr die Kontrolle über Öffentlichkeit niemals vollkommen gelang. Wie andere kommunistische Staatsparteien war sie aus politischen Gründen gezwungen, Kompromisse einzugehen und Bereiche zu dulden, die sich zum Teil ihrer Kontrolle entzogen.²⁴ Ebenso wurde das Phänomen beschrieben, daß sich „eine Kluft [bildete] zwischen den offiziellen Verlautbarungen der Partei und der erfahrenen Realität der Rezipienten“²⁵. Diese Befunde wurden häufig in Untersuchungen gezo-

18 Vgl. Peter Uwe Hohendahl, *Recasting the Public Sphere*, S. 45.

19 Vgl. in soziologischer Perspektive für politische Öffentlichkeiten Friedhelm Neidhard (Hg.), *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*, Opladen 1994; in kulturwissenschaftlicher Perspektive zuletzt Peter Uwe Hohendahl (Hg.), *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000.

20 Arthur Strum, „Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne: 1960–1999“, in: Peter Uwe Hohendahl (Hg.), *Öffentlichkeit*, S. 96f.

21 Marc Silberman, „Problematizing the ‚Socialist Public Sphere‘: Concepts and Consequences“, in: Ders. (Hg.), *What Remains? East German Culture and the Postwar Public*, S. 1–37, Washington 1997, S. 4f.

22 Vgl. Hohendahl, *Recasting the Public Sphere*, S. 45.

23 Vgl. Strum, *Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne*, S. 114.

24 Hohendahl, *Recasting the Public Sphere*, S. 45.

25 Strum, *Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne*, S. 115.

gen, die sich auf „Randbereiche“ wie literarische Öffentlichkeiten richteten.²⁶ Bei der Konzentration auf die literarische Öffentlichkeit und damit auf einen Bereich, der weder „vollständig kontrollierbar“ war noch in einer nach Lenin definierten Parteiöffentlichkeit aufging, blieb die Frage nach den Widersprüchen, den „Grauschattierungen“²⁷ dieser Parteiöffentlichkeit *selbst* ausgeblendet. So ließe sich zunächst auch in der publizistischen Satire, die hier untersucht werden wird, ein „Randbereich“ vermuten. Denn wie sich immer wieder zeigte, kollidierten die Vorstellungen der SED-Parteifunktionäre vom Nutzen der „scharfen Waffe Satire“ in ihrer (Medien-)Öffentlichkeit mit Filmen, Kabarettprogrammen, Sketches oder Zeitungsbeiträgen. Dies war jedoch weder – wie für die literarische Öffentlichkeit belegt wurde – eine Entwicklung, die erst in den achtziger Jahren unübersehbar wurde, noch war es ein Vorgang, der über die Parteiöffentlichkeit hinausging. Für innen- und auch kulturpolitische Satire in der DDR war dies vielmehr ein Normalzustand. Es war ein Lebenszeichen von Satire.

Hier wird die These zugrunde gelegt, daß die innenpolitische Satire im DEFA-Kurzfilm, in der Satirezeitung und in Kabaretts einen Teilbereich der von der SED kontrollierten und instrumentalisierten Öffentlichkeit bildeten, und zwar einen zutiefst widersprüchlichen. Denn gerade innenpolitische satirische Kritik – als eine negative Praxis – widersprach den Prinzipien dieser ‚Öffentlichkeit‘, zu der sie gehörte, nach denen die DDR und vor allem die SED ‚positiv‘ zu präsentieren waren. Dies wird zu der Frage führen, wie in dieser Parteiöffentlichkeit heterogene Praktiken integriert, genutzt, ge- und verformt wurden. Und angesichts dieser sperrigen Komponente DDR-Satire kann nochmals die Frage nach der Parteiöffentlichkeit selbst aufgeworfen werden, die kaum in einer Beschreibung als „pädagogisches Instrument“ zur „Umerziehung der Massen“²⁸ im Sinne Lenins aufgeht. Vielmehr treibt die Satire in dieser SED-Öffentlichkeit gerade deren eigene tiefe Widersprüchlichkeit und Maske an die Oberfläche.

In Zusammenhang mit Untersuchungen zur literarischen Öffentlichkeit in der DDR hat David Bathrick bereits auf die heterogenen Aspekte dessen gewiesen, was in der DDR als Öffentlichkeit existierte. Zum einen erinnert er daran, daß ihre Quellen nicht lediglich in den Prinzipien einer sozialistischen Öffentlichkeit nach sowjetischem Vorbild begründet liegen, sondern ebenso in der Weimarer Republik und vor allem im Dritten Reich: „The officially sanctioned socialist public sphere in the GDR developed from the confluence of two separate but interlocking histories: within the German tradition, institutional legacies inherited from the Weimar Republic and the Third Reich; coming from the Soviet Union, Party orchestrated public life [...]“²⁹ Zum anderen beschreibt er, daß der Bereich Öffentlichkeit in der DDR mehrere Komponenten vereinigte. Mit Blick auf die achtziger Jahre weist er neben der offiziellen Öffentlichkeit unter Parteikontrolle, „the official public sphere under Party control“, auch verschiedene nicht-offizielle Enklaven bzw. gegen die offizielle Öffentlich-

26 Zu literarischen Öffentlichkeiten und dem Zensur-System in der DDR vgl. Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis (Hg.), „Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre, Berlin 1997.

27 Vgl. dagegen Konrad H. Jarausch, *Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR*, New York 1999, S. 5.

28 Strum, *Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne*, S. 114f.

29 David Bathrick, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln (Nebr.)/London 1995, S. 31.

keit gerichtete Stimmen aus, die in der Öffentlichkeit Raum beanspruchten. Dazu zählt er u.a. die protestantische Kirche und Künstler, „who struggled to establish semi-autonomous terrains of publicness, either partially within or wholly outside official institutions“. Als dritten wesentlichen Bereich in der DDR-Öffentlichkeit markiert Bathrick die Bedeutung westlicher Medien für die DDR.³⁰ Dieses Modell, das neben der „offiziellen Öffentlichkeit“ eine Reihe andere (Teil-)Öffentlichkeiten ausweist, veranlaßt zu der Frage, ob nicht auch die „offizielle Öffentlichkeit“ in der DDR eine heterogene Sphäre darin darstellt, daß sie nicht so funktionierte wie sie zu funktionieren vorgab. Ohne die Beschreibung lediglich umzukehren und in die Parteiöffentlichkeit zu integrieren, was Bathrick von ihr unterschied, wird die Existenzform innenpolitischer Satire in den Blick rücken, was diese Parteiöffentlichkeit ausmachte, was sie vereinnahmte und zu Vereinnahmungen gezwungen war und in bezug auf Satire, zu welchem Preis dies geschah. Denn bereits die Etablierung von innenpolitischer Satire in der Parteiöffentlichkeit der DDR – zuerst sogar im Massenmedium Film – verdankte sich einem Bereich in der SED-Öffentlichkeit, den die Partei gar nicht kontrollieren konnte: den Medien des Westens. Die SED ergriff die „scharfe Waffe der (innenpolitischen) Satire“ 1953 in Konkurrenz zu den Radiosendern aus dem Westen in der DDR-Öffentlichkeit wie in Konkurrenz zu den Alternativen, die vor allem West-Berlin und seine Kinos boten und in diesem Zusammenhang auch als Nachweis einer „demokratischen“ Öffentlichkeit. Das hieß wiederum keineswegs, daß die SED DDR-Satire als ein populäres Forum ganz besonders förderte, weil sie sie brauchte. Sie etablierte und nutzte sie aus einer Reihe von Gründen gezwungenermaßen, mißtrauisch, schwankend, in Zeiten offener Grenzen und einer anders verfaßten Öffentlichkeit anders als hinter der Mauer, unterschiedlich in der Zeitung, im Film und im Kabarett.

Wenn im folgenden Praktiken vor allem innenpolitischer, punktuell auch kulturpolitischer Satire in der DDR betrachtet werden, geht es sowohl um die Produktion, Produktionsbedingungen wie Erscheinungsformen von Satire in der von der SED kontrollierten Öffentlichkeit in einer frühen und einer späten Phase, als auch um Satire als *Aspekt* dieser hybriden Parteiöffentlichkeit selbst, welcher gerade ihre heterogene Textur erfaßt. So wird nicht nur untersucht, worin jeweils die Wirkung dieser Parteiöffentlichkeit auf Satiren bestand. Ebenso wird die Ausformung von Satiren zum Indikator *für* Parteiöffentlichkeit in der DDR in unterschiedlichen Phasen. Denn daß das Ost-Berliner Kabarett *Distel* Mitte der sechziger Jahre so leer war, daß Mitarbeiter die Karten ihrem Freundes- und Bekanntenkreis aufdrängen mußten, um die Zuschauerreihen halbwegs zu füllen, dagegen im Potsdamer *Kabarett am Obelisk* in den frühen achtziger Jahren Karten einen Wert besaßen, der den des offiziellen DDR-Zahlungsmittels überstieg und zum Beispiel gegen Autoreifen eingetauscht werden konnten, die es nur unter der Hand gab³¹, erklärt sich nicht allein aus der Satire, die in den Kabaretts zu erleben war, sondern ebenso aus dem Zustand der SED-Medien und der Öffentlichkeit zu diesen Zeiten. Beides waren Veranstaltungen in staatlichen Institutionen, die durch die SED kontrolliert wurden. Und dies hieß nicht, wie vor allem das Potsdamer Beispiel zeigen wird, daß dort geboten wurde, was der SED gefiel. Anfang der achtziger Jahre konnte professionellen Satirikern als Kabarett-Besuchern – konfrontiert mit ungewohnt deutlicher Rede über die Lage in der DDR – durchaus der Atem wegbleiben. „Die

30 Ebd., S. 34.

31 Interview d.A. mit Matthias Meyer am 17.9.1997.

konnten sich Sachen in Potsdam erlauben, da legste die Ohren an“, beschrieb Hans Seifert vom *Eulenspiegel* seinen Eindruck vom Potsdamer Kabarett dieser Zeit.³² Das Satireblatt selbst mußte damals wesentlich kleinteiliger operieren. Immerhin ließen sich durch „konkrete Kritik“ für einige der Leser Erfolge erzwingen wie die Reparatur undichter Plattenbau-Verfugungen oder der Umtausch schadhafter Polstermöbel-Garnituren. Aber auch in den satirischen Foren der achtziger Jahre erschienen die Verhältnisse nur bedingt, wie sie vorgefunden wurden: Mündlich und live ausführlicher (wie auf einigen Kabarettbühnen) als gedruckt (im *Eulenspiegel*); begrenzt auf den kleinen Raum eines Kabarettts eher, als in der Satirezeitung aus der Hauptstadt, deren verkaufte Auflage bei einer halben Million lag.

Die Studien zur DDR-Satire in der frühen und der späten DDR konzentrieren sich auf Spezifika und Dynamiken, in denen Satiren in drei Bereichen entstanden: Filmsatire in der DEFA-Kurzfilmserie *Das Stacheltier*, Zeitungssatire im *Eulenspiegel* sowie Satire in den Kabarettts *Rat der Spötter*, *Kabarett am Obelisk* und *Herkuleskeule*. Im Mittelpunkt steht die Genese von satirischen Texten (für Film, Zeitung, Kabarett) und Kabarettprogrammen unter den spezifischen Bedingungen der SED-Herrschaft in den einzelnen Bereichen, die sich in die Texte einschrieb und an denen sie sich gleichfalls entzündeten.

Ausgeklammert werden „Satiren gegen den Feind“, die den DDR-Satirikern angetragene Hauptaufgabe, zumindest in Erklärungen der ZK-Abteilung Agitation, der Hauptverwaltung Film oder den Abteilungen Kultur in den Bezirken. Vielmehr wird nach den Existenzvoraussetzungen des anderen, prekären Bereiches gefragt. Diese sollte „nicht von dieser Größe und von diesem Kaliber“ sein, sondern sich mit den „Entwicklungsschwierigkeiten, die wir noch haben beim Aufbau des Sozialismus“³³, bescheiden bzw. überhaupt „Entwicklung“ suggerieren – wie Ernst Röhl, als Student Mitglied des Kabarettts *Rat der Spötter* und später *Eulenspiegel*-Redakteur, das kleine Feld für die innenpolitische Satire und ihre gewünschte Tendenz beschreibt und dabei Vorstellungen aus der ZK-Abteilung Agitation sarkastisch zitiert. Im Zentrum stehen im folgenden Satiren, die sich auf die DDR selbst richteten, die „innere Kritik“ leisteten, wie es Albert Norden als ZK Sekretär für Agitation und Propaganda formuliert hat. Und vielleicht ist es kein Zufall, daß er nicht von „innerer Satire“ sprach.

Denn wie hier argumentiert werden wird, war innenpolitische *Satire* in der SED-Öffentlichkeitspolitik nicht vorgesehen; sie war die Ausnahme und ein Sonderfall. Satire war inkompatibel mit autoritärer Parteiherrschaft, die sich auch als Herrschaft über Öffentlichkeit darstellte. Satirische Kritik unterlag immer parteilicher Wachsamkeit und Mißtrauen, von der grassierenden Humorlosigkeit in der SED ganz zu schweigen. Bei allen Parteilinienmodifizierungen – diese Linie änderte sich nie; sie zieht sich durch die gesamte DDR-Geschichte, wohl auch als Bedingung dafür, jeden Gedanken eines Zweifels nicht nur am parteilichen Dogma, sondern vor allem an der eigenen Rolle sofort zu ersticken. Hans Seifert hat Recht – „Eine Satire mit Maulkorb ... das ist schon wieder eine Satire für sich.“

Aber genau diese (Grenz)Situation interessiert hier: der Maulkorb und die – auch durchaus herausfordernde – Auseinandersetzung mit (dem) Maulkorb, die Versuche, mit Maulkorb zu attackieren und die gelegentlichen Erfolge eines Bisses. Dabei hatten Satiriker, sowie die drei Satire-schreibenden Damen, die hier erwähnt werden, nicht nur das Problem

32 2. Interview d.A. mit Hans Seifert am 8.12.1998.

33 1. Interview d.A. mit Ernst Röhl, am 3.6.1996.

des Maulkorbs, bzw. „auf den Millimeter linienrichtender“³⁴ Zensoren. Vielmehr mußten sich die Satiriker auch selbst vor Verletzungen wappnen. Denn ein DDR-Satiriker, so schrieb 1955 Gert Gablenz³⁵ im *Sonntag*, konnte ja nie so frech sein, wie derjenige, der ihm auf seine Frechheiten antwortete. Auch ging es beim Biß einer Satire darum, daß diese sich, wenn sie schon nicht die SED angehen konnte, zumindest einem falschen Spiel verweigerte. Mit Hinweis auf die NS-Publizistik hatte Heinz Schmidt im notorischen Jahr 1956 verlangt: „Bei uns muß immer wahrheitsgemäß der Schäferhund den Hausierer beißen – und nicht – im Namen von ‚Parteilichkeit‘ – der Hausierer den Schäferhund.“³⁶ Er forderte dieses Recht nicht nur für Satire, er forderte es von den SED-Medien insgesamt.

Die Untersuchungen zur Satire in der DDR richten sich auf Phasen und Situationen, in denen aus sehr unterschiedlichen Gründen Funken sprühten und auf Ausnahmen, womit nicht ausschließlich Höhepunkte in der innen- und kulturpolitischen Satire erfaßt werden. Unterbelichtet dagegen bleiben Routinearbeiten, und gar nicht gefragt wird nach ‚Typischem‘, um noch einmal diesen gequälten Begriff zu zitieren. Die Struktur für ein solches Projekt, welches Satire als diskursive Praktik versteht und damit deren Grenzen, Begrenzungen wie Grenzverletzungen in der SED-Öffentlichkeit in den Blick nimmt, wird von den Begrenzungen von Satire in der DDR schlechthin gebildet: Dem Anfang und dem Ende von DDR-Satire, hier dem ersten Jahrzehnt (Erster Teil, Kapitel 1 bis 5) und dem letzten Jahrzehnt (Zweiter Teil, Kapitel 6 bis 8). Das erste Satire-Unternehmen wurde 1953 im damals wichtigsten Massenmedium, im Film realisiert. Wieso kam es dazu? (Kapitel 1) Was machte Satire im ersten Produktionsjahr der *Stacheltiere*, 1953, aus? (Kapitel 2) Und wie wurde Satire in das größte Massenmedium und Agitationsinstrument dieser Zeit eingepaßt? (Kapitel 3). Die wichtigste Satire-Institution in den achtziger Jahren war die kleinste, das Kabarett. Dazu werden zwei Produktionen am *Potsdamer Kabarett am Obelisk* (Kapitel 7) und an der *Herkuleskeule* (Kapitel 8) untersucht, die Bedingungen für ihre Realisierung bzw. die Gründe für ihr Scheitern aufdecken. Ebenso wird nach den unterschiedlichen Möglichkeiten von Satire abhängig von dem Medium gefragt: von Satire im Film (*Stacheltiere*, Kapitel 2 und 3) gegenüber Zeitungssatire (*Eulenspiegel*, Kapitel 4 und 6) und Kabarett (*Rat der Spötter*, *Kabarett am Obelisk*, *Herkuleskeule*, Kapitel 5, 7 und 8). Dabei finden auch *high lights* von Satire in der DDR Beachtung und ihre Voraussetzungen – zum Beispiel die „Geschosse“ Heinz Schmidts im *Eulenspiegel* des Jahres 1956 (Kapitel 4) und Kabarett in Potsdam (Kapitel 7) und in Dresden (Kapitel 8) in den achtziger Jahren. Ebenso wird ein Tiefpunkt betrachtet: die Kriminalisierung von Kabarett als „Hetze“ und die Haft von Satirikern (*Rat der Spötter*, Kapitel 5).

Drei wesentliche Quellengruppen begründen die Basis der Untersuchungen: Erstens Texte, Filme, Kabarettprogramme, einschließlich von Vorformen. Die zweite Quellengruppe bilden leitfadengestützte narrative Interviews³⁷ und Gespräche mit (männlichen und weiblichen) Autoren und Redakteuren, Dramaturgen, Regisseuren und Kabarettisten des

34 Vgl. Heinz H. Schmidt, Über Linienrichter, Schiedsrichter und Spieler, *Eulenspiegel* H. 21/1956, S. 330.

35 Gert Gablenz, Was ist mit unserer Satire?, *Sonntag*, Nr. 24 (12.6.1955), S. 12.

36 Heinz H. Schmidt, Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde, *Eulenspiegel* 3 Jg. (1956), H. 16, S. 250.

37 Vgl. dazu das Verzeichnis im Anhang.

Eulenspiegels, des *Potsdamer Kabarets am Obelisk*, der *Dresdner Herkuleskeule*, des *Rates der Spötter* sowie der *Stacheltiere* – für deren Bereitschaft wie Zeit sich die Autorin bedankt. Wesentliches Material stellte die *Herkuleskeule* aus ihrem Archiv zur Verfügung. Uwe Scheddin, der bis 1986 Dramaturg am *Kabarett am Obelisk* war, lieh großzügig Original-Textbücher und Manuskripte, Dieter Lietz Programmhefte- und Texte, Manfred Strahl (†), der *Eulenspiegel*-Redakteur war, Leserbriefe zu seinen Artikeln. Drittens wurden neu verfügbare Archivquellen ausgewertet: Zum *Eulenspiegel* Dokumente im ehemaligen SED-Parteiarchiv (SAPMO) sowie im Bundesarchiv Berlin; zur *Stacheltier*-Produktion Akten aus dem Bundesarchiv und Filmarchiv Berlin; zu den Kabarets die Bestände der Landesarchive Potsdam, Dresden und Leipzig, des Universitätsarchivs Leipzig, des Archivs der Leipziger Theaterhochschule, des Mainzer Kabarettarchivs. Ebenso wurden Unterlagen aus der Gauck-Behörde herangezogen.

Das produktive Umfeld für das vorliegende Ergebnis bildeten auch eine Reihe substantieller Untersuchungen zum DDR-Kabarett und zur Satire-Diskussion, die vor allem nach 1990 entstanden sind. Hervorzuheben ist Dietmar Jacobs' Untersuchung zum DDR-Berufskabarett der siebziger und achtziger Jahre. Sie richtete sich auf vier Ensembles, die *Distel*, die *Leipziger Pfeffermühle*, die *Herkuleskeule* und das *Fettnäppchen*. Im Horizont der dem Kabarett angetragenen Aufgabe „sozialistischer Satire“ rekonstruierte Jacobs die (Ost- und West-)Themen, die in diesen Kabarets dominierten, dokumentierte Programme, die aufgeführt oder auch abgesetzt wurden, brachte Textbeispiele und wies die prägenden Personen dieser Kabarets aus.³⁸ Frank Wilhelms Studie zur literarischen Satire und Satire-Diskussion in der SBZ/frühen DDR konzentrierte sich auf Auseinandersetzungen um eine Konzeption von ‚Satire‘ in bezug auf kulturelle Diskurse und historische Rahmenbedingungen.³⁹ Brigitte Riemann untersuchte am Beispiel vor allem der *Distel* sowie der *Leipziger Pfeffermühle* die Vermittlung von anscheinend „Unerlaubtem“ und staatlicher Prämierung im DDR-Kabarett.⁴⁰

Noch immer aktuell sind einige der frühen Untersuchungen zur DDR-Satire wie Kurt Reumanns Dissertation von 1964⁴¹, auf die Frank Wilhelm mit Recht hingewiesen hat. Reumann arbeitete zum „antithetischen Kampfbild“ und untersuchte dazu Karikaturen im NS und in der DDR. Dabei bezog er auch den *Eulenspiegel* ein. Er beschrieb damals treffend die Effekte des Kalter-Krieg-Mechanismus: Die Gefährdung der Freiheit von außen (bzw. die Konstruktion einer solchen Gefährdung) zieht zwangsläufig die Gefahr nach sich, daß sich die Tabus innen „in erschreckendem Maße [vermehren]“⁴². Ebenso grundlegend sind die profunden Arbeiten Manfred Jägers zur DDR-Satire und -Satire-Konzeption.⁴³

-
- 38 Dietmar Jacobs, Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett in der Ära Honecker, Frankfurt/Main 1996.
39 Frank Wilhelm, Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961. Autoren, institutionelle Rahmenbedingungen und kulturpolitische Leitlinien, Hamburg 1998.
40 Brigitte Riemann, Das Kabarett der DDR: „... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen...“? Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949–1999), Münster 2001.
41 Kurt Reumann, Das antithetische Kampfbild. Beiträge zur Bestimmung seines Wesens und seiner Wirkung, Berlin/West 1966.
42 Ebd., S. 105.
43 Vgl. zuletzt: Manfred Jäger, Parteilinien, dritte Wege und Sackgassen. Ein Rückblick aufs DDR-Kabarett mit notwendigem Anhang über einen ausgegrenzten Satiriker, in: DeutschlandArchiv 25

Diese vorliegenden Arbeiten zur DDR-Satire – die sich auf das DDR-Kabarett und die Satire-Diskussion in der DDR konzentrierten – können nun darin ergänzt werden, daß hier erstmals „Kabarettfilm“ einbezogen wird und daß die Zeitungssatire aus dem *Eulenspiegel* größeren Raum erhält. Wenn erneut Kabarett in den Blick kommt, dann im Zusammenhang der neuen Fragestellung nach den Grenzbereichen publizistischer Satire in der SED-Öffentlichkeit. Dazu wurde hier das halb-professionelle Studentenkabarett *Rat der Spötter* untersucht sowie das zuletzt gegründete DDR-Kabarett, das *Kabarett am Obelisk*. Damit können Höhepunkte in der Auseinandersetzung mit der SED analysiert werden, die für Mitglieder des *Rates der Spötter* kurz nach dem Mauerbau mit Haft und Verurteilung endeten, wovon der Dramaturg des Potsdamer *Kabarett am Obelisk* – kurz vor dem Mauerfall – bewahrt blieb. Erneut gewählt wurde für die vorliegende Untersuchung das Beispiel *Herkuleskeule*. Dies war nicht nur deshalb erforderlich, weil sich die Kabarettszene der DDR, und auch das Ensemble des *Kabarett am Obelisk*, seit den späten siebziger Jahren an diesem Ensemble künstlerisch orientierte. Vor allem konnte für die *Herkuleskeule* die Frage verfolgt werden, in welchen Zusammenhängen sich das Dresdner Ensemble entfalten konnte und wo seine Limits lagen. Der Schwerpunkt der Fallstudie zur *Herkuleskeule* wurde auf die Genese zweier Produktionen gelegt, welche sich nicht zuletzt mit neu zugänglichen Dokumenten detailliert beschreiben ließen. Im Vergleich mit einem Programm am Potsdamer *Kabarett am Obelisk* konnten Umschlagsmomente identifiziert werden zwischen aufgeführtem Kabarett und damit Satire, die in die SED-Öffentlichkeit integriert wurde und Kabarett, das ausgeschlossen und zum Schweigen gebracht wurde.

Insgesamt profitierte eine solche Untersuchung vor allem von einer Zeit, in der die Beteiligten Bilanzen zogen und Erinnerungen Raum gaben. Die Gespräche und Interviews wurden in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre geführt, als die Satiriker einerseits mit einem Abstand, andererseits noch mit eigenem Interesse über ihre Arbeit in der DDR nachdachten, redeten und so Auskunft gaben.

Die wissenschaftliche Heimat für das Vorhaben bot das Zentrum für Zeithistorische Forschung, Potsdam, und dabei speziell Thomas Lindenbergers interdisziplinäre Projektgruppe „Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur“⁴⁴. Hier standen die ersten, kulturwissenschaftlich und textanalytisch angelegten Konzepte dieser Arbeit zur Debatte und wurden vor allem aus zeithistorischer Sicht begutachtet und begleitet. Auch wurden die Grundlagen für die Interviewführung wie ihre Auswertung erarbeitet. Und ohne das positive *feed back* der leitenden Professoren am ZZF Potsdam, Christoph Kleßmann und Konrad Jarausch, wäre das vorliegende Projekt nicht zum Abschluß gekommen.

(2002) H. 6, S. 981–994 sowie Ders., Die Angst der Stasi vor der Satire. Zur Verhaftung des Kabarett-Autors Manfred Bartz, in: *DeutschlandArchiv* 13 (1980) H. 3, S. 230; Ders., Kein Platz für wilde Satire? Der Seiltanz der Kabarett im Ulbricht-Staat, in: *Europäische Begegnung*, 2. Jg. (März 1962) H. 3, S. 29–32.

44 Zur Konzeption von „Herrschaft und Eigen-Sinn“ sowie ersten Arbeitsergebnissen der Projektgruppe vgl.: Thomas Lindenberger (Hg.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 1999.

Erster Teil

Stacheltiere, Eulenspiegel, Rat der Spötter

Innenpolitische Satire in der frühen DDR (1953–1961)

KAPITEL 1

Auferstanden aus Ruinen: Voraussetzungen für DDR-Satire

1. Satire auf Trümmern

Sofort nach Ende des Zweiten Weltkriegs sprossen Kabarets und Kleinbühnen „wie Unkraut aus den Kellergeschossen von Ruinen und Halbruinen“, schreibt Wolfgang Schivelbusch.¹ Vier Jahre später dagegen setzte in der soeben gegründeten DDR eine Eiszeit für innenpolitische Satire ein. Satire-Institutionen starben ab. Dieses Klima entsprach einer Medienpolitik der SED, die auf eine positive Darstellung der Staatspartei drängte und dabei die ‚negativ‘ vorgehende Satire, die sich auf das Problematische, Verlogene und Empörende gerichtet hätte, ausschloß. Ende 1952 aber rief die SED nach Satire. Darauf begann das DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme im Frühjahr 1953 satirische Vorfilme zu produzieren, die im September im „Massenstart“ – so hieß damals der simultane Einsatz von 20 Kopien – vor allem in Berliner Kinos, aber auch in einigen anderen Großstädten anliefen. Da wir allerdings seit Tucholsky wissen, daß eine Zeit bzw. eine Partei, die „nach Satire schreit“, nicht unbedingt auch Satire will, sondern satirische Kritik möglicherweise gerade behindert, gibt es Anlaß zur Frage nach den Voraussetzungen und Startbedingungen dieser frühen aktuell-politischen Satire. Denn selbst der Umstand, daß erst im Krisenjahr 1953 Satire, die sich auf die DDR richtete, in der DDR und hier zunächst in Ost-Berlin öffentlichen Raum erhielt, wo das Deutsche Theater Heinar Kipphardts satirisches Lustspiel „Shakespeare dringend gesucht“ herausbrachte, die Progress-„Zeitkinos“ die DEFA *Stacheltiere* zeigten, sowie das erste DDR-Kabarett, die *Distel*, eröffnete, besagt nicht nur, daß hier aus Not gehandelt wurde. Er legt auch nahe, daß damals etwas begann, was sich mit dem Medien-Konzept der SED rieb. Wie aber vereinbarte sich das Unvereinbare?

Noch einmal erinnert werden muß dazu an die Neuanfänge von politischer Satire im Kabarett und auf dem Zeitungsmarkt in der Nachkriegszeit. Noch 1945 begannen die ersten Kabarets zu spielen, vor allem in Städten, die bis zu Beginn nationalsozialistischer Herrschaft

1 Wolfgang Schivelbusch, Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945–1948, Frankfurt/Main 1997, S. 75.

Zentren politischer Satire gewesen waren.² In München eröffnete im August 1945 die *Schaubude* als erstes deutsches Nachkriegskabarett; Erich Kästner war ihr wichtigster Autor, das Ensemble stammte zum Teil aus der alten Berliner *Katakombe*.³ Es folgte das *Schmunzelkolleg* vom *Katakomben*-Begründer selbst, Werner Finck. Das erste bedeutende (West-) Berliner Kabarett, der *Ulenspiegel*, leitete Günter Neumann, der mit den beiden Revuen „Alles Theater“, die Gustav Gründgens 1947 inszenierte, und „Schwarzer Jahrmarkt“ von 1948 großen Erfolg hatte.⁴ Das erste Nachkriegskabarett im Ostsektor Berlins gründete Erich Brehm. Sein *Kiki* kam 1945 zusammen; im Herbst 1946 bildete sich das Kabarett *Frischer Wind*.⁵ Jedoch war es Leipzig, wo das erste Kabarett in der SBZ entstand, ebenfalls eine Stadt mit Vorkriegstradition an politischem Kabarett.⁶ Dort eröffnete im November 1945 die *Rampe*.⁷ Auch Satireblätter tauchten schon bald nach Kriegsende auf – wegen des Papiermangels und der aufwendigeren technischen Voraussetzungen nicht ganz so schnell.⁸ Viele der neuen Kabarets und Zeitungen gingen allerdings fast so schnell wieder ein, wie sie entstanden waren, vor allem in Zusammenhang mit den Währungsreformen. Jedoch konnte sich Anfang der fünfziger Jahre erneut eine lebendige und produktive satirische Szene etablieren – nun allerdings fast ausschließlich im Westen Deutschlands. Dort begannen vor allem Kabarets bekannt zu werden: In Düsseldorf das *Kom(m)ödchen*,⁹ in Frankfurt/Main die *Schmiere*¹⁰ und in München die *Kleine Freiheit*, die 1951 mit Hilfe des *Schaubuden*-Stammes entstanden war.¹¹

-
- 2 Zum Berliner Kabarett in der Weimarer Republik und dessen Ende im Dritten Reich vgl. Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Mass. und London 1993, Kap. 5–8.
 - 3 Zum Kabarett der Nachkriegszeit vgl. Volker Ludwig, *Kabarett-Szene in Westdeutschland*, in: Georg Zivier/Hellmut Kotschenreuther/Volker Ludwig, *Kabarett mit K. Fünfzig Jahre große Kleinkunst*, Berlin/West 1974, S. 115–117; Klaus Budzinski, *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*, Braunschweig 1989, S. 16–24; Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott. Satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945–1974)*, Frankfurt/Main 1985, S. 44–57.
 - 4 Vgl. Jürgen Pelzer, *Das politische Kabarett in Westzonen*, in: Jost Hermand/Helmut Peitsch/Klaus R. Scherpe, *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945–49*, Berlin/West 1982, S. 137f.
 - 5 Einige Mitglieder aus den frühen Ensembles spielten wenig später im Reisekabarett *Kleine Bühne*, aus dem 1953 dann die *Distel* hervorging. Vgl. Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern und heute*, Berlin/Ost, 1972, S. 222–224 sowie Rainer Otto/Walter Rösler, *Kabarettgeschichte*, Berlin/Ost 1981, S. 181f.
 - 6 Leipziger Kabarets in der Weimarer Republik waren die *Retorte* und die *Roten Ratten*. Vgl. dazu Klaus Budzinski, *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*, München 1982, S. 130.
 - 7 Erstes Programm der *Rampe*: „Bitte recht freundlich“, letztes Programm im September 1949. Die *Rampe* existierte noch bis zum Herbst 1950 als Reisekabarett. Vgl. Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern und heute*, Berlin/Ost, 1972, S. 208–220 sowie auch Rainer Otto/Walter Rösler, *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarets*, Berlin/Ost 1981, S. 174–177.
 - 8 Zu Satirezeitschriften der Nachkriegszeit vgl. Bernhard Jendricke, *Die Nachkriegszeit im Spiegel der Satire. Die satirischen Zeitschriften SIMPL und WESPENNEST in den Jahren 1946 bis 1950*, Frankfurt/Main/Bern 1982, S. 269; Frank Wilhelm, *Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961*, hier bes. Kap. 2 zum *Ulenspiegel*.
 - 9 Das *Kom(m)ödchen* wurde Ende 1946 von Kay und Lore Lorentz gegründet und eröffnete am 29.3.1947 mit „... positiv dagegen!“. Vgl. u.a. Volker Ludwig, *Kabarett-Szene in Westdeutschland*, S. 126–130.
 - 10 Eröffnung der *Schmiere*, des „schlechtesten Theaters der Welt“ (Eigenwerbung) durch Rudolf Rolfs am 9.9.1950 mit „Für Menschen und Rindvieh“. Vgl. u.a. Ebd., S. 140f.
 - 11 Ebenfalls in München eröffneten 1953 noch die *Kleinen Fische* und 1955 schließlich die *Namenlosen*, aus denen Ende 1956 die *Münchener Lach- und Schießgesellschaft* wurde. Vgl. u.a. Ebd., S. 135f.

Diese Kabarets im (fernen) Westen bildeten keine Konkurrenz, die von der SED-Medienpolitik hätte berücksichtigt werden müssen, denn sie erregten kaum die Aufmerksamkeit eines Publikums aus dem Osten. Deutlich anders sah es in Berlin aus. Die Kabarettbühnen im Westteil der Stadt waren auch für Publikum aus dem Ostteil von Interesse. Vor allem ließen sie sich erreichen. Auch nachdem 1952 Straßenbahnen und Omnibusse nicht mehr über die Grenzen in die Westsektoren gelassen wurden, standen noch immer die Straßen offen, fuhr die U-Bahn zwischen den Sektoren und verband vor allem die S-Bahn:

„An jedem einzigen Tag vor dem August 1961 wurde die Grenze zwischen den Städten Berlins in beiden Richtungen fünfhunderttausendmal überschritten, vielmals in den gelbroten Zügen der Stadtbahn. [...] [V]on neun Bewohnern beider Berlin immer einer war unterwegs, oft stellvertretend, hinüber und herüber. Die Städte blieben einander wenigstens bekannt, flüchtig verwandt, locker verwachsen.“¹²

Es war vor allem das Kino, welches die Besucher aus dem Ostteil der Stadt anzog. Jedoch wurde auch Kabarett wahrgenommen, das es als feste Einrichtung im Ostteil nicht mehr gab und dessen Programme sich vor allem auch auf die DDR, die SED und ihre sowjetische Schutzmacht bezogen. Im September 1950 gelang Rolf Ulrichs *Stachelschweinen* der Durchbruch bei Publikum und (West-)Berliner Kritikern. 1951 gastierte dort Wolfgang Neuss und wurde mit der Nummer „Der Mann mit der Pauke“ auch überregional berühmt. Und dort, bei den *Stachelschweinen*, inszenierte Neuss 1952 „Festland Berlin“ und „Zwischen Nylon und Chemnitz“, aggressives Revue-Kabarett, welches unmißverständlich auch den Osten ins Visier nahm.¹³

Eine ganz spezifische Bedeutung jedoch – gerade für die neue DDR-Hauptstadt – erlangten „Günter Neumann und seine Insulaner“¹⁴. Denn dieses Kabarett, während der (West-)Berlin-Blockade entstanden, widmete sich besonders ausgiebig der „humorlosen Welt hinter dem Eisernen Vorhang“, wie es in einem Bericht des RIAS hieß:

„Der Insulaner richtete sein besonderes Augenmerk [...] auf Handlungen und Erklärungen der Parteiführer und -vertreter Ostdeutschlands und der Sowjetunion. Deshalb gehörte der ‚SED-Funzionär‘ mit seinen banalen Reden über die neuesten Richtlinien der Partei zum regelmäßigen Repertoire. Fast sämtliche Nachrichten von und über Ostblock-Persönlichkeiten wurden in einer der folgenden *Insulaner*-Sendungen behandelt.“¹⁵

Ihr großes Publikum – und zwar auch in der DDR – gewannen die *Insulaner* durch ihre Verbreitung über den Hörfunk. Sie traten im *Theater am Kurfürstendamm* auf, entscheidend

12 Uwe Johnson, Boykott der Berliner Stadtbahn (1964), in: Ders., Berliner Sachen, Frankfurt/Main 1975, S. 23.

13 Das Ensemble der *Stachelschweine* wurde von jungen Schauspielern gebildet, die an der *Tribune* spielten; erstes Programm im Oktober 1949, seit dem dritten Programm, das im März 1950 herauskam unter dem Namen *Stachelschweine*. „Festland Berlin“ (Premiere September 1952), „Zwischen Nylon und Chemnitz“ (Dezember 1952). Vgl. Budzinski/Hippen, Kabarett-Lexikon 1996, S. 281 und 376f.

14 „Günter Neumann und seine Insulaner“: Erste Sendung Weihnachten 1948, letzte Sendung 20 Jahre später, 1968; vgl. Bryan T. van Sweringen, Kabarettist an der Front des kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des RIAS 1948–1968, Passau 1995.

15 Im Original undatiertes Bericht des RIAS, zitiert nach Bryan T. van Sweringen, Ebd., S. 202, der ihn auf 1958 datiert.

war jedoch, daß sie der RIAS produzierte und regelmäßig sendete. Ohne in die S-Bahn steigen zu müssen konnte sich im Ostteil der Stadt, wer wollte, in privater Anonymität darüber amüsieren, wie die *Insulaner* einen „SED-Jenossen Funktionär“, dessen sowjetischen Berater „Professor Quatschnie“ und einen chinesischen Besucher „Wat-Nu“ durch den Kakao zogen. Keine ZK-Abteilung Agitation/Presse-Rundfunk konnte gegen die Frechheiten einschreiten, die über den Äther kamen. Dieses Radio-Kabarett wurden zum ersten deutschen Satire-Unternehmen der Nachkriegszeit, das sich direkt an ein Massenpublikum im Osten richtete. Auch Kabarett-Filme von Günter Neumann hatten großen Erfolg – bereits 1948 „Berliner Ballade“, zwei Jahre später „Herrliche Zeiten“ – und zwar auch bei Zuschauern aus dem Ostsektor Berlins.

2. Die frühe DDR. Kein Ort für Satire

Als die Satire im Westen Deutschlands nach der Zäsur von 1948 wieder zu florieren begann – und zwar auch in Massenmedien wie Radio und Film –, gab es im Osten eine genau gegenteilige Entwicklung: Satire trocknete aus. Anfang der fünfziger Jahre hatte die DDR nur noch Spärliches zu bieten. Die öffentlichen Foren für Satire waren nach der Staatsgründung auf ein einziges Medium reduziert worden: die Zeitung. Die Einrichtung Kabarett – als Berufsensemble mit fester Spielstätte – gab es Anfang der fünfziger Jahre nicht mehr. Die beiden Nachkriegs-Kabaretts, die Leipziger *Rampe*¹⁶ und das Ost-Berliner *Kabarett Frischer Wind*¹⁷ hatten bereits 1949 bzw. 1950 ihren Spielbetrieb aufgegeben. Danach traten nur noch Reisekabaretts sowie Laienkabaretts auf, vor allem in (volkseigenen) Betrieben.

Die Verengung des Spektrums satirischer Institutionen wiederholte sich auf dem Zeitungsmarkt. Eine einzige Satirezeitung, der *Frische Wind*¹⁸, erhielt das Monopol, als sich der Chefredakteur Walter Heynowski 1950 gegen Herbert Sandberg und dessen *Ulenspiegel*¹⁹ durchsetzen konnte. Auf Anweisung des Kleinen Sekretariats des Politbüros war dem *Ulenspiegel* die Lizenz entzogen worden, so daß die Zeitschrift im August 1950 zum letzten Mal erschien.²⁰ Bereits zuvor, kurz nach Staatsgründung, hatte Sandberg sein *Ulenspiegel-*

16 Letzte Premiere der *Rampe* im September 1949; vgl. Otto/Rösler, *Kabarettgeschichte*, Berlin/Ost 1981, S. 174–177.

17 *Kabarett Frischer Wind*, erste Premiere am 1.9.1946 („Halt Dir feste!“); letzte Premiere im Herbst 1948 („Berlin jenseits von gut und böse“); Ende des Spielbetriebs Anfang 1949. Vgl. Ebd., S. 181f.

18 Die Zeitschrift *Frischer Wind* erschien von April 1946 (sowjetische Lizenz) bis April 1954, zunächst hg. im Verlag Buch und Bild GmbH. Druck: Magistratsdruckerei. Chefredakteur: Lex Ende, danach Walter Heynowski.

19 *Ulenspiegel. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Satire*, Hg. Herbert Sandberg und Günther Weisenborn, erschien ab 24.12.1945 zunächst in amerikanischer Lizenz, von Ausgabe 11/1948 (April 1948) bis 16/1950 in sowjetischer Lizenz. Im Sommer 1950 veranlaßte das Kleine Sekretariat des Politbüros, Herbert Sandberg die Lizenz zu entziehen; vgl. Frank Wilhelm, *Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961*, Hamburg 1998, S. 37, 61, 128f.

20 Quellen sowie ausführlich zur Einstellung des *Ulenspiegel*: Frank Wilhelm, *Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961*, 1998, S. 128–132. Ebenso zum *Ulenspiegel* vgl. Heike Hansen, *Der ‚Ulenspiegel‘. Analyse einer literarisch-satirischen Zeitschrift der Nachkriegszeit*, Berlin/Ost, 1986.

Nebenprodukt, ein Witzblatt „für Vergnügte und Verärgerte“, genannt *Fuffzehn*²¹, einstellen müssen. Im Juli 1949 war es auf dem Zeitungsmarkt aufgetaucht und Ende Oktober schon nicht mehr zu sehen.

Daß sich in der DDR im Gegensatz zur Bundesrepublik zunächst keine satirische Szene – professionelle Kabaretts oder weitere Satireblätter – etablieren konnte, überrascht allein aus dem Grund wenig, da sich entsprechende Projekte nicht mehr als Privatunternehmen oder in der Initiative einzelner Künstler oder -Gruppen ohne Beteiligung der SED verwirklichen ließen. Bereits die SMAD hatte Privatpersonen nur in Ausnahmefällen die Lizenz für kulturelle Einrichtungen, Medienunternehmen oder Verlage erteilt.²² Nach 1949 nahmen die SED sowie die von ihr kontrollierten Organisationen und Verbände vollständig die Medien und kulturellen Institutionen in den Griff. Auch über Witzblätter und Satirezeitungen – ihre Gründung und Einstellung – entschied das ZK.²³ Herbert Sandberg berichtete, daß damals „Hermann Axen, den ich aus Buchenwald kannte, [...] von seiten der Partei dafür verantwortlich [war] [und zwar als Leiter der Abt. Agitation im Parteivorstand der SED, S.K.]. Aber das nützte mir gar nichts. Der sagte: ‚Na ja, also ‚Die Fuffzehn‘ müßt ihr aufgeben, das geht doch nicht, wir können uns drei satirische Zeitschriften nicht leisten. Aber der *Ulenspiegel* wird nicht angetastet!‘ Es kam anders. Gerhart Eisler, als Leiter des Amtes für Information, hat mir dann offiziell die Mitteilung über die Einstellung des *Ulenspiegel* gemacht: ‚Da ist nichts weiter zu machen, das ist Beschluß.‘ Heynowski wollte den *Eulenspiegel* machen – aus unsrer Zeitschrift und aus dem *Frischen Wind*.“²⁴

Mitarbeiterstab und Auflagenhöhe des *Frischen Windes* bestätigen Herbert Sandbergs Bericht. Die deutlich veränderte *Konzeption* des *Eulenspiegels*, der dann tatsächlich nicht nur im Layout an den *Ulenspiegel* angeschlossen, dürfte jedoch erst 1953 entstanden sein. Damals ging es zunächst um eine Aufwertung des *Frischen Windes*. Auch Kabarett wäre nur realisierbar gewesen, wenn es die SED als nützlich betrachtet hätte sowie im Arrangement mit ihr und in ihren Strukturen, als Sparte eines Theaters oder als eigenständige städtische oder bezirkliche Einrichtung. Am Beginn der fünfziger Jahre sah die SED-Führung noch keinerlei Notwendigkeit, die Basis satirischer Institutionen über die einzige Satirezeitung (in der vor allem der Westen attackiert wurde) hinaus vergrößern zu müssen. Vor allem sah sie keine Notwendigkeit für *innenpolitische* Satire.

21 Die erste Nummer der „Fuffzehn“ erschien am 27.7.1949; letztes Heft am 30.10.1949. Vgl. *Ulenspiegelzeit*. Herbert Sandberg im Gespräch mit Hans Bunge 1976, S. 148, in: Ludwig Institut Schloß Oberhausen (Hg.), Herbert Sandberg. *Ulenspiegel*. Deutschland vor der Teilung, Oberhausen 1985, S. 142–148. Lothar Kusche, der die Ein-Mann-Redaktion der „Fuffzehn“ darstellte, beschreibt, daß der Name vom „Fuffzehn-Machen“ abgeleitet wurde, vom (15minütigen) Pause machen nach einer Dreiviertelstunde körperlicher Arbeit. Auch kostete die *Fuffzehn* 15 Pfennig. Vgl. Lothar Kusche, *Aus dem Leben eines Scheintoten*, Berlin 1997, S. 65.

22 Z.B. erhielt Herbert Sandberg eine sowjetische Lizenz für den *Ulenspiegel*, nachdem er die amerikanische, die er gemeinsam mit Günther Weisenborn erworben hatte, zurückgegeben hatte. Vgl. Ludwig Institut, *Ulenspiegelzeit*. Hans Bunge im Gespräch mit Herbert Sandberg, S. 146.

23 Zur SED-Parteikontrolle von Zeitungen vgl. zuletzt Gunter Holzweißig, *Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2002.

24 Ludwig Institut, *Ulenspiegelzeit*. Herbert Sandberg im Gespräch mit Hans Bunge, S. 148.

3. Krisen und „Kabarett-Film“

Die Medienpolitik in bezug auf Satire änderte sich erst 1953. Im notorischen Jahr 1953 räumte die SED-Führung nicht nur mehrere Foren für Satire zugleich ein. Vielmehr boten diese auch (satirische) Kritik, die sich auf die DDR selbst bezog. Damals wurde auch ein Satire-Projekt großen Stils befördert, die *Stacheltier*-Produktion im damals massenwirksamsten Medium Film. Die satirischen Vorfilme der DEFA waren zu Anfang für ein potentiell noch größeres Publikum, vor dem Fernsehen, vorgesehen. Allerdings befand sich das Massenmedium der Zukunft damals noch im Testbetrieb, abgesehen von der viel zu geringen Produktion an Fernsehgeräten und ihrem hohen Preis. Und so stellte das „Fernsehzentrum Berlin“ die Co-Produktion bald ein. Als die DEFA die ersten Probestreifen für die *Stacheltier*-Serie drehte, fiel die Entscheidung für eine zweite Satire-Institution²⁵: die Gründung von Berufs-Kabarett mit fester Spielstätte. In Berlin und Leipzig, Städten, die nicht nur in der Weimarer Republik, sondern auch nach 1945 Kabarett geboten hatten, wurde erneut Kabarett gefördert. Am 2. Oktober eröffnete in (Ost-)Berlin die *Distel* mit dem Programm „Hurra! Humor ist eingepflanzt!“ In Leipzig – und ein Jahr später auch in Dresden – befanden sich Berufskabarett-Ensembles in der Gründungsphase. Im März 1954 kam das „Erste Programm“ der *Leipziger Pfeffermühle* heraus.²⁶ In Dresden, auch hier wie in Leipzig zunächst am Theater, entstand das dritte und bis 1967²⁷ vorerst letzte Berufskabarett in der DDR. Dort begann im Herbst 1954 Otto Stark, Schauspieler am Staatstheater Dresden, eine Kabarett-Gruppe aufzubauen, als deren erster Direktor er eingesetzt wurde.²⁸ Die Geschichte des Dresdner Kabarett *Herkuleskeule* beginnt im Januar 1955 mit der Premiere von „Derf'n die'n das?“²⁹ Und auch die Zeitungssatire erhielt in dieser Gründerzeit satirischer Unternehmen größeres Gewicht. Im Mai 1954 wurde der *Frische Wind*, in dem inzwischen die Mitarbeiter aus dem *Ulenspiegel* und der *Fuffzehn* arbeiteten, in den ansehnlichen *Eulenspiegel* verändert, der wiederum sowohl im beinahe homonymen Titel wie auch in Layout und Konzept den *Ulenspiegel* vereinnahmte.

Die Zusammenhänge zwischen der politischen Krise des Jahres 1953, die im Juni 1953 eruptierte, und den neuen Satire-Foren liegen auf der Hand. Aber wie genau kam diese neue

-
- 25 Dietmar Jacobs weist den 1.4.1953 als Tag des Magistratsbeschlusses aus, ein Kabarett in Ost-Berlin einzurichten. Jacobs, Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett, S. 58.
 - 26 Im Sommer 1954 übernahm und finanzierte der Rat der Stadt Leipzig das Ensemble, das zunächst noch zum „Theater der Jungen Welt“ Leipzig gehörte. Premiere des ersten Programms der *Leipziger Pfeffermühle* unter Leitung von Hans-Joachim Würzner am 22.3.1954; Texter u.a. Ferdinand May, Lothar Kusche, Karl Schnog. Leitung des Ensembles ab September 1955: Conrad Reinhold. Vgl. Rudolf Hösch, Kabarett von gestern und heute, Berlin/Ost, 1972, S. 309f., sowie Jacobs, Ebd., S. 60–62.
 - 27 *Die Kiebitzensteiner*, Kabarett der Stadt Halle, viertes Berufskabarett der DDR, gegr. 1967.
 - 28 1960 wechselte Otto Stark als Schauspieler und Regisseur zur *Distel* und wurde dort im Oktober 1968 in der Nachfolge Georg Honigmanns Direktor.
 - 29 Erster Auftritt des Dresdner Kabarett am 31.12.1954, offizielle Premiere als *Herkuleskeule* am 8.1.1955 mit „Derf'n die'n das?“ Ab dem 3. Programm 1956 unter dem Namen *Herkuleskeulchen* (Otto Stark, Ilse Maybrid, Waldemar Baeger, Alexander Bauer). Letzte Programmpremiere Januar 1959. Nach Otto Starks Wechsel an die *Distel* 1960 Neuanfang unter der Leitung von Manfred Schubert; erstes Programm der neuen *Herkuleskeule* am 4.5.1961: „Keine Witzbeschwerden“. Vgl. Hösch, Kabarett von gestern und heute, S. 330–333 sowie Otto/Rösler, Kabarettgeschichte, S. 226.

innenpolitische Satire zustande und welche Formen nahm sie an und konnte sie annehmen? Dazu lohnt sich die Untersuchung des ersten großen Satire-Unternehmens in der DDR, der *Stacheltier*-Produktion der DEFA. Die Voraussetzungen, unter denen dieses Projekt entstand, ebenso die es befördernden wie behindernden Momente weisen auf die Spannungen aus Für und Wider, in denen sich innenpolitische Satire in öffentlichen Foren der SED ausdrückte.

Daß sich die DEFA im Januar 1953 überhaupt auf ein Genre wie Satire einließ, war in mehrerer Hinsicht aus der Not geboren. Erstens befand sich die Filmgesellschaft selbst in einer tiefen Krise.³⁰ Sie produzierte zu wenig Filme, ihre „Zeitfilme“ stießen Publikum eher ab, als daß sie es anzogen, der erhoffte Erziehungseffekt mußte ausbleiben. Wo es möglich war, stimmte das Publikum mit den Füßen ab und wählte Filme, die im Westen liefen. Damit hatte die DEFA ihr Kapital verschenkt, das sie sich seit ihrer Gründung 1946³¹ erarbeitet hatte. Denn noch bevor die Filmproduktion in den Westzonen angelaufen war, drehte sie bereits den ersten deutschen Nachkriegsfilm, Wolfgang Staudtes „Die Mörder sind unter uns“ und konnte ein Jahr später bereits über tausend Angestellte beschäftigen. Damit war sie zum größten Filmproduktionsunternehmen Europas – nach Mosfilm – geworden.³² Im Wettbewerb um die besten Regisseure und Techniker in Deutschland, von denen viele in den Westzonen wohnten, war die Filmgesellschaft in ihren Anfangsjahren erfolgreich, weil sich SMAD und SED um *alle* deutschen Filmkünstler unter der Voraussetzung bemühten, daß sie antifaschistische Stoffe sowie künstlerische Qualität geboten bekamen.³³ Da die SED, die in der (deutsch-sowjetischen) DEFA-Leitung dominierte, damals noch im Hintergrund agierte, und unter der Voraussetzung einer liberalen und pragmatischen sowjetischen Kunstpolitik³⁴ entstanden Filme, die ein gewisses Spektrum an künstlerischen und politischen Vorstellungen aufwiesen. Die SED wirkte an der Filmherstellung „beratend“ mit, diktierte diese jedoch noch nicht.³⁵ Unter diesen Bedingungen und unter einem „Gründervater“ wie Alfred Lindemann³⁶ konnte die DEFA ihre Jahres-Spielfilmproduktion stetig steigern. 1949 war mit 15 Filmen vorerst ein Höhepunkt erreicht.

Aber schon zu diesem Zeitpunkt endeten mehr Projekte im Archiv als in den Kinos. Denn die SED hatte Mitte 1948 damit begonnen, die Filmproduktion weit stärker als zuvor (tages-)politischen wie ideologischen Interessen zu unterwerfen, „Aufgaben“ des Films zu

30 Vgl. Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, Berlin 1994, bes. Kap. 8: Die Krise des Filmwesens 1952/53: Ergebnisse und Folgen, S. 113–133.

31 Offizielle Lizenzübergabe der SMAD am 17.5.1946. Aus dem Filmaktiv in der Zentralverwaltung für Volksbildung wird ein eigenständiges Wirtschaftsunternehmen, 1947/48 eine SDAG, ab 1953 ein VEB. Vgl. Christiane Mückenberger, *Zeit der Hoffnungen 1946–1949*, S. 9 bis 49, in: *Filmmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA 1946–92*, Berlin 1994.

32 Wolfgang Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, S. 211.

33 Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, S. 51.

34 Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, S. 55ff.

35 Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, S. 45.

36 Zu Alfred Lindemann, „eine Mischung aus Abenteurer, Organisationsgenie und Großmaul, dabei Kommunist mit einer Passion und Hingabe, wie sie unter Funktionären selten zu finden war“, vgl. Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, 1997, S. 207–214.

definieren und ihn in Richtung Sozialistischer Realismus zu drängen.³⁷ In dieser Filmpolitik der SED wiederholten sich Aspekte der sowjetischen Politik. Dies erklärte sich nicht allein aus der Abhängigkeit der SED und den grundsätzlich engen wirtschaftlichen, politischen und ideologischen Vernetzungen zwischen DDR und UdSSR. Die DEFA unterlag bereits durch ihre Gesellschaftsform – als sowjetisch-deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) – der sowjetischen Kulturpolitik, einschließlich deren Schwankungen.³⁸

1949, kurz vor der DDR-Staatsgründung, zielten die Planungen der Filmproduktion dann ganz unverstellt auf Massenagitation. Diese Filmpolitik betrieb die SED mit Hilfe einer neuen Organisation, der „DEFA-Kommission“ beim Politbüro.³⁹ Diese prüfte nicht nur die Produktionspläne der Filmateliers, sondern bereits Exposés und die Drehbücher aller Spielfilme. Sie war das Instrument, die gesamte Filmproduktion, „ob zeitbezogene Themen, Märchenadaptionen oder Literaturverfilmungen“ zu steuern und „nach ideologischen Nützlichkeitsaspekten“ zu beurteilen.⁴⁰ Ästhetische Kriterien wurden in den Hintergrund gedrängt. Entscheidend war, daß ein „Zeitfilm“ die Sicht der SED bot. Um dies durchzusetzen, kritisierte die SED 1949 besonders DEFA-Unterhaltungsfilme des Produktionsjahres 1948 als „gesellschaftlich bezugslos“ oder zu „anonym“. Keine Rolle spielte dabei, daß gerade diese Filme großen Publikumserfolg hatten. Als beispielhaft dagegen hob man den ersten propagandistisch angelegten Großfilm hervor, Kurt Maetzig's „Rat der Götter“.⁴¹

Unter diesen Bedingungen sank die Spielfilmproduktion drastisch. 1952 war der Tiefpunkt erreicht, als das DEFA-Spielfilmstudio gerade noch sechs Filme, die Hälfte der Jahresproduktion von 1949, fertigstellen konnte. Zu einer Zeit, in der auch in den Westzonen die Filmproduktion gut angelaufen war, mußte die DEFA entlassen. Auch kündigten viele ihrer künstlerischen und technischen Mitarbeiter, auf die sie noch dringend angewiesen war, von selbst und arbeiteten im Westen. Niemandem konnte verborgen bleiben, daß „die DEFA nach und nach verblutete“.⁴² Die tiefe Krise, in der sich die DDR-Filmindustrie 1952 befand, nun auf ein Propagandamittel reduziert in den Auseinandersetzungen des Kalten Krieges, zeigte sich nicht nur in der geringen Filmproduktion, sondern ebenso in künstlerischer Hinsicht. Die „schematischen Werke“⁴³, die Alltag verklärten und ‚typische Charaktere‘ statt individualisierter Figuren präsentierten, waren das Ergebnis mehrfacher Änderungswünsche, die vor allem politischen Interessen folgten. Bis auf den einen historischen Film des Produktionsjahres 1952, der vom Gegensatz sozialer Klassen erzählte⁴⁴, lieferten alle anderen fünf DEFA-Filme Varianten zum Thema Ost-West-Auseinandersetzung. „Roman einer jungen Ehe“ von Kurt Maetzig stellte die Arbeit im Osten gegen Arbeitsbedingungen und Arbeitslosigkeit im Westen; Martin Hellbergs „Das verurteilte Dorf“ erzählte von einem

37 Detailliert zu den Ursachen des Niederganges der DEFA: Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, insbes. Kap. II und III, S. 35–163.

38 Zum Prozeß der Umwandlung der DEFA in eine SDAG: Ebd., S. 53.

39 Zur „DEFA-Kommission“ vgl. Ebd., S. 103f.

40 Ebd., S. 121.

41 Die Kritik richtete sich auf „Das Mädchen Christine“ (RE: Arthur Maria Rabenalt, AD: 14.1.1949) und „Träum‘ nicht, Annette“ (RE: Eberhard Klagemann, AD: 4.2.1949). Vgl. Ebd., S. 114.

42 Ralf Schenk, Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960, S. 72, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA 1946–92, Berlin 1994, S. 51–157.

43 Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 137.

44 „Karriere in Paris“, RE: Georg C. Klaren, Verfilmung von Balzac, Vater Goriot; AD: 15.1.1952.

westdeutschen Dorf im Kampf gegen einen Militärflugplatz; „Schatten über den Inseln“ von Otto Meyer zeigte skrupelloses Gewinnstreben am Beispiel einer dänischen Insel, deren Bevölkerung einer Seuche ausgeliefert bleibt; „Frauensicksale“ von Slatan Dudow beschrieb, daß Frauen nur im Osten eine (Berufs)Zukunft haben und „Sein großer Sieg“ in der Regie von Franz Barrenstein handelte das Thema (Betriebs)Sport im Osten und Korruption und Manipulation im Westen ab. Diese Filme fanden kaum Publikum. Das wichtigste Massenmedium der SED war wirkungslos geworden.

3.1 Von der „Waffe des Lustspiels“ zur „scharfen Waffe der Satire“

Angesichts dieser Notlage, in der sich das wichtigste Massenmedium der SED befand, vollführte die Instanz, die die Krise verursacht hatte, eine Wende und verlangte nun wieder nach heiteren DDR-Filmen, die sie zuvor, 1949, noch heftig kritisiert hatte. Dabei blieb sie allerdings insofern bei ihren alten Forderungen, indem sie weiter auf politischen Aussagen der Filme bestand. Walter Ulbricht selbst gab im Juli 1952 das Startzeichen, in dem er von der DEFA zwar nach wie vor Filme „über den Kampf um den Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“⁴⁵ anmahnte, nun jedoch auch in leichter Form. Die Drehbuch-Autoren sollten „auch lernen“, erklärt er, „im Kampf gegen die Rückständigkeit viel mehr die Waffe des Lustspiels anzuwenden, in dem die Rückständigkeit verspottet und verlacht wird und dadurch geholfen wird, sie zu überwinden.“⁴⁶ Hinter den Türen, die der Generalsekretär des ZKs hier dem Lustspiel zu öffnen schien, lag nur ein äußerst bescheidener Raum. Es blieb bei den alten Parteiforderungen an den Film. Der „Kampf“, der ihm angetragen wird, ist ein Propagandafeldzug. Dieser soll nun auch in einem leichteren Genre ausgetragen werden, mit den „Waffen“ des Lustspiels.

Welche Limits diesen „Waffen des Lustspiels“ gesetzt waren, erschließt sich in einer Politbüro-Resolution, die die Vorgaben auf der SED-Parteikonferenz 14 Tage später, Ende Juli 1952, zum Maßstab für die Filmproduktion erhob.⁴⁷ Zwar impliziert ihr Titel, „Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst“, eine gewisse Flaute der DEFA-Filmkunst, jedoch bleiben die Folgen des parteilichen Handelns völlig ausgeblendet, nämlich die radikale Begrenzung des inhaltlichen und ästhetischen Spektrums der (wenigen) DEFA-Filme. Ganz im Gegenteil. Das Politbüro affirmierte den kultur- und medienpolitischen Kurs der Partei in dem es monierte, die DEFA produziere zu wenig Spielfilme, die neben dem „Kampf um den Frieden“ vor allem die „Probleme der deutschen Arbeiterbewegung“ behandelten. In Kontinuität zur SED-Filmpolitik seit 1948 verlangte es die inhaltliche wie ästhetische Abgrenzung eines „fortschrittlichen deutschen [DEFA-]Films“ von der bürgerlichen Filmproduktion – welche umstandslos auf den Begriff „amerikanischer Dekadenzfilm“ gebracht wurde – und die ausschließliche Orientierung an sozialistisch-

45 Walter Ulbricht, „Die gegenwärtige Lage und die neuen Aufgaben der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands“, Rede auf der II. Parteikonferenz der SED (9.7.1952), zitiert in: o.Hg., Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Berlin/Ost 1953, S. 7.

46 Ebd.

47 Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros des ZK der SED [27.] Juli 1952, in: o.Hg., Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Berlin/Ost, 1953, S. 5–14.

realistischen sowjetischen Filmen. Nur diese Filme, so wurde behauptet, könnten eine „ideelle Umgestaltung“ und „Erziehung im Geiste des Sozialismus“ leisten.

Wie sich die SED den Propagandafeldzug der DEFA vorstellte, belegt die Filmkonferenz, die das ZK zwei Monate später, im September 1952, veranstaltete, um ihr Programm durchzusetzen. „Was tut der FILM zur Verwirklichung des historischen Beschlusses der II. Parteikonferenz der SED?“⁴⁸, formulierte Hermann Axen in seinem Eingangsreferat das Ansinnen der SED. Hier fiel auch zum ersten Mal das Wort *Satire*. Axen, der damals in Personalunion Leiter der Agitationsabteilung des ZKs sowie Vorsitzender der DEFA-Kommission beim Politbüro war und damit der Partei-Leitinstanz für die gesamte Filmproduktion⁴⁹, verlangte von den Filmkünstlern unter anderem: „Geißeln Sie mit Scherz und Satire Bürokratismus und Trägheit!“⁵⁰ Der Ruf nach Satire war ein Teilaspekt der Forderung, der Film solle ein „demokratisches Antlitz“ zeigen. Im Gegensatz zu den Anfangsjahren der DEFA ging es dabei weniger um eine demokratische Gesinnung, die sich in den Filmen *insgesamt* aussprechen sollte, sondern vielmehr darum, die DDR als demokratisch *darzustellen*, „das neue demokratische Antlitz, den demokratischen Charakter, die Volksverbundenheit unseres neuen Staatsapparates“⁵¹ zu zeigen. Ebenso verlangte die SED Filme, die ein „neues ideologisch-moralisches Antlitz unserer Menschen“⁵² präsentierten. Noch direkter gefaßte Arbeitsaufträge lauteten:

„Verherrlichen Sie in Ihren Filmen die große revolutionäre Tatsache, daß bei uns nationale Streitkräfte geschaffen werden, daß es bei uns eine Polizei und staatliche Sicherheitsorgane gibt, die von bewährten Kämpfern für die Sache des Volkes geführt, ausschließlich den Interessen des Volkes dienen.“⁵³

Die Vorstellung der SED, Gegenwartsfilm als Propagandamittel verkürzen zu können, tritt überdeutlich hervor. Film soll die soziale Wirklichkeit mit einer Fassade – einem „Antlitz“ – verklären, mehr noch, „verherrlichen“, statt aus dieser selbst die Filmstoffe zu generieren.

Es ist dieser Kontext, in dem das Wort Satire fällt, und in welchem innenpolitischer Satire von vornherein eine positive Tendenz aufgezwungen wird. Ihr Part soll darin bestehen, sich auf den Makel („Bürokratismus und Trägheit“) zu richten in einer insgesamt positiven medialen Präsentation des Staatsapparates sowie „unserer Menschen“. Und dennoch: Drängte die SED insgesamt ihre Filme dazu, die Prosa der Verhältnisse in der DDR zu verklären, so eröffnete sie mit „Scherz und Satire“ punktuelle Foren für eine weniger beschönigende sowie nüchterne Adaption von DDR-Realität. Wie vorsichtig hier allerdings Satire gehandhabt wurde, deutet sich allein in der Reihenfolge der Aufzählung an: Erst auf den Scherz folgt die Satire, erst auf die versöhnliche Kritik die satirische Attacke.

48 Hermann Axen, Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst (Rede auf der Konferenz des ZK der SED am 17.9.1952), S. 15, in: Ebd., S. 15–46.

49 Die DEFA-Kommission beim Politbüro war im Februar 1950 aus der „Filmkommission“ der SED gebildet worden und bestimmte die gesamte Filmproduktion der DEFA. Erster Vorsitzender, Anton Ackermann, ab 1951 Hermann Axen. Vgl. Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, bes. S. 102f.

50 Axen, Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, S. 25.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 25f.

53 Ebd., S. 25.

Weshalb brachte die SED überhaupt Satire in die Debatte, gar innenpolitische Satire, wie die Aufgabe, sich „Bürokratismus und Trägheit“ zuzuwenden, impliziert? Weshalb wurde der Filmproduktion nicht allein mit Unterhaltungsfilmen und „Scherz“, welche freilich korrekte politische Aussagen enthalten sowie sich sozialistisch-realistischer Ästhetik bedienen sollten, auf die Beine geholfen? Warum es die SED in ihrer Filmproduktion nun auch mit Satire versuchen wollte, läßt sich mehrfach begründen. Zunächst, und in einem größeren Zusammenhang betrachtet, bereiteten Umschwünge in der sowjetischen (Kultur-)Politik das Terrain für eine veränderte Politik der bis Ende 1952 auch formal an die UdSSR gebundenen DEFA sowie die Kulturpolitik in der DDR. Es muß vermutet werden, daß die plötzliche Forderung der SED-Führung nach Satire – im Kontext einer Filmpolitik, die nun wieder auf Unterhaltung setzte – in internen Informationen begründet lag, die diese über sowjetische Diskussionen in Vorbereitung des ersten Nachkriegsparteitages der KPdSU erhalten hatte, der kurz darauf, Anfang Oktober 1952, in Moskau stattfand. Dort erhob Malenkow die (danach auch in den DDR-Medien – zumindest bis zum Sommer 1957⁵⁴ – mehrfach zitierte) Forderung an Schriftsteller und Künstler: „Was wir brauchen, sind sowjetische Gogols und Schtschedrins, die mit der Flamme der Satire alles Negative, Überlebte, alles das, was die Vorwärtsbewegung hemmt, aus dem Leben ausbrennen ...“⁵⁵ Malenkows Ruf nach Satire war von anderer Kraft als die zaghafte Aufforderung Axens vierzehn Tage zuvor. Der sowjetische ZK-Sekretär bemängelte grundsätzlich die „Unterdrückung von Kritik“ *im Parteiapparat*, die zu „Bürokratismus, Fäulnis, ja sogar Zersetzung einzelner Glieder unseres Apparates“ geführt habe. Statt „gesunder Kritik von unten“, welche die „Hauptmethode zur Aufdeckung von Mängeln und Fehlern“ sei, grassiere „Selbstgefälligkeit in den Reihen der Partei und Schönfärberei“. Malenkow forderte dazu auf, daß die leitenden Funktionäre mit einer positiven Einstellung gegenüber Kritik selbst ein Beispiel zu geben hätten. In diesem Zusammenhang wies Stalins Sekretär den Schriftstellern und Künstlern die Aufgabe zu, alles „Faule und Abgestorbene“ satirisch zu entlarven.⁵⁶

Daß es in der DDR gerade Hermann Axen war, welcher zum engeren Machtbereich Walter Ulbrichts gehörte und in doppelter Funktion zur Misere des Films beigetragen hatte, der nun die Künstler zu Satiren aufforderte, legt die Interpretation nahe, daß sich hier die SED-Führung selbst dem Vorwurf einer ‚Kritikfeindlichkeit‘ dadurch zu entziehen suchte, indem sie laut nach Satire verlangte. Offensichtlich in Kenntnis der Themen des anstehenden sowjetischen Parteitages adaptierte Hermann Axen die Forderung Malenkows für die DDR. Ohne hier die Frage nach deren praktischer Relevanz für die *sowjetische* Satire verfolgen zu können, ergeben sich bereits in dem Zusammenhang, in dem Axen die Forderung nach Satire eingeführt hatte, wesentliche Akzentverschiebungen. Weder verlangte der ZK-Sekretär Satire als „Kritik von unten“, noch war von unterdrückter Kritik im Parteiapparat und dort grassierender Selbstgefälligkeit und Schönfärberei die Rede. Ohne Säuberungen im SED-Parteiapparat anzumahnen, stellte die SED-Führung selbst rechtzeitig Forderungen

54 Ende Juni 1957 wurde die angeblich „partei-feindliche Gruppe Malenkow-Kaganowitsch-Molotow“ vom ZK der KPdSU verurteilt.

55 Georgij Maximilianowitsch Malenkow, Rechenschaftsbericht des Zentralkomitees der KPdSU (B) an den XIX. Parteitag, in: Beilage zur Neuen Zeit, Berlin/Ost, 42/1952, S. 35.

56 Alle Zitate: G.M. Malenkow, Rechenschaftsbericht an den XIX. Parteitag, in: Ebd. Zur Bedeutung der Malenkow-Forderungen für Satire vgl. zuerst Kurt Reumann, Das antithetische Kampfbild, Berlin/West 1966, S. 174–176.

nach (satirischer) Kritik, womit sie sich selbst als Objekte dieser Kritik aus der Schußlinie zu stehlen suchte und darin dann dem Beispiel Malenkows folgte.

3.2 Der Kabarett-Film liegt auf Eis

Im Sinne des sowjetischen Linienumschwunges und der Vorgaben, die Ulbricht und Axen erhoben hatten, agierte im Januar 1953 Sepp Schwab⁵⁷. Dieser hatte 1949 Walter Janka als DEFA-Direktor abgelöst und war im Oktober 1952 Vorsitzender des „Staatlichen Komitees für Filmwesen“ geworden, welches die Parteiaufsicht über alle DEFA-Betriebe führte.⁵⁸ Der ehemalige Direktor der DEFA stand nicht nur dafür ein, daß die Filmgesellschaft zu einem didaktischen Instrument der Parteipropaganda reduziert worden war, sondern er hatte dabei speziell Unterhaltungsfilme kritisiert wie die Komödie „Der Biberpelz“⁵⁹, die er als „Beispiel für bewußt gestärkte Versuche“ hinstellte, „die DEFA-Filme ohne jede Aussage für die Gegenwart zu lassen und in eine Neutralität zwischen Ost und West zu drängen“.⁶⁰ Im Januar 1953 gab er die Erarbeitung von „Sujets, [...] die zum Lachen sein müßten“ in Auftrag, weil „eine solche Filmart politisch notwendig“ sei.⁶¹ Allein dadurch, daß die Forderung an den DEFA-Film, mittels „Scherz und Satire Bürokratismus und Trägheit“ zu „geißeln“, aus den Rängen der SED-Führung kam, wurden Maulkorb und Instrumentalisierung des neuen Genres evident. In diesem Zusammenhang überrascht es dann wenig, daß das erste große Satire-Projekt in den DDR gerade von einem der „prinzipienfesten Genossen“⁶² aus dem Parteiapparat in Auftrag gegeben wurde. Dessen Position gegenüber der Funktion von Unterhaltungsfilmen läßt sich auch in Erwartungen an „Kabarett-Filme“ wiederfinden. Sie sollen Aussagen *für* die Gegenwart, d.h. für die SED-Politik liefern und keine Neutralität im Ost-West-Konflikt wahren. Sepp Schwab konnte verbürgen, daß die „scharfe Waffe Satire“, die die SED-Parteifunktionäre forderten, in ihrem Sinne geschmiedet wurde und sich nicht auf die Partei selbst richtete.

-
- 57 *Sepp Schwab* (1897–1977), geboren in München, aktive Rolle in Münchener Räterepublik, danach Festungshaft; Chefredakteur in mehreren KPD-Zeitungen, 1930 Emigration in UdSSR, 1930–45 KPdSU (B), 1930–34: Schüler und Lektor an Lenin-Schule Moskau, illegale Arbeit in Deutschland, 1937–45 Chefredakteur der Deutschland-Abteilung von Radio Moskau; 1944: Mitarb. der Arbeitskommission des ZK der KPD, Nov. 45 Rückkehr nach Deutschland, 1946–April 49 Chefred. und Stellv. Chefredakteur des *Neuen Deutschland*, 1949–52 Hauptdirektor der DEFA, August 1952–Dezember 1953 Vorsitzender des Staatlichen Komitees für Filmwesen, 1954–Mai 56 Botschafter in Ungarn, 1956–64 Stellv. Minister im MfAA.
- 58 Das „Staatliche Komitee für Filmwesen“ wurde durch eine Regierungsverordnung vom 7.8.1952 beim Ministerrat der DDR gegründet, der Vorsitzende (Sepp Schwab) vom Ministerpräsidenten berufen. Das Komitee garantierte der SED die „staatliche Anleitung und Förderung der Filmproduktion, des Filmvertriebs und -Verleihs im In- und Ausland sowie die Anleitung und Förderung des gesamten Lichtspielwesens in der DDR“. Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, „Über die Organisation des Filmwesens in der DDR“, o.D. [etwa September 1953], BArch, DR- 1 4007.
- 59 RE: Erich Engel; DB: Robert A. Stemmler, nach der Komödie von Gerhard Hauptmann. AD: 21.10.1949.
- 60 Sepp Schwab, *Auf neuen Wegen*, Berlin/Ost 1951, S. 15, zit. nach Gabriele Mückenberger, *Zeit der Hoffnungen*, S. 44.
- 61 Brief Richard Groschopp an Sepp Schwab vom 25.5.53, BArch, DR- 1 4446, o.p.
- 62 Schenk, *Mitten im Kalten Krieg*, S. 73.

Zu Beginn des (Krisen-)Jahres 1953 begann Sepp Schwab damit, das Terrain für ein Projekt „Kabarett-Film“ vorzubereiten. Zum 22. Januar bestellte er den Regisseur Richard Groschopp⁶³ zu einem Gespräch und „trug“ diesem dabei die „Schaffung des satirisch-humoristischen Kurzfilms [an]“, „fortschrittliche Satire“.⁶⁴ Groschopp, der Ende der zwanziger Jahren zu filmen begonnen hatte, arbeitete seit 1946 bei der DEFA. Er drehte für die „DEFA-Produktion Sachsen“ die *Wochenschau*, als er von Schwab nach Berlin „beordert“ wurde, um einige Aufnahmen für *Familie Benthin*⁶⁵ abzuliefern, eine Auftragsproduktion des SED-Vorstandes, die zur Wahlpropaganda eingesetzt wurde.⁶⁶ Danach konnte er im DEFA-Studio für Spielfilme den ersten eigenen Film realisieren, *Modell Bianka*⁶⁷. Diese Komödie, die 1951 anlief, empfahl ihn für das Projekt Kabarett-Film. Nicht verwirklichen konnte Groschopp einen Film im Stile Vittorio de Sicas *Fahrraddiebe*, welcher „Erikas Schuhe“ heißen sollte. Die DEFA-Kommission beim Politbüro lehnte das Projekt 1950 als „ideologisch vollkommen unzufriedenstellend“ ab.⁶⁸ Groschopp beschrieb, daß er zum „Fernsehzentrum [Ost-]Berlin“ wechseln wollte, das den Testbetrieb aufgenommen hatte, als ihm Sepp Schwab eröffnete,

„daß man Satire durch so eine Art ‚Kabarettfilm‘ ins Kino bringen solle. Nicht viel Aufwand: Tisch, Stuhl, Telefon, Vorhang, davor gute Kabarettnummern, zum Beispiel mit der [Charlotte] Brummerhoff oder ähnlichen Kabarettisten. Kosten maximal 10 000 Mark pro Stück. Ich sagte ihm nicht, daß mir der Vorschlag, ‚Kabarett aus zweiter Hand‘ gar nicht gefiel. Statt dessen erklärte ich mich bereit, unverbindlich einige Drehvorschläge bzw. Drehbücher zu schreiben und auch Überlegungen zu einer Konzeption zu fixieren. Damit war Sepp Schwab völlig einverstanden.“⁶⁹

Zum 1. Februar 1953 wird Richard Groschopp vom DEFA Studio für *Wochenschau* und Dokumentarfilme übernommen, mit dem Auftrag, einige Probesujets zu drehen. In physischer Nähe zur Aufsichtsbehörde Schwabs erhält er im Stadtzentrum ein kleines Büro, vor allem: ein Telefon, und das Projekt „Kabarett-Film“ bekommt einen Namen, *Stacheltier*.

63 Richard Groschopp (1906–1996), geboren in Kölleda, Thüringen, Konditorlehre; ab 1929 Schmalfilm-Amateur, ab 1936 hauptberuflich Kameramann und Regisseur bei einer Dresdner Werbefilmfirma; nach einem preisgekrönten Film über das Fechten wurde er einer der 43 Kameramänner in Leni Riefenstahls „Olympia“-Film-Produktion (für die er die Fechter filmte). 1946 bei der DEFA, SED-Mitglied, Arbeit für die *Wochenschau*, ab 1950 Regisseur von Spielfilmen Populärste Arbeiten: neben den *Stacheltier*-Folgen der Krimi *Die Glatzkopfbande* (1963), der Western *Chingachgook*, *die große Schlange* (1967). Kümmerte sich bis ins hohe Alter um Weiterbildung von Amateurfilmern, „Filmentwurf und Filmgestaltung“ wurde ein Standardwerk. Vgl. Ralf Schenk/Richard Groschopp, *Faszination Film* und Ders., Nicht nur der Vater des ‚Stacheltiers‘, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 19.2.1996.

64 Brief Richard Groschopps an Sepp Schwab vom 25.5.53, BArch, DR- 1 4446, o.p.

65 RE: Kollektiv unter Slatan Dudow und Kurt Maetzig, BU: Johannes R. Becher, Slatan Dudow, Kuba, Ehm Welk, AD 8.9.50. Geschichte über zwei Brüder, die aus der Teilung Deutschlands Gewinn durch Schmuggel zu ziehen suchen.

66 Vgl. Ralf Schenk, *Mitten im Kalten Krieg*, S. 58.

67 AD: 15.6.1951, RE: Richard Groschopp, BU: Erich Conradi, KA: Walter Roßkopf, DA: Gerda Falk, Fritz Wagner, Werner Peters, Margit Schaumäker, Siegfried Dornbusch, Edith Hancke u.a.

68 DEFA-Kommissionssitzung vom 3.10.1950, zit. nach Schenk, *Mitten im Kalten Krieg*, S. 64.

69 Richard Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Kurzfilms *Das Stacheltier*, August 1979 (Typoskript). Ausschnitte daraus in: Ralf Schenk, Richard Groschopp: *Faszination Film*. Gespräch. Aufgezeichnet von Ralf Schenk, in: *Aus Theorie und Praxis des Films* Heft 3/1987, S. 47.

Damit stand jedoch keineswegs fest, daß in den DDR-Kinos jemals satirische Kurzfilme anlaufen würden. Die retrospektive Stringenz – erst die Forderungen Ulbrichts und Axens, zum Teil im Horizont Malenkows, dann der Auftrag Schwabs an Groschopp, Vorschläge für „fortschrittliche Satire“ zu liefern – blendet aus, daß viele Filmprojekte wie eine Reihe anderer Medienprojekte über ihre Vorbereitung nie hinaus kamen.⁷⁰ Ebenso bleiben mögliche unterschiedliche Positionen in den SED-Führungsgremien gegenüber DDR-Satire verdeckt. Vor allem aber unterschlägt sie den grundlegenden Konflikt, daß satirische Kritik zwar als „politisch notwendig“ befördert werden sollte, als Aushängeschild einer „demokratischen“ Gesinnung der SED, diese zugleich im Rahmen der SED-Medienpolitik dieser Zeit in keiner Weise einzulösen war. In der Geschichte über die Realisierung der *Stacheltiere* markiert sich genau dieser Konflikt. Denn wie „politisch notwendig“ diese tatsächlich waren, stellte sich für die SED im Laufe des Jahres 1953 heraus.

Was sprach aber Anfang 1953 – nun abgesehen von der Vorlage Malenkows – für Kabarett-Filme? Erstens, angesichts der Lage der DEFA geurteilt, eröffnete eine schnell realisierbare Produktion *kurzer* Streifen die Aussicht, daß die Filmproduktion sofort gesteigert werden konnte, ohne große finanzielle Mittel für das Filmmaterial, den Drehstab und die Dekoration aufbringen zu müssen. So hob Schwab bei der Unterredung mit Groschopp hervor, daß die Filme nicht viel kosten dürften und mit minimalem Aufwand zu realisieren seien. Ebenso ließen sich Mitarbeiter halten. (Teil-)beschäftigt blieben sie dennoch für größere Projekte verfügbar. Auch mit Groschopp hatte Schwab einen Regisseur beauftragt, der dabei war, zum Fernsehen zu wechseln. Zweitens ließ sich der Medienkonkurrenz des Westens etwas entgegensetzen, und dies gleich in doppelter Beziehung. Der Sog, den vor allem die Kinos im Westen auf Zuschauer, die aus dem Osten kamen, ausübten, konnte nur dadurch gemindert werden, daß die Kinos der DEFA ein attraktiveres Programm boten, und sei es auch nur mittels Vorfilmen, die „zum Lachen“ Anlaß gaben. Daß hier *Satire*filme geboten werden sollten, weist auf eine andere Konkurrenz: Entscheidend für ein DEFA-Projekt Kabarett-Film dürfte gewesen sein, daß damals der RIAS mit seinen *Insulanern* das Massenmedien-Monopol in Sachen Satire besaß. Dieser Geißel des Radio-Kabarett, gegen die „humorlose Welt hinter dem Eisernen Vorhang“⁷¹ gerichtet, ließ sich mit einem Unternehmen Kabarett-Film begegnen. Wenn man den Kabarett-Film allein als Gegenründung zum Hörfunk-Kabarett wertet, dessen spezifischer Reiz noch in einer DDR-offiziellen Bewertung von 1977 nachhallt, in der vom „Übelste[n], das jemals unter der Bezeichnung ‚politisches Kabarett‘ auf den Plan trat“⁷² die Rede ist, scheint es folgerichtig, daß das erste neue Satire-Projekt der DDR im Medium Film entstand sowie zunächst auch vom „Fernsehzentrum

70 Siehe zum Beispiele die Vorbereitung der Zeitschrift *Die Republik* 1956/57, die kurz vor dem geplanten Erscheinungsdatum auf einen Politbürobeschuß hin nicht herauskam. Vgl. dazu Holzweißig, *Die schärfste Waffe der Partei*, S. 97f.

71 Vgl. van Sweringen, *Kabarettist an der Front des kalten Krieges*, S. 202.

72 Rainer Otto 1977 über die „RIAS-Insulaner“, in: Ders./Walter Rösler, *Kabarettgeschichte*, S. 201. Wie stark diese Bewertung konform mit der SED-Lesart ging, läßt sich nicht nur an der Diktion des Urteils belegen, sondern ebenso damit, daß erst im Rückblick der späten neunziger Jahre *Distel* und *Insulaner* als Konkurrenzunternehmen im Kalten Krieg gezeigt werden konnten – von der *Distel*, die 1998 ihr Programm „Man trifft sich“ herausbrachte, „ein deutsch-deutsches Familientreffen in Co-Produktion mit der Günter-Neumann-Stiftung“.

Berlin“ co-produziert wurde. Hier wurde dem Radio das auch visuell eindringliche und zudem (noch) zukunftsfrüchtige Massenmedium Film entgegengesetzt und das Feld satirischer Kritik an der DDR nicht mehr völlig dem ‚Gegner‘ überlassen.

Nicht zuletzt bot Satire in eigener Regie die Möglichkeit zu Agitation und Propaganda, nun in einem neuen, leichten, Gewand, und auf ein Massenpublikum gerichtet. Darauf verweist der Produktionsort, der für die „Kabarett-Filme“ vorgesehen war, das DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. Ein Format für das Projekt „Kabarett-Film“ dürfte damals zudem bereitgestanden haben. Ohne Beleg in den ausgewerteten Akten läßt sich vermuten, daß (nicht nur) Schwab, der von 1937 bis 1954 Chefredakteur der Deutschland-Abteilung von Radio Moskau war, sowohl NS-Radio-Programme als auch NS-Kurzfilme⁷³ gut kannte, die in der Goebbelschen Propaganda von Bedeutung gewesen waren. Denn genau mit dieser Propaganda hatte sich 1944 im sowjetischen Exil die KPD-Führung befaßt, als sie die ideologische Umerziehung mit Hilfe von Film, Rundfunk, Bühne u.a. in Nachkriegs-Deutschland vorbereitete. Beteiligt daran war auch Sepp Schwab.⁷⁴

Den sich insgesamt widersprechenden Voraussetzungen – die grundsätzliche Fragwürdigkeit von DDR-Satire in einer auf positive Darstellungen drängenden Medienpolitik einerseits, andererseits jedoch die vielen Gründe, die für den Nutzen eines Kabarett-Filmes im Vorprogramm sprachen – entspricht die Dynamik von *stop and go*, mit der das Projekt vorangetrieben wurde. Von Anfang an hatte „jeder [...] eine andere Vorstellung“, umschreibt Richard Groschopp die Situation in dieser Zeit. Er dürfte damit nicht nur auf die unterschiedlichen politischen Haltungen gegenüber dem Projekt angespielt haben, sondern auch auf divergierende Vorbilder wie ästhetische Modelle. „[L]ediglich in zwei Punkten stimmten alle überein: daß eine solche Filmart politisch notwendig sei und daß die Sujets zum Lachen sein müßten.“⁷⁵ Schwab forderte den Regisseur auf, „erst einmal so ein paar Dinger [zu drehen], dann werden wir ja sehen“.⁷⁶

Das Projekt „Kabarett-Film“ wurde zunächst schnell vorangetrieben. Es war kein Monat nach dem ersten Gespräch vergangen, als am 17.2.1953 der Produktionsbeschluß für sechs Probe-Sujets erfolgte. Groschopp nennt den *Frischen Wind* als deren Quelle, den er nach filmgerechten Kurzgeschichten durchsucht habe und dann „nach kurzer Zeit vier oder fünf Drehbücher und eine Konzeption einreicht[e]“.⁷⁷ Allerdings hielt sich im „DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme“ die Begeisterung für das Experiment mit dem nicht nur ungewohnten, sondern den üblichen Produktionen des Studios völlig zuwiderlaufenden Genre sehr in Grenzen. Denn für das Studio waren im II. Quartal 1953 folgende hehre Aufgaben vorgesehen: neben 13 Folgen *Wochenschau* je drei „Pioniermonats- und Sportmonatsschauen“ sowie Dokumentarfilme wie „Stalin und die deutsche Heimat“, „Turbine 5“, „EKO“ und „Produktionsgenossenschaft“.⁷⁸ Es gab im Dokumentarfilmstudio wenig Bereit-

73 Vorstellbar sind hier UFA-Kurzfilme mit den Darstellern Ludwig Schmitz und Jupp Hussels ebenso wie die Radio-Sketches „Tran und Helle“ vom September 1939 im Dienste der NS-Propaganda, ein Format, auf das die spätere „Jupp“-Reihe der *Stacheltiere* weist.

74 Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 25f.

75 Brief Richard Groschopps an Sepp Schwab vom 25.5.1953, BArch, DR- 1 4446, o.p.

76 Ebd.

77 Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films, S. 2.

78 Staatliches Komitee für Filmwesen: Entwurf Arbeitsplan II. Quartal 1953, 21.4.1953, BArch, DR-1 4571.

schaft mitzumachen, berichtet Groschopp, der deshalb „die notwendigen wichtigen Sparten nur mit ‚Anlernlingen‘ besetzen“⁷⁹ konnte, die ihm zugewiesen wurden.⁸⁰ Seinen „alten Freund Erwin Anders“, den Groschopp als Kameramann einsetzen wollte, ließ sich die Chefschnittmeisterin des Studios, die „Königin der Roten Schere“, nur deshalb abhandeln, weil ein zuvor geplanter „Walter-Ulbricht-Film [...] nicht realisiert wurde. So konnte Erwin Anders [...] schließlich, wenn auch widerstrebend, für das *Stacheltier* freigestellt werden.“⁸¹ Groschopp drehte zunächst unterschiedliche Beispiele – satirische, kritische, humoristische und groteske –, „um eine breite Diskussionsbasis zu schaffen“⁸². Am 15.4.1953 fand die Rohschnittabnahme statt, auf der beschlossen wurde, mit zwei Streifen „Herr Schwender“⁸³ und „Das Letzte von gestern“⁸⁴ „in Probevorführungen in den Kinos zu beginnen. [...] Der Start war für den 1. Mai 1953 vorgesehen.“⁸⁵

Eine reguläre Produktion „satirisch-humoristischer Kurzfilme“⁸⁶ war in der Arbeitsplanung des Filmkomitees für das II. Jahresquartal nicht ausgewiesen.⁸⁷ Zu den „Schwerpunktaufgaben“ im April 1953 zählte vielmehr eine „Bereinigung der Bezeichnung der Filmtheater“, nämlich die „Ersetzung der volksfremden kosmopolitischen Bezeichnungen durch zeitnahe, volksverbundene Namen“. Auch wenn damals die „Abteilung ‚Satirisch-Humoristischer Kurzfilm‘“ mit der Berufung Georg Honigmanns als deren Leiter im Studio größeres Gewicht bekam, so wurden die Beteiligten von Parteileuten im Studio nach wie vor geschnitten. Der Journalist und Philologe Georg Honigmann⁸⁸ war Ende April aus der Chefredaktion der *BZ am Abend*, genehmigt durch die „ZK-Abteilung Presse, Rundfunk“ zu den *Stacheltieren* gewechselt.⁸⁹ Noch Anfang Juni 1953 berichtet er Hermann Axen darüber, daß man ihn und die neue Abteilung im Dokumentarfilmstudio „geringschätzig“ behandle:

-
- 79 „Die Mitarbeiterin des Deutschen Friedensrates, Ursula Rudski, wollte Regieassistentin werden; Charlotte Herwig, Filmtheaterleiterin, interessierte sich für die Aufnahmeleitung; die Negativabzieherin Charlotte Modniewski durfte sich erst nach einigem Drängen bei ihrer Chefin [...] als Schnittmeisterin bei uns einarbeiten und bewähren.“ Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films, S. 4.
- 80 Brief Richard Groschopps an Sepp Schwab vom 25.5.53.
- 81 Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films, S. 4.
- 82 Brief Richard Groschopps an Sepp Schwab vom 25.5.53.
- 83 AT: „Direktor Schwender“; „Sparsamkeit“; SZ: Walter Heynowski, DB und RE: Richard Groschopp. Alle Stabangaben zu den *Stacheltieren* ohne Quellenangabe folgen Schulz (Red.), Filmografie der Produktionsgruppe Stacheltier, Berlin 2000. Bei abweichenden Angaben werden die Quellen ausgewiesen.
- 84 SZ: Helmut Schneider, DB und RE: Richard Groschopp.
- 85 Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films, S. 4.
- 86 „Abteilung satirisch-humoristischer Kurzfilm“: Bezeichnung der *Stacheltier*-Gruppe seit April 1953, Vgl. Schreiben Georg Honigmanns an Hermann Axen vom 2.6.1953, BArch, DR- 1 4446, o.p.
- 87 Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen: Entwurf Arbeitsplan II. Quartal 1953, 21.4.1953, BArch, DR- 1 4571.
- 88 *Georg Honigmann* (1903–1984), Dr. phil., Redakteur der angesehenen bürgerlichen *Vossischen Zeitung*, wird 1933 als Jude in die Emigration getrieben, berichtet zunächst noch für seine Zeitung aus Paris, emigriert danach nach London, wo er für *Reuter's* arbeitet. Kehrt 1946 aus dem englischen Exil nach Ost-Berlin zurück; SED-Mitglied, Lizenzträger der Zeitung *Berlin am Mittag*, 1948–49 Stellv. Chefredakteur *Berliner Zeitung*; 1949–53 Chefredakteur der *BZ am Abend*. Ab April 1953 Leiter der Abt. Satirischer Kurzfilm (bis 1963); 1963 Autor der TV-Dokumentation „Die Geschäfte des Axel Caesar Springer“; 1963–68 Direktor der *Distel*. Zu Georg Honigmann vgl. auch Barbara Honigmann, *Eine Liebe aus nichts*, Berlin 1991.
- 89 Vgl. Schreiben Georg Honigmanns an Hermann Axen vom 2.6.1953, o.p.

„Mehrfach hat der bisherige stellv. Produktionsleiter und 1. Sekretär der [Betriebsparteiorganisation] [...] ohne vorherige Rücksprache mit der Abteilung [Satirisch-Humoristischer Kurzfilm, S.K.] eingegriffen und unsere Arbeit dadurch zum Stillstand gebracht. Erst heute beispielsweise erfuhren wir, daß auf seine Anordnung unsere Abteilung mit der demokratischen Presse nicht mehr beliefert werde (Grund: Sparsamkeit), obwohl es auf der Hand liegt, daß Zeitungen für uns ein unentbehrliches Arbeitsmittel sind. Ich gebe Dir diesen Bericht über meine ersten Erfahrungen bei der DEFA, um damit zu illustrieren, mit welcher Liebe und Sorgfalt dort das junge Pflänzchen der Satire gehegt [wird].“⁹⁰

Denn bereits nach der Rohschnittabnahme Ende April war das gesamte Vorhaben von der DEFA auf Eis gelegt worden. „Stinklangweilig und witzlos“⁹¹ begründete Sepp Schwab seine (neue) Reserviertheit. Groschopp verliert „selbst die jüngste Cutterhilfe, die man uns aushilfsweise und stundenweise zugebilligt hatte [...]“⁹². Ein Termin für die Vorführung einer Endfassung vor dem Filmkomitee wird von diesem nicht gegeben. Richard Groschopp berichtet später, daß Sepp Schwab selbst die Unterschrift für einen Auftrag an das Kopierwerk für die beiden Testfilme verzögert hatte. „Ein Berater Sepp Schwabs hatte ihn ‚verunsichert‘ [...]“⁹³. Auf Drängen des Studiodirektors Günter Klein unterschreibt er schließlich den Auftrag „mit der befremdlichen Auflage verknüpft, nur eine einzige Kopie ziehen zu lassen und diese nur zur Freilichtvorführung am 1. Mai in der Wuhlheide einzusetzen.“⁹⁴ Damit kommt es an dem Termin, der einmal als Beginn mehrerer öffentlicher Probeaufführungen vorgesehen war, zu lediglich einer Testvorführung im Freiluftkino der Berliner Wuhlheide. Die beiden Sujets richten sich paritätisch auf den Osten wie Westen: „Herr Schwender“ kritisiert Ver-Schwendung in einem VEB-Betrieb, „Das Letzte von gestern“ warnt davor, den RIAS zu hören, der Falschmeldungen – „RIAS-Enten“ – verbreite. Auch wenn die Filmleute selbst dafür sorgten, daß einen Tag später die Streifen noch einmal in zwei weiteren Berliner Kinos, dem „DEFA-Filmtheater Kastanienallee“ und dem „Babylon“ laufen können, ohne daß dafür die Genehmigung der Filmbehörde vorgelegen hätte, allerdings in der Verantwortung des (jungen) Direktors des Wochenschau-Studios, Günter Klein⁹⁵, so hielt sich die Filmbehörde darüber bedeckt, ob das gesamte Vorhaben jemals über diese Vorstellungen hinausgelangen würde. Dabei interessierte es sie noch immer nicht – wofür sich in der Geschichte der DEFA-Produktionen zahlreiche Beispiele finden lassen – ob die Filme beim Publikum Zustimmung fanden oder nicht. Denn daß die Filme ankamen, hatte Groschopp dokumentieren können. Nach der Vorführung zeigte er statt des Schlußabspanns folgenden Animier-Text: „Das [STACHELTIER] würde sich freuen, wenn Sie das [STACHELTIER] wissen ließen, was Sie vom [STACHELTIER] halten.“ „Die Spekulation ging auf“, berichtet Groschopp. „Es wurde immer Beifall geklatscht.“⁹⁶ „Mit dem Lachen

90 Ebd.

91 Schreiben Richard Groschopps an Sepp Schwab vom 25.5.1953, in dem er Schwab zitiert und an die Produktionsumstände erinnert, o.p.

92 Ebd.

93 Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films, S. 4.

94 Ebd. S. 4f.

95 Die Aufnahmeleiterin der *Stacheltiere*, Charlotte Herwig, besaß als ehemalige Filmtheater-Leiterin entsprechende Kontakte. Vgl. Ebd., S. 5.

96 Ebd.

der Zuschauer im Rücken“⁹⁷ sollten Argumente für einen offiziellen Kinostart der Streifen geschaffen werden.

Man kann davon ausgehen, daß die an der *Stacheltier*-Produktion aktiv Beteiligten auf ihre Weise davon überzeugt waren, die Filme seien „politisch erforderlich“: Als Votum für das Recht zu Kritik im Sozialismus und damit als Widerspruch gegen die Medienpolitik der SED. Einen guten Beleg dafür bot die Haltung der „viele[n] verantwortliche[n] Leiter[n], die in der attackierenden Kritik, die nun mal der Satire eigen ist, oft so etwas wie Nestbeschmutzung sahen [...], die dem politischen Gegner nur Argumente gegen uns liefere“.⁹⁸ Selbst unter Druck im April/Mai 1953 verhielt sich der ‚verantwortliche Leiter‘ in der DEFA-Aufsichtsbehörde noch immer abwartend. Die innenpolitische Lage war angespannt; ein Kurswechsel der neuen Moskauer Führung wurde nicht ausgeschlossen. Auch scheint es in der DEFA-Kommission damals keine Mehrheit dafür gegeben zu haben, das neue Genre in die Kinos zu bringen.

Jedoch gibt es Indizien dafür, daß die Haltung im ZK und im Politbüro nicht einheitlich war. Daß sich Georg Honigmann gerade an Axen wendet und diesem die Behinderungen des Filmprojektes bei der DEFA beschreibt, indiziert, daß es hier nicht nur um Unterstützung der für die Filmproduktion und Agitation in der SED entscheidenden Person allein gegangen sein dürfte, sondern lenkt den Blick darauf, wer im Politbüro ein Projekt Satirefilm vertrat, zumindest per Deklaration dafür einstand. Denn ganz offensichtlich erkannten nicht nur wenige der zuständigen Funktionäre, daß die SED auch dieser Entlastungsmöglichkeit dringend bedurfte, vielmehr fehlte vielen allein die Ader für Humor. Aber nach Stalins Tod war in DDR-Zeitschriften eine öffentliche Diskussion über mehr Humor und innere Kritik in den DDR-Medien möglich geworden, zunächst vor allem im *Sonntag*, ebenfalls in Heynowskis *Frischem Wind*.⁹⁹ Diese Diskussion wurde durch den für Agitation zuständigen ZK-Sekretär Axen nicht unterdrückt. Ende April hatte Heynowski via *Berliner Zeitung* ein Defizit „überlegenen Spotts“ (auch) in seiner eigenen Zeitung eingeräumt: „Es gibt Dutzende Karikaturen, und viele davon erscheinen im ‚Frischen Wind‘, die dem Beschauer gar keinen oder nur in bescheidenem Maße Gelegenheit geben zu lachen oder zu lächeln.“¹⁰⁰

Einen Monat später, am 20. Mai, erscheint erneut in der von der ZK-Abteilung Agitation direkt angeleiteten *Berliner Zeitung*¹⁰¹ auf Seite 3 ein verhältnismäßig groß aufgemachter Artikel des *Frischer Wind*-Chefredakteurs Heynowski. „Stacheltier und Rabenvater“¹⁰² zielt nicht nur auf öffentliche Aufmerksamkeit für die *Stacheltiere*. Der Artikel richtet sich an die SED-Leitung der DEFA, und hier ausdrücklich an Sepp Schwab. Der Autor liefert – teils sarkastisch, teils scharf ideologisch – eine Reihe von Argumenten für den Einsatz der *Sta-*

97 Walter Heynowski, „Stacheltier und Rabenvater“, *Berliner Zeitung* vom 20.5.1953, S. 3.

98 Groschopp, Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films, S. 2.

99 Dazu: Kurt Reumann, Das antithetische Kampfbild, S. 181–184.

100 Vgl. Kurt Reumann, Das antithetische Kampfbild, 1966, S. 181–184, im Bezug auf Walter Heynowski, „Weltgendarm mit Brandblasen“, *Berliner Zeitung* vom 23.4.1953, S. 3, und im selben Zusammenhang auch auf den Artikel Wilhelm Fraengers, „Lachen, das ist Menschenrecht“, *Sonntag* vom 10.5.1953 anlässlich des 400. Todesjahrs von Rabelais.

101 Gunter Holzweißig, Die schärfste Waffe der Partei, S. 91.

102 Heynowski, „Stacheltier und Rabenvater“, *Berliner Zeitung* vom 20.5.1953, S. 3.

cheltiere. Dazu stellt er heraus, wie positiv das Publikum die Vorfilme aufgenommen habe, das „herzliche Lachen“ und den „spontanen Beifall“ (was sich, berücksichtigt man den Abspann Groschopps, ein wenig anders darstellt). Er hofiert Schwab, wenn er ihn für das Projekt Kabarettfilm lobt, und möglicherweise liegt die sarkastische Diktion, die der Text an dieser Stelle annimmt, darin begründet, daß jemand zum „Vater“ der *Stacheltiere* erklärt wird, dem eher ein Kuckucksei ins Nest gelegt wurde. Der Ton verändert sich einen Moment in harte Belehrung, wenn Heynowski auf die neue kulturpolitische Linie aus der Sowjetunion zu sprechen kommt. Dort war gerade Malenkow in die Führung aufgestiegen, und von dort aus wurde die SED zur Korrektur ihres rigiden Kurses gedrängt. Heynowski zitiert deshalb aus der Parteitags-Rede Malenkows vom Oktober 1952 den Satz, mit dem sich auch die Satiriker in der DDR Absolution von der SED erhofften: „Indessen fehlen in unserer [...] Filmkunst bis heute Kunstwerke solcher Art wie die Satire.“ Die Absicht des DEFA-Studios, regelmäßig satirische Kurzfilme herzustellen, fährt Heynowski fort, entspreche exakt den Worten Malenkows, welche nun um so größere Bedeutung hätten. Und er endet mit einer Weisung an Schwab:

„G.M. Malenkow spricht von ‚satirischen Kunstwerken‘, es muß deshalb eine wichtige Aufgabe des Staatlichen Filmkomitees und seines Vorsitzenden sein, durch gute Anleitung, Hilfe und Kritik dafür zu sorgen, daß politisch und künstlerisch hochwertige satirische Kurzfilme entstehen. Viele Berliner suchen seit dem 3. Mai das ‚Stacheltier‘ vergeblich in den Kinos. Also wäre jetzt die beste Hilfe des Staatlichen Filmkomitees die Freigabe der ersten Folge für die Kinos der Republik und Berlins.“¹⁰³

Daß damals tatsächlich „viele Berliner“ gerade das *Stacheltier* suchten, wäre zu bezweifeln. Heynowski nutzt jedoch das Argument, daß populäre Formate fehlten – nicht nur im Film, auch bei Zeitungen, auf den Bühnen, in der Unterhaltungskunst. Auch wenn man annimmt, daß Schwab von der „politischen Notwendigkeit“¹⁰⁴ heiterer Filme überzeugt war und das Projekt „Kabarett-Film“ nicht nur auf Anweisung betrieben hatte, so befand er sich in einer Situation, in der er nicht gewinnen konnte. Empörung war in jedem Fall zu erwarten: vom Publikum bei zu zahmer ‚Satire‘, von SED-Funktionären bei zu „scharfer“. Diese prekäre Lage hatte sich im April/Mai 1953 noch verschärft, als einerseits die Notwendigkeit einer Entlastung zwingend war, andererseits unsicher war, ob nicht selbst „politisch (...) hochwertige Satire“ in einem Massenmedium Funken für die Eruption von Protesten geliefert hätte. Nicht zuletzt schrieb damals Walter Heynowski in eigener Sache: als einer der Autoren der „Folge 1“, die er selbst protegiert und als Chefredakteur des *Frischen Windes*, einen Posten, den er auch unter neuen politischen Vorzeichen zu verteidigen sucht. Zudem hoffte er damals, seine Zeitung ausbauen und ihr ein internationales Profil geben zu können. „Heynowski war ja clever, der war (...) mehr Manager, mit großen, kühnen Ideen. Der hat international die Fühler ausgestreckt. Kopenhagen, Paris, der wollte über die Grenzen hinaus.“¹⁰⁵

103 Ebd.

104 Vgl. Brief Groschopps an Schwab vom 25.5.1953, o.p.

105 2. Interview d.A. mit Hans Seifert am 8.12.1998 in Berlin.

3.3 Durchbruch der Filmsatire: Wir müssen „dringend etwas Lustiges ins Kino bringen“¹⁰⁶

Das Zögern, satirische Kurzfilme in das Vorprogramm der Kinos, und hier vor allem der Berliner Kinos, zu bringen, erklärte sich damals *nicht* primär aus der Haltung „verantwortlicher Leiter“, die in öffentlicher Kritik „so etwas wie Nestbeschmutzung sahen [...] die dem politischen Gegner nur Argumente gegen uns liefere“, wie es Groschopp berichtete.¹⁰⁷ Das Zögern entstand aus der Schwierigkeit, auf ein Genre angewiesen zu sein, das mit der Medienpolitik der SED inkompatibel war. Hinzu kommt, daß in bezug auf diese Medienpolitik ein gewisser Dissens vermutet werden muß. In politischer Hinsicht hatte sich dieser an Tempo und Formen der Stalinisierungspolitik entzündet sowie an der großen persönlichen Macht, die Walter Ulbricht auf sich vereint hatte.¹⁰⁸ So belegt die Tatsache, daß die ungeplanten zusätzlichen Aufführungen der Probefilme am 2. Mai nicht genutzt wurden, die Arbeitsgruppe „Satirischer Kurzfilm“ kurzerhand aufzulösen, daß in den zuständigen Institutionen zumindest uneinheitliche Auffassungen darüber bestanden, inwieweit sich die SED tatsächlich der „scharfen Waffe Satire“ bedienen sollte.

Daß der Artikel „Stacheltier und Rabenvater“ erscheinen sollte war dann ein klares Indiz für den Beginn eines gelockerten innen- und kulturpolitischen Kurses, der von sowjetischer Seite schon länger gefordert, in der DDR jedoch noch nicht offiziell verkündet worden war. Einige Tage nach Erscheinen des Heynowski-Artikels, so berichtet Groschopp, habe Schwab die Stacheltier-Abteilung zu sich gebeten und gefragt, „wann denn das Stacheltier ins Kino käme. So gab er auf seine pffiffige Art grünes Licht.“¹⁰⁹ Diese Zusage erfolgte etwas weniger versöhnlich, als es Groschopp in seinem Bericht von 1979 auswies, und sie ist auch keine Reaktion auf den Heynowski-Artikel. Noch eine Woche nach Erscheinen muß Groschopp brieflich Sepp Schwab dazu drängen, einen Vorführtermin für die „lange Fassung“ anzusetzen. Als „lange Fassung“, genannt Folge 1, waren unterdessen die beiden zum Test vorgeführten Teile „Herr Schwender“ und „Das letzte von gestern“ um einen dritten, „Erster Klasse“, ergänzt worden, der als Mittelteil hinzukam. Damit ließ sich die innenpolitische Kritik, die einem Betriebsdirektor in der DDR galt, weiter relativieren. Der inhaltliche Schwerpunkt in der Folge 1 besteht nun in der Attacke des Westens. „Erster Klasse“ präsentiert eine Adenauer-Polemik. In einem Handpuppenspiel wird erzählt, daß sich der Teufel weigert, für den „unbeliebten Zeitgenossen“ einen Platz in der Hölle zu reservieren, weil er „sogar für uns zu schlecht“ ist.¹¹⁰ Der letzte Teil attackiert den RIAS als Radio im Geiste Goebbelscher Propaganda und warnt vor dessen „Falschmeldungen“. Indem Groschopp in seinem Schreiben an Schwab auch auf dessen Kritik an seiner Arbeit zu sprechen kommt, eröffnet sich, wem die Schuld dafür zugeschoben wurde, daß die *Stacheltiere* nicht herausgebracht wurden. Der Regisseur erinnert an die Schwierigkeiten und Unklarheiten bei der Vorbereitung und Produktion der Filme. Und er endet mit dem Argument, das für die Filme

106 Bemerkung Sepp Schwabs, damals Vorsitzender des „Staatlichen Komitees für Filmwesen“ im Gespräch mit Richard Groschopp. Vgl. Groschopp, *Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films*, S. 1; ebenso in Ralf Schenk/Richard Groschopp, *Faszination Film*, S. 47.

107 Groschopp, *Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films*, S. 2.

108 Christoph Kleßmann, *Die doppelte Staatsgründung*, Bonn 1991, S. 278.

109 Groschopp, *Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Films*, S. 8.

110 „Erster Klasse“, RE: Richard Groschopp, DB: Erich Brehm.

sprach: „Ich bin fest davon überzeugt, daß ‚Das Stacheltier‘ eine der populärsten Filmformen wird, wenn – ja wenn man es – trotz seiner Stacheln – liebevoll streichelt und nicht mit dem Fuß tritt.“¹¹¹ Schwab weist am 27. Mai alle Angriffe zurück, die ihn alleine zum Verzögerer einer neuen Linie erklären:

„Ich habe in den letzten Tagen nunmehr bereits das dritte Mal das Vergnügen, mit Angehörigen des Kollektivs des Filmkabarets über Unstimmigkeiten und falsche Meinungen zu sprechen. Dein Brief hat einiges von dem, was ich bereits mehrmals widerlegte, wiederholt und einiges neu dazu gebracht. Ich halte es am besten, wenn Ihr so rasch wie möglich eine Vorführung des jetzt fertigen Streifens des Filmkabarets organisiert und ich im Zusammenhang damit mit dem ganzen Kollektiv [d.i. Günter Klein, Georg Honigmann, Eva Fritsche und Richard Groschopp, S.K.] eine Aussprache über die weitere Arbeit herbeiführen kann, wobei eine Marschlinie gegeben werden soll, die es nicht mehr möglich macht, irgendwelche Zweideutigkeiten aufkommen zu lassen. Mit bestem Gruß [...].“¹¹²

Folgt man der Darstellung Schwabs an einen Abteilungsleiter der Transportpolizei im MfS, welcher dem Filmkomitee Manuskripte für Agitationsstreifen eingereicht hatte, dann ist für die *Stacheltiere* zu diesem Zeitpunkt etwa folgendes Konzept geplant:

„Ich beabsichtige die Programme der Filmtheater in Zukunft durchweg so zu gestalten, dass in jedem Programm ein aktueller politischer Teil (Wochenschau), ein heiterer Teil (satirischer Kurzfilm) und ein ernster Teil (Spielfilm) enthalten ist. [...] Es dürfte Dir bekannt sein, dass wir zur Auflockerung unserer Filmprogramme damit begonnen haben, satirische Kurzfilme zu drehen. Wir hoffen, in der nächsten Zeit in grösserem Umfange mit ihnen an die Öffentlichkeit zu kommen.“¹¹³

Man muß davon ausgehen, daß Schwab erst zu dem Zeitpunkt, als sich die SED entschloß, den „Neuen Kurs“ zu adaptieren, „grünes Licht“ für die reguläre Produktion der *Stacheltiere* gab. Offiziell verkündet wurde der „Neue Kurs“ dann am 9. Juni. Das Projekt einer satirischen Kurzfilmproduktion begann im Januar 1953 im Kontext sowjetischer Veränderungen. Es ist als Vorbote einer taktischen Kurskorrektur in der Medienpolitik der DDR zu werten, die vor allem in der deutsch-deutschen (Medien-)Konkurrenz überfällig war. Ausgeführt wurde es erst, als der „Neue Kurs“ für die DDR beschlossene Sache war. Die neue Filmreihe und das neue Genre trugen dazu bei, daß er öffentlich demonstriert werden konnte. Zugleich konnte mit *Satire*Filmen ein Feld besetzt werden, das der Westen nahezu exklusiv bestellte. Dies war noch zwingender geworden, als der RIAS – auch im Zusammenhang mit der innenpolitischen Krise in der DDR – am 1. Juni 1953 seinen Kurzwellenbetrieb aufnahm und fortan die *Insulaner*-Programme je zweimal über Kurz- und Mittelwelle ausstrahlte, womit sich der Zuhörererkreis auch im Ostteil Berlins erheblich erweiterte.¹¹⁴

Eine Tür zur innenpolitischen Satire in der DDR war jedoch geöffnet worden, und das Malenkow-Wort von der „scharfen Waffe der Satire“ wurde immer wieder repliziert. Nun erhielt die neue Filmreihe Affirmation von höchster Stelle: Walter Ulbricht verkündete, es

111 Schreiben Groschopps an Schwab vom 25.5.1952, S. 2.

112 Schreiben Schwabs an Groschopp vom 27.5.1953, BArch, DR- 1 4446, o.p.

113 Antwortschreiben Sepp Schwabs an Herrn G.G. vom 1.6.1953, BArch, DR- 1 4446, o.p.

114 Vgl. Bryan T. van Sweringen, Kabarettist an der Front des kalten Krieges, S. 177.

müßten „mehr satirische Kurzfilme“ gedreht werden. Im selben Atemzug postulierte er, daß dies kein „Recht auf unbekümmerte Kritik“¹¹⁵ sei und ließ damit keinerlei Zweifel daran aufkommen, daß auch die neue ‚scharfe Waffe‘ in den festen Händen der SED liegen, von ihr geführt, genutzt und gezügelt werden würde.

115 Walter Ulbricht auf der 16. Tagung des ZK der SED am 17.9.1953; zit. nach Kurt Reumann, *Das anti-thetische Kampfbild*, S. 180.

KAPITEL 2

Filmsatire. Ein Notprogramm: Die *Stacheltier*-Produktion des Jahres 1953

1. Spielplanpolitik und *Stacheltier*-Produktion im „Neuen Kurs“

Bei den Dreharbeiten zu „Bitte nicht stören“¹, der Folge, mit der die reguläre *Stacheltier*-Produktion begann, kam es zu folgendem Vorfall:

„Der einzige erforderliche Drehtag war angesetzt auf den 17. Juni 1953! [...] Der zuerst abgedrehte Schauspieler Fritz Schlegel meinte sicher zu sein: im Deutschen Theater sei nachmittags eine Probe angesetzt. Die Telefonverbindung funktionierte der Ereignisse wegen nicht, so drängte er, mit dem Produktionswagen zum Theater gefahren zu werden. An der Oberbaumbrücke wurde der EMW gestoppt, der dicke Schlegel aus dem Auto geholt, verhauen, und sein Übergangsmantel wurde ihm gestohlen. Der Mob – aufgehetzt, jeden ‚Funktionär‘ anzugreifen und auszuschalten – hatte in ihm einen vermutet.“²

Das Ereignis, wie es der Regisseur Richard Groschopp Ende der siebziger Jahre in einem halboffiziellen Bericht darstellte, birgt einiges an Symbolkraft zu Nutzen und Bedeutung der neuen Vorfilme. Die Schläge, die der Schauspieler stellvertretend erhielt, zeigen an, auf welche Ablehnung die *Stacheltiere* damals gestoßen wären, hätte die Kritik überhaupt nicht „nach oben“, in Richtung Partei-Funktionäre gezielt. Noch am 1. Juni bot die damals zusammengestellte *Stacheltier*-Folge 1 einen Eindruck davon, welche Proportionen nach der frühen Planung für DDR-Satire vorgesehen waren: Gerade ein Drittel nimmt der Stoff über Verschwendung in einem DDR-Betrieb ein; das Schwergewicht dagegen liegt bei der Attacke des Westens. Und selbst die DDR-Satire war gegenüber einer Vorfassung herabgestuft worden. Statt eines „Direktor Schwender“³ wird lediglich noch ein „Herr Schwender“ kritisiert. Unter dem Druck des 17. Juni sah sich die SED-Führung der DEFA jedoch zu einem Notprogramm gezwungen: Nicht nur wurden die ersten *Stacheltierfolgen* fertiggestellt und liefen schließlich auch an; der Spielplan insgesamt wurde verändert und mit ihm die Kon-

1 „Bitte nicht stören“ wurde als Folge 2 eingeführt, nach den Test-Streifen (= Folge 1). Folge 1 wurde am 14.7.1953 im Fernsehen (Probetrieb) gesendet; Teil 1 („Herr Schwender“) und 2 („Erster Klasse“) in das Programm „Rakete 1“ integriert (siehe dazu weiter unten im Kapitel).

2 Richard Groschopp „Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Kurzfilms, S. 9.

3 Der Arbeitstitel von „Herr Schwender“ lautete „Direktor Schwender“.

zeption der *Stacheltiere*. In der auf den 17. Juni folgenden Kollegiumssitzung des Filmkomitees (die am 17.6. ausgefallen war), verfügte es „eine großzügige Auflockerung des Spielplans“⁴ und ersetzte allein in Berlin 75% der „schweren – nur politischen Filme“⁵ durch Unterhaltungsfilm. Vor allem wurden damals „im Massenstart [...] Filme der alten deutschen und westdeutschen Produktion“⁶ vorgeführt. Ohne die West-Berliner Konkurrenz, die ein attraktiveres Programm in Ost-Berlin erzwang, fiel die „Auflockerung“ in anderen Gegenden deutlich geringer aus:

„Für die Republik wurde ebenfalls der Spielplan verändert [...]. In den industriellen Schwerpunkten sind 50% der schweren – nur politischen Filme – durch Filme unterhaltenden Charakters zu ersetzen. Das gleiche trifft auf die Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften zu.“⁷

Zu den Maßnahmen damals gehörten auch reduzierte Eintrittspreise, „die Lizenzierung der privaten Filmtheater [...] bis auf weiteres ohne Auflage“ durchzuführen und „Zwangsmassnahmen bei privaten Lichtspieltheaterbesitzern [...] bis auf weiteres auszusetzen“.⁸ Der abrupte Schwenk in der Spielplanpolitik des Filmkomitees führte zu der absurden Situation, daß die privaten Kinos plötzlich mehr „schwere politische“ Filme im Programm hatten als die VEB-„Zeitkinos“. Das flotteste Programm boten damals jedoch die Sovexport-Kinos: „Sovexport hat ausschließlich nur westliche Filme in letzter Zeit gespielt“⁹, berichtete Sepp Schwab am 19. August 1953.

Im Zusammenhang mit dieser insgesamt veränderten Programmpolitik mußte Schwab auch seine „Marschlinie“¹⁰ modifizieren, die er dem *Stacheltier*-„Kollektiv“ für die ersten Folgen vorgegeben hatte. Die *Stacheltiere* bildeten nun nicht mehr den exklusiv „heiteren Teil“¹¹. Auch war die DDR selbst als Objekt dieser „Heiterkeit“ nun weit zwingender als zuvor geplant. Noch in der 1. Sitzung des Filmkomitees nach dem 17. Juni beauftragte Schwab seinen Stellvertreter, ihm den „Themenplan des Kabarettfilms [...] neu bearbeitet vorzulegen“¹². Als Termin dafür wurde der 15. Juli festgelegt.

Galt damals für die veränderte Programmstruktur in den Kinos das ideologische Leitprinzip des Filmkomitees: „[D]ie Auflockerung der Spielpläne [darf] nicht in Prinzipienlosigkeit

4 Staatliches Komitee für Filmwesen: Protokoll der 6. Kollegiumssitzung vom 24.6.1953, gez. Schwab (Vorsitzender), BArch, DR- 1 4434.

5 Staatliches Komitee für Filmwesen, Protokoll der Dienstbesprechung am 12.8.1953, gezeichnet Sepp Schwab, Vorsitzender, S. 1f. BArch, DR- 1 4434.

6 Ein „Massenstart“ für einen Spielfilm bedeutete damals, daß acht Kopien vier Wochen lang regelmäßig gezeigt wurden. Vgl. Ebd., S. 1.

7 Ebd., S. 2.

8 „Zwangsmassnahmen“ erfassten „Pfändungen, Einleitung von Strafverfahren, Konkursverfahren, Umsetzung in Volkseigentum, Einsetzen von Treuhändern.“ Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen (Schwab) an die Koordinierungs- und Kontrollstelle für Unterricht, Erziehung und Kunst, Herrn Minister Wandel, Betr. Bericht über Massnahmen und Beschlüsse zur Realisierung des neuen Kurses auf dem Gebiete des Filmwesens, 12.8.1953, BArch, DR- 1 4672, Bl. 3.

9 Staatliches Komitee für Filmwesen: Auszug aus dem Protokoll der Kollegiumssitzung vom 19.8.1953 (Sepp Schwab), BArch, DR- 1 4434.

10 Antwortschreiben Schwabs an Richard Groschopp vom 27.5.53.

11 Vgl. Brief Schwabs an G.G. vom 1.6.1953, S. 2.

12 Binnen drei Wochen sollte der Stellvertretende Vorsitzende des Staatlichen Komitees für Filmwesen, Rudi Müller, den Themenplan revidieren lassen. Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen: Protokoll der 6. Kollegiumssitzung vom 24.6.1953.

ausarten“¹³, so traf dies um so mehr auf die Revision der *Stacheltier*-Themen zu. Die Mitarbeiter des Filmkomitees, die die politischen und ideologischen Interessen der SED zu vertreten hatten und wenig filmkünstlerische Sachkenntnis besaßen, befanden sich in dem Dilemma, daß sie für die Satirefilme einzustehen hatten, ohne im Detail recht zu wissen, welche Kritik nun akzeptiert werden mußte und wo sie ein von der Parteiführung nun zwangsweise toleriertes Maß übersteigen würde. Angesichts der schlechten Stimmung in der Bevölkerung und im Kontext der auf Unterhaltung umgeschwenkten Spielplanpolitik befand sich das Staatliche Komitee für Filmwesen im Handlungszwang und konnte nicht allzu wählerisch sein, welche der wenigen Stoffe es produzieren ließ und dann auch genehmigte. Die *Stacheltiere* mußten einen „neuen Kurs im Filmwesen“¹⁴ annoncieren und die ‚Volksverbundenheit‘ der SED ausstellen – „Volkstümlichkeit durch Humor“¹⁵ beweisen, wie die Formel lautete – und dabei eine gewisse Bereitschaft zur Selbstkritik belegen, sofern diese im Parteiinteresse lag, „parteilich“ war.¹⁶ Die Filme sollten beim Publikum ankommen und „trotzdem fortschrittlich“¹⁷ sein, das heißt keinen Zweifel daran lassen, wer die Richtung auch dieses Genres vorgegeben hatte.

Die Vermittlungsschwierigkeit zwischen „Parteilichkeit durch die Satire und gleichzeitig der Hebung der Volkstümlichkeit durch Humor“¹⁸ findet ihren Ausdruck darin, daß Sepp Schwab am 14. August 1953 die im Juni und Juli 1953 gedrehten Folgen 2 bis 6 zuläßt, da auch diese zur „Auflockerung des Spielplans“¹⁹ bestimmt sind. Aber ebenso sichert er sich vor Kritik aus dem ZK und Politbüro ab, in dem er festhalten läßt, daß eben nicht geklärt sei, worin „Parteilichkeit in der Satire“ genau bestehen solle: „Es ist bei uns nicht klar, was Satire, Lustspiel und Komödie ist. Es sind keine grundsätzlichen Richtlinien für diese Dinge ausgearbeitet“²⁰.

Einen Tag nach der Zulassung der ersten fünf *Stacheltier*-Folgen werden diese prägnant im *Neuen Deutschland* angekündigt. Gut sichtbar erscheint in der Samstag-Ausgabe auf Seite vier der dreispaltige Artikel: „Guten Tag, verehrtes Stacheltier“²¹, der auch das *Stacheltier*-Logo präsentiert. Darin wird nun ein Konzept erkennbar, das die Proportionen der Testfolge revidiert. Satirisches Objekt ist nun ausschließlich die DDR. Das *Stacheltier*, so heißt es, „muß die sehr realen Mißstände und Verdrießlichkeiten unseres Alltags aufspüren und bekämpfen.“ Es müsse „Filme gegen alle jene Zeitgenossen [liefern], die uns das Dasein auf ihre Art ‚verschönen‘“.²²

13 Ebd., Bl. 2.

14 Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, Protokoll der Dienstbesprechung am 12.8.1953, S. 1.

15 Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, Abt. Agitation-Press: Arbeitsplan für das III. Quartal 1953, S. 2, 6.7.1953, BArch, DR- 1 4180.

16 Ebd.

17 Staatliches Komitee für Filmwesen: Protokoll der Parteileitungssitzung am 11.8.1953 vom 11.8.53, BArch, DR- 1 4397, Bl. 83–86.

18 Staatliches Komitee für Filmwesen, Abt. Agitation-Press: Arbeitsplan für das III. Quartal 1953.

19 Staatliches Komitee für Filmwesen: Protokoll der 6. Kollegiumssitzung vom 24.6.1953.

20 Staatliches Komitee für Filmwesen, Auszug aus dem Protokoll der Kollegiumssitzung vom 19.8.1953.

21 „Guten Tag, verehrtes Stacheltier“, o.A. („r.“), *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe, 8 (64.) Jg., Nr. 190, 15.8.1953, S. 4.

22 Ebd.

Auch Satiriker, die für Zeitschriften arbeiteten, nutzten nun diese Foren, um das *Stachel-tier*-Projekt bekanntzumachen.²³ Das lag einerseits im Interesse der SED, die darauf drängte, den „neuen Kurs auf dem Gebiete des Filmwesens“ groß herauszustellen. „Wir legen kein Gewicht darauf, daß die Durchführung dieser Maßnahmen, die angeordnet wurden von uns, Geheimwissenschaft bleiben. Im Gegenteil [...]“²⁴, ermahnte Sepp Schwab seine Mitarbeiter im August 1953. Andererseits ging es Satirikern wie Befürwortern von innenpolitischer Satire darum, die SED auf diesen ‚Neuen Kurs‘ auch festzulegen. Bereits 14 Tage vor der Zulassung der ersten Folgen und vor dem Artikel im *Neuen Deutschland* erschien in der *Weltbühne* die Ankündigung „Wo satirische Filme gemacht werden sollen“²⁵. Lothar Kusche, Autor der dritten Folge, „Wachsamkeit laut Vorschrift“, die man damals gerade fertigstellte, benennt schnell das Anliegen seiner Glosse: „Nur recht viel Krach, dann wird die Satire schon kommen.“²⁶ In der Bemerkung: „Schon ein satirischer Film wäre eine große Überraschung – und jetzt sollten es sogar mehrere sein?“²⁷, liegt mehr als Werbung für das Unternehmen. In ihr schwingt die Skepsis mit, ob die SED tatsächlich eine ganze *Serie* Satirefilme etablieren würde und die (wie sich schnell zeigen sollte nicht unbegründete) Sorge, die gerade eröffneten Möglichkeiten für Satire könnten in ruhigeren Zeiten sofort wieder zurückgenommen werden.

Ab 4. September 1953 kamen die *Stacheltiere* als eigenständige Folgen zwischen Wochenschau und Hauptfilm in die Kinos.²⁸ Zeitgleich ließ das Filmkomitee ein 30-minütiges Vorfilmprogramm zusammenstellen und nannte es „DEFA-Rakete“²⁹, welches sich als Schnellschuß in Sachen Programm-Auflockerung erwies, kaum jedoch in Sachen Attraktivität. Die „Rakete“ bestand aus vier *Stacheltieren*, die mit Filmsequenzen über den „Zirkus Barlay“, „Indische Elefanten“ und „sowjetischen Volkstanz“ alternierten. Sowohl die *Stacheltiere* als auch die *Rakete* kamen mit je 20 Kopien in den Filmverleih. Beide Vorfilmformate wurden zunächst ausschließlich in Städten eingesetzt. Knapp die Hälfte der Kopien, nämlich je neun, erhielt Berlin. Dresden und Leipzig bekamen je drei, Erfurt zwei und Halle, Magde-

23 Belege dafür sind eine Reihe Artikel über die *Stacheltiere* in der DDR-Presse, zuerst der Hinweis auf die *Stacheltier*-Serie in der *Weltbühne*, der Ende Juli 1953 erschien (Felix Mantel, d.i. Lothar Kusche, Wo satirische Filme gemacht werden sollen. H. 31/1953, S. 987f.), dann die Ankündigung im *Neuen Deutschland* am 15.8.1953; im November 1953 die groß aufgemachte Gründungsgeschichte in der *Neuen Filmwelt* H. 11/1953, S. 18f.: „Die Stacheltiere stellen sich vor“ von Georg Honigmann; später, 1954, verschiedene Diskussionsforen in Zeitungen wie *Film Spiegel*, *Junge Welt* und – hier auch grundsätzlicher auf Satire in der DDR bezogen, im *Sonntag*.

24 Staatliches Komitee für Filmwesen, Auszug aus dem Protokoll der Dienstbesprechung vom 12.8.53, S. 1.

25 Felix Mantel (d.i. Lothar Kusche), „Wo satirische Filme gemacht werden sollen“, *Weltbühne*, H. 31/1953, S. 987–988.

26 Ebd., S. 988.

27 Ebd., S. 987.

28 Zeitgleich mit dem Anlaufen der „Rakete“ liefen die „Stacheltiere“ an. Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, „Bericht der Abt. Spielplangestaltung an den Vorsitzenden, Schwab, über den Einsatz der ‚Stacheltiere‘ und der ‚Rakete‘“ vom 26.10.53, BArch, DR- 1 4007. Hier wird Bezug genommen auf ein Rundschreiben der Filmverleihfirma *Progress* vom 19.8.1953 über Kopienzahlen und Einsatzorte sowie auch über Publikumsreaktionen auf beide Formate.

29 Als „DEFA-Rakete“ No. 1 liefen zwei Sujets des Probe-Stacheltiers „Herr Schwender“ und „Erster Klasse“ sowie die neuen Folgen 2 („Bitte nicht stören“) und 4 („Schule der Höflichkeit“).

burg und Schwerin je eine Kopie.³⁰ Berlin behandelte das Filmkomitee – aus naheliegenden Gründen – als

„Besonderheit in der Spielplanpolitik [...] weil hier die Konkurrenz mit den westlichen Kino-Theatern ist und der Besucher nicht nur – wie in der Republik – die Wahl hat, ins [Film-]Theater zu gehen oder nicht – sondern er hat noch die Möglichkeit, in die Westkinos zu gehen. (Es ist ein ständiges Anwachsen des Besuches in den Westkinos – das Hinübergehen – zu verzeichnen).“³¹

Die DDR-Bewohner gingen in dieser Zeit allerdings nicht nur zu einem Kinobesuch in den Westen – sie kehrten vor allem in großer Zahl der DDR permanent den Rücken. Denn die Unzufriedenheit unter „breiten Massen der Bevölkerung“ kam vor allem in der „massenhaften Flucht“ zum Ausdruck³², in der ersten Jahreshälfte 1953 allein von 120 000 Personen.³³

Die Spielplan-Politik dieser Zeit belegt, daß mit den ‚aufgelockerten‘ Programmen vor allem der Anziehung des Westens begegnet werden sollte: In Berlin reservierte das Filmkomitee die neun *Stacheltier*- und *Rakete*-Kopien gerade für die Kinos, die dicht an der Sektorengrenze lagen. Auch die neuen Spielfilme liefen dort in etwa gleich großer Kopienzahl an. Hier sah der Plan vor, „mindestens 8 Kopien“ einzusetzen und diese „mindestens 4 Wochen lang regelmäßig“ [zu zeigen]³⁴. Und auch bei den oben genannten präferierten ersten Einsatzorten der *Stacheltier*- und *Rakete*-Kopien in der Republik fällt auf, daß vor allem westlich gelegene – und damit für westliche Medien wie vor allem Radio erreichbare – Städte gewählt wurden wie Leipzig, Erfurt, Schwerin, Halle und Magdeburg. Eine Ausnahme bildete lediglich Dresden. Keine Priorität dagegen hatten (Groß-)Städte wie Karl-Marx-Stadt, Rostock und Zwickau.³⁵

Und tatsächlich hatten die *Stacheltiere* Erfolg – welcher „sich vor allem an dem immer wiederkehrenden Lachen der Besucher [äußerte]“³⁶, wie es in einem Protokoll der Abteilung Spielplangestaltung und Filmkontrolle des Filmkomitees staubtrocken vermerkt wurde. Sogar der *Rakete*, dem halbstündigen Vorprogramm war, wie es das Filmkomitee erhofft hatte, zunächst enormer Erfolg beschieden. Dieser beruhte allerdings allein auf einem Mißverständnis:

„Besonders auf Grund des Titels hatten die Menschen etwas Sensationelles erwartet. Dies verstärkte sich noch durch ein Plakat, das vom Zeitkino [am Berliner Alexanderplatz, S.K.] selbst herausgegeben wurde, auf dem eine Rakete zum Himmel fährt. [...] [A]n den Tagen, als das Plakat ausgehängt war, stieg die Besucherzahl sehr hoch. Das

30 Staatliches Komitee für Filmwesen, „Bericht der Abt. Spielplangestaltung an den Vorsitzenden, Schwab über den Einsatz der ‚Stacheltiere‘ und der ‚Rakete‘ vom 26.10.1953.

31 Staatliches Komitee für Filmwesen, Auszug aus dem Protokoll der Dienstbesprechung vom 12.8.1953.

32 Zitat aus einem Papier der sowjetischen Führung Anfang Juni 1953 nach Dietrich Staritz, Geschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/Main 1996, S. 108.

33 Die Flüchtlingszahlen zwischen Januar 1951 und April 1953 betragen (nach sowjetischen Recherchen) 447 000 Personen. Vgl. Ebd., S. 109.

34 Staatliches Komitee für Filmwesen, Auszug aus dem Protokoll der Dienstbesprechung vom 12.8.53.

35 Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, „Bericht der Abt. Spielplangestaltung an den Vorsitzenden, Schwab über den Einsatz der ‚Stacheltiere‘ und der ‚Rakete‘ vom 26.10.1953.

36 Staatliches Komitee für Filmwesen: Abt. Spielplangestaltung und Filmkontrolle, Aktenvermerk über den Besuch des Zeitkinos am Alexanderplatz am 24.10.1953, vom 26.10.53, BArch, DR- 1 4007.

Plakat mußte jedoch auf Grund eines Hinweises eines Angehörigen des Staatl. Komitees für Filmwesen entfernt werden, da diese Rakete Ähnlichkeit mit der V 2-Waffe hatte. Die graphische Darstellung [der Besucherzahlen, S.K.] zeigt, daß [diese] danach sofort [...] zurückgingen.³⁷

Weil aus nachvollziehbaren Gründen die *Rakete* wenig Zuspruch fand – jedenfalls ohne das werbewirksame Plakat – setzte sie das Filmkomitee nur noch in ländlichen Gegenden ein. Dort, wo sich das Publikum mangels Alternative mit dem zufriedengeben mußte, was ihm angeboten wurde, waren auch nur 50% der „schweren Filme“ durch „leichtere“ ersetzt worden. Dies bedeutete auf dem Lande, daß Produktionen aus dem Westen sowie einige DEFA-Produkte gezeigt wurden. In eigenständiger Folge liefen die *Stacheltiere* auf dem Land erst an, nachdem sie in den Kinos der Städte abgelaufen waren. Zum Ausgleich für das vergleichsweise wenig unterhaltende Filmprogramm in ländlichen Gegenden veranstaltete das Filmkomitee im Oktober 1953 „Filmfesttage auf dem Lande“.³⁸

Ende Oktober 1953 wies das Komitee an, die Kopienzahl aller *Stacheltier*-Folgen, einschließlich der bereits zirkulierenden, ab sofort auf 50 zu erhöhen und diese (weiterhin), auch das Winterhalbjahr 1953/54 hindurch, nur in den Städten zu zeigen. Die *Rakete* hingegen, deren zwei Ausgaben nun auf je 30 Kopien erhöht werden sollten, war ausschließlich den Landgemeinden vorbehalten, was dort einen Kinoabend im Winterhalbjahr auf bis zu drei Stunden verlängern konnte. Ebenso legte das Komitee fest, bis Jahresende 16 *Stacheltier*-Folgen zu produzieren, damit dann insgesamt 800 Kopien vorgeführt werden konnten. 1954 sollte die gleiche Anzahl gedreht werden und mit jeder neuen Folge ab diesem Zeitpunkt eine der alten herausgenommen werden, und zwar „nach politischen Gesichtspunkten.“³⁹

Unter diesen Bedingungen kam es zu Ansätzen innenpolitischer Satire in der DDR: Zu Kritik, die auch ein wenig in Richtung SED zielte. Richard Groschopp, der zunächst bei allen Folgen Regie⁴⁰ führte sowie der Leiter der „Produktionsgruppe *satirischer Kurzfilm*“ im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Georg Honigmann, beauftragten vor allem junge Autoren, die jedoch im Metier DDR-Satire nicht unerfahren waren. Viele dieser Autoren veröffentlichten im *Frischen Wind*; Günter Kunert und Lothar Kusche hatten zuvor auch für den *Ulenspiegel* und für Günter Neumanns Zeitschrift *Insulaner* geschrieben und arbeiteten – ebenso wie Carl Andrießen und Lothar Creutz – für die *Weltbühne*.⁴¹ Wolfgang

37 Ebd.

38 Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, Protokoll der Dienstbesprechung am 12.8.1953.

39 Staatliches Komitee für Filmwesen, Spielplangestaltung, Anweisung an das Kopierwerk Berlin-Köpenick betr. Einsatz der „Stacheltiere“ und der „Rakete“ 1953/1954, 31.10.1953, BArch, DR- 1 4007.

40 Richard Groschopp führte bei (fast) allen Folgen Regie, die bis Ende 1954 im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme entstanden. Ausgenommen sind die Folge 26 (RE: Kurt Jung-Alsen), Folge 31 (RE: Karl-Heinz Bieber), Folge 35 (RE: Harald Röbbeling). Ab 1955 arbeitete Groschopp nur noch selten für die *Stacheltier*-Produktion: 1955 und Anfang 1956 drehte er je 5 Filme, die letzten beiden 1958.

41 Zu den *Stacheltier*-Autoren des Produktionsjahres 1953 gehörten vor allem Autoren, die auch im *Frischen Wind* veröffentlichten: Günter Kunert, Lothar Kusche und Lothar Creutz (alle Jg. 1929), der 28jährige Carl Andrießen (Jg. 1925). Knapp über Dreißig waren Heinar Kipphardt (Jg. 1922) und Hans

Kohlhaase, mit 22 der jüngste *Stacheltier*-Autor, verfügte über eine gewisse Filmerfahrung durch seine Arbeit in der DEFA-Dramaturgie. Die einzige damals bereits bedeutende Drehbuchautorin war auch hinsichtlich ihres Geschlechts eine Ausnahme: Berta Waterstradt⁴². Vom (Deutschen) Theater kam Heinar Kipphardt. Der Dramaturg hatte dort gerade sein erstes (satirisches) Theaterstück herausgebracht. Erich Brehm war Kabarett-Texter und der erste Direktor der *Distel*, die im Oktober 1953 eröffnete. Die Möglichkeit, sich im Metier Filmsatire auszuprobieren stellte für die Autoren, die einschlägige Erfahrungen mit SED-Medien hatten, eine Herausforderung dar.

2. „Bitte nicht stören“: Satirische Versuche

Was wurde damals als innenpolitische Satire im Film geboten? Angesichts der Vorgeschichte ließ sich erwarten, daß besonders den ersten Folgen, die ab dem 17. Juni gedreht wurden, und mit denen die reguläre Produktion aufgenommen wurde, die Mühsal dieses Unternehmens im unpassenden Korsett eines SED-Massenmediums anhaftete, das nur leicht gelockert worden war. Diese ersten Folgen erfüllen den Auftrag, der der Filmsatire im Herbst 1952 angetragen worden war, „mit Scherz und Satire Bürokratismus und Trägheit zu geißeln“⁴³, und sie liefern Interpretationen für „fortschrittliche Satire“. Neben den Vorgaben für Filmsatire, die Günter Kunert als „Bedenken von außen“ umschrieben hat, treten „innere Bedenken“ der Autoren hervor. „Kühner zu sein“, schrieb Kunert 1955, sei nicht nur eine Frage von Zivilcourage, es sei auch eine Frage ehrlicher Bedenken: „Schade ich damit nicht vielleicht unserer Sache“? Es sei schwer, Satiren zu schreiben „eingekeilt zwischen Bedenken von innen und außen“.⁴⁴

Die 2. *Stacheltier*-Folge, „Bitte nicht stören“⁴⁵, gedreht am notorischen 17. Juni 1953, belegt dieses Dilemma. Der Film stellt sich einerseits in den Dienst der Kampagne gegen „Bürokratismus“, andererseits bietet er auch eine unorthodoxe Lesart an. Unter dem Schlagwort „Bürokratismus“ brandmarkte die SED damals „Scheu vor Verantwortung“ und „Mangel an Disziplin“, welche die Entwicklung der Volkswirtschaftspläne hemmten⁴⁶. Ausgeklammert blieb so die entscheidende Rolle der parteieigenen Wirtschafts- und Kaderpolitik, und vollends die Bedeutung sowjetischer (Besatzungs-)Politik. Die Kritik, die das *Stacheltier* vorträgt, stützt die offizielle Lesart darin, daß auch sie sich mit einer parteifernen

Seifert (Jg. 1920). Hinzu kamen Waterstradt (Jg. 1907) und Erich Brehm (Jg. 1910) sowie der *Frische-Wind*-Autor Fritz Bernhard (Jg. 1897).

42 Berta Waterstradt hatte aus ihrem Hörspiel das Drehbuch für „Die Buntkarierten“ geschrieben (DEFA 1949, RE: Kurt Maetzig).

43 Vgl. die Forderung Hermann Axens auf der ZK-Filmkonferenz im September 1952, Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, S. 25.

44 Günter Kunert, „Warum unsere Satire schlecht ist ...“, in: *Sonntag* 10. Jg. (10.7.1955) Nr. 28, S. 15.

45 „Bitte nicht stören“ (Folge 2), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Wolfgang Kohlhaase, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders; DA: Fritz Schlegel, Aribert Grimmer, Walter Orth und Horst Drinda. Z: 14.8.1953.

46 Hermann Weber, *Kleine Geschichte der DDR*, Köln 1988, S. 64.

Ebene bescheidet und „Bürokratismus“ am Beispiel von Angestellten eines kleinen Produktionsbetriebes vorführt.

Einer Sitzung, die von vornherein als so langweilig wie überflüssig ausgewiesen wird – es soll um „die Erstellung einer exakten Organisierung des technologischen Prozesses“⁴⁷ gehen –, entzieht sich zunächst der Abteilungsleiter. Danach übertragen nacheinander alle Stellvertreter die Leitung dem nächsten und verlassen die Sitzung. Die Gründe werden immer banaler und privater. Bevor auch der verunsicherte Letzte mangels Teilnehmern den Sitzungsraum verläßt, bittet er in der Schlußpointe, an das Publikum im Zuschauerraum gerichtet, jemand von dort möge die Leitung übernehmen. „Bitte nicht stören“ verurteilt die Verantwortungslosigkeit und mangelnde Disziplin aller seiner Figuren, vor allem derjenigen, die Privatinteressen über die des Betriebes stellen. Dabei geht der Film jedoch halbherzig vor, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß er im Rahmen der SED-Kampagne bleiben muß und so gar nicht auf die Parteibürokratie zu zielen beabsichtigt. Bemerkenswert sind aber auch dabei weitere Rücksichtnahmen gegenüber der SED: Der Chef wird mit der vergleichsweise größten Milde bedacht. Er verläßt die Sitzung mit „gutem“ Vorsatz, denn eine übergeordnete Dienststelle bittet telefonisch um sein Erscheinen. Daß er der Aufforderung allerdings ohne zwingenden Grund *sofort* nachgeht, bietet dem als lasch präsentierten (Milchtrinkenden!) Abteilungsleiter eine willkommene Gelegenheit, sich der Sitzung zu entziehen. Zusätzlich bietet „Bitte nicht stören“ eine optimistische Tendenz. Er indiziert, das ‚Volk‘ (‚unten‘, im Zuschauerraum) sei bereit, ‚Verantwortung‘ zu übernehmen.

Gleichzeitig schlägt der Film noch eine zweite Lesart vor, die die Kampagne gegen „Bürokratismus“ unterläuft und andeutet, auf welch tönernen Füßen diese steht. Die Sitzung wird zwar als „wichtig“ behauptet, doch legt der leiernde und desinteressierte Ton dieser Ankündigung sowie der Umstand, daß es bis zum Schluß bei Ankündigungen bleibt, gerade das Gegenteil nahe. Die „Verantwortungslosigkeit“ liegt von vornherein gerade darin, daß eine völlig sinnlose Sitzung abgehalten werden soll, der sich jeder so schnell wie möglich zu entziehen trachtet. Die Geschichte bietet keine Gründe dafür, warum sich jemand freiwillig derartigen Veranstaltungen aussetzen sollte. In dieser Lesart bietet „Bitte nicht stören“ ein Quentchen Kritik am grassierenden Phänomen langatmiger, ritualisierter Versammlungen sowie an den Teilnahmezwängen. Eine Zuspitzung etwa mit der Frage, ob auf Versammlungen, die nur als „dringend“ behauptet werden, nicht besser zu verzichten wäre, liefert der Film nicht. Im Gegenteil. Er präsentiert zwei der vier Sitzungsteilnehmer als gesinnungslose Egoisten. Allerdings verweigert „Bitte nicht stören“ auch eine Lösung ‚von oben‘. Keine höhergestellte (Partei-)Autorität fordert Disziplin ein oder bringt die schlaffen ‚Bürokraten‘ in Schwung. Und es ist immerhin der Chef, der die Schuld dafür trägt, daß die gesamte Versammlung erodiert, nachdem er selbst in disziplinarischer Hinsicht versagt hat.

Das darauf folgende *Stacheltier*, „Wachsamkeit laut Vorschrift“⁴⁸, verbindet den Auftrag, „Bürokratismus zu geißeln“ mit einer Beispiel-Geschichte zur Kampagne „Seid wachsam! Schützt das Volkseigentum“. Es führt überzeugend einen „bürokratischen“ Pfortner vor, mißlingt jedoch bei seinem zentralen Thema: Statt das Problem Diebstahl von Volkseigen-

47 Zitate nach der Filmkopie von „Bitte nicht stören“ im BArch-Filmarchiv Berlin.

48 „Wachsamkeit laut Vorschrift“ (Folge 3), RE und DB: Richard Groschopp. SZ: Lothar Kusche, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Wolf Beneckendorff, Jean Brahn, Ostara Körner und Fritz Decho. Z: 14.8.1953.

tum tatsächlich anzugehen (hier: Diebstahl einer Schreibmaschine in einem Betrieb), führt es organisierte Kriminalität gegen volkseigene Betriebe vor. Der „Ganove“, der die Schreibmaschine entwendet, kommt von außen, andeutungsweise gar aus dem Westen. Alle Betriebsangehörigen verurteilen den Diebstahl, sind jedoch nicht ‚wachsam‘ genug bis auf zwei junge Leute, die die Verfolgung des Diebes bis ans Betriebstor aufnehmen. Diese beiden Hoffnungsträger der Geschichte scheitern jedoch an einem alten Pförtner, der ‚Wachsamkeit laut Vorschrift‘ betreibt. Den Ganoven läßt er passieren, die Verfolger dagegen hält er auf, weil sie ihre leeren Milchflaschen noch nicht zurückgebracht haben. Autor und Redaktion weichen hier ihrem Thema aus. Überzeugender, aber damit auch brisanter, wäre die Geschichte gewesen, hätte sie sich auf Diebstahl durch Betriebsangehörige gerichtet, der durch einen trottelligen Pförtner erleichtert wird, der besser über Milchflaschen wacht als über Arbeitsmittel. Statt dessen verharrt der Film im Modus einer beschönigenden Darstellung. Er verneint Diebstahl in einem volkseigenen Betrieb als internes Problem, indem er einen (West-)Ganoven präsentiert und einen „bürokratischen“ Pförtner zum Schuldigen erklärt.

Und schließlich läßt sich mit Folge 4 ein in jeder Hinsicht besonders mißlungenes *Stacheltier* besichtigen. Es richtet sich auf „kleinen Käse“⁴⁹, bietet Bagatellkritik zum später endlos variierten Thema „Ärgernisse im Alltag“, die durch Dienstleister⁵⁰ verursacht werden. Aus diesem Reservoir an Stoffen ließen sich – mit Ausnahmen – dann problemlos *Stacheltier*-Geschichten gewinnen, wenn die größeren Dimensionen ausgeblendet oder verstellt blieben. Ein Beispiel dafür bietet „Schule der HOeflichkeit“⁵¹. Dieser Film wird selbst zum Ärgernis, weil er sich weder auf die Phänomene, die er präsentiert, genauer einläßt, noch die größeren Zusammenhänge auch nur andeutet. Statt der wirklich Verantwortlichen erklärt er Personen zu Schuldigen, die am Ende der Berufs- und Geschlechts-Hierarchie stehen.

Das anklingende und zugrundeliegende Thema, mangelhafte Konsumgüterproduktion und schlechte Versorgung mit Haushaltsgegenständen (das Beispiel sind Kochtöpfe) überdeckt der Film mit einer Kritik „schlechter“ Verkaufskultur. Zwei junge Mädchen werden in ihrer HO-Verkaufsstelle gezeigt. Sie haben „nichts“ im Sinn außer neuen Frisuren und Mode, über die sie sich ausführlich austauschen, statt Kunden zu bedienen. Dabei gibt es gar nichts zu bedienen, denn die nachgefragten Kochtöpfe sind nicht am Lager. Auch eine dritte, „ordentlich arbeitende“ und bemühte Verkäuferin kann nichts anderes tun, als eine Kundin zu beschwichtigen. In Anbetracht der damals völlig unzulänglichen Versorgung mit Konsumgütern, zeigt sich augenfällig der Reduktionismus, der in diesem Zugriff liegt. Forciert rückt „Schule der HOeflichkeit“ „faule“ HO-Verkäuferinnen ins Zentrum der Geschichte, macht sie zu wohlfeilen Sündenböcken für die viel zu geringe Konsumgüterproduktion und kanalisiert damit die Unzufriedenheit. Im Bemühen, neben dem Personal auch den Handel zum Schuldigen zu erklären betont die Geschichte sogar, daß Töpfe lieferbar

49 o.A. („V.“): Satire: Ein langweiliges Thema, in: Sonntag 10. Jg. (27.3.1955), Nr. 13, S. 7.

50 Dazu gehören „Schule der HOeflichkeit“ (Folge 4), „Modenschauerliches“ (Folge 9), „Der Wintermantel“ (Folge 13), „Stiesels Institut für gute Sitten“ (Folge 16).

51 „Schule der HOeflichkeit“ (Folge 4), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Erwin F.B. Albrecht (= Fritz Bernhard), RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Judith Harms, Inge Herbrecht, Sabine Thalbach, Barbara Berg und Jean Brahn. Z: 14.8.1953.

seien. Dazu muß ein Arbeiter mit einem Stapel Kochtöpfe durch den Verkaufsraum laufen. Aber auch diese Töpfe können nicht sofort verkauft werden, wofür die Erklärung geboten wird, daß die Preisauszeichnung fehle. Als auch das behoben ist, werden die Töpfe auf der Stelle verkauft. Für die Kundin vom Anfang der Geschichte bleibt allerdings nur noch der letzte, zerbeulte Topf übrig, den die ‚bemühte‘ Verkäuferin versucht, mit bloßer Hand zu reparieren. An dieser Stelle geht der eigenartigen Geschichte völlig die Luft aus. Hilflös wechselt der Film von der realistischen Ebene zum Puppenspiel: Ein ‚Stacheltier‘-Igel in der Spielwarenabteilung verkündet eine Moral der Geschichte. Der verunglückte Schluß ist das konsequente Ende einer Geschichte, die in keiner Weise dem ihr zugrunde liegenden Problem gerecht wird.

Beide der früheren Folgen – ‚Bitte nicht stören‘ und ‚Wachsamkeit laut Vorschrift‘ – lassen erkennen, wo innenpolitische Satire hätte entwickelt werden können: Sie führen leeres Gerede im ‚Funktionärsjargon‘⁵² anstelle von verantwortlichem Handeln vor sowie Diebstahl in volkseigenen Betrieben. Ebenso deutlich weisen beide Filme die Widerstände gegen Satire aus, unter denen Kritik nicht zugespitzt, sondern nur vorsichtig, halbherzig oder auch im Sinne einer offiziellen Lesart artikuliert wird. Folge 4, ‚Schule der HOeflichkeit‘, indiziert das Gegenteil von Satire: Wie gefällige ‚Kritik‘ sich selbst lächerlich macht. Die ersten *Stacheltiere* lassen gerade in ihren Defiziten die Startbedingungen für DDR-Satire erkennen, denen die Filmpolitik der DDR-Gründerjahre anhaftet. Im Lichte der Medien-Politik der frühen fünfziger Jahre war das Projekt einer Serie von Satirefilmen, die sich auf die DDR selbst richten sollte, tatsächlich ‚eine große Überraschung‘⁵³. Und nicht zuletzt war (auch) die DDR, ihre Satiriker wie Funktionäre, von der ‚1000jährigen‘ totalitären Vergangenheit geprägt. ‚Duckmäuserei, Untertanenangst, die geballte Faust an der Hosennaht, tausend Jahre hindurch lebendig begraben‘, waren, woran Günter Kunert 1955 erinnerte, keineswegs ‚restlos vorbei‘⁵⁴. Die *Stacheltier*-Folgen, die ‚empörende‘ Zustände in der DDR zu vorsichtig angingen (Folge 2) oder ihnen parteitreu auswichen (Folge 4), lieferten keine tatsächlich *satirischen* Ansätze, jedoch Vorlagen für innenpolitische Satire *in der DDR*. Völlig undenkbar war es, (nicht nur) in einem DEFA-Kurzfilm, die großen, drängenden innenpolitischen Themen der Zeit anzugehen – Themen wie Zwangskollektivierung und Massenflicht – oder auch die Frage nach Kontinuitäten der ‚1000jährigen‘ NS-Vergangenheit aufzuwerfen. Vielmehr stellen diese ersten Folgen gerade ein Zeugnis für Kontinuität aus, denn sie belegen, wie quer selbst leichte und seichte innenpolitische Kritik zur Medienpolitik der SED stand. Welche Vorstellungen von parteikonformer ‚Satire‘ Mitarbeiter des Filmkomitees offerierten, dokumentiert eine Mitteilung des Leiters der Abteilung Spielplangestaltung an seinen Chef, Sepp Schwab. Er schlägt vor, daß in künftigen Folgen ‚Probleme behandelt werden, die unmittelbar mit den jeweiligen Tagesereignissen in Zusammenhang

52 Wie Eberhard Richter in der *Deutschen Filmkunst*, Heft III, 1953 durchaus korrekt beschrieb – wenn gleich er dies seiner Aufgabe entsprechend kritisierte. Vgl. dazu später Kapitel 3, Richtlinien, Quoten, Grundsätze gegen Satire.

53 Mit ‚schon ein satirischer Film wäre eine große Überraschung – und jetzt sollten es sogar mehrere sein?‘, deutete Lothar Kusche auch Zweifel gegenüber einer tatsächlich neuen Haltung gegenüber Satire an. Vgl. Felix Mantel (d.i. Lothar Kusche), Wo satirische Filme gemacht werden sollen, *Weltbühne*, H. 31/1953, S. 987.

54 Günter Kunert, Warum unsere Satire schlecht ist ..., S. 15.

stehen“. Dazu nennt er so „brisante“ Themen „wie Ernteeinsatz, Probleme der Arbeitsproduktivität und Selbstkostensenkung“.⁵⁵ Später kann man dann tatsächlich derartige Stoffe besichtigen. Vorerst spricht jedoch – zum Glück für die DDR-Satire – die politische Situation dagegen.

3. Kunert und Kipphardt: Innenpolitische Filmsatire

3.1 „Eine Liebesgeschichte“ von Günter Kunert

Mit Folge fünf jedoch gelang eine innenpolitische Satire. „Eine Liebesgeschichte“⁵⁶ attackiert Sozialistischen Realismus als ästhetisches Leitbild und als Doktrin, die Kunst verhindert. Ohne Frage verdankte sich dieses tatsächlich satirische *Stacheltier*, das noch heute seine Energie vermittelt, entscheidend der Qualität des Szenariums von Günter Kunert. Die Grundlage dafür, das Exposé, dürfte der Autor etwa im Mai 1953 vorgelegt haben. Daraus entwickelte er dann ein deutlich verändertes Szenarium, welches die Vorlage für Richard Groschopps Drehbuch bildete. Nur letzteres ist datiert: auf den 13. Juni 1953. Der fertiggestellte Film wurde mit den ersten *Stacheltier*-Folgen am 14. August zugelassen und lief im Herbst 1953, zu diesem Zeitpunkt bereits in etwa 24 Kopien, in den Berliner „Zeitkinos“ an.⁵⁷ Die Qualität der Vorlage allein garantierte jedoch nicht, daß das satirische Projekt glückte. Erklärt werden muß, in welchen Zusammenhängen Kunerts Stoff als *Stacheltier* entwickelt wurde. Aufschlüsse darüber bieten die Veränderungen des Stoffes, insbesondere vom Exposé zum Szenarium.

Die Filmfassung der „Liebesgeschichte“ beginnt mit einer Szene im Büro. Ins Bild kommen zwei Angestellte, die sich langweilen. Als ein Dichter hereintritt und ihnen eine Liebesgeschichte anbietet, erkennt man in ihnen Gutachter. Mit: „Darauf warten wir gerade“⁵⁸ ermu-

55 Staatliches Komitee für Filmwesen, Bericht des Leiters der Abt. Spielplangestaltung an den Vorsitzenden, Schwab, über den Einsatz der „Stacheltiere“ und der „Rakete“, 26.10.1953.

56 „Eine Liebesgeschichte“ (Folge 5), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Günter Kunert, RE: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Rudolf Wessely, Herwart Grosse, Horst Schönemann, Christel Thein und Ulrich Thein. Z: 14.8.1953

57 Es gibt Hinweise darauf, daß das Anlaufdatum dieser Folge (5) bereits Anfang November 1953 gelegen haben dürfte. (Vgl. Ebd.) Berichtet wird über Zuschauerreaktionen auf die Folgen 3 und 4, woraus sich auch der Start der Folge 5 erschließen läßt. Geplant war, alle 14 Tage mit einer neuen Folge herauszukommen. Zu dieser Zeit wurde auch die Kopienzahl, die zunächst pro Folge bei 20 lag, erhöht. Am 31.10. erfolgte die Weisung an das Kopierwerk, diese sofort auf 50 zu erhöhen. Für Berlin war zunächst knapp die Hälfte der Kopien vorgesehen. Daran dürfte sich nach der 150%igen Steigerung nichts geändert haben, da gleichzeitig die „Raketen“ nur noch auf dem Lande gezeigt werden sollten. Vgl. Ebd., Anweisung an das Kopierwerk Berlin-Köpenick betr. Einsatz der „Stacheltiere“ und der „Rakete“ 1953/1954, 31.10.1953, BArch, DR- 1 4007.

58 Zit. nach Drehbuch (vom 13. Juni 1953) von „Eine Liebesgeschichte“, Autor: Günter Kunert, S. 2, BArch, DR 117 ST 14/284.

tigen sie den Autor, seine Geschichte vorzutragen, und wir sehen zu seinen Worten eine gefühlvolle, romantische und etwas schwülstige Liebesszene. Einem knappen Lob folgt herbe Kritik in Lingua und Redeweise der SED-Propaganda: „Die Frage des frohen Jugendlebens ist nicht scharf genug angeschnitten worden [...] Auch die Rolle der Gleichberechtigung der Frau wurde zu wenig angesprochen“. Der Dichter solle sein Werk „selbstkritisch überarbeiten“, denn er habe es noch „nicht genügend verstanden [...] das zentrale Problem der kollektiven Zusammenschweißung breit zu entfalten.“⁵⁹ Als der Gescholtene das nächste Mal erscheint, präsentiert er eine völlig neue Liebesgeschichte, die tatsächlich alles Verlangte „anspricht“: frohes Jugendleben, Gleichberechtigung der Frau und kollektive Zusammenschweißung. Diese sozialistisch-realistische *trash*-Variante einer Liebesgeschichte bildet das Kernelement der Satire. Sie präsentiert einen für eine „Zusammenschweißung“ prädestinierten Helden: Hanno, den „jungen Stahlwerker“ sowie die fortschrittliche Irmgard, eine Traktoristin. Hanno deklamiert seine Liebeserklärung: „[...] wie hat sich mein Herz, das sonst nur im Takt der Hämmer schwingt, nach Dir geseht“. Ohne eine Miene zu verziehen erwidert diese: „Oh, Hanno, ich wünsche den Tag herbei, da wir ein frohes Eheleben breit entfalten werden ... auf gleichberechtigter Grundlage natürlich.“⁶⁰ Privatheit ist von der Arbeitswelt verdrängt, und auch das Geschenk, das Hanno aus seinem Overall zieht, ist ein „Stückchen Stahl aus der neuen Produktion ...“⁶¹. Auch diese Variante findet bei den Zensoren keinen Gefallen. Mit Hinweis auf ein Liebespaar unter dem Fenster, das dem Paar aus der ersten Geschichte gleicht, fordern sie den Dichter auf: „Hier, das ist das Leben. Das müssen Sie beschreiben ... das ist echt.“⁶² Der Dichter, von dem verlangt wird, was er zuvor bereits lieferte, begehrt nun auf und kündigt eine völlig neue Geschichte an: „über lebens-echte Redakteure“⁶³.

Als die angekündigte Geschichte könnte man Kunerts *Stacheltier* verstehen: Als Satire gegen „lebensechte“ Zensoren. „Eine Liebesgeschichte“ holt insgesamt jedoch weiter aus. Sie richtet sich gegen das ästhetische Dogma. Dazu treibt Kunert in seiner Binnengeschichte die Maximen sozialistisch-realistischer Schreibweise auf die Spitze. Er entzieht ihr alles, was eine (Liebes-)Erzählung ausmachte: Emotion, Kommunikation, Individualität. An deren Stelle setzt er Starre, Phrase und Stereotyp. Ebenso weist er auf die Zwangslage, in der sich der Künstler befindet, will er für eine neue Gesellschaft arbeiten. Versucht er sich in Kunst, so braucht man sie nicht. Produziert er etwas vermeintlich Brauchbares, so ist es keine Kunst. Dem Teufelskreis aus unvereinbaren Forderungen kann er sich nur durch Rebellion entziehen – oder aber durch eine Satire, die sich an dem Kitsch des sozialistisch-realistischen Leitbildes und an der Unvereinbarkeit von Kunst und Propaganda entzündet. Denn auch der *Satiriker* befindet sich in einer vergleichbaren Lage. Zwar wird nach Satire verlangt, jedoch soll diese im Geiste des Sozialistischen Realismus operieren. Auch hier schließen sich Satire und das, was als ‚Satire‘ gewünscht wird aus, ist der Konflikt zwischen Satirikern und Kulturfunktionären („Redakteuren“) unausweichlich. Wie zum Beweis dessen kann auch die *Stacheltier*-Satire ihr Argument nicht vollständig entfalten. Der Schluß-

59 Ebd.

60 Ebd., S. 4.

61 Ebd., S. 5.

62 Ebd., S. 6.

63 Ebd.

dialog legt über die zentrale Kritik einen Schleier, so fadenscheinig dieser auch ist. Der Film weist der Rebellion ein Objekt zu und verurteilt lediglich die beiden „Redakteure“. Das Bild erstarrt und segelt als Fotografie der beiden in eine Mappe mit der Aufschrift „Überflüssige Zeitgenossen“. Die Attacke des Kunstdiktats, die sich in der Binnengeschichte vollzog, wird am Ende durch eine Rezeptionsvorgabe, die *individuelles* Versagen aufzudrängen sucht, in ihre Schranken gewiesen.

Die Schluß-Einstellung des Films, die gegen die zentrale Kritik arbeitet, statt sie in einer Pointe zuzuspitzen, läßt bereits vermuten, daß der Stoff halbherzig umgesetzt wurde. Und tatsächlich weist das Exposé aus, daß Kunert zunächst konsequenter als später im Szenarium auf die Kunstdoktrin sowie deren bereitwillige Adaption durch Künstler gezielt hatte. Im Exposé führte er – nicht ohne ironische Selbstkritik – einen ‚Dichter‘ vor, der sich müht, eine ‚fortschrittliche‘ Liebesgeschichte hervorzubringen und dabei nur grotesken Schund erzeugt. Noch existiert keine Handlungsebene, die die Zensurabteilung zeigt. Vielmehr „schwitzt“ der Dichter „Egon Eusebius Weltfern“ zu Hause über etwas „gänzlich Neuem“⁶⁴, läßt (Kunst)Verstand und Lebensrealität hinter sich, die Sphäre, in der sich seine Frau bewegt, die Eisbein zubereitet. „Hoch im Blau schweben Wolken ...“ windet er sich in lyrische Höhen, um von seiner Frau heruntergeholt zu werden, welche das Essen zu kommentieren scheint „... mit Sauerkohl“.⁶⁵ Egon Eusebius, der proletarische (Egon) wie gottes- bzw. parteifürchtige (Eusebius) Dichter, liest seiner Frau seine neueste Schöpfung vor, die später mit einigen Veränderungen im Detail verfilmte Binnengeschichte von Stahlwerker und Traktoristin. Im Exposé findet sich der Spott gegenüber Natur verfälschenden und Sprache schindenden monströsen und groben Machwerken noch dicker aufgetragen (bevor dies im Szenarium zurückgenommen wird). „Gemeinsam wollen wir um die Erstellung unseres Glücks kämpfen“, verkündet Irmgard, und Hanno schließt sich ihrer „Meinung völligst an“. Beides sind Figuren aus dem Monumentalwerk „Uns funkelt die Sonne“⁶⁶, dessen Titel Sprachniveau und eine ‚optimistische‘ Tendenz ausweist, die sich, folgt man dem Hinweis des Verbs, eher als Weg in die Nacht darstellt. Aus diesem Werk trägt der Dichter die „Liebeszene im sechzehnten Kapitel“ vor. Irmgard, Projektion eines männerbedrohenden (und potentiell ersetzenden) ‚Mannweibes‘, weist sportgestählte Arme auf, damals ein Negativattribut. Dieser Körperteil sollte mit Hilfe einer „Gummiblase im Ärmel“ anschwellen, ihren Liebsten „umschlingen“, ihm dabei „jedoch den Schraubenschlüssel vor den Kopf“ schlagen.⁶⁷ Der Schlag erlöst den Dichter. Er bemerkt, daß er lediglich gegen eine Lampe in seiner Wohnung gestoßen ist.

Das Exposé verknüpfte Rahmen- und Binnengeschichte, wodurch die Kritik an sozialistisch-realistischem Schund entschieden weiter getrieben werden konnte als später im Szenarium. Hanno und Irmgard sind „der Dichter und seine Frau, jedoch verkleidet und verschminkt.“⁶⁸ Die Binnengeschichte stellt die Lebenswelt der Rahmengeschichte auf den

64 Vgl. Exposé von Günter Kunert mit handschr. Korrekturen; BArch, DR 117 ST 14/284, S. 1.

65 Ebd.

66 Diese Verschärfung hatte Kunert in einer Bearbeitung des Exposés allerdings wieder verworfen. Text-Streichungen belegen die Verkürzung des Werkes auf eine Liebesgeschichte. Vgl. Ebd.

67 „Nachtrag zum Exposé von Günter Kunert, BArch, DR 117 ST 14/284.

68 Exposé von Günter Kunert mit handschr. Korrekturen, S. 2.

Kopf. Sie bietet ein Pseudo-Arbeitsmilieu, worauf der „schlechtgemalte Hintergrund aus Pappe“⁶⁹ weist, betont nicht-realistische Figuren in (unwahrscheinlich) „elegante[r] Arbeitskleidung“, (sexuell) dominierende Frauen und die hölzerne Leitartikel-Sprache. Im Gegensatz dazu beschreibt die Rahmengeschichte erfahrbare Wirklichkeit mit einer konventionellen Arbeitsteilung, realistisch angelegten Figuren, traditionellen Geschlechterrollen und individueller Sprechweise. Die Dichtersfrau/Hausfrau mag zwar so als weniger ‚fortschrittlich‘ gelten. Jedoch besitzt sie im Gegensatz zu ihrem sich ‚fortschrittlich‘ gerierenden Mann ein glasklares, unbestechliches Urteilsvermögen und ist diesem darin tatsächlich überlegen. In der Verknüpfung beider Geschichten kann Kunert seine Kritik an den erwünschten Darstellungen eines „gänzlich Neuen“ verbalisieren: „Ist [die Geschichte von Hanno und Irmgard] nicht lebensecht, ausdrucksstark, erschütternd?“, läßt er den noch stolzen Dichter fragen. „Erschütternd ist das richtige Wort“, kommentiert seine Frau, „[e]rschütternd komisch.“ Er versucht sich zu verteidigen, was in der offiziellen, falschen Erklärung mißlingen muß: „Was weißt du denn schon davon, wie sich unsere Menschen lieben!“ Aber genau dies ruft sie ihm in Erinnerung. „Von diesem Argument ist er geschlagen/und wird der Wirklichkeit in Zukunft Rechnung tragen“⁷⁰ endet das Exposé, und mit einem Manuskript, das in den Papierkorb wandert. Es ist die Frau des Dichters, die Egon Eusebius aus parteikonformer Verirrung und aus Kastrationsängsten in Gestalt seiner sozialistisch-realistischen Kopfgeburten erlöst. Sie ist das Gegenbild der Frau aus der Retorte mit den beängstigenden Muskeln und der dünnen Parolen-Sprache. Sie verschafft ihm mit ihrer Bodenhaftung im Heim und am Herd Sicherheit. Ihre Erotik, ihr Sinn für (Sprach-)Kunst und ihr klarer Verstand weisen ihm den Weg zu Kunst und poetischer Sprache.

Ein solches Exposé legt nahe, daß sich selbst die später realisierte Filmfassung in nicht unwesentlichem Maße einer Theatersatire zu einem ähnlichen Thema verdankte: Heinar Kipphardts „Shakespeare dringend gesucht“⁷¹. 1953 waren die Proben zu Kipphardts „immerhin doch liebeswürdige[r] Satire“ aufgenommen worden; zu einer Zeit, in der ebenfalls das Projekt „Kabarettfilm“ vorangetrieben wurde. Man kann davon ausgehen, daß die Vorbereitung dieses satirischen Lustspiels am Deutschen Theater, das bereits in der Probenphase ab März 1953 „heftig die Gemüter“⁷² beschäftigte, dazu führte, daß sich auch die *Stacheltier*-Produktion um einen vergleichbaren Stoff bemühte. So läßt sich vermuten, daß Günter Kunert, der bereits für eine der allerfrühesten *Stacheltier*-Versuche ein kurzes Szenarium⁷³ geliefert hatte, um eine entsprechende Vorlage gebeten wurde oder daß zumindest ein

69 Ebd.

70 Vgl. Ebd.

71 Kipphardt, damals Dramaturg am Ost-Berliner Deutschen Theater, hatte im Sommer 1952 an seinem ersten Theaterstück zu arbeiten begonnen, einer Zeit, in der die Aufführung eines satirischen Gegenwartstückes nur schwer vorstellbar war. (Vgl. Uwe Naumann in „Nachwort des Herausgebers“, S. 330, in: Heinar Kipphardt, *Shakespeare dringend gesucht und andere Theaterstücke*, hg. v. Uwe Naumann. Reinbek 1988, S. 330–345.

72 Brief von Heinar Kipphardt an seine Eltern vom 8. März 1953. Zitiert aus Nachwort des Herausgebers, Ebd., S. 330.

73 Das erste Szenarium Kunerts für die *Stacheltiere* basiert auf seiner Kurzgeschichte im *Frischen Wind* Nr. 47/1953 und ergab die kaum 3minütige Szene „Das Prinzip“, das zusammen mit „Der Schweigsame“, ebenfalls nach einer Kurzgeschichte aus dem *Frischen Wind* (von Ulrich Speitel) am 26.9.53 im

Exposé wie „Die Liebe“, wie der Arbeitstitel lautete, für realisierbar gehalten wurde. Die Hypothese, daß durch Kipphardts Theatersatire Kunerts Filmsatire in der *Stachel-tier*-Reihe möglich wurde, läßt sich zunächst durch inhaltliche Korrespondenzen festigen. Die entscheidenden Parallelen der Theater- und der Filmsatire liegen in der Attacke sozialistisch-realistischer Machwerke wie deren Autoren. Wie Kunert bezog Kipphardt seine satirische Energie aus einer kulturellen Situation, in der vor allem „fortschrittliche Gegenwartskunst“ verlangt, gefördert und aufgeführt wurde. „Shakespeare dringend gesucht“ zeigt die Schwierigkeiten eines Theaterdramaturgen, gute Gegenwartsstücke zu finden und aufzuführen. Dabei richtet sich Kipphardts Satire mit galliger Schärfe sowohl auf die Figur des Theaterintendanten „Schnell“, ein „Denkmal der Charakterlosigkeit“⁷⁴ und attackiert dessen ungehemmten Opportunismus sarkastisch als mißbrauchte „Dialektik“⁷⁵ und Spielart von „Kritik und Selbstkritik“⁷⁶. Ebenso eindeutig erfaßt seine Satire künstlerische Dilettanten und deren Produkte, „Ungereimtheiten“, die (nicht nur) die Autoren fälschlicherweise für Theaterstücke halten.⁷⁷

Kipphardt läßt in seinem Stück über die unendlichen Varianten immergleicher Versatzstücke, aus denen die sozialistisch-realistischen Werke bestehen, durch pointierte Kurzcharakteristiken urteilen: „Wohnküche, Sitzung, Sabotage, Brigade – Schade“⁷⁸. Auch führt er verschiedene Autoren mit ins Grotteske getriebenen Spielarten grobschlächtiger sozialistisch-realistischer Dramatik vor wie die Autorin „Strämmchen“, die ihr Stück „Die Agentin und die Aktivistin“ anpreist, einen „Zyklus in 15 Teilen, der alljährlich erweitert wird“⁷⁹. Wie bei Kunert so verspottet auch Kipphardt die gängige schwülstige Stahlwerks-Romantik, indem er „Strämmchen“, an den Dramaturgen gerichtet, eine Kostprobe geben läßt:

„[...] die große Walzstraße ist ausgefallen ... Sie als Schnelldreher müssen die Produktion retten ... [...] Das Licht umbraust zukunfts hell Ihre mächtige Gestalt – Ihre Pranken umklammern das Werkstück [...] Die Agentin tritt auf, um Sie von ihrem Arbeitsplatz zu locken.“⁸⁰

Insgesamt zeigt Kipphardt verschiedene Autoren-Prototypen, die mit riesigem Selbstbewußtsein die jämmerlichsten Produkte anbieten. Das Spektrum reicht vom bereits im NS erfolgreichen Autoren bis zum jungen Brecht-Epigonen. Diese zahlreichen Nichtskönner kontrastiert er mit einem einzigen talentierten Autoren.

Kunert dagegen legt im Exposé seine Autoren-Figur komplex an und vereint in ihr beide Aspekte: Er zeigt Egon Eusebius, der aus Leitartikeln eine Geschichte baut und ein sozialistisch-realistisches Ungeheuer hervorbringt. Jedoch versetzt er seinen Dichter in die Lage, den Irrweg zu erkennen, denn er hat nicht lediglich nur „ein Thema“⁸¹ (wie es bei Kipphardt

Fernseh-Versuchsprogramm gezeigt wurde, nicht jedoch in den Filmverleih kam. Vgl. Schulz, *Stachel-tier-Filmografie*, S. 13.

74 Heinar Kipphardt, *Shakespeare dringend gesucht*, in: Ders., *Shakespeare dringend gesucht und andere Theaterstücke*, hg. v. Uwe Naumann, Reinbek 1988, S. 7–75, S. 48.

75 Ebd., S. 26.

76 Ebd., S. 63.

77 Ebd., S. 48.

78 Ebd., S. 9.

79 Ebd., S. 18.

80 Ebd., S. 19.

81 „Ein Thema ist noch kein Theaterstück“. Ebd., S. 17.

heißt), sondern verfügt auch über Talent. Urteilende Instanz in Kunerts Exposé ist die Frau des Dichters, eine Position, die bei Kipphardt mit dem Theaterdramaturgen besetzt ist und das Zentrum des Stückes ausmacht. So kann im Theater die Attacke mit großer verbaler Kraft aufs Ganze gehen. „Fortschrittliche“ Stücke, läßt Kipphardt seinen Dramaturgen verkünden, sind vom Niveau „dramatisierter Leitartikel eines Vierzehnjährigen“⁸². In ihnen gehe es zu „wie in einem Kuhmagen, nur daß statt Gras Gedanken und altes Zeitungspapier wiedergekaut werden“⁸³.

Aber auch die Filmsatire hält sich an einem „fortschrittlichen“ Werk schadlos, und zwar visuell eindrücklich und scharf. Gab es in Kunerts Exposé jedoch noch ein verbalisiertes Urteil über die Qualität und das Niveau sozialistisch-realistischer Machwerke („erschütternd komisch“), so entfiel dies im Szenarium mit einer neuen Rahmenhandlung vollständig und ergibt sich im Film allein aus der Rezeption der Geschichte Hannos und Irmgards. Mehr noch: Die ‚Schuld‘ an derlei Produkten wird den zwei „Redakteuren“ zugewiesen. Im Prozeß, eine ‚Schuld‘ klar festzuschreiben, gerät in der verfilmten Fassung der Autor allzusehr zum Opfer. Damit geht das Thema Eigen- bzw. Mitverantwortung des Autoren beinahe völlig verloren.

Gleichwohl kam auch Kipphardt ohne Konzessionen nicht aus: In seinem dritten Akt wendet sich alles zum Besten, weil der Dramaturg Rückendeckung erhält durch eine „gute“ Genossin aus dem Ministerium für Volksbildung, die die Qualität des Stückes längst erkannt hat und dafür sorgt, daß es inszeniert werden kann, wozu der Intendant in eine LPG strafversetzt wird. Nur allzu deutlich weist dieser Schluß eine der Voraussetzungen für die Aufführbarkeit von Kipphardts Satire aus: Staat und Parteiführung bleiben unangegriffen. Hier bieten sie sogar Rettung. Die negative Figur des Intendanten wird relativiert durch die positive und in der Hierarchie der Staatsangestellten höhergestellte Figur der Ministeriumsmitarbeiterin Mellin, die *mellow*, ausgleichend und abgeklärt-heiter wie eine Göttin, den Konflikt löst. Wenn zutrifft, daß Kipphardt sein Zugeständnis des dritten Aktes tatsächlich erst nachträglich als „parteifromm“ und „systemkonform“ empfand⁸⁴, dann sagte dies einiges aus über die Haltung des Autoren 1952/53: Die Anerkennung der SED als Führungsinstanz und Hoffnung auf demokratische Politik, einschließlich Kulturpolitik. Zumindest aber besaß Kipphardt einen klaren Blick für das im DDR-Theater damals Realisierbare. Zehn Jahre später und seit einigen Jahren wieder im Westen „mochte der Autor selbst seinen Erstling nur noch ‚mit einiger Pein‘ lesen [...], genierte [ihn vor allem] die ungebrochen positive Lösung des dramatischen Konflikts durch die gute Genossin Mellin aus dem Ministerium [...]“⁸⁵

Die Inszenierung von Kipphardts „Shakespeare dringend gesucht“ läßt sich als *eine* der Voraussetzungen benennen, daß sich die *Stacheltier*-Produktion auf die Höhen der Kunert-Satire aufschwang. Unter welchen Bedingungen Kunerts Stoff dann als Film realisiert wurde, belegt die Bearbeitung des Exposés zum Szenarium. Die entscheidende Veränderung im

82 Ebd., S. 9.

83 Ebd., S. 22.

84 Uwe Naumann bezieht sich auf einen Brief Kipphardts an Karlheinz Braun vom 12.11.1963. Vgl. Naumann, Nachwort des Herausgebers, S. 332.

85 Ebd.

Szenarium betrifft eine neue Rahmengeschichte mit neuen Figuren, verändertem Ort und veränderter Handlung. Der im Exposé lediglich im kulturpolitischen Zusammenhang assoziierbare Aspekt, daß *eingefordert* wurde, was der Dichter zu produzieren versucht, wird zum manifesten Element der neuen Rahmengeschichte. Diese präsentiert zwei von vornherein ‚negativ‘ gekennzeichnete (Kunst-)Sachverständige und ruft damit auch eine über Kunst urteilende Institution auf. Schauplatz ist statt der Wohnung des Dichters ein Büro. Ebenso verändert Kunert die Sequenz seiner Geschichte. Endete das Exposé mit der Aussicht, daß der Dichter nun in der Lage sein werde, eine poetische Liebesgeschichte zu schreiben, beginnt das Szenarium mit einer solchen Geschichte, die der Dichter erst auf Druck der „Redakteure“ in ein „fortschrittliches“ Werk umarbeitet. Damit verlagert sich das Schwergewicht der gesamten Satire. Zielte die Kritik im Exposé auf die Staatspoetik sowie den parteifrommen Dichter Egon Eusebius, der seine Kunst umstandslos am sozialistisch-realistischen Leitbild ausrichtete, konzentriert sie sich nun auf den Vorgang von Kunstzensur.

Zum einen läßt sich diese Bearbeitung als *Aktualisierung* bewerten. Die neue Fassung nimmt Kritik auf an dogmatischer Bevormundung durch Staatsfunktionäre, die damals seit längerer Zeit unter Künstlern schwelte. Bereits im Januar 1953 hatte sich die Akademie der Künste „genötigt [gesehen], die Beschwerden ihrer Mitglieder zusammenzufassen und auszuwerten“, die der „Diktatur der Funktionäre über die Künstler“ galten und der „bürokratische[n] Behandlung durch die staatlichen Organe, insbesondere durch die Kunstkommission unter der Leitung von Helmut Holtzhauer.“⁸⁶ Deren vier Mitglieder galten als Inbegriff von Funktionären, „die sich berufen fühlte[n] darüber zu entscheiden, ob Kunst richtig oder falsch sei“⁸⁷. Bis zum Juni 1953 war die Kritik der Künstler an der Staatlichen Kunstkommission ein auf interne Diskussionen in Künstlerverbänden beschränkter Vorgang geblieben. Im Juli 1953, nun in Zusammenhang mit einigen selbstkritischen Konzessionen der SED, wurde sie in die Zeitungen der SED befördert: Markante Beiträge von Brecht und Harich erschienen, wenngleich auch nicht im Partei-Zentralorgan, dann doch in der *Berliner Zeitung*.⁸⁸ Dies geschah allerdings erst zu einem Zeitpunkt, an dem die Abschaffung der Staatlichen Kunstkommission bereits beschlossene Sache war. Denn im selben Monat kündigte Grotewohl bereits einen Strukturplan an, der zwei neue Ministerien vorsah, eines für Wissenschaft und Unterricht und eines für Kultur.⁸⁹ Als gegen die Staatliche Kunstkommission öffentlich polemisiert werden konnte, waren deren Tage (intern) bereits gezählt. Was nach kritischem Forum aussehen sollte, war tatsächlich ohne Relevanz für Parteibeschlüsse. Vielmehr (miß)repräsentierte dieses die Parteibeschlüsse gerade als Reaktion auf eine Debatte. Auch Kunerts Szenarium läßt sich als Verweis auf diese Debatte lesen, die Figuren der beiden „Redakteure“ als Metonymie für die vier Mitglieder der Kunstkommission. Verfilmt wird der Stoff in Zusammenhang mit Diskussionen um diese Institution, die erst dann

86 Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945–2000*, Leipzig 2001, S. 116.

87 Ebd., S. 116f.

88 Am 11.7.1953 erschien Brechts Gedicht „Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission“ in der *Berliner Zeitung*, am 17.7.1953 im selben Blatt Wolfgang Harichs Artikel „Es geht um den Realismus“, in dem er die Kritik der Intellektuellen zum Ausdruck brachte – die bislang entschiedenste Abrechnung mit der Formalismus-Doktrin. Vgl. Ebd., S. 119 und 117.

89 Vgl. Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, S. 170.

medienöffentlich werden, als ihre Auflösung feststand. Wie die Kunstkommission in einer partiellen „Fehlerdiskussion“, die die SED-Führung hätte betreffen müssen, geopfert wurde, ohne daß es (mit Blick auf die Karrieren der Beteiligten) Opfer gab, so muß auch Filmsatire die grundsätzliche Kritik an der Bevormundung der Kunst begrenzen, in dem sie ‚schuldige‘ „Zeitgenossen“ präsentiert. So erlaubte ein Film wie „Eine Liebesgeschichte“ nicht zuletzt dem Filmkomitee, sich gegenüber Künstlern als selbstkritisch darzustellen und Vorwürfen zu begegnen, die sich damals auf die Parteikontrollinstanz selbst richteten. Daß sich das Filmkomitee stellte, geschah ebenfalls mit doppeltem Boden: Zu einer Zeit, in der die Gründung eines Ministeriums für Kultur in Vorbereitung war und in welchem das Filmkomitee dann als HV Film weiterbestehen würde.

In diesen Zusammenhängen belegt die neue Rahmengeschichte, daß hier eine ins Grundsätzliche zielende Kritik – zu der die Binnengeschichte ansetzt – auf „Einzelerscheinungen“ zurückgenommen werden sollte. Parallelen lassen sich feststellen zwischen der Form, in der Kunerts Satire schließlich realisiert wurde und der öffentlichen Präsentation der Künstlerkritik an der Kulturpolitik der SED ab Juli 1953 in den Printmedien. Hier wie dort wurde versucht, Grundsatzfragen, die sich auf die gesamte kulturpolitische Linie der SED bezogen⁹⁰, in den Hintergrund zu drängen und Kritik lediglich auf (Einzel-)Phänomene zu lenken und so zu bagatellisieren. Ebenso verfährt die Filmsatire. Ihr noch im Exposé dominantes und breites Thema – Sozialistischer Realismus als Revolutionskitsch und Zerrbild erfahrbarer Wirklichkeit – wird im Szenarium durch eine neue Rahmengeschichte zurückgedrängt auf den Aspekt ‚falsche‘ Beurteilung von Kunst durch zwei Individuen, „unbrauchbare Zeitgenossen“.

Das Drehbuch von Richard Groschopp verstärkt diese Tendenz. Es schwächt erstens das Argument, daß die Verpflichtung zu Sozialistischem Realismus Kunst zerstöre. Dazu verändert es im deutlichen Kontrast zu Kunerts Szenarium die erste Liebesgeschichte. Dieses schlug eine stilisierte, moderne und poetische Sequenz vor. Man sollte „ein Liebespaar [sehen] auf einer Bank gegen den hellen Himmel gefilmt. Man sieht also nur ihre Silhouetten.“⁹¹ Der Text aus dem Off sollte lauten: „Der Abend kam, wie alle anderen zuvor, aber da sie sich lieb hatten war es ein besonderer Abend. Sie küßten sich ganz sacht; leicht war ihnen und ihr Glück war sehr groß.“ Das Drehbuch macht daraus eine süßliche und schwülstige Szene: „Vom Ufer eines Flusses schwenkt die Kamera in lichten Laubwald. Im weiteren Schwenk erfaßt sie ein Liebespaar. Sie sitzen noch auf dem Waldboden. Er zieht sie hoch und fort. Dann bleiben sie stehen, umfassen und küssen sich.“ Dazu erklingt „stimmungsvolle, lyrische Musik“ zu folgenden salbungsvollen Worten des Dichters: „Wie schön ist es ringsum. Man hört nur den Fluß sacht und lieblich rauschen. Die Stille der Welt singt und musiziert. Er zieht sie fort. Aber sie gehen nur einige Schritte und stehen wieder still um sich zu umschlingen und zu Herzen.“⁹² Die Veränderung erreicht, daß keine poetische und moderne Geschichte später ‚in Stahl gehärtet‘, im Korsett des Sozialistischen Realismus verdorben wird. Vielmehr fällt der Dichter von einer Unart in die nächste – vom Heimatroman-Kitsch zu revolutionärem Kitsch.

90 Vgl. Mittenzwei, *Die Intellektuellen*, S. 122.

91 Szenarium von „Eine Liebesgeschichte“, Autor: Günter Kunert, BArch, DR 117 ST 14/284, o.p.

92 Regie-Drehbuch von Richard Groschopp von „Eine Liebesgeschichte“, Autor: Günter Kunert, vom 13.6.1953, BArch, DR 117 ST 14/284, S. 2.

Zweitens verändert das Drehbuch die Figuren der „Redakteure“. Sofort zu Beginn des Drehbuches werden sie als die „negativen“ Figuren ausgewiesen:

„Zwei Redakteure sitzen sich behaglich gegenüber. Beide sind weltfremde Intellektuelle mit dicken Hornbrillen. Der eine hat die Beine auf einem zweiten Stuhl liegen, kaut an einer Zigaretzenspitze und schaut dösend zum Fenster hin. Der andere hat sich über die Schreibtischplatte gelümmelt.“⁹³

Dazu überträgt das Drehbuch ein Kennzeichen der Dichter-Figur im Exposé auf dessen Kritiker. Statt des „weltfernen“ Dichters (eine Bezeichnung, mit der Kunert Vorwürfe gegenüber „formalistischen“ Autoren aufgriff und ironisch wendete) gibt es nun „weltfremde Intellektuelle mit dicken Hornbrillen“, die über Kunst urteilen. Im Exposé lag die Ironie darin, daß Kunert mit dem Negativattribut der SED gegenüber „Formalisten“ gerade eine Figur beschrieb, die sich als guter (sozialistischer) „Realist“ zeigen möchte und dabei dann ein tatsächlich ‚weltfernes‘ Produkt hervorbringt. Groschopps Rochade, die das Negativattribut auf die Figuren der „Redakteure“ überträgt, soll Zeichen setzen, daß die Attacke sich nicht gegen SED-Kunstsensur insgesamt richtet, sondern gegen (zwei) ‚faule‘, fläzige Intellektuelle, die Anweisungen falsch verstanden haben. Nur diesen wird die Schuld daran zugeschoben, daß Kunst „altes Zeitungspapier wiederkaut“⁹⁴.

Dieser gegenüber dem Szenarium veränderten Gewichtung dient auch die SchlußEinstellung. Auch sie steht im Zusammenhang mit dem Bemühen um verschobene wie in der Personalisierung als ‚Einzellerscheinung‘ verengte Kritik. Trug im Szenarium die Mappe, in der das Foto der beiden „Redakteure“ verschwand, das Etikett „UNBRAUCHBAR“⁹⁵, lautet die neue Beschriftung, die in Großaufnahme gezeigt wird nun „überflüssige Zeitgenossen“. Die Kritik „unbrauchbarer“ Zensur und „unbrauchbarer“ ästhetischer Vorgaben wird gedämpft, indem sie nun lediglich „Zeitgenossen“ trifft, die „überflüssig“ sind. Die größeren Dimensionen des Problems ‚Sozialistischer Realismus‘ bleiben unausgearbeitet, weil individuelles Fehlverhalten behauptet wird, das im zeitlichen Zusammenhang auch auf Handlungen der Kunstkommission bezogen werden konnte.

Und dennoch gelang dem *Stacheltier* Nummer fünf die satirische Attacke. Sie gelang, weil ihr Kernelement erhalten blieb: Die grotesk steife und lächerlich artifizielle Geschichte von Hanno und Irmgard, vielmehr deren „kollektiver Zusammenschweißung“, in der Günter Kunert die forcierte Doktrin des Sozialistischen Realismus’ als unecht, unnatürlich und unwahr angreift. Dies wird vor allem erreicht durch die pathetische, sich revolutionär gerierende Rhetorik der Figuren und ihre die Leitartikel-Phrasen der Zeit persiflierende Sprache, durch die marionettenhaften Bewegungen und theatralischen Gesten sowie durch die demonstrativ künstliche Dekoration, in die die Figuren gestellt sind, Pappmaché mit baumelndem Mond und Schornsteinen, die sich grotesk tatsächlich „empor recken“. Obwohl diese Binnengeschichte vom Exposé bis zum Drehbuch einige (wenige) spitze Formulierungen einbüßte⁹⁶, kann sie das gewalttätig Konstruierte verlogener Aufbauwerke auf die Spitze

93 Ebd., S. 1.

94 Heinar Kipphardt, Shakespeare dringend gesucht, S. 9.

95 Szenarium „Eine Liebesgeschichte“, o.p.

96 In einer früheren Version hatte der Dichter, als er mit seiner zweiten Geschichte erscheint, stolz verkündet: „Ihre Kritik hat mir geholfen, *mich voll zu entwickeln*.“ Und Irmgard verspricht später: „Hanno, du solltest dich in mir nicht verplant haben ...“ Vgl. Ebd.

treiben, deren „erschütternde Komik“ ausstellen und in eine schöne Metapher bringen: Hanno und Irmgard stellen sich zum lebenden Bild, strecken die rechten Hände dem „strahlenden Morgen“⁹⁷ entgegen und rufen so Vera Muchinas Standbild „Arbeiter und Kolchosbäuerin“ auf. Das Werk des Dichters in der Shdanow-Tradition ist so steinern wie ein Monument.

Die Bearbeitung der Rahmenhandlung jedoch weist eindringlich auf die Aporien von innenpolitischer Satire und Funktion eines SED-Massenmediums, wie auf die partielle Nutzung von satirischer Kritik. Günter Kunerts ins Grundsätzliche zielende Kritik am sozialistisch-realistischen Leitbild war mit Interessen des Filmkomitees sowie der ZK-Abteilung Presse Rundfunk zur Entstehungszeit kompatibel, weil es „volkstümlichen“ Humor der SED und Kritikfähigkeit indizierte und zwar in einer Form, die sich auf die aktuelle Diskussion beziehen ließ. Die Einführung der (partei-)öffentlichen Diskussion wiederholt sich in der Veränderung der Filmsatire. Deren Rahmenhandlung, die zunächst mit der Binnengeschichte verknüpft war und diese verstärkte, wurde dazu fundamental verändert: Sie bietet nun mit den beiden „negativen“ Figuren ein satirisches Objekt an, welches den Fokus der Binnengeschichte relativieren soll. Sie ergänzt die ‚Liebesszene‘ von Hanno und Irmgard um eine zweite Liebesszene und nimmt ihr Biß und Dominanz, denn der Dichter fällt lediglich von einer Unart in eine andere. Jedoch gelingt es Groschopp, daß diese Veränderungen nicht mit der Satire auf die Stahlwerker-Romantik interferieren, deren Kraft erhalten bleibt. Sie sind als Kosmetik erkennbar wie auch die Präzisierung der „negativen“ Figuren im Drehbuch. Die Bezeichnung „weltfremde Intellektuelle“ dringt nicht in den Dialog. Auch läßt sich der veränderte Schluß formal als aufgesetzt begreifen und bringt, wie ein bescheidener Triumph, dann doch noch das Wort (Zeit)Genossen ins Spiel.

Ohne den Maßstab jedoch, den Heinar Kipphardts Theatersatire gesetzt hatte, seit sie geprobt wurde, ist der Quantensprung von den zaghaften Anfängen der *Stacheltiere* zu Kunerts Satire kaum vorstellbar. Die Proben des Kipphardt-Stückes und die Diskussionen darum dürften die Position gestärkt haben, daß die *Stacheltiere* dem Publikum mehr anbieten mußten als ‚Satiren‘ zur HO. Als „Shakespeare dringend gesucht“ am 28. Juni 1953 Premiere hatte und Otto Grotewohl im Deutschen Theater demonstrativ Beifall spendete⁹⁸, konnte sich das Filmkomitee auf der Höhe des ‚Neuen Kurses‘ zeigen und nun seinerseits eine gewisse Offenheit der SED gegenüber Selbstkritik, freilich begrenzt auf Kunstpolitik, ausstellen, indem es „Eine Liebesgeschichte“ verfilmen ließ. Das Drehbuch lag damals 14 Tage vor. Nicht zuletzt suggerierte die „Liebesgeschichte“, daß die *Stacheltiere* insgesamt ihr Niveau deutlich heben würden: Durch die Qualität dieser Folge sowie im inhaltlichen wie äußeren Bezug auf Kipphardts Stück, der durch die Besetzung des Films markant ausgestellt wurde. Die zentrale Rolle der „Liebesgeschichte“, den Dichter, spielte Rudolf Wessely, damals Hauptdarsteller in „Shakespeare dringend gesucht“. Auch der Regisseur des Theaterstücks, Herwart Grosse, trat in der Filmsatire auf: als Ober-Zensor.

97 Vgl. Regie-Drehbuch, S. 5.

98 Uwe Naumann, Nachwort des Herausgebers, S. 332.

3.2 „Der Wintermantel“: Heinar Kipphardt als *Stacheltier*-Autor

Heinar Kipphardt selbst, welcher im Herbst 1953 auch in den „Künstlerischen Beirat“ der DEFA geholt worden war, schrieb Szenarium und Drehbuch für das 13. *Stacheltier*, „Der Wintermantel“⁹⁹. Wie zuvor in Folge 4 (sowie in späteren Filmen) ist die HO der Schauplatz. Dabei weist dieser Film im Gegensatz zu „Schule der HOeflichkeit“ nach, daß auch mit Hilfe kleiner Alltagserlebnisse etwas größere Dimensionen eröffnet werden konnten. Dazu stellte Kipphardt die Interessen seines „kleinen Mannes“ – so bezeichnete er seine Hauptfigur¹⁰⁰ – in das Zentrum seiner Geschichte.

Die Satire entzündet sich daran, daß die Bedürfnisse des „kleinen Mannes“ mit einem (absurden) Plansystem kollidieren. Zunächst scheint es um ein Problem zu gehen, das man als Einzelercheinung verstehen könnte. Auch mit dem Ort der Handlung, ein HO-Maßatelier, ist kein alltäglicher Schauplatz gewählt. Ein Kunde möchte zu Beginn des Winters einen Wintermantel genäht bekommen. Da das Atelier jedoch seit neuestem „nach einem Arbeitsplan arbeitet“ ist man nur bereit, aus dem Mantelstoff Sommerkleidung zu fertigen, und statt der gewünschten Basisgarderobe Kleidung für eine Sportart, die der Mann weder betreibt noch betreiben möchte. Gegen diese Zumutungen rebelliert er:

„Ich will einen Wintermantel im Winter! Ich will eine Badehose im Sommer! Ich will einen Regenschirm, wenn es regnet! Ich bin der Mann, dessentwillen Sie Ihren Arbeitsplan haben! Ich will, daß Sie mir jetzt Maß nehmen! Ich will den Mantel in 14 Tagen abholen! [...] Weil das natürlich ist! [...] Weil ich sonst im Badeanzug durch die Straßen laufen werde!“¹⁰¹

In dem grandiosen Wutausbruch steigert sich die Kritik an der „unnatürlichen“ Planung des Maßateliers, wodurch weder im Winter, noch im Sommer das Benötigte geliefert werden kann, zu einer grundsätzlichen Kritik an Planungen der Konsumgüterindustrie. In diesem Zusammenhang wird die Frage aufgeworfen, wer oder was hier „unnormale“ ist: Der „kleine Mann“, der für „verrückt“ erklärt wird oder der Arbeitsplan, der „normal“ sein soll. Recht bekommt der „kleine Mann“: Der Nervenarzt, den man ruft, um den renitenten Kunden loszuwerden, zieht statt dessen den Chef des HO-Ateliers aus dem Verkehr.

Heinar Kipphardt liefert im Film ein pointiertes Kammerspiel, erneut mit seinem vorzüglichen Schauspieler Rudolf Wessely als „kleinen Mann“. Die als etwas nebensächlich präsentierte Begebenheit im Maßatelier erweist sich schnell als gelungenes Exemplum für Planungen, die an den Konsumenten vorbeigehen; das „Maßatelier“ als Metapher für nicht-maßgerechte Planwirtschaft. Damit zielt „Der Wintermantel“ auf Wirtschaftspläne, die nicht bei den Bedürfnissen der Bevölkerung ansetzen. Jedoch wird einiges dafür getan, die Dimensionen dieser ohnehin kleinen Satire zu begrenzen. Es geht zwar um den „kleinen Mann“ (im Maßatelier), jedoch nicht um die „breite Masse“ (im Warenhaus). Und auch hier – wie in seinem Theaterstück – führt Kipphardt mit dem Arzt eine in der sozialen Hierarchie höherstehende Figur ein, die den Konflikt schlichtet. Daß eine größer dimensionierte Kritik

99 „Der Wintermantel“ (Folge 13), RE: Richard Groschopp, DB: Heinar Kipphardt, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Rudolf Wessely (Der kleine Mann), Arno Paulsen, Judith Harms, Hermann Dieckhoff u.a. Z: 20.12.1953.

100 Vgl. Heinar Kipphardts Figurenbezeichnung, *Stacheltier*-Drehbuch „Ein Wintermantel“ (Folge 13), BArch, DR 117 ST 5/134.

101 2. Fassung „Ein Wintermantel“, BArch, DR 117 ST 5 /134, S. 6.

auch 1953 unerwünscht war, weist nicht zuletzt ein verändertes Detail aus. Die Erklärung des HO-Maßatelier-Chefs: „Einen Wintermantel müssen Sie im Sommer bestellen“ hatte zunächst den Zusatz enthalten: „Wir haben fünf Monate Lieferzeit, denn wir arbeiten nach einem Arbeitsplan.“¹⁰² Der Seitenhieb auf absurd lange Lieferzeiten – nach 5 Monaten Winter erübrigt sich der Bedarf an einem Wintermantel – wurde hier wie noch einmal am Ende der Geschichte entfernt. Damit ergab sich die Darstellung, daß der Mantel eher hätte bestellt werden müssen, was nur leise Kritik barg im Gegensatz dazu, daß grundsätzlich nicht geliefert werden kann, was gerade gebraucht wird. Abgeschwächt wurde so auch die Kritik an absurder Arbeitsplanung, die ja erst die lange Lieferzeit festlegte.

Wie Kunerts „Liebesgeschichte“ so wies auch das *Stacheltier* „Ein Wintermantel“, das im Dezember 1953 zugelassen wurde, durch den Autor Kipphardt wie den Hauptdarsteller Wessely auf die erfolgreiche Theatersatire am Deutschen Theater. Jedoch hatte sich die Distanz vergrößert. Kipphardts Potential wird nicht genutzt, die Filmsatire weiter in die schärfere Richtung zu treiben, die mit der „Liebesgeschichte“ eingeschlagen wurde.

3.3 Filmsatire und Öffentlichkeitspolitik

Stellt man noch einmal die Voraussetzungen für den bemerkenswerten filmsatirischen Aufbruch zusammen, muß festgehalten werden, daß kein Neuer Kurs der SED Satiren wie „Eine Liebesgeschichte“ *hervorbrachte*, geschweige denn, daß es konkrete „Vorgaben“ dafür gegeben hätte. „Eine Liebesgeschichte“ begnügte sich nicht damit, „Bürokratismus“ zu „geißeln“. Die Verbindung zwischen dem neuen Angebot von innenpolitischen Satiren in den Kinos und dem Neuen Kurs besteht darin, daß die SED ihren ‚Neuen Kurs‘ auch darin propagieren konnte, daß sie – neben humoristischen Stoffen – auch Satiren an die Öffentlichkeit bringen ließ. Die Entstehungsgeschichte der Kunert-Satire belegt, daß die *Möglichkeit* zur Filmsatire, die Ende 1952 durch Axen offiziell verkündet worden war, durch Satiriker *ergriffen* wurde und die von der Filmaufsicht der SED zunächst zögernd und dann in der Not gewährten Räume auch besetzt und vor allem gestaltet wurden. Die innenpolitischen Satiren stellten eine gewisse Offenheit der SED für Kritik aus, die – wie die detaillierte Betrachtung zeigte – der SED keineswegs zu nahe rückte.

Im einzelnen setzte das Staatliche Filmkomitee Kunerts Satire ein, um im Vergleich mit dem Theater, das Kipphardts Stück auf dem Spielplan hatte, zeigen zu können, daß die Satierei im Film der Theatersatire nicht nachstand. Ebenfalls bot sie die Möglichkeit, mit einem Sprung nach vorn der Kritik an eigenen Praxen auszuweichen, und neue, auch kritische und vor allem ästhetisch freiere Filmkunst anzukündigen. Unter anderem befand sich das Filmkomitee angesichts der Kritik am mißglückten Film „Das kleine und das große Glück“ von Martin Hellberg im Zugzwang, einen gewissen (selbst-)kritischen Geist auszustellen. Kunerts Satire war zuzulassen, als Sepp Schwab intern den verunglückten DEFA-Liebesfilm kritisierte:

„Unter anderem ist man der Meinung, daß sich in einem Liebesfilm die gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegeln müssen. Wenn wir einen Liebesfilm drehen, so können sich nicht in der Liebe zweier Menschen – das ist meine persönlich Überzeugung

102 1. Fassung „Ein Wintermantel“, BArch, DR 117 ST 5 /134, S. 2.

– die gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegeln, sondern nur im Schicksal dieser Liebe können die gesellschaftlichen Verhältnisse widergespiegelt werden. In die Liebe selbst können wir keine fremden Elemente hineinbringen.“¹⁰³

Die Reichweite von Kritik in der Filmsatire unterlag vergleichbaren Beschränkungen wie die Auseinandersetzung um die Kunstpolitik der SED in ihren Medien. Beiden Vorgängen gemeinsam ist die forcierte Tendenz zu Detailkritik in dem Moment, in dem diese Kritik in den SED-Medien erscheint. So wurde die unter Künstlern verhaßte Staatliche Kunstkommission stellvertretend geopfert statt, wie u.a. Brecht gefordert hatte, die gesamte kulturpolitische Linie in Frage zu stellen. Eine vergleichbare Verengung weist die Bearbeitung des Satire-Stoffes aus. Zwar nimmt das Szenarium gegenüber dem Exposé die aktuelle Diskussion auf, indem die Kritik nun auch die *Zensurierung* von Kunst erfaßt. Gleichzeitig verliert das Kernelement der Satire, die Kritik am Kunstdiktat selbst, und an dessen eilfertiger Adaption durch Künstler, die Dominanz. Mit der veränderten Korrespondenz zwischen Binnen- und Rahmenhandlung werden die aufs Grundsätzliche zielenden Dimensionen der Satire in ihre Schranken gewiesen. Zum einen die Zerstörung von Kunst durch eine Staatspoetik, welche dogmatische sowjetische Ästhetik in ihrer Prägung durch Shdanow zum Modell erklärte.¹⁰⁴ Darin zeichnete sich nicht zuletzt die Vorsicht ab, die Vorbildrolle der Sowjetunion für Literatur und Kunst allzu ausdrücklich in Frage zu stellen. In diese Richtung weist auch die Ankündigung des Filmes im *Neuen Deutschland*. Dort wurde hervorgehoben, daß die Satire sich nicht etwa gegen das sowjetische Muster richtete, sondern sich vielmehr gerade im Einklang mit satirischer Kritik in der UdSSR selbst, und zwar in der Satirezeitung *Krokodol*, befände:

„Offenbar hat hier die Karikatur aus dem ‚Krokodil‘ Pate gestanden, auf der der Liebhaber aus Gründen des sozialistischen Realismus – wie er sich in einigen schwach durchbluteten Hirnen malt – zumindest mit einem Bohrer versehen sein muß. Eine Liebesgeschichte, die sich nicht vor einem Hochofen abspielt, kann nach Meinung besagter Leute keine Glut haben.“¹⁰⁵

Zum anderen wird die Frage nach der Verantwortung der Künstler in diesem Prozeß völlig an den Rand gedrängt. Die alleinige ‚Schuld‘ wird den „Redakteuren“ zugewiesen, der Künstler erscheint als Opfer – welches allerdings auch zur Rebellion fähig ist. Gefragt ist der Parteikünstler, welcher sich die Vorgaben der Partei zu eigen macht. So kann der Film auf den Preis, den der Künstler dafür zahlt und den Kunert in seinem Exposé als Kastrationsangst beschrieben hatte, nicht zu sprechen kommen.

Denn selbst die *Satire*, die dieses *Stacheltier* bot, trieb keine Diskussion voran. Sie war Teil einer öffentlichen Debatte dieser Zeit. Die Filmsatire ging weder darüber hinaus, in dem sie die Debatte zuspitzte, allerdings fiel sie auch nicht dahinter zurück. Ging es Kunert in seinem Exposé um einen Künstler, der aus der Unmündigkeit heraustritt und sich von den Verlockungen der ihm angetragenen Ästhetik befreit, so verändert er in seinem Szenarium diesen Schwerpunkt und bezieht sich nun auf eine Debatte unter Künstlern und Intellektuellen, die seit Januar 1953 zur „Diktatur der Funktionäre“ schwelte. Diese Diktatur führte auch das Filmkomitee selbst vor. Mit der Präsentation einer Satire ließ sich jedoch auch hier

103 Staatliches Komitee für Filmwesen: Auszug aus dem Protokoll der Kollegiumssitzung vom 19.8.1953.

104 Vgl. dazu auch Mittenzwei, *Die Intellektuellen*, S. 120–122.

105 „Guten Tag, verehrtes Stacheltier“, o.A. (r.), in: *Neues Deutschland*, 8 Jg. (15.8.1953), S. 4.

ein ‚Neuer Kurs‘ suggerieren. Als der Film zugelassen war, lag Paul Wandel der Vorschlag (Harichs) vor, die Staatliche Kunstkommission aufzulösen. Als Günter Kunerts Kritik an Kunstzensur und Kunstdiktat in die Kinos kam, waren nicht nur die Tage der Kunstkommission, sondern auch die des Staatlichen Komitees für Filmwesen gezählt. Abgeschafft wurden sie nicht. Im Januar 1954, als Hauptabteilungen im neuen Ministerium für Kultur, erlebten beide Gremien ihre Kontinuität.

KAPITEL 3

Restriktionen und Resignation

1. Was darf Satire?

Lothar Kusche hatte Recht: „Schon ein satirischer Film“ war tatsächlich „eine große Überraschung“¹. Denn gegen Ende des Startjahres 1953 waren die Zeichen unübersehbar, daß die Aussicht, filmische Möglichkeiten für innenpolitische Satiren erproben zu können, eine Illusion war, die sich lediglich Notmaßnahmen verdankte. Daß die SED-Filmaufsicht in keiner Weise daran interessiert war, effektive Möglichkeiten zu innenpolitischer Kritik erproben zu lassen, ließ sich bereits bei der Bearbeitung von Stoffen nachweisen, wo man satirische Ansätze gebremst statt weitergetrieben hatte. Vor allem aber zeichnete sich ihre Position gegenüber innenpolitischer Satire darin ab, daß sie in dem Moment, in dem sie mit Ausbruch der Krise des Jahres 1953 den Arbeitsplan für den „satirisch-humoristischen Kurzfilm“ überarbeiten mußte, simultan dazu „Richtlinien“² in Auftrag gab, damit die im Maßstab der SED „großzügige Auflockerung“ in der Filmpolitik nicht „in Prinzipienlosigkeit ausarten“³ würde, und die Satire als Instrument der Partei nicht parteilicher Kontrolle entglitt.

Vorbereitet wurden diese „Richtlinien“ mit einem Schwerpunktheft der *Deutschen Filmkunst* zum Thema Satire.⁴ Diese vom Filmkomitee selbst im Henschel-Verlag herausgegebene Zeitschrift sollte den Mitarbeitern des Komitees eine „zum Selbststudium und als Schulungsmaterial [...] wertvolle Hilfe“⁵ bieten, eine Umschreibung, die nicht zuletzt auf

1 Lothar Kusche hatte im Konjunktiv formuliert – „Schon ein satirischer Film wäre eine große Überraschung [...]“. Vgl. Felix Mantel (d.i. Lothar Kusche), „Wo satirische Filme gemacht werden sollen“, S. 987.

2 Als Sepp Schwab am 19.8. protokollieren ließ, daß „grundsätzliche [Zensur]-„Richtlinien“ dafür, was die SED unter „Satire“ verstehen wollte, „noch nicht ausgearbeitet“ seien, hatte er diese bereits in Auftrag gegeben. Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, Protokoll der 6. Kollegiumssitzung vom 24.6.53 sowie Auszug aus dem Protokoll der Kollegiumssitzung vom 19.8.1953.

3 Staatliches Komitee für Filmwesen: Protokoll der 6. Kollegiumssitzung vom 24.6.1953, S. 2.

4 Vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen, Abt. Agitation-Press: Arbeitsplan für das III. Quartal 1953, 6.7.1953.

5 Schreiben des Abteilungsleiters der Abt. Agitation-Press des Staatlichen Komitees für Filmwesen an alle Abteilungen des Komitees „Betr. Zeitschrift ‚Deutsche Filmkunst‘“, 20.5.1953, BArch, DR- 1 4025.

politische Unsicherheit bei der Beurteilung der suspekten Materie wie fehlende Fachkompetenz schließen läßt. Hatten die Planungen für dieses (Schulungs-)Heft am 6.7.1953 begonnen, kurz nach dem verkündeten Schwenk der Filmpolitik und parallel zur Produktion der ersten *Stacheltiere*, so mußten diese Filme zunächst einmal *vorliegen*, um überhaupt Material für eine „parteiliche“ Begutachtung zu bieten. Darin wiederholte sich der Vorgang vom Beginn des Projektes „Kabarett-Film“, als Groschopp ermutigt worden war, erst einmal „so ein paar Dinger“ zu drehen, „dann werden wir ja sehen“.⁶ Auch bei der Begutachtung der ersten Filme stand außer Frage, daß es keineswegs darum ging, geschliffene Satiren zu befördern, vielmehr wurde eine Instrumentalisierung ‚satirischer‘ Kritik erstrebt: Im „Vordergrund“ standen „die Probleme der Parteilichkeit durch die Satire“.⁷ Worin diese „Parteilichkeit“ bestehen sollte, erschließt sich im Schulungsmaterial des Filmkomitees.

Als die *Deutsche Filmkunst* im Herbst 1953 erschien, signalisierte der einzige Artikel zu den *Stacheltieren*, der die ersten Folgen kritisiert und dabei „parteiliche“ Kriterien für Satire verkündet, daß die *Stacheltiere* in eine deutlich andere Richtung gedrängt werden sollten. Diese veröffentlichte Kritik korrespondierte mit (Filmkomitee-)interner Schelte der Arbeit Honigmanns und Groschopps. Die internen Maßnahmen wiederum, Ansätze zu einer innenpolitischen Satire zurückzuweisen, kulminierten schließlich Ende April 1954, als die Nachfolgeeinrichtung des Filmkomitees, die Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur, „Grundsätze für den satirischen Film“ erarbeiten ließ.

1.1 Richtlinien gegen Filmsatire

Um seinen Auftrag zu erfüllen und für die Filmsatire „Parteilichkeit“ im Sinne bedingungsloser Parteilinientreue einzufordern, konfrontierte der Autor, Eberhard Richter, die ersten satirischen Versuche mit den Dogmen des Sozialistischen Realismus.⁸ Sein Part bestand erkennbar darin, den Rahmen für innenpolitische Kritik entscheidend enger zu stecken gegenüber der in der Notlage vergleichsweise lockeren Bearbeitungs- und Zulassungspraxis im Sommer 1953. Er begutachtet die ersten acht *Stacheltier*-Folgen und richtet eine Drohkulisse gegen die – ohnehin bescheidenen – satirischen Ansätze auf. Kurz vor Gründung des Ministeriums für Kultur und der Reorganisation des Komitees für Filmwesen zur Hauptverwaltung Film indiziert der Artikel einmal mehr die Gegenposition auf seiten der Parteifunktionäre zu satirischer Kritik in den eigenen Medien, die sich anschickte, in Richtung Partei zu zielen. Wie in der *Deutschen Filmkunst* anklingt, betrachtete die SED die Phase als abgeschlossen, in der sie selbstkritische Töne in ihrer „Öffentlichkeit“ für opportun gehalten hatte. Nun ging es darum, der *Stacheltier*-Produktion, von der die Filmaufsicht später so

6 Vgl. Brief Groschopps an Schwab vom 25.5.1953, o.p.

7 Staatliches Komitee für Filmwesen, Abt. Agitation-Press: Arbeitsplan für das III. Quartal 1953, 6.7.1953.

8 Eberhard Richter, „Das Stacheltier“. Die satirische Kurzfilmserie des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilm“, in: *Deutsche Filmkunst* 1. Jg. (1953) H. III, S. 136–142.

unzutreffend wie bezeichnend behauptete, diese hätte „negative Kritik“⁹ geleistet, nämlich „ausschließlich nach oben“¹⁰ gezielt, eine vollständige Richtungsänderung zu verordnen.

Diese Absicht spricht Richter im ersten Satz aus: „Endlich entsteht eine Folge von Filmsatiren, endlich wird diese wirksame Waffe im Kampf gegen das Rückständige geschärft.“¹¹ Im selben Atemzug, in dem Satire begrüßt wird, erhält *Satire* ihr Todesurteil, indem sie zum Werkzeug der Partei erklärt wird. Dies läßt sich im einzelnen an drei zentralen Kriterien festmachen, die der Autor der Filmsatire anträgt. Erstens soll satirische Kritik eine ‚positive Tendenz‘ aufweisen: „Die Satire entlarvt. Sie konfrontiert eine Lüge, eine verlogene Begründung, eine durch Böswilligkeit, Faulheit oder Dummheit entstandene Verfälschung mit der Wahrheit.“¹² An prominenter Stelle wird hier postuliert, daß ‚Satire‘ keine empörenden Zustände direkt zu attackieren habe, sondern deren Wahrnehmungsweisen oder (mediale) Kommentierungen. Damit findet sich zum einen ein weiterer Beleg dafür, daß innenpolitische Filmsatire auch gegen „Lüge“ und „verlogene Begründungen“, die über den Äther aus dem Westen kamen, eingesetzt wurde. Zum anderen legt der Autor hier fest, daß satirische Kritik „empörende Wirklichkeit“ in der DDR aus zweiter Hand anzugehen habe, gefiltert und gebrochen nach Sichtweise der SED, und daß sie dabei sogar die Überwindung der „Mißstände“ antizipieren müsse. Darauf zielt der Vorwurf, alle Sketches litten unter „unbewußtem Naturalismus“, sie „fotografieren einen unerfreulichen Zustand, aber sie lenken nicht den Blick hinter die Kulissen“. Der „Blick hinter die Kulissen“, der hier angemahnt wird, ist der Blick der SED-Propaganda. Abgelehnt dagegen wird die Darstellung von erfahrbarer Realität; gefordert – unter Bezug auf das parteiliche Verständnis von ‚Realismus‘ in der Kunst – deren parteiliche Interpretation, und damit eine erwünschte Präsentation. „Die wichtigste Forderung des Realismus in der Satire ist aber die: Das Schlechte [...] zerbricht an der stärkeren Kraft des Neuen.“¹³ Eine solche ‚Satire‘ ginge in Propaganda auf. Sie kritisierte nicht mehr, was nach Kritik drängt, sie führte ein ideologisches Scheingefecht „gegen das Alte, Verfauten“¹⁴, um die Überlegenheit des neuen Systems zu beweisen. Das der Satire angetragene Muster des Sozialistischen Realismus wäre nicht komplett ohne einen „positiven Helden“¹⁵. Auch diesen hat der Autor zu bieten. Das neueste *Stacheltier*, das er bewertet, „Erkennungszeichen: Weiße Aster“¹⁶, erfährt dafür Lob. Es sei „ausgezeichnet“, denn „in diesem Sketch [gibt] es etwas Neues. Ein Held ist aufgetreten, der die rückschrittliche Figur moralisch ohrfeigt.“ Ist aber nicht gerade ein „positiver Held“ in einer „Satire“ ein eindrückliches Zeichen für deren Fragwürdigkeit, da es Engagement mittels Satire negiert durch ein Element, das im Film selbst „Parteilichkeit“ ausweisen soll?

9 Vgl. Ministerium für Kultur, HA Produktion/Synchronisation (Sasse), Stellungnahme zu *Stacheltier*-Vorschlägen, 18.6.1954, BArch, DR- 1 4025.

10 Vgl. Brief Groschopps an Anton Ackermann vom 16.4.1954, BArch, DR- 1 4614.

11 Richter, *Das Stacheltier*, S. 136.

12 Ebd., S. 139.

13 Ebd., S. 140.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 142.

16 8. Folge, RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Berta Waterstradt, RD: Georg Honigmann, Z: 9.11.1953.

Zweitens legt Richter die satirischen Objekte fest. In der Terminologie des Sozialistischen Realismus verlangt er „typische Charaktere unter den typischen Situationen“¹⁷. Die Filmsatiren sollen ausweisen, „ob es sich um einen Typ von Menschen handelt, der verschwinden muß, oder ob es sich nur um bestimmte reaktionäre typische Züge an sonst recht brauchbaren Zeitgenossen handelt.“¹⁸ Nach dieser Vorgabe können unerwünschte satirische Objekte als „untypisch“ disqualifiziert werden sowie Staat und Partei(funktionäre), synonym gesetzt mit Neuem, völlig im Windschatten bleiben. Ebenso ausgeschlossen werden soll, so lautet das dritte Kriterium Richters, grundsätzliche, aufs Ganze zielende Kritik. Hier kündigt sich das später als „Systemkritik“ bezeichnete Tabu an, das freilich ausschließlich für innenpolitische Satire galt. Satire solle bei der „Wahl des Konflikts und seiner Lösung [noch viel konkreter] sein als viele andere Genres“¹⁹, umschreibt der Autor das Verlangen nach Partialkritik. Die erwünschte Eindeutigkeit zielt auf die Verengung von satirischen Gegenständen und Themen von Satiren. Sie sollen nicht zuletzt so ‚konkret‘ sein, daß die Zensoren die Satiren auch verstehen.

Besonders augenfällig wird der Dreh- und Angelpunkt des „Schulungsmaterials“ für die Filmbehörde: Die Richtlinien sollten ausschließen, daß die SED selbst zum satirischen Objekt würde. Bescheidene Kritik, die nach ‚oben‘ zielte, welche das SED-Filmkomitee der Filmsatire nach der Juni-Krise, wenngleich äußerst halbherzig und partiell, eingeräumt hatte, läßt es nun grundsätzlich zurückweisen. Dazu muß einer Kritik *des* ‚Unten‘ und des „Rückständigen“ das Wort geredet werden: „Wer das Aufbautempo unserer Republik bremsen, wer heute so gedankenlos leben und arbeiten will, wie es vielleicht gestern noch möglich war, hat [die Borsten des *Stacheltiers*] zu fürchten.“²⁰ Innenpolitische Filmsatire wird nun nicht mehr als „Waffe gegen Bürokratismus“ verlangt, sondern als „wirksame Waffe im Kampf gegen das Rückständige“, welcher im Namen der SED und in der Definition des ‚Rückständigen‘ durch die SED geführt werden soll. So kann die Partei sich zweifach aus der Kritik nehmen: Indem sie Satire zu ihrem Instrument erklärt und sich selbst synonym setzt mit Neuem und Fortschrittlichem. Richters Formulierung, Filmsatire müsse mit „kräftigem Humor und spielerischer Leichtigkeit“ vorgehen, beschreibt die Zählung innenpolitischer Satire. Sie läßt den Abstand erlauben zu einer satirischen Attacke, welche kein halbes Jahr zuvor gefordert worden war, als Satire als „Flamme“ „alles Negative, Vermoderte, Abgestorbene, all das, was die Vorwärtsbewegung hemmt, aus dem Leben ausbrennen“²¹ solle.

Diese Agenda einer ‚Satire‘ der herrschenden Partei anstelle von Satire, die sich auf Herrschende richtete, bestätigt sich in Richters Rezeption der ersten *Stacheltiere*. Bei Kohlhaases Satire „Bitte nicht stören“ (Folge 2) bemängelt er nach den Kriterien, die er für eine ‚sozialistisch-realistische Satire‘ postuliert hat, daß weder ein „typischer Mißstand“, noch ein „typischer Vertreter dieses Mißstandes“²² herausgearbeitet worden seien. Überdeutlich wird an diesem Beispiel erneut, daß durchgesetzt werden soll, die SED als satirisches Objekt

17 Richter, *Das Stacheltier*, S. 139.

18 Ebd., S. 140.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 136.

21 Walter Heynowski im Mai 1953 unter Bezug auf G.M. Malenkov, Rechenschaftsbericht des Zentralkomitees der KPdSU (B) an den XIX. Parteitag, Berlin/Ost 1952, S. 78.

22 Richter, *Das Stacheltier*, S. 137.

auszuschließen. Denn dem Rezensenten war keineswegs verborgen geblieben, worauf „Bitte nicht stören“ anspielte: „Sie [die vier Personen] sind üble Schwätzer, die in einem Funktioniärsjargon reden“, stellt er fest, um den Satz fortzuführen, „der nicht das Wesentliche dieser Szene charakterisiert und ein äußerliches, hier sogar völlig falsches Mittel der satirischen Überzeichnung ist.“²³ In „parteilicher“ Rezeption mißdeutet er, was der Film gerade ins Bild zu setzen sucht: Sinnlose (Partei?)Versammlungen, denen sich jeder so schnell wie möglich zu entziehen trachtet. Diese angedeutete Kritik in Richtung SED, die im September 1953 gut einen „Neuen Kurs“ suggerieren konnte, wird nun zurückgewiesen. Dazu schlägt der Autor folgende Verbesserung vor: Etwas „Wichtiges“ steht auf der Tagesordnung und gezeigt wird, daß „durch die Verantwortungslosigkeit der vier [...] eine wichtige und notwendige Sache Schaden erlitten [hat].“²⁴ Damit wäre dann dem *Stacheltier* die Satire ausgetrieben.

Wenn selbst satirische Fingerübungen der frühen *Stacheltier*-Produktion wie „Bitte nicht stören“ einer nun konfirmierten parteiorthodoxen Kritik suspekt waren, so mußte dies um so mehr für Kunerts „Liebesgeschichte“ gelten. Richter befördert die Rahmenhandlung ins Zentrum der Satire und bestätigt dabei, was die Bearbeitung des Stoffes bereits verriet: Daß mit der neuen Handlung vor allem ein Gegengewicht zur Kritik am Sozialistischen Realismus in den Film gezwungen werden sollte. Umstandslos repliziert der Rezensent die Figurenkennzeichnung aus dem Drehbuch und behauptet auch für den Film, Objekt der Satire seien lediglich die beiden „weltfremden Intellektuellen mit dicken Hornbrillen“²⁵. Die beiden „Bürokraten“, die Richter noch mit den Attributen „negativ und rückständig“ versieht und sie damit von der „Avantgarde der Arbeiterklasse“, der SED, abhebt, hätten die zeitgenössische Literatur „falsch verstanden“²⁶. Diese Bewertung verkürzt Kunerts Attacke gegen staatliche Kunstpolitik und deren Exekutoren auf einen Angriff gegen *individuelles* Fehlverhalten und auf ein Einzelproblem: Auf „manche bornierte Literaturkritiker und Lektoren“, die „die Methode des sozialistischen Realismus nach ihrem Maßstab vulgarisiert haben.“²⁷

Die grundsätzliche und zentrale kritische Dimension der Satire unterschlägt der Rezensent zum Zeichen dessen, daß sie nicht erwünscht ist. Die Szene vor dem Werk sei „dumm und verkitscht“, fertigt er die Binnengeschichte knapp ab. Um – wie vom Filmkomitee verlangt – „Richtlinien“ für die Beurteilung von Satire aufzustellen, liest er das gelungenste *Stacheltier* und einzigen Glücksfall des Produktionsjahres 1953 provokativ falsch bzw. orthodox-parteilich: Die „Liebesgeschichte“, die Kunert klar erkennbar als Exempel nutzt, um auf sozialistisch-realistische Ästhetik zu zielen und deren forcierte Adaption in kruden Machwerken, die damit den Auftraggeber wiederum nicht befriedigen können – wird von Richter, der selbst im Rahmen und im Namen dieser Doktrin urteilt, nicht an ihren immanenten kritischen Dimensionen gemessen, sondern auf ein Detail reduziert. Wie zum Beweis für Kunerts gelungene Satire erinnert sein Fazit fatal an die Redakteure im Film: „Jawohl – die Sketches des ‚*Stacheltiers*‘ zielen noch nicht scharf genug auf einen ganz bestimmten Mißstand, sie stellen das Typische nicht klar genug in typischen Situationen dar, bei einer

23 Ebd., S. 140.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 138.

26 Ebd., S. 140.

27 Ebd., S. 138.

getreuen Schilderung der Details.“²⁸ Die bittere Ironie der (Miß)Interpretation von „Eine Liebesgeschichte“ liegt darin, daß Eberhard Richter in Sachen Satire ins Recht setzt, was Kunerts Satire attackierte: Kunstdoktrin und Zensur und die Diktatur der Funktionäre über die Künstler.

1.2 Engagement und Ernüchterung

Zeitgleich mit Richters Pamphlet erschien ein (erster) Artikel von Georg Honigmann in der *Neuen Filmwelt*: „Die Stacheltiere stellen sich vor“. Diese Zeitung richtete sich an ein breiteres (Kino-)Publikum, das für die neue Serie gewonnen werden sollte. Gleichzeitig versprachen sich die Satiriker dadurch einen gewissen Rückhalt. In Honigmanns Artikel finden sich – nun aus Sicht eines an der Satirefilm-Produktion Beteiligten – ebenfalls einige Grundsätze zum Verständnis von Filmsatire. Im Kontrast zu Richters einengenden Vorgaben in der Fachzeitschrift der Filmbehörde treten hier Hoffnungen auf eine befreite Satire hervor. Sie können hervortreten, denn sie fügten sich gut in den Parteikurs dieser Zeit ein, und sie waren möglicherweise in der Krise des Jahres 1953 aus dem ZK genährt worden²⁹:

„Wo immer die Menschen, die von ihrer eigenen Hände Arbeit leben, dazu übergegangen sind, die Geldsäcke und Schmarotzer hinauszuerwerfen, sind traurige Gestalten übrig geblieben, denen das neue Leben nicht paßt. Verbiestert und verbissen kleben sie am Alten. In ihrer Mehrheit tragen sie Gift und Dolch versteckt, oft raffiniert versteckt; sie reden und tun so, als ob sie Stützen der neuen Gesellschaft wären [...] Diese Brut von Bürokraten, Pharisäern, Karrieremachern, Schwätzern, Leisetretern, Schönfärbern und was immer aufzuspüren und zu vernichten ist nicht leicht. Eines der wirksamsten Mittel, sich ihrer zu entledigen, besteht darin, sie dem Gelächter preiszugeben, einem Gelächter, das die Menschen, die von diesen Mücken gestochen werden, befreit und zugleich das Ungeziefer tötet.“³⁰

Im Engagement für eine neue, sozialistische, Gesellschaftsordnung und dabei im Kampf gegen das Erbe des faschistischen wie kapitalistischen Systems sollen Satiren die Menschen von den Stichen derjenigen, die die Geschäfte der „herausgeworfenen Geldsäcke und Schmarotzer“ verrichten, befreien. Wenn diese Satire nach Honigmanns Definition in den Dienst des Neuen tritt, dann steht dieses Neue für die Utopie einer gerechteren Gesellschaft, in der „die Menschen von ihrer eigenen Hände Arbeit leben“³¹. Im Horizont dieser Utopie fordert der Leiter der *Stacheltier*-Produktion genau dort Weite, eine aufs Ganze zielende Kritik, wo Richter Enge erzwingen will. Dabei schließt er ausdrücklich die Möglichkeit ein, Praktiken des neuen Systems selbst wie Schönfärberei (in den Parteimedien) aufzudecken sowie Pharisäer und Schwätzer zu entlarven. Diese weit gefaßte Vorstellung von satirischer Kritik gründet sich auf einem Standpunkt, ebenso wie Tucholskys kategorisches „Was darf die Satire? – Alles“ auf einem Standpunkt beruhte. Und genau darin liegt der bemerkens-

28 Ebd., S. 140f.

29 Siehe dazu das Schreiben Honigmanns an Hermann Axen um Unterstützung der Abteilung „Satirisch-Humoristischer Kurzfilm“ im Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm vom 2.6.1953, BArch, DR- 1 4446.

30 Georg Honigmann, „Die Stacheltiere stellen sich vor“, in: *Neue Filmwelt*, H. 11/1953, S. 18f.

31 Ebd., S. 18.

werte und grundsätzliche Gegensatz zu den Zumutungen, die Richter im Namen der SED-Filmbehörde verkündet. Honigmann betrachtet Engagement für das Neue, für eine neue, sozialistische Gesellschaft, als *subjektiven* Faktor, als *persönlichen* Beweggrund, Satire zu produzieren, „in den Kampf gegen das Überlebte zu führen“³². In seiner Argumentation ist „das Neue“ weder Synonym für ‚SED‘ noch für aktuelle Parteipolitik, ebensowenig ist es ein Aspekt *von* Satire, d.h. kein manifestes Element der Satirefilme selbst. Das Neue begründet sich in der Haltung des Satirikers, nicht ausschließlich im Produkt. Die Haltung des Satirikers allein bildet das ‚positive Element‘. Für wirksame Satire dagegen hat Honigmann keine Formeln parat. Vielmehr beharrt er auf einer langen Phase des Experiments, um wirkungsvolle künstlerische Formen für innenpolitische Filmsatire entwickeln zu können:

„So begab sich die Igelfamilie an die Arbeit mit einer klaren Vorstellung von ihrer Aufgabe, aber mit einer sehr unklaren Vorstellung davon, wie man sie lösen könne. [...] Jedes neue Filmchen bringt ihr neue Erfahrung und neue Einsicht, und trotzdem werden wir noch lange Zeit probieren und experimentieren müssen.“³³

Damit wird der fundamentale Unterschied greifbar zwischen dem Korsett an externen Vorschriften, das Richter entwirft und Honigmanns Gegenthese, wie Satire in den „Kampf gegen das Überlebte“ zu führen sei. Sein Beharren auf Satire als Experiment, darin dem kategorischen „Alles“ Tucholskys nahe, kollidiert mit den Versuchen der Filmbehörde und mittels der Filmbehörde, unter dem Etikett „Satire“ lustigen Sozialistischen Realismus durchzusetzen. Damit ist nicht weniger als die Souveränität der Künstler berührt: Richter entwickelt Vorgaben für das Produkt ‚DDR-Satire‘, wobei das Satirische selbst auf der Strecke bleibt. Die Künstler degradiert er zu Erfüllungsgehilfen. Honigmann besteht für seine Abteilung auf künstlerischer Freiheit, die sich auf einem Engagement für das Neue gründet. Und er will Filmsatiren produzieren, die den Nerv des Publikums tatsächlich treffen. In diesem Zusammenhang erinnert er die Kritiker ‚von oben‘ daran, in welcher Absicht und in welcher politischen Situation die *Stacheltiere* eingeführt wurden: Als sich die SED „volkstümlich“ zeigen und sich vor den Kritikern (von) ‚unten‘ beweisen mußte:

„Eine große Hilfe bei unserer Arbeit wird uns die Kritik der Kinobesucher sein. [...] Darum müssen wir ein feines Ohr dafür haben, was sich die Menschen im Dunkel des Kinos über uns zuflüstern. [...] Langeweile ist unser Untergang. Darum haben sich die Stacheltiere geschworen, daß sie sich niemals dazu verleiten lassen wollen, belehrend ihre Vorderpfoten zu erheben und Lektionen zu erteilen. Auch wollen wir nicht [...] die Moral von der Geschichte‘ mit Paukenschlägen einhämmern. Die mit uns lachen, haben uns verstanden [...]“³⁴

Gegen Vorstellungen der Parteiaufsicht in bezug auf das Produkt Film, wonach dieses eindeutig einen „ganz bestimmten Mißstand“³⁵ verhandeln und das Neue aufzeigen solle, macht sich der Leiter der *Stacheltier*-Gruppe für die *Wirkung* stark und stellt das Urteilsvermögen der Zuschauer als Kriterium für gelungene Filmsatire ins Zentrum. Zuallererst müßten die Filme das Publikum ansprechen. Sie dürften weder vordergründig belehren noch den Holzhammer schwingen. Insgesamt betrachtet Honigmann scharfe Satire als Mittel, die

32 Ebd., S. 19.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Richter, *Das Stacheltier*, S. 140.

Gesellschaft voranzubringen, einen Neubeginn überhaupt leisten zu können, indem diese nicht nur alten Gesinnungen den Kampf ansagt, sondern ebenso Heuchler, Opportunisten und Lügner³⁶ attackiert. Diese Haltung mußte mit den Interessen der Zulassungsinstanz in Konflikt geraten. Statt eines persönlichen Standpunktes, welcher sich noch dazu auf einer Überzeugung gründete, wurde dort die umstandslose Unterwerfung unter die Parteilinie betrieben.

Als keine zwei Monate danach erneut ein Artikel Honigmanns zu den *Stacheltieren* erscheint, lassen sich darin nicht nur die Folgen von Zurechtweisung und Disziplinierung des Leiters der *Stacheltier*-Produktion – nun durch die Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur – erkennen. Hervor tritt ein deutlich verengtes Konzept für die *Stacheltier*-Satire, das zudem parteiöffentlich annonciert wie propagiert wird. Die innenpolitische Satire im Kurzfilm, so zeigt sich, soll auf das Niveau eines Beschwerde-Forums in Zeitungen und auf Betriebszeitungs-Humor gedrückt werden. So ist es nur konsequent, daß Honigmann Mitte Januar 1954 – im Gegensatz zum zuvor eröffneten weiten Horizont – ein Minimalprogramm beschreibt. In diesem springt vor allem das bereits von Richter vorgebrachte Kriterium „konkreter Satire“ ins Auge. Statt „Pharisäer, Karrieremacher, Schwätzer, Leisetreter, Schönfärber und was immer“ anzugehen und aufzuspüren, beschreibt Honigmann nun, daß sich die Stacheltiere auf Alltagsorgen und -probleme richten würden:

„Unsere Stoffe müssen noch sehr viel näher herankommen an das, was die Menschen in den Betrieben, auf den Dörfern, in Büros und Verwaltungen täglich erleben, was ihnen bei ihrer Arbeit und im alltäglichen Leben berechtigten Verdruß bereitet.“³⁷

Die Formulierung „berechtigter Verdruß“ weist eine Institution aus, die über eine ‚Berechtigung‘ entscheidet. Deckte sich im Herbst ‘53 ein wenig Kritik an Funktionären („Bürokraten“) mit deren Interesse, da sich Volkszorn abkühlen ließ, so sorgten die „Bürokraten“ in der Hauptverwaltung Film 1954 dafür, den *Stacheltier*-Filmen eine neue Richtung vorzugeben, die auf andere Weise Entlastung versprach. Nun sollen die *Stacheltiere* Alltag in den Fokus nehmen, Arbeitsalltag und Alltagsprobleme, und damit ein Forum bieten, in dem „Verdruß“ öffentlichen und kontrollierten Ausdruck finden und vor allem Interpretation erfahren konnte. Zu Recht stellt Honigmann die Analogie zu „Mecker-Ecken“³⁸ in Zeitungen und Zeitschriften her und fordert „die einfachen Menschen“ dazu auf, an das *Stacheltier* zu schreiben. „Sie können und sollen uns genauso schreiben wie sie an die demokratischen Zeitungen schreiben. [...] So wie Ihr schreibt ‚Bärchen brumme!‘, so schreibt uns ‚Stacheltier piekse!‘“³⁹ Das „Bärchen“ brummte damals in der „BZ am Abend“, die Georg Honigmann als Chefredakteur geleitet hatte, bevor er zu den *Stacheltieren* wechselte. Für die in sehr enge Schranken gewiesene Filmsatire wählt er das zutreffende Verb „pieksen“. Es solle „gepiekst“ statt attackiert, geschweige denn „Ungeziefer getötet“ werden⁴⁰. Damit beschreibt er nicht weniger, als daß Satire Humor weichen mußte. Richten sich die neuen

36 Honigmann, *Die Stacheltiere stellen sich vor*, S. 18.

37 „Das Stacheltier schreibt unseren Lesern“ von g.h. [d.i. Georg Honigmann], in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 2, S. 8.

38 Vgl. zum Thema „Mecker-Ecken“ Ina Merkel (Hg.), „Wir sind doch nicht die Mecker-Ecke der Nation“. Briefe an das DDR-Fernsehen, Köln 1998.

39 g.h. [Georg Honigmann], „Das Stacheltier schreibt unseren Lesern“, S. 8.

40 Honigmann, *Die Stacheltiere stellen sich vor*, S. 18.

Stacheltiere erst einmal auf Arbeitsalltag, können sie umstandslos für Kampagnen genutzt werden um höhere Arbeitsleistungen, Qualitätsarbeit, Arbeitsdisziplin. Auch dafür gibt es Analogien, zum Beispiel in sowjetischen Betriebszeitungen. Dort sollten in der Rubrik „Satire und Humor“ „Feuilletonisten, Satiriker und Fabeldichter [...] stets alles, was der Planerfüllung, der Entwicklung der Produktion und der Hebung der Qualität in der Produktion sowie der kulturellen und sozialen Betreuung der Werktätigen im Wege steht, zum Gegenstand ihrer Kritik machen.“⁴¹

Noch ein anderer Aspekt läßt sich in Honigmanns Aufforderung an die Zuschauer sehen, dem *Stacheltier* zu schreiben: Die Hoffnung, Anregungen für Stoffe zu erhalten. Immer wieder beschreibt Honigmann, daß der Redaktion zu wenig brauchbare Stoffe vorlägen und immer wieder fordert er Autoren auf, für das *Stacheltier* zu arbeiten. Der Mangel an Vorlagen erklärt sich nicht allein aus der Abneigung oder zumindest Scham, parteilinientreue Szenarien zu liefern oder entsprechende Veränderungen hinnehmen zu müssen. Sie erklärt sich auch daraus, daß vielen Autoren einfach die Kenntnis der Arbeitsmilieus fehlte.

1.3 „Der Bart ist ab“: Entschärfung einer Satire

Die Schwerpunkte einer Revision der frühen innenpolitischen Satire, wie sie sich in den ersten *Stacheltieren* angedeutet und entwickelt hatte, ließen sich theoretisch bereits dem „Schulungsmaterial“ für das Filmkomitee entnehmen, das im Herbst 1953 vorlag. Wie diese Vorstellungen praktisch umgesetzt wurden, läßt sich an der Bearbeitung eines *Stacheltier*-Szenariums verfolgen, welches exakt in dieser Revisionsphase vorlag und stark verändert wurde: „Der Bart ist ab“ von Wolfgang Kohlhaase.⁴² Nach „Bitte nicht stören“ war das Szenarium für „Der Bart ist ab“ die zweite Arbeit des 22jährigen Autors für die *Stacheltiere*. Das Szenarium lag im November 1953 der *Stacheltier*-Dramaturgie vor, ging zur Begutachtung an das Filmkomitee und wurde von Sepp Schwab am 14.11.1953 mit einem ausdrücklich positiven Vermerk genehmigt.⁴³

Kohlhaases Szenarium schlug drei Handlungsorte vor: einen Park, das Büro einer FDJ-Kreisleitung und den Festsaal eines FDJ-Clubhauses. Am Beginn sollte man eine Gruppe Jugendlicher an einer Parkbank sehen, mit den Planungen eines Festes beschäftigt. „Ein kleiner Dicker“ kann es kaum erwarten, auf dem Fest aufzutreten, denn er spielt Trompete. Seine Gegenfigur ist ein „langer Bursche [...] mit düsterem Gesicht“⁴⁴, der auf die Frage: „Ist das wahr, bist Du lustig?“ „mit todernstem Gesicht“ in sächsischer Mundart erwidert:

41 „Satire und Humor in der Betriebspresse“, in: *Trud*, Moskau, 29.1.1953. Zitiert nach *Ost-Probleme*, 5 (1953), Nr. 16, S. 605.

42 „Der Bart ist ab“ (Folge 18), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Wolfgang Kohlhaase, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Karla Runkehl, Horst Torka, Hans-Joachim Martens u.a. Zulassungsdatum der 1. Fassung: 26.2.1954.

43 Handschriftlicher Vermerk Sepp Schwabs auf dem (getippten) „Szenarium von Wolfgang Kohlhaas[e] für einen satirischen Kurzfilm“: „Glückwünsch an Dr. Honigmann. Einverstanden, 14. XI. [1953] Schwab“. Die handschriftliche Fassung weist eine Datierung auf: „denn man schreibt erst November [1953]“, BArch, DR 117 ST 5/135.

44 Zitate nach getippter Fassung des handschriftlichen Szenariums, S. 1–5, BArch, DR 117 ST 5/135, hier S. 1.

„Na glar bin ich ein lustiger Mensch!“ Diese Eingangskonstellation – die heitere, unbeschwerte Stimmung in der Gruppe gegenüber dem einen Sächsisch-Sauertöpfischen – führt den Konflikt ein, um den dieses *Stacheltier* kreist: Die gegensätzlichen Interessen der Jugendlichen und der Jugend-Organisation FDJ. Das Sächsisch des todernsten (körperlich) Großen ruft Funktionärs-Diktion auf. An ihr bricht sich die Phantasie und Freude des „Kleinen“, die sich auch als Begeisterung für Jazz lesen läßt, dessen bevorzugtes Instrument er spielt. Die heitere Stimmung erstickt vollends, als jemand die Frage stellt: „Und wer geht zum Kreis?“ Erst hier erschließt sich, daß es sich um die Vorbereitung eines größeren Festes bei der FDJ handelt.

Der „kleine Dicke“ und das „fröhliche Mädchen Ingeborg“ gehen in die FDJ-Kreisleitung, um die Genehmigung einzuholen. Erneut erscheint eine humorlose, sächselnde Figur, nun in Gestalt des „1. Sekretärs“. Dieser „Mensch in einem FDJ-Hemd“⁴⁵, der „kurze Hosen zu seinem langen Bart“⁴⁶ trägt, produziert manisch Rundschreiben, die vom „frohen Jugendleben“ künden, während er dieses in der Realität giftig ablehnt. Die Welt des „ersten Sekretärs“ besteht aus Papier. Sein Büro ist „mit einem Wort, voll. Voll vor allem mit Papier, das einen Schreibtisch und vier Stühle gehäuft bedeckt sowie drei hohe Regale füllt [...]“⁴⁷, in denen sich „Rundschreiben des Zentralrates“ der Jahre 1951, 1952 und 1953 stapeln, wie entsprechende Schilder an den Regalen ausweisen. Der „erste Sekretär“ kanzelt den „kleinen Dicken“ ab: „Wir stehen mitten in der Winter-Rundschreiben-Kampagne und Du machst ‚Tatü-Tata!‘“⁴⁸ Die Entgegnung an den Funktionär, er verstehe nichts vom Jugendleben, bestätigt dessen Antwort umgehend: „Deine Kritik, Jugendfreund, ist unqualifiziert. Das Jugendleben umgibt mich ständig. Diese drei Regale sind voller Jugendleben. Ich stehe mitten im Jugendleben!“ Gleich darauf „steht“ der Funktionär tatsächlich mitten im Jugendleben: „(...) [D]ie Treppe [aus alten Rundschreiben, rutscht] langsam in sich zusammen, und der 1. Sekretär steht bis zu den Knöcheln in den Rundschreiben des Zentralrats.“⁴⁹ Die Konfrontation wird an dieser Stelle nicht weitergetrieben, sondern entspannt, als das Signalwort ‚Arbeit‘ fällt. Nun meint der 1. Sekretär zu „verstehen“, worauf die Jugendlichen hinauswollen: auf das „sogenannte frohe Jugendleben laut Zentralratsbeschuß vom ...“⁵⁰ Dazu kann er ein Referat ankündigen.

Die letzte Szene zeigt ihn hinter einem Podium in einem festlich geschmückten Raum beim Referat: „Wir lachen nicht etwa, um zu lachen. Wir lachen vielmehr, um unsere Bauchmuskeln von der Arbeit des Tages zu entspannen und damit die Bahn frei zu machen für neue Erfolge! [...] Wir machen Musik nicht, um Musik zu machen, sondern ...“ An dieser Stelle wird er unterbrochen: „... um zu tanzen!“⁵¹ Die Kapelle beginnt zu spielen, die Jugendlichen zu tanzen. Danach „verläßt die Geschichte den Boden der materiellen Tatsachen und wird metaphysisch“ heißt es im Szenarium. Ein Mädchen „zieht den 1. Sekretär am Bart, der abgeht wie der angeklebte Bart eines Weihnachtsmannes“ und sagt: „Nun

45 Ebd., S. 2.

46 Ebd., S. 3.

47 Ebd., S. 2.

48 Ebd., S. 3.

49 Ebd., S. 4.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 5.

nimm den Bart ab und mach mit!“⁵², und der „kleine Dicke“ kommt endlich zu seinem Trompetensolo.

„Der Bart ist ab“ konfrontiert die Lebenswelt der Jugendlichen mit der ganz gegensätzlichen eines Jugendfunktionärs. Die Satire entzündet sich an einem sturen, selbtherrlichen FDJ-Funktionär, der vom Leben selbst und insbesondere von der Lebensrealität derjenigen, die er anleitet, weder Kenntnis hat noch haben will. Die Figurenzeichnung des 1. Sekretärs, der Gegensatz zwischen langem (Greisen-)Bart und kurzer Knaben-Hosen, erfaßt den Zustand einer Jugendorganisation, deren ‚Kopf‘ gegenüber dem jugendlichen Körper vergeistert ist. Diese Unvereinbarkeit ist auch in Worte gefaßt: „Du verstehst eben nichts vom Jugendleben!“⁵³ Die materielle und ideelle Welt dieses 1. Sekretärs erschöpft sich in Anweisungen, Verordnungen und bürokratischem Aktivismus, der Selbstzweck ist. Nicht nur die unmäßige Produktion von „Rundschreiben“ wird attackiert, nicht nur die Diskrepanz von Theorie und Handeln. Vielmehr deklariert die FDJ-Organisation etwas, was sie gar nicht einlösen will. „Frohes Jugendleben“ existiert nur als Dekret auf Papier, das der 1. Sekretär unermüdlich produziert, reproduziert und durch seine Organisation kreisen läßt „wie das Blut durch den Körper“⁵⁴. Die Verordnungen, die aus den Regalen quellen und bereits einzelne Gegenstände (wie Untersetzer, Trittbrett) ersetzt haben, drohen nicht nur die Dinge, sondern alles Lebendige zu verdrängen.

Am Beispiel der FDJ-Gruppe richtet sich die Kritik sowohl auf die einseitige Betonung von Arbeit und Nützlichkeit des Menschen in der SED-Politik und -Propaganda wie auch auf die feindliche Haltung der Partei gegenüber „oberflächlichen“ Freizeit-Vergnügungen. Die Konfrontation zwischen Funktionär und den Jugendlichen entzündet sich an der Organisation eines Festes mit Musik und Tanz, welches auf 200 Stunden Arbeit folgen soll, in denen die Jugendlichen das FDJ-Clubhaus ausgebaut haben. Dieses ‚Ansinnen‘, in der Freizeit zu feiern statt zu arbeiten, widerstrebt dem 1. Sekretär. Kohlhaase pointiert seine Kritik an der Nützlichkeithetik, die der Funktionär propagiert, ohne daß er sie selbst einlöst, in dessen Rede bei der Einweihung des Clubhauses: „Wir lachen [...], um unsere Bauchmuskeln von der Arbeit des Tages zu entspannen und damit die Bahn frei zu machen für neue Erfolge!“⁵⁵

Kohlhaases Satire läßt sich insgesamt als Beispielgeschichte verstehen, die den Dissens zwischen SED-Führung und Volk erfaßt. Läßt bereits der Titel an den „Spitzbart“⁵⁶ denken, so ruft die Figur des „1. Sekretärs“ (der FDJ) unweigerlich den höchsten „Ersten Sekretär“, Walter Ulbricht, auf. Dafür gibt es weitere Indizien als Bart und sächsische Mundart allein: Selbtherrliches Verhalten, hölzerne Sprache wie aktuelle Phrasen der Parteipropaganda sowie die Ignoranz gegenüber den Bedürfnissen des Volkes. Jedoch wird der Dissens zwischen Funktionär und Jugendlichen/Volk nicht zugespitzt. Auch bleibt die Autorität des Funktionärs unangetastet, wengleich die Geschichte selbst keine Gründe dafür liefert, daß der FDJ-Sekretär die Autorität besitzt, die ihm verbal eingeräumt wird. Ebenso bleibt seine Rund-

52 Ebd.

53 Ebd., S. 4.

54 Ebd., S. 3.

55 Ebd., S. 5.

56 In diesem Zusammenhang liest sich „Der (Spitz-)Bart ist ab“ wie eine optimistische, „positive“, Antwort; natürlich nicht in bezug auf Ulbrichts Rücktritt, wohl jedoch hinsichtlich der Hoffnung auf ein Ende des Dogmatismus/Stalinismus in der SED.

schreiben-Manie auf der Textebene unkritisiert⁵⁷. Als Schlußszene ist ein Fest mit „fröhlicher“ Stimmung geplant, und Jugendlichen die lachen, statt den FDJ-Sekretär zu verlachen. Ein solches Szenarium weist aus, daß (auch) Wolfgang Kohlhaase keine Fundamentalkritik beabsichtigte, für die weder die SED-Medien insgesamt noch das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm im besonderen auch nach dem 17. Juni der richtige Ort gewesen wären. Der Autor formuliert jedoch seine Kritik – eingedenk der politisch neuralgischen Punkte – in der etwas freieren Atmosphäre des „Neuen Kurses“. Bemerkenswert in seinem Szenarium ist vor allem, daß, trotz der weichen, wenn man will auch versöhnlichen, grundsätzlichen Einverständnis implizierenden Aspekte, die zentrale Kritik nicht abgelenkt wird, der Stoff keine optimistische und versöhnliche Tendenz erhält. Der Widerspruch zwischen Funktionär und Jugendlichen und die Kritik am Funktionär ‚von unten‘ bleiben bestehen. Denn am Ende muß „die Geschichte den Boden der materiellen Tatsachen“ verlassen und „metaphysisch“ werden.⁵⁸ Auf ihrer realistischen Erzählebene löst sie den Konflikt dagegen nicht auf.

Dieses Szenarium hatte Sepp Schwab der Hauptverwaltung Film hinterlassen, nachdem ihm der Leitungsposten in der neuen Verwaltung, für den er zunächst vorgesehen war, versagt und er auf einen Botschafterposten abgeschoben wurde.⁵⁹ Leiter der Hauptverwaltung Film wurde statt Schwab Anton Ackermann. Bis das Szenarium aus dem November 1953 in der Verantwortung Ackermanns verfilmt werden konnte, mußte es eine Reihe Mutationen durchmachen. Bis zur Verfilmung wird der zentrale Konflikt zwischen Funktionär und Jugendlichen weiter entschärft. Ihm wird die Prägnanz und vor allem die grundsätzliche Aussage genommen. Dazu werden alle drei Szenen verändert.

Statt im Park beginnt der Film im Festraum eines FDJ-Clubheims, in dem junge Leute „in FDJ-Kleidung“⁶⁰ mit letzten (Maler)Arbeiten beschäftigt sind. Der Schauplatzwechsel – vom Park in einen Raum der FDJ – steht für die Veränderung, der die gesamten Geschichte unterworfen wurde. Zurückgenommen auf enge, interne Räume, auf *eine* FDJ-Gruppe, werden verallgemeinernde Dimensionen gekappt. Die Figur des „1. Sekretärs“ wird in der Hierarchie der FDJ-Kreisleitung zu einem kleinen Licht degradiert, zum „Propagandisten“, der in seiner Aufgabe völlig aufgeht, diese möglicherweise „zu ernst“ nimmt. Zudem ist er nicht mehr so klar von den Jugendlichen abgehoben, vielmehr ein „junger Mensch“⁶¹, allerdings einer mit lächerlich langem Bart.

Stark verkürzt wurde die zentrale Auseinandersetzung im Büro des Propagandisten, gestrichen die Pointierung („Du verstehst eben nichts von unserem Leben“). So kommt es lediglich zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen den Jugendlichen, die ein Fest veranstalten möchten, und einem in die Produktion von Rundschreiben vertieften, steifen Menschen. Gestrichen wurde der präzise Hinweis auf die vielen Arbeits-Schichten der Jugendli-

57 Die Jugendlichen stellen die Arbeit des Propagandisten kaum in Frage: „Na ja, das ist sicher wichtig ...“, vgl. Kohlhaase, Szenarium „Der Bart ist ab“, S. 7.

58 Ebd., S. 5.

59 Vgl. Schenk, Mitten im Kalten Krieg, S. 83. Ralf Schenk beschreibt, wie Hans Rodenberg, damals Hauptdirektor des DEFA-Studios für Spielfilme, Ende Juni 1953 bei Walter Ulbricht gegen Schwab intrigierte und so dafür sorgte, daß Schwab abgelöst wurde.

60 Groschopp, Drehbuch „Der Bart ist ab“, S. 1, DR 117 ST 5/135.

61 Ebd., S. 4.

chen in deren Freizeit, die die Feier zwingend begründet hatten, sowie die grundsätzlich feindliche Gesinnung des Funktionärs gegenüber Feiern. Ebenso wurde die Kritik an der absurden Flut von „Rundschreiben“ zurückgenommen: Der Schwenk auf die überfüllten Regale, in denen die Rundschreiben der vergangenen Jahre lagern, entfällt. Damit kann die Beschäftigung des Propagandisten als temporäre Aktion lesbar werden – und nicht als permanente und ausschließliche Aktivität seit 1951. Nicht mehr grundsätzlich kritisiert wird die Überproduktion an Verordnungen, die praktisches Handeln ersetzt. Und dem Argument, daß es dem Funktionär ausschließlich um Arbeit geht, daß er auch die Freizeit als „Reproduktion von Arbeitskraft“ rigoros in den Dienst der Arbeit stellt, wird der Boden entzogen. Übrig bleibt eine Auseinandersetzung in einer FDJ-Gruppe zwischen „fröhlichen“ Jugendlichen und einem „ernsten“ Propagandisten. Aber auch dieser Theorie und Formel-Sprache ergebene Mensch reagiert erst auf die Stichworte ‚Arbeit‘ und ‚vorwärts kommen‘ und auch er stellt ein Referat in Aussicht, nun allerdings über die „ernste Sache“, ein „frohes Jugendleben zu entfalten“⁶².

An die Stelle des (grotesken) Referates über das Primat der Arbeit (gegenüber dem Feiern) setzt die Schlußszene im Film einen lang ausgebreiteten theoretischen Entwurf über das „frohe Jugendleben im Allgemeinen und Besonderen“ im Kontext der Menschheitsgeschichte. Nicht mehr der Lächerlichkeit ausgesetzt wird die sture, freudlose und vor allem sinnlose Arbeitsfixierung des Funktionärs. Am Ende führen die Jugendlichen den „verkrampten“ Propagandisten geduldig und freundlich aus der Welt der Theorie und Bürokratie ins Leben. Weil dieses Ende auf eine realistische Ebene befördert wurde, kann der Film suggerieren, daß der Funktionär tatsächlich zu einem anderen Verhalten in der Lage ist. Die Jugendlichen befreien ihn von seinem Bart, und damit kann er sein jugendliches, lockeres und vor allem menschliches Antlitz zeigen.

Bei aller Zurücknahme von satirischer Schärfe, die dem politischen System der DDR zu nahe gekommen wäre, erstaunt es, daß ein Detail verstärkt wurde. Obwohl vom „1. Sekretär“ (einer FDJ-Kreisleitung) in der Filmversion nur noch ein „Propagandist“ übriggeblieben ist und dieser in der letzten Szene vorsichtshalber in einen Sessel gesetzt wird statt (wie vorgesehen) hinter ein Pult gestellt, persifliert er unverkennbar Ulbricht. Er sächelt, er nutzt dessen Diktion und dessen Gestik. Es ist allerdings – wie kaum anders zu erwarten – eine punktuelle und zudem freundliche Anspielung auf den Ersten Sekretär. Gezeigt wird, daß er zwar sehr gerne Grundsatzreferate hält, jedoch letztlich Feiern und Fröhlichkeit nicht völlig abgeneigt ist, daß er dazu fähig ist, sich mit dem Volk zu vergnügen. Insofern beantwortet dieses *Stacheltier* den Ruf vom 17. Juni, „Der Spitzbart muß weg“ mit „Der Bart *ist* ab“, und verneint damit Handlungsbedarf. Der Film führt am Ende einen gewandelten, menschlichen Funktionär mit einem fröhlichen, volkstümlichen Antlitz vor. Fast könnte man von einer Popularisierung des Ersten Sekretärs reden.

Denn was für die SED zutraf, galt erst recht für deren Führung: Sie wollte Satire für sich nutzbar machen, ohne sich ihr selbst auszusetzen. Auch zu Zeiten des „Neuen Kurses“ konnte von „Weisheit und Humor“ in den SED-Institutionen und Organisationen keine Rede sein. Diese schöne Perspektive hatte Johannes R. Becher entworfen, als am 8. Januar die Geschäfte des Staatlichen Komitees für Filmwesen an das neue Ministerium für Kultur übergeben wurden:

62 Ebd., S. 7.

„Man kann nicht einen Film voll Weisheit und Humor produzieren, wenn nicht diejenigen, die ihn schreiben, die ihn herstellen, ich gehe darüber hinaus, wenn nicht die Organisationen und Institutionen, die solche Filme hervorbringen, nicht etwas von diesen Eigenschaften mit sich bringen. Bert Brecht sagte: Mit Kühnheit, Phantasie, Weisheit und Humor müssen die Schriftsteller und Kulturschaffenden den neuen Kurs verwirklichen. Diese 4 Eigenschaften [...] sind auch notwendig für die Arbeit innerhalb des Ministeriums.“⁶³

Alle vier Eigenschaften gingen den alten und neuen führenden Mitarbeitern in der Filmzulassungsinstitution ab. Die Bearbeitung von „Der Bart ist ab“ gibt ein Beispiel dafür, daß innenpolitische Satire in der DDR zurückgenommen wurde, bevor diese richtig hätte Tritt fassen können. Und Becher hatte Recht: Ohne eine kühne und humorvolle Filmbehörde sorgten auch die Produkte, die sie zurechtgestutzt und abgeschwächt zuließ, für Langeweile. Nachzutragen ist, daß die letzte Variante von „Der Bart ist ab“ weiter dadurch verdorben wurde, in dem man ihr eine Referenz auf Walter Ulbrichts Volkskammer-Erklärung zur „friedlichen Lösung der deutschen Frage“⁶⁴ aufpfropfte. Im Festsaal der Jugendlichen kommt völlig unmotiviert das Modell eines „geteilten Deutschen Hauses“ ins Bild, das zum Schluß zusammengefügt wird. Damit kommt noch ein zweites Mal Ulbricht ins Spiel, diesmal, weil das *Stacheltier* seinen Beitrag zur „Popularisierung des Vorschlags von Walter Ulbricht“⁶⁵ in Sachen Friedensvertrag liefern muß.

2. Die nützlichen Stoffe statt der guten:⁶⁶ „Satirefilm“ und Parteivorgaben

Die Hauptverwaltung Film urteilte Mitte 1954 über die *Stacheltier*-Produktion des Jahres 1953, diese hätte einen „falschen Weg“ genommen, da „negative Kritik“⁶⁷ geleistet worden sei. Diese neue Bewertung eines Weges, der zuvor als „politisch notwendig“ galt und unter Aufsicht des SED-Filmkomitees besprochen worden war, beschreibt dennoch keine grundsätzlich neue Haltung der SED-Aufsichtsbehörde gegenüber der *Stacheltier*-Produktion –

63 Dienstbesprechung des Staatlichen Komitees für Filmwesen zur Übergabe der Geschäfte an das Ministerium für Kultur, 8.1.1954, BArch, DR- 1 4434, S. 3f.

64 Volkskammererklärung Walter Ulbrichts vom 25.11.1953 „Der Weg zur friedlichen Lösung der deutschen Frage“, vgl. Staatliches Komitee für Filmwesen: Entschließung der Mitgliederversammlung der SED-Betriebsparteiorganisation zur Vorbereitung des IV. Parteitag der SED, 11.12.1953, BArch, DR- 1 4194.

65 Vgl. Vorlage für das Kollegium des Staatlichen Komitees für Filmwesen: Plan zur Mitarbeit an der Erfüllung der Vorschläge der Regierungserklärung vom 25.11.1953, 30.12.53, BArch, DR- 1 4434.

66 Vgl. Richard Groschopp, Schreiben an die HV Film, Herrn Ackermann, vom 16.4.1954, S. 3, BArch, DR- 1 4614.

67 „Es ist interessant, daß er [der Einsender von Vorschlägen für Stacheltierfilme, S.K.] sich über die ersten Folgen des Stacheltieres, bis etwa No. 16 besonders freut. Es sind dies die Folgen, die in der grundsätzlichen Diskussion über das Stacheltier als ein falscher Weg gekennzeichnet wurden. [Der Autor] versucht aber gerade in seinen Vorschlägen diese Art einer negativen Kritik weiterzuführen.“ Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Produktion/Synchronisation (Sasse), Stellungnahme zu Stacheltier-Vorschlägen, 18.6.1954, BArch, DR- 1 4025, S. 1.

wohl aber eine veränderte Handhabung des Satirefilms gegenüber der Startphase. Nach wie vor hatten sich die Gründe, die für einen „heiteren Teil“ im Kino sprachen, nicht verändert. In der Notlage des Juni 1953 und dem insgesamt veränderten Kinoprogramm war jedoch eine andere Gewichtung der Themen für die *Stacheltiere* erzwungen worden. Ebenso war es damals unvermeidlich, einige schärfere Stoffe zuzulassen. So starteten die Kurzfilme mit ausschließlich innenpolitischen Themen und gaben ihnen damit quantitativ sowie qualitativ größeren Raum, als zunächst vorgesehen, wie die Testproduktion ausweist. Diese Gewichtung wurde von der Hauptverwaltung Film im April 1954 ausdrücklich für beendet erklärt.

2.1 Quotierte innenpolitische Satire

Am 2. April 1954 fand in der Hauptverwaltung Film eine „Aussprache“ statt, die Georg Honigmann verlangt hatte. Anwesend waren neben Honigmann zwei Mitarbeiter der HV Film: der Stellvertretende Leiter, Rudolf Böhm und der Abteilungsleiter Rudi Müller.

„Die Aussprache beseitigte die im Kollektiv [der *Stacheltiere*, S.K.] bestehenden Unklarheiten, ob es auch weiterhin noch möglich sei, Stoffe zu behandeln, die sich kritisch mit negativen Erscheinungen in unserem Staats- und Wirtschaftsapparat beschäftigen. Solche Sujets sind auch weiterhin in der richtigen Proportion (etwa eins auf drei andere) erwünscht, sofern sie sich nicht gegen die Institutionen, sondern gegen die hemmenden Personen und Erscheinungen richten.“⁶⁸

In Anbetracht des doch sehr bescheidenen Umfangs, in dem sich einzelne *Stacheltier*-Satiren 1953 tatsächlich „kritisch mit negativen Erscheinungen im Staats- und Wirtschaftsapparat“ beschäftigt hatten, wird nun zweierlei indiziert. Erstens – nur sehr notdürftig umschrieben – erscheint hier das Verbot, Institutionen des Staates und der Wirtschaft in den *Stacheltier*-Filmen überhaupt zu kritisieren. Damit wird nun manifestiert, was sich bei der Bearbeitung der Szenarien von Anfang an belegen ließ: Staat und Wirtschaft werden als Institutionen zum Tabu erklärt. Für ein Viertel der Jahresproduktion, das hieß für etwa vier Folgen, wird Symptomkritik in Aussicht gestellt, die sich auf Personen und Erscheinungen zu beschränken und diese als Ausnahmen in einer insgesamt positiven Bilanz zu kennzeichnen hat. Bei aller raren Klarheit hinsichtlich der Tabuzonen für innenpolitische Satiren bleibt eine Frage dennoch völlig ausgespart: Ob sich Satire auch „mit negativen Erscheinungen“ im SED-Parteiparat auseinandersetzen könne. In der Leerstelle markiert sich das entscheidende Tabu für (satirische) Kritik sowie der Daseinszweck der Hauptabteilung Film. Auch eine weitere Einschränkung der *Stacheltier*-Stoffe umkreist dieses Zentrum: „Es wurde festgelegt, daß Szenarien, die sich gegen Mißstände richten, die aus objektiven Schwierigkeiten noch lange Zeit bestehen werden, [...] ungeeignet sind.“⁶⁹ Diese Vorschrift verkleinert den Radius für die dürftigen Möglichkeiten zu satirischer Kritik nochmals. Denn bereits in Honigmanns Formulierung vom Januar 1954, daß sich das *Stacheltier* einer „berechtigten Kritik“⁷⁰ annehmen werde, hatte sich die Instanz markiert, die das Recht bean-

68 „Bericht über die in der HV Film geführte Besprechung am 2.4.1954“ vom 3.4.1954, BArch, DR- 1 4055, S. 1.

69 Ebd.

70 Vgl. g.h. [Georg Honigmann], „Das Stacheltier schreibt unseren Lesern“, S. 8.

spruchte, darüber zu befinden, welche Kritik „berechtigt“ sei. Mit der Einführung der Kategorie „objektive Schwierigkeiten“ kann nun jede Kritik als „unberechtigt“ zurückgewiesen werden. Damit sichert sich die SED zweifach ab: Weder kann sie selbst zum satirischen Objekt werden, noch Personen, Institutionen, Vorfälle, die sie für „ungeeignet“ erklärt.

Immerhin liegt jedoch darin, daß sich die Hauptverwaltung Film dazu bringen ließ, *überhaupt* eine Quote für größer dimensionierte innenpolitische Themen auszuweisen, eine gewisse Verbesserung der Lage für den Satirefilm gegenüber dem Jahresende 1953. Stellte die Quote eine Herausforderung für die einen dar, verschaffte sie den anderen ein Alibi. Sie wahrte den Anschein und die Perspektive, die Partei räume innenpolitischer Satire ein gewisses Forum in ihrer Öffentlichkeit ein. Dazu wurde eine gelegentlich kritische Behandlung „hemmender“ (Einzel!-)Personen und (Einzel-)Erscheinungen in den „richtigen Proportionen [...] erwünscht“.⁷¹

Honigmanns hintergründige Formulierung, in der *Stacheltier*-Gruppe bestehe „Unklarheit“ darüber, ob überhaupt noch innenpolitische Satire erwünscht sei, traf den Kern der Abwehr an der angelaufenen Produktion in der HV Film wie im ZK. Genauerem Aufschluß darüber gibt ein Schreiben Richard Groschopps an den Chef der Hauptverwaltung Film, Anton Ackermann, datiert 14 Tage nach dem Gespräch Honigmanns mit dessen Stellvertreter Böhm. Auch Groschopp bekundet „Unsicherheit“ der *Stacheltier*-Gruppe „über [ihre] Aufgaben und Skepsis bezüglich der Entwicklung des ‚Stacheltiers‘, die sich auf informelle ‚Hinweise‘ und Kritik an der 1953er Produktion“ gründe, und zwar auf „nur mittelbar bekannt gewordene Stellungnahmen zu [den] Arbeiten [des Stacheltier-Kollektivs] im vergangenen Jahr“⁷². Diese „mittelbare“ Kritik beschreibt Groschopp genauer: „[A]uf einmal [wurde] eine Kritik [durch einen ZK-Mitarbeiter gegenüber Honigmann, S.K.] ‚losgelassen‘, deren extreme Tendenz [...] ihren Ausdruck in der nicht bewiesenen Behauptung fand, die Kritik des ‚Stacheltieres‘ richte sich ausschließlich nach oben.“⁷³ Groschopp verteidigt sich, in dem er daran erinnert, daß es 1953 von „Anfang an“ darum gegangen sei, „die Synthese zwischen richtigem Inhalt und größter Wirkung auf den Filmbesucher zu finden.“⁷⁴ Deutlich wird hier noch einmal, daß die Kurzfilme 1953 vor allem beim Publikum in den ausgewählten Städten, insbesondere in Berlin, *ankommen* sollten und mußten. Im offiziellen Sprachgebrauch der Zeit hieß dies „Berücksichtigung der besonderen Wünsche der Bevölkerung“⁷⁵ – wenngleich dies im Rahmen „richtiger Inhalte“ zu geschehen hatte, wie die *Stacheltier*-Folgen des Jahres ja deutlich ausweisen. Denn bereits 1953 förderte das Filmkomitee am liebsten statt der „guten Themen“ die „nützlichen“, wie Richard Groschopp beklagte:

„[B]ei der Beurteilung der Szenarien [...] wird m.E. nicht genügend unterschieden zwischen dem guten und nützlichen Thema und dem daraus häufig billig und primitiv entwickelten Stoff. Wird diese Diskrepanz im gedrehten Film dann erst richtig offen-

71 „Bericht über die in der HV Film geführte Besprechung am 2.4.1954“ vom 3.4.1954.

72 Schreiben Richard Groschopps an die HV Film, Herrn Ackermann, 16.4.1954, S. 1.

73 Ebd., S. 1f.

74 Ebd., S. 2.

75 Staatliches Komitee für Filmwesen, Abt. Spielplangestaltung: Anweisung an das Kopierwerk Berlin-Köpenick betr. Einsatz der „Stacheltiere“ und der „Rakete“ 1953/1954, 31.10.1953, BArch, DR- 1 4007.

sichtlich, dann stellt man enttäuscht fest, daß man etwas ganz anderes aus dem Szenarium herausgelesen habe, dann ist der Regisseur der Sündenbock, der es nicht verstanden hat, aus einem dünnen Ziegenbock einen edlen Hirsch zu machen.“⁷⁶

Nun, im Frühjahr 1954, wird die Publikumswirksamkeit der Filme des Vorjahres anders ausgelegt: Behauptet wird, „daß der positiven Wirkung der ‚Stacheltiere‘ eine nennenswerte negative Wirkung gegenüber stünde.“⁷⁷ Diese Bewertung erfolgte im Kontext einer Medienpolitik, die wieder rigide auf eine positive Darstellung der SED drängte. So mußte auch Groschopps Verteidigung ins Leere laufen: „Zu dieser Meinung kann niemand gelangen, der die Wirkung der ‚Stacheltiere‘ im Filmtheater studiert.“⁷⁸ Die Wirkung der *Stacheltiere* auf den Zuschauer stand für die HV Film jedoch nicht mehr im Mittelpunkt, sondern die Darstellung der SED. So erklärt sich auch die völlig unverhältnismäßige Zurückweisung, die die Filmleute durch die HV erfuhren: „Angezweifelt“ wurde ihre „Ehrlichkeit des Wollens und die Fähigkeit des Könnens“⁷⁹. Groschopp wehrt sich mit Recht gegen den Vorwurf, „daß man [das *Stacheltier*] unausgesprochen in Verdacht hat, es leiste mehr oder weniger partei- und staatsfeindliche Arbeit“⁸⁰. Das *Stacheltier* – Regisseur, Dramaturgie, Autoren – stellte sich von Anfang an in den Dienst der Partei – allerdings in einer politischen Situation, in der die Korrespondenz von „parteilicher Satire“ und Engagement mittels Satire denkbar erschien. Diese Annahme erwies sich schnell als Illusion. Die *Stacheltier*-Produktion stand zweifach unter Druck: Nicht nur wurde sie von der HV Film gemäßregelt, weil die Filme zu falsch vorgegangen seien. Diametral dazu stand die Kunstkritik im *Sonntag*, die sich auch an die Adresse der HV Film richtete, in dem sie „mangelnde[n] Mut und die teilweise noch sehr ungenügende und schüchterne Selbstkritik“ feststellte und Mut zum „künstlerischen Experiment“ forderte.⁸¹

2.2 „Grundsätze“ für die *Stacheltier*-Produktion

Die Kritik der Hauptverwaltung Film an der *Stacheltier*-Produktion des Jahres 1953, auf die Richard Groschopp eingeht, liefert einen klaren Beleg dafür, daß damals längst wieder ein ähnliches (kultur)politisches Klima herrschte wie in der Zeit vor dem ‚Neuen Kurs‘. Die Filme, die 1953 gebraucht und deshalb gefördert worden waren, wurden schließlich im April 1954 als Kennzeichen eines „falschen Weges“ und ihre Aussage als „negativ“ dargestellt, weil zu dieser Zeit „positive“ Bilanzen durchgesetzt werden sollten. Der Vorwurf an die Künstler, „partei- und staatsfeindliche Arbeit“ zu leisten, gründet nicht auf einer scharfen Satire. Er ist bezeichnend für die dominierende Haltung der SED, die (satirische) innenpolitische Kritik als „negative Kritik“ zurückwies und zum Sakrileg erklärte.

Ende April 1954 präsentierte die Hauptverwaltung Film „Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms“, die Grundsätze gegen Satire waren. Nun beließ sie es nicht mehr

76 Schreiben Richard Groschopps an die HV Film, Herrn Ackermann, S. 2f.

77 Ebd., S. 3.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 2.

80 Ebd., S. 3.

81 o.A. (-o.), „Satire im DEFA-Programm. Einige Bemerkungen zum ‚Stacheltier‘“, in: *Sonntag* 9. Jg. (3.1.1954) Nr. 1, S. 4.

dabei, ihre Interessen durch interne Kritik an früheren Folgen durchzusetzen oder mit Hilfe eines veränderten Abnahmeverfahrens, das dem Regisseur die Mitsprache verweigerte. Auch genügte ihr nicht mehr die Bekanntgabe von Quoten für Stoffe, die sich Staat und Wirtschaft näherten, oder zumindest so ausgelegt werden konnten. Die „Grundsätze[n] für die Arbeit des satirischen Kurzfilms“⁸² übertrafen selbst Vorstellungen, die das Filmkomitee Ende 1953 in seiner *Deutschen Filmkunst* hatte veröffentlichen lassen sowohl in inhaltlicher Hinsicht als auch in ihrer Verbindlichkeit für die *Stacheltier*-Produktion. Auch ließen sie die Auskunft, jedes vierte *Stacheltier* könne sich, unter den genannten Einschränkungen, auf den Staats- und Wirtschaftsapparat richten, Makulatur werden. Die „Grundsätze“ zum satirischen Kurzfilm richteten sich an Georg Honigmann, welcher – dem Chefredakteur einer Zeitung vergleichbar – in der Abteilung *Stacheltier* für alle politischen, künstlerischen und organisatorischen Fragen verantwortlich war⁸³. Und sie gingen dem ZK zu, in dessen Auftrag nicht nur die Hauptverwaltung Film agierte, sondern unter dessen Aufsicht sich auch die Satirefilmproduktion vollzog.⁸⁴

Es lohnt sich, diese Vorschriften zur Kenntnis zu nehmen. Sie verneinen die Annahme, innenpolitische Filmsatire in der DDR könne *im Experiment* entwickelt werden, wovon Groschopp und Honigmann zu Beginn des Unternehmens ausgegangen waren, und sie kollidieren mit dem Konzept ‚Satire‘ selbst. In Ergänzung der Kontroll- und Zensierungspraktiken, die von Anfang an bestanden – der Begutachtung der Exposés, Szenarien und Drehbücher durch das Filmkomitee und später die HV Film sowie einer Zulassungsabnahme der fertiggestellten Filme – wird nun versucht, die Produktion von *Stacheltieren* über eng gefaßte Vorgaben zu steuern. Folgende Regeln stellte Rudi Müller, Abteilungsleiter in der Hauptverwaltung Film, für die Arbeit des satirischen Kurzfilms zusammen:

„[1] Der satirische Kurzfilm in der Form des ‚Stacheltiers‘ spielt bei der Bildung eines fortschrittlichen Bewußtseins der Menschen unserer DDR eine wichtige Rolle.

[2] Seine Aufgabe ist es, das noch täglich in Erscheinung tretende Überlebte und Negative in unserem Leben ans Tageslicht zu ziehen und der Lächerlichkeit preiszugeben. Dabei muss als Grundsatz gelten, dass der satirische Kurzfilm Verachtung und Zorn gegenüber allen Feinden des Friedens, der Demokratie und der Einheit Deutschlands hervorrufen muss.

[3] Vor den Autoren der Szenarien – wie vor dem Redakteur und Regisseur – steht in erster Linie die Aufgabe, das Leben und den Kampf des Neuen in unserer DDR gegen das Alte wahrheitsgetreu darzustellen, entschlossen und kühn die Rückständigkeit im Bewußtsein und Leben der Menschen sowie die Fragen der Mängel der Arbeit und der schlechten und heuchlerischen Menschen in satirischer Überspitzung darzustellen und zur politischen Wachsamkeit zu erziehen.

[4] Die Gewissheit der Überwindung des Negativen und der unerschütterliche Glaube an das Neue müssen in jedem satirischen Kurzfilm in Erscheinung treten.

82 Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Film (Rudi Müller): Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms, 27.4.1954, BArch, DR- 1 4557.

83 Vgl. „Grundsätze für die Eingliederung der satirisch-humoristischen Kurzfilmfolgen ‚Das Stacheltier‘ in den VEB DEFA-Studio für Spielfilme“, 18.9.1954, Bl. 1, BArch, DR- 1 4614.

84 HV Film, Müller: Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms, 27.4.54; Verteiler: Ackermann, Böhm, Armin Schulz (ZK), Dr. Honigmann, BArch, DR- 1 4557.

[5] Die einfachen Menschen müssen als die Menschen neuen Typs gekennzeichnet werden.

[6] Unbedingt zu beachten ist, dass unversöhnlich und parteilich das Negative in seiner ganzen Gefährlichkeit aufgedeckt werden muss und nicht bagatellisiert werden darf.

[7] Bei satirischen Kurzfilmen über die Verhältnisse in Westdeutschland und die Politik der amerikanischen Imperialisten sind solche Typen zu schaffen, die ‚Aufklärung über das ganze System‘, dessen Vertreter sie sind, geben können. Dabei ist vor allen Dingen deren tierisches Wesen, die ihnen eigene tierische Angst, vor allem Fortschrittlichen und Revolutionären darzustellen. [...]“⁸⁵

Was sich Anfang April 1954 in der internen Erklärung der Hauptverwaltung Film gegenüber Honigmann zur innenpolitischen Satire angekündigt hatte, wird nun weitergetrieben. Denn in den „Grundsätzen“ der SED-Filmverwaltung markiert sich nicht nur das deutliche Bestreben, innenpolitische Themen weiter zurückzudrängen, sondern vor allem, diese nach ideologischen Vorgaben präsentieren zu lassen. Verlangt wird „Satire“, die nach ‚unten‘ zielt, die zur „Bildung eines fortschrittlichen Bewußtseins“⁸⁶ beiträgt und „noch“ in Erscheinung tretendes „Überlebtes und Negatives“ verlacht⁸⁷. Damit ist die SED, „Avantgarde“ der Arbeiterklasse, sowohl als satirisches Objekt ausgeklammert als auch dadurch, daß sie „Satire“ verlangt, die ihre ideologischen und politischen Interessen bedient. Verordnet wird der notwendig negativ operierenden Kritik eine positive Tendenz. Jeder Film soll die „Gewißheit der Überwindung des Negativen und einen unerschütterliche[n] Glauben an das Neue“⁸⁸ vorführen. Weg in den Sozialismus und Lebensrealität – der „Kampf des Neuen [...] gegen das Alte“ – sollen „wahrheitsgetreu“⁸⁹, das heißt in der Bewertung der SED präsentiert werden. Deutlich tritt die Analogie dieser Grundsätze zu den Forderungen an die Kunst insgesamt hervor, welche „die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ darstellen sollte⁹⁰ und damit zu den Kategorien, die Eberhard Richter in der *Deutschen Filmkunst* dem Satirefilm angetragen hatte. Dies läßt sich nochmals für die Forderung feststellen, die *Stacheltiere* sollten „die einfachen Menschen“ in der DDR als „Menschen neuen Typs“ kennzeichnen⁹¹ – statt diese Figuren aus der Lebensrealität zu generieren und sich mit real existierenden Haltungen und Einstellungen auseinanderzusetzen. Die Vorgaben, die einen Sozialistischen Realismus in der Satire verlangen, kulminieren darin, daß „in jedem“ Film „die Gewißheit der Überwindung des Negativen und der unerschütterliche Glaube an das Neue [...] in Erscheinung treten“⁹² sollen, statt in der Haltung der Künstler begründet zu liegen. Diese werden zu Erfüllungsgehilfen deklariert.

85 Ebd.

86 Vgl. Grundsatz 1, Ebd.

87 Vgl. Grundsatz 2, Ebd.

88 Vgl. Grundsatz 4, Ebd.

89 Vgl. Grundsatz 3, Ebd.

90 Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller, in: Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm (Hg.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt/Main 1974*, S. 390.

91 Vgl. HV Film, Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms vom 27.4.1954, Grundsatz 5.

92 Vgl. Grundsatz 4, in Ebd.

Die Vorschriften eröffnen den *Stacheltieren* insofern eine völlig neue Dimension, daß nun Stoffe „über die Verhältnisse in Westdeutschland und die Politik der amerikanischen Imperialisten“ in die Reihe aufgenommen werden sollen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Satirefilme ein Format, dem innenpolitische Kritik vorbehalten war. Erst Ende 1953 wurde mit Folge 11/12 das erste Ost-West-Thema produziert. Bis Anfang Juni 1954 richteten sich lediglich drei der abgedrehten 26 Folgen auch auf die Bundesrepublik oder West-Berlin, jedoch noch ausschließlich in Zusammenhang mit DDR-Themen⁹³ und an DDR-Schauplätzen. Im Gegensatz dazu werden nun Filme verlangt, deren Handlungsort im Westen liegt. Der erste dieser Filme, „FREIE Marktwirtschaft“⁹⁴, wurde zwei Monate später, Ende Juni 1954, gedreht. Mag diese Entwicklung, die durch die neuen „Grundsätze“ erzwungen wurde, auch als Ausdruck einer Öffentlichkeitspolitik im Kalten Krieg schlüssig sein, so gewährleistete diese Akzentverschiebung immerhin auch, daß eine kritische Sicht auf die DDR allein dadurch zurückgedrängt werden konnte, daß DDR-Themen quantitativ reduziert wurden. Damit erweist sich die innenpolitische Startphase der *Stacheltier*-Reihe erneut als Notprogramm. Die Grundsätze von 1954 knüpften an frühe Planungen des Filmkomitees an, in denen der Westen als satirisches Objekt dominiert hatte. Bei Satiren über „die Verhältnisse in Westdeutschland und die Politik der amerikanischen Imperialisten“, so lautete die neue Vorgabe, sei deren „tierisches Wesen“ und „tierische Angst“ darzustellen.⁹⁵ Abgesehen von der „Untermensch“-Rhetorik in angeblich überlebter Tradition tritt gerade am Beispiel der *Forderung*, die für Satire gegen den ‚Feind‘ im Westen erhoben wird unweigerlich hervor, was DDR-Satire aussparen soll: „Aufklärung über das ganze System“⁹⁶.

Aber ebensowenig, wie die Vorstellungen der HV Film für die Präsentation von DDR-Themen griffen, dagegen vor allem eine Drohkulisse zur Abwehr kritischer Stoffe aufrichteten, veranlaßten sie die gewünschten *Stacheltiere* gegen den ‚Feind‘. Auch wurde mit diesen Filmen in keiner Weise Systemkritik in die Filmserie befördert. Die Folgen, die sich auf die Bundesrepublik richteten, gehörten erklärtermaßen zu den „schwächsten“ Filmen.⁹⁷ Jedoch gelangte im Zusammenhang mit der nun insgesamt stärker eingeforderten Ost-West-Thematik ein bislang nahezu vollständig ausgespartes drängendes innenpolitisches Thema in die Serie, Westwanderung, so vorsichtig, verschoben und verlogen dies auch geschah.⁹⁸

93 „Das große Abenteuer“ (Folge 11/12, RE: Richard Groschopp, DB: Lothar Creutz, Carl Andrießen, Text/RD: Georg Honigmann, DA: Hans Wehrl, Richard Nagy, Gisela May u.a.) bezieht sich auf den Besuch eines Bayern in Leipzig anlässlich der Messe und auf seine Ängste gegenüber dem Osten. Nach diesem Film von 1953 berührten noch zwei Folgen, „Eine Bären Geschichte“ (Folge 19) und „Die Nacht des Grauens“ (Folge 20), die beide im März 1954 gedreht wurden, das Thema Westen. Einmal wird ein Tiertransport aus Leipzig nicht über die Grenze nach Hamburg gelassen, ein anderes Mal hat ein Mann im Osten Alpträume, nachdem er einen Schmöker aus dem Westen gierig verschlungen hat.

94 „FREIE Marktwirtschaft“, RE, DB, SZ: Richard Groschopp. Vorlage war eine Kurzgeschichte aus dem *Frischen Wind* von Erwin F.B. Albrecht (= Fritz Bernhard). RD: Georg Honigmann. Drehbeginn: 24.6.1954, Z: 20.7.1954, AD: 20.8.1954.

95 Vgl. Grundsatz 7, HV Film (Müller), Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms.

96 Ebd.

97 Vgl. Georg Honigmann, Fragen der „Stacheltier“-Produktion, in: *Deutsche Filmkunst* 3. Jg. (1955) H. 5, S. 220.

98 Das erste *Stacheltier*, welches auf Westwanderung Bezug nimmt, war Folge 29, „Ein freier Mensch“, die im Juni 1954 gedreht wurde (RE, DB: Groschopp, SZ: Lothar Creutz, Carl Andrießen). Angedeutet wird Westwanderung in Folge 49, „Im freien Westen“, gedreht im April 1955 (RE, DB Harald Röbb-

2.3 „Ein freier Mensch“: Ein Offenbarungseid für Satire

„Ein freier Mensch“⁹⁹ hieß der erste Film, mit dem die *Stacheltiere* einen innenpolitischen Stoff nach Vorstellung der Hauptverwaltung Film boten. Der Film von Groschopp, Creutz und Andrießen „geißelte“ den „Mißbrauch des Freiheitsbegriffes“, lautete die veröffentlichte Erklärung des „*Stacheltier-Kollektivs*“ im *Film Spiegel*.¹⁰⁰ Die verkrampte Umschreibung des Themas *Westwanderung* zeigt nicht nur, welche Schwierigkeit die Behandlung dieses Sujets darstellte. Vor allem soll sie annonciieren, daß hier nun tatsächlich, wie verlangt, ein Beitrag zur „Bildung eines fortschrittlichen Bewußtseins der Menschen in unserer DDR“¹⁰¹ geleistet werde. Der Film führt einen jungen Mann vor, „Eckehard Mucks“, den man beim Paddeln mit seiner „Verlobten Inge“ sieht. Da er sich vom Anblick eines schicken Motorbootes und dessen attraktiven Besitzerin „Viola“ verführen läßt, wechselt er vom Paddelboot in das Motorboot und fährt in Richtung „anderes Ufer“ davon. Allerdings muß er den Rest der Strecke erneut paddeln, denn das Benzin geht aus. Erst am „anderen Ufer“ erkennt er, daß er lediglich seiner Muskelkraft wegen gefragt war. Viola wird bereits von dem Besitzer einer großen Limousine erwartet. Es rächt sich, so lautet die vordergründige Lektion in Sachen „fortschrittliches Bewußtsein“, daß Eckehard nicht bei Inge und ihren „blauhemdigen Freunden“ in der DDR geblieben ist, sondern zum „anderen Ufer“ im Westen aufbrach, verführt von sexuellen wie materiellen Reizen. Das fade Gleichnis, in dem Verführung das zentrale Moment darstellt, ohne daß dieser auf den Grund gegangen wird, entfernt sich vom Thema *Westwanderung* bis zur Lächerlichkeit, weil über die Misere im Osten geschwiegen wird. Hier entzündet sich keine Satire an den Gründen, die vor allem junge Leute dazu veranlaßten, aus der DDR wegzugehen. An die Stelle einer satirischen Adaption des Themas trat Agitation, die das DDR-System als „das Gute und Anständige“¹⁰² behauptet. Ein solcher Film fand in der Aufsichtsabteilung Anklang:

„Im allgemeinen ist dieser Film gelungen. Jedoch wird die Mehrheit der Zuschauer nicht sofort den tiefen Sinn erkennen, sondern eher sagen, daß hier ein junger Mensch sich von einem leichtfertigen Leben leiten ließ, dafür das Gute und Solide mißachtete, aber am Ende durch seinen Reinfall die verdiente Enttäuschung erlebte. Aber auch das ist ein positives Ergebnis dieses Films.“¹⁰³

ling): Hier freut sich eine Frau nach einer Westreise, wieder zurück in der DDR zu sein. Offensiver wird mit dem Thema erst in Folge 68/69, „PEP“, umgegangen (RE: Groschopp, DB: Creutz/Andrießen), die im Dezember 1955 gedreht wurde: Eine Familie aus der DDR wird bei ihrem Scheitern im Westen gezeigt.

99 „Ein freier Mensch“ (Folge 29), RE, DB: Richard Groschopp. SZ: Lothar Creutz, Carl Andrießen, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders; DA: Sabine Krug, Irma Münch, Hubert Suschka, Horst Temming. Drehperiode: 19.–24.7.1954, Z: 30.7., AD: 2.8.1954.

100 Vgl. o.A., „Wir öffnen Briefe“, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 26, S. 10.

101 Vgl. HV Film, Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms vom 27.4.1954.

102 Die Inhaltsangabe der Filmkontrolle in der HV Film lautete: „Ein junger Mann tritt das Gute und Anständige mit Füßen, weil das ihn – wie er meint – seiner Freiheit beraube. Er glaubt durch ein Luxusdämchen in den Genuß ‚wirklicher Freiheit‘ kommen zu können, muß jedoch feststellen, daß er durch sie an der Nase herumgeführt wurde.“ HV Film, Filmkontrolle. Zulassungsprotokoll Nr. 1212/54 „Ein freier Mensch“ (F. 29) vom 2.8.1954, BArch, DR-1 4355.

103 Ebd.

Was Parteifunktionären gefallen haben mochte, fiel bei der „Mehrheit der Zuschauer“ durch, denen tatsächlich der „tiefere Sinn“ entging. Es dürfte allerdings kein Zufall sein, daß das „*Stacheltier*-Kollektiv“ der HV Film genau dies demonstrierte. Es stellte gerade diese Folge, die nach den neuen Maximen gedreht wurde, öffentlich zur Diskussion, indem man Drehbücher an das Publikum verteilte und um schriftliche Meinungen bat. Ausgewählte Publikumskritiken erschienen zweimal, im Oktober und November 1954, auf den Leserbriefseiten des *Filmspiegels*. Insgesamt dominierte deutliche Ablehnung und Verärgerung¹⁰⁴. Die beiden Ausnahmen, zwei lobende Beiträge, wurden in das erste Heft gesetzt. Aber bereits zwischen diesen beiden langen und parteilinientreuen Texten druckte der *Film Spiegel* auch folgende kleine Zuschrift ab: „Ich wunderte mich darüber“, schrieb Walter Brodzinski aus Berlin, „daß die von mir sehr geschätzten Autoren Carl Andriessen und Lothar Creutz, deren Veröffentlichungen ich gern lese, eine derart dürftige Filmhandlung ersonnen haben. [...] Es tut mir leid – aber ich konnte in der Geschichte keinen Sinn finden.“¹⁰⁵ Die zweite Serie Leserbriefe, die zwei Ausgaben später erschien, bildete einen einzigen großen Verriß, der mit fett gesetzten Überschriften wie „Zu primitiv“ und „Das war keine Satire“¹⁰⁶ auch als solcher optisch ausgewiesen wurde. Die veröffentlichten Zuschauermeinungen zu „Ein freier Mensch“ führten der HV Film und der ZK-Abteilung Agitation/Presse-Rundfunk eindringlich vor Augen, wie verärgert das Publikum auf diese geforderten *Stacheltiere* reagierte. Angesichts der Gründe der SED, überhaupt eine Satirefilm-Reihe zu unterhalten, die „politisch richtige“ Kritik bieten sollte gegenüber der „falschen“, die aus dem Westen kam, wie gegen den Westen selbst, war der Nachweis, daß die neuen *Stacheltiere* kontraproduktiv waren, zumindest ein Versuch, gegen eine rigide Einforderung politischer „Grundsätze“ zu argumentieren.

Was veranlaßte jedoch im Frühjahr 1954 die Hauptverwaltung Film zu einer derart restriktiven Filmpolitik? Warum erarbeitete sie „Grundsätze“ und ging damit über die etablierte Zensurierung hinaus? Wie schon bei den Gründen, die *Stacheltier*-Produktion überhaupt anlaufen zu lassen, zeigt sich erneut und eindrücklich die enge Verzahnung von aktueller Parteipolitik und den Möglichkeiten zu innenpolitischer Kritik. Denn die „Grundsätze“ vom 27.4.1954, in denen überhaupt keine Rede mehr davon ist, daß die *Stacheltiere* auch Stoffe behandeln könnten, „die sich kritisch mit negativen Erscheinungen in unserem Staats- und Wirtschaftsapparat beschäftigen“¹⁰⁷ und die insgesamt den Ausschluß von innenpolitischer Satire im Film betreiben, inhaltlich wie quantitativ, folgten unmittelbar auf den IV. Parteitag der SED. Dieser Parteitag setzte deutliche Zeichen dafür, daß der Neue Kurs beendet war bzw. anders interpretiert wurde. Genau diese Entwicklung läßt sich in der Politik gegenüber der *Stacheltier*-Produktion auffinden: Barg der „Neue Kurs“ in bezug auf Filmsatire im Sommer 1953 *überhaupt* die Möglichkeit zu innenpolitischen Stoffen, so wurde Honigmann nun vorgeworfen, daß im *Stacheltier* „falsche Auffassungen über das Wesen des Neuen

104 *Der Film Spiegel* Nr. 21 (Oktober) und Nr. 23 (November) 1954. Die Diskussion wurde in Nr. 26, die im Dezember erschien, mit einer Antwort des „*Stacheltier*-Kollektivs“ abgeschlossen.

105 „Nicht getroffen!!!“. Leserzuschrift von Walter Brodzinski, Berlin, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 21, S. 10.

106 Vgl. *Der Film Spiegel* Nr. 23/1954, S. 10.

107 Vgl. „Bericht über die in der HV Film geführte Besprechung“ vom 2.4.1954.

Kurses bestanden haben, die man korrigieren müßte.“¹⁰⁸ Was in der HV Film 1954 als neue, „richtige“ Auslegung des Neuen Kurses galt, offenbart sich darin, daß es nur noch darum ging, daß das „heitere Genre besonders berücksichtigt“¹⁰⁹ werden sollte, nicht jedoch Satire.

Die Zurückweisung innenpolitischer Satire 1954 steht in engem Zusammenhang mit den propagandistischen Vorbereitungen auf die Wahlen zur Volkskammer und zu den Bezirkstagen in der DDR, die am 17. Oktober 1954 stattfanden. Dazu gehörte, daß die Medien eine positive parteipolitische Bilanz auszustellen hatten. Die HV Film überprüfte deshalb alle Produktionspläne der DEFA – einschließlich die des *Stacheltiers* – und legte fest, welche Filme im September und Oktober in die Kinos gelangen sollten.¹¹⁰ „Ein freier Mensch“ gehörte dazu. Diese Politik wiederholte sich in den Zeitungen und läßt sich auch im *Filmspiegel* nachweisen: Vor der Wahl brachte er die beiden einzigen zustimmenden „Leserbriefe“ in auffällig offiziösem Ton, nach der Wahl dominierten die Verrisse.

Die Anpassung der *Stacheltier*-Produktion an *aktuelle* politische Interessen wird in einem Detailvorgang greifbar, der im Zusammenhang mit den Wahlen von 1954 steht: Direkt von der ZK-Abteilung Agitation erhielt die *Stacheltier*-Dramaturgie im September das Szenarium „Wahlspeck“, welches so zügig abgedreht werden sollte, daß „der Film noch 2 Wochen vor dem Wahltag in den Kinos laufen könnte.“¹¹¹ Es ist das erste Mal, daß in der *Stacheltier*-Reihe ein reiner „Agitationsfilm“ produziert werden soll. Gegen diese Tendenz versucht sich Georg Honigmann zu wehren:

„Wir sind allerdings der Ansicht, daß dieser Film in der jetzt vorliegenden Form nicht geeignet ist, die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Bei allen unseren Filmen haben wir uns bisher bemüht, die darin aufgeworfenen politischen Fragen künstlerisch einigermaßen befriedigend zu lösen. Wir haben es bewußt vermieden, reine Agitationsfilme zu machen. Das vorliegende Manuskript aber ist ein reines Agitationsmaterial [...] Die Frage, ob der Film in seiner vorliegenden (oder auch in einer nur oberflächlich umgearbeiteten Form) gedreht und schließlich vorgeführt werden soll, ist unserer Meinung nach von grundsätzlicher Bedeutung. Sollte der Wunsch bestehen, auch noch andere Filme dieser Art in unser Produktionsprogramm aufzunehmen, so muß man sich darüber im klaren sein, daß damit der ganze Charakter unserer Produktion derart verändert werden würde, daß die bisherige Popularität des ‚Stacheltiers‘ in Frage gestellt

108 Vgl. dazu Georg Honigmann, Fragen der „Stacheltier“-Produktion, S. 223.

109 In einer Sitzung der Leitung der HV Film wurde festgelegt, daß Anton Ackermann die Abnahmekommission der HV anweisen werde, „bei der Auswahl der Filme noch mehr als bisher den neuen Kurs zu verwirklichen. Dabei ist bis auf neue Anweisung das leichtere Genre besonders zu berücksichtigen.“ Ministerium für Kultur, HV Film, Protokoll über die Sitzung vom 28.6.1954, BArch, DR- 1 4055.

110 In „Vorbereitung der Volkswahlen“ hatte die HV Film die Produktionspläne aller DEFA-Studios zu überprüfen, um alle Filme „festzustellen“, die ab 1.9.54 in den Spielplan des Monats September aufgenommen werden können, die „Reihenfolge“ und „genauen Termine der Fertigstellung der Schwerpunktfilme zu bestimmen“. Dabei geht es um Spielfilme, Dokumentarfilme, populärwissenschaftliche Filme und synchronisierte Filme sowie um „die Folgen des ‚Stacheltiers‘“. Arbeitsplan der HV Film im Ministerium für Kultur zur Vorbereitung der Volkswahlen im Oktober 1954, 18.5.54, BArch, DR- 1 4075, Bl. 231–240, Bl. 231.

111 Es geht dabei um den Stoff für die *Stacheltier*-Folge 33, „Scharfe Kalkulation“ (Arbeitstitel „Wahlspeck“) nach einem Szenarium von Gessner. Vgl. Schreiben Georg Honigmanns vom 13.9.1954 an das ZK der SED, Abt. Agitation (Strohbusch) (mit Durchschlägen an Ackermann und Abusch), BArch, DR- 1 4194, S. 1.

wäre. Wir glauben, daß der Erfolg der ‚Stacheltiere‘ wesentlich darin begründet liegt, daß es uns mehr oder minder gelungen ist, schwierige und ernste politische Fragen in einer künstlerisch einigermaßen befriedigenden und satirischen Form darzustellen.“¹¹²

Der Leiter der *Stacheltier*-Produktion richtet sich hier nicht nur gegen eine nun weitergetriebene Entwürdigung der Abteilung *Stacheltier*. Er schützt sich davor, später für einen „ernsten Mißerfolg“ einstehen zu müssen, der sich in einem Szenarium ankündigt, welches allein die ZK-Abteilung zu verantworten hatte. Vor allem aber geht es um die Abwehr der neuen Konzeption der *Stacheltiere*. Honigmann deutet an, daß ein Agitationsstreifen, der hier verlangt wird, die Popularität der Reihe ruinieren könnte und damit die Möglichkeit verstelle, mit den „schwierigen und ernsten politischen Fragen“ überhaupt ein Publikum zu erreichen. In bezug auf den Mißerfolg des vorliegenden Stoffes sollte Honigmann Recht behalten. Die Folge wurde noch von der Zulassungskommission zurückgewiesen und kam, umgearbeitet, dann kurz vor der Wahl in die Kinos.¹¹³ Wie sich später immer wieder zeigt, wurden in Zeiten, in denen Wahlpropaganda erwünscht war, sowie im zeitlichen Umfeld von Parteitag und ähnlichen politischen Großereignissen in der Parteiöffentlichkeit der SED die kleinen Dimensionen innenpolitischer Kritik zugunsten einer noch stärker demonstrierten Erfolgsbilanz der SED weiter verengt. Der Umgang der HV Film mit der *Stacheltier*-Produktion weist aus, daß in diesen Phasen umstandslos auch für „Satiren“ positive Bilanzen gefordert werden, auch mit Hilfe von „Grundsatz“-Erklärungen.

Die enge Verzahnung von Parteipolitik und Möglichkeiten des Satirefilms läßt sich auch darin nachweisen, daß der *Stacheltier*-Produktion mehrfach direkt durch das ZK Themen und Stoffe angetragen wurden. Ein Beispiel dafür ist das Thema „Aberglaube auf dem Lande“, welches die ZK-Abteilung Agitation Anfang 1956 als „besonders wichtige Aufgabe“ im *Stacheltier* behandelt sehen wollte. Die Folge „Das schwarze Wunder“ behandelte wunschgemäß das Thema.¹¹⁴ Auch werden die Begehrlichkeiten, die *Stacheltiere* als „reinen Agitationsfilm“ zu erzwingen, die sich 1954 in Zusammenhang mit dem Wahlfilm abzeichneten, umgesetzt. Von Februar 1958 bis Ende 1960, einer erneuten Phase harter ideologischer Gangart nach den „Fehlerdiskussionen“ des Jahres 1956, muß die *Stacheltier*-Gruppe auf Wunsch der ZK-Abteilung Agitation tatsächlich „Agitationsstreifen“ herstellen. Die Szenen, etwa ein Drittel kürzer als ein *Stacheltier*, werden allerdings nicht als *Stacheltier* präsentiert¹¹⁵, sondern „lockerten“ die „Wochenschau“ auf.¹¹⁶ Zu den offensichtlichen Beispielen propagandistischer Auftragswerke gehört die *Stacheltier*-Folge „Herzlichen Glückwunsch – 10 Jahre DDR“ von 1959, die zunächst in der Regie von Lothar Dutombé gedreht

112 Ebd., S. 1f.

113 Neuer Titel: „Scharfe Kalkulation“ (Folge 33), AD: 15.10.1954, RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Lothar Creutz, Carl Andrießen, RD: Georg Honigmann. Vgl. dazu *Stacheltier*-Filmografie, S. 34.

114 „Das schwarze Wunder“ (Folge 78/79), RE, DB: Richard Groschopp, SZ: Irma Harder, gedreht im Juni 1956, Zulassung: 3.9.1956, AD: 25.12.1956. Vgl. Schreiben des *Stacheltier*-Dramaturgen Theuerkauf an die HV Film (Anne Pfeuffer) vom 24.3.56, BArch, FA 1/5962/26093.

115 Dies verneint jedoch nicht die Tatsache, daß auch einzelne *Stacheltier*-Folgen nur als Agitationsstreifen zu bezeichnen wären, darunter viele Folgen mit dem Schauplatz Bundesrepublik wie „Jupp vor Gericht“ (Folge 154, RE u. DB: Heinz Thiel, SZ: Peter Andreas, gedreht im Dezember 1958, Z: 6.1.1959).

116 Vgl. den Nachweis der Agitationsstreifen in der *Stacheltier*-Filmografie, S. 222–245.

und nach Bearbeitungsauflagen der HV Film dann in der Regie von Hans-Dieter Mäde fertiggestellt wurde.¹¹⁷

3. Vom Krisenprogramm in die Krise

Das Korsett an Geboten und Vorschriften, das 1954 geschnürt wurde, zeigte in mehrfacher Hinsicht Wirkung. So trugen die indirekten wie direkten Restriktionen selbst vorsichtig agierender innenpolitischer Filmsatire dazu bei, daß Richard Groschopp im Dezember 1954 seine vorerst letzte Folge abdrehte und mit dem Wechsel der *Stacheltier*-Produktion ins DEFA-Studio für Spielfilme im Januar 1955 seine Position als Chef-Regisseur, die er auch im Spielfilmstudio einnehmen sollte, aufgab. Arbeitselan, Begeisterung und Besessenheit gegenüber filmkünstlerischen Experimenten waren deutlicher Ernüchterung gewichen.¹¹⁸ Im Bewußtsein der (fehlenden) Möglichkeiten für innenpolitische Satire im Film – ob im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme oder im Spielfilmstudio – zog sich Groschopp auf ein sicheres Terrain zurück: Er begann wieder, abendfüllende (Unterhaltungs-)Filme zu drehen, kehrte nur noch gelegentlich als Gastregisseur zu den *Stacheltieren* zurück und gab im April 1958 die Arbeit dort ganz auf.¹¹⁹

Auch hinterließen die „Grundsätze“ in der Jahresbilanz des Produktionsjahres 1954 ihre Spuren. Die im April verkündete Höchstquote für Stoffe, die sich kritisch dem Staats- und Wirtschaftsapparat zu nähern versuchten, wurde um die Hälfte unterboten. Sie liegt mit den beiden einzigen bissigeren Folgen des Jahres, „Papier, Papier“¹²⁰ und „Die Nachwuchsfrage“¹²¹, die beide erst Ende des Jahres und nach den Wahlen gedreht wurden, bei gerade 10%. Der Radius an Themen für innenpolitische Satiren war auf ein Maß verengt worden,

117 DB: Erich Brehm, AD: 7.10.1959. Kaum überraschend befriedigte das politische Auftragswerk künstlerisch nicht, wie das DEFA-Studio für Spielfilme angesichts der ersten Fassung feststellte, worauf eine zweite Fassung von Hans-Dieter Mäde gedreht wurde, dem späteren Generaldirektor des DEFA-Spielfilmstudios, der damals Regisseur am Maxim Gorki Theater in Berlin war. Ebensovienig überrascht, das Teile des zu lang geratenen Filmes 1959 als „Agitationsfilme“ verwendet wurden. Vgl. *Stacheltier*-Filmografie, S. 117.

118 Groschopp beschreibt, daß er durch Unterstellungen wie durch direkte und indirekte Kritik an den *Stacheltieren* seines „Arbeitselans“ beraubt sei, vor allem auch durch seinen Ausschluß aus den Film-Abnahmegremien mit der Begründung, daß zwischen „politischen und künstlerischen Belangen“ getrennt werden müsse. Vgl. Schreiben Richard Groschopps an die HV Film, Herr Ackermann, vom 16.4.1954.

119 Am 17.11.1955 hatte der (sozialistisch-realistische) Gegenwartsfilm „52 Wochen sind ein Jahr“ Premiere. RE: Richard Groschopp, Buch: Jurij Brezan, Richard Groschopp nach einem Roman Brezans. Danach, zwischen November 1955 und März 1956 drehte Groschopp noch acht *Stacheltier*-Folgen, im Juni 1956 weitere zwei und beendete dann im April 1958 mit Folge 127 und 128 sowie einem „Agitationsstreifen“, einen halbminütigen „Atze-und-Orje“-Sketch nach einer Vorlage von Werner Lierck seine Arbeit bei den *Stacheltieren*.

120 „Papier, Papier“ (Folge 37) wurde im November 1954 gedreht, nicht ohne durch die HV Film eine Reihe Veränderungen aufgezwungen zu bekommen und am 14.12.1954 zugelassen. AD: 25.12.1954. Vgl. dazu Georg Honigmann, Fragen der „*Stacheltier*“-Produktion, S. 220–223.

121 „Die Nachwuchsfrage“ (Folge 39), gedreht im Dezember 1954, Z: 7.1.1955, AD: 4.2.1955. RE: Richard Groschopp, Buch: Wilfried Nonnewitz, Zulassung: 7.1.1955.

das fatal dem „schweren“ Filmprogramm in den Zeitkinos vor dem 17. Juni 1953 glich. Völlig aus dem Rahmen fiel 1954 allerdings die Folge „Ede sonnabends“¹²². Ebenso wie das Szenarium für „Ein freier Mensch“ stammt auch dieses von Lothar Creutz und Carl Andrießen, wurde jedoch von Kurt Jung-Alsen gedreht, der zur jungen Generation an DEFA-Regisseuren gehörte. Kritisiert werden sollte hier am Beispiel des aufmüpfigen Ede unangepasste Jugendkultur, „Halbstarke“. Die Figur des Ede entfaltet jedoch große Attraktivität, nicht zuletzt dank der schauspielerischen Leistung Rolf Ludwigs. So stellt die Figur, die dazu dienen sollte, das „Negative nicht zu bagatellisieren“, gerade in ihrem Anarchismus die miefige, spießbürgerliche Atmosphäre bloß, die für das „Gute und Anständige“ stehen sollte. Die Hauptverwaltung Film, die „Ede sonnabends“ zunächst zugelassen hatte, sorgte dafür, daß diese Folge in keinem ihrer Kinos lief.

Im Korsett aus dem Frühjahr 1954 schien es nur eine Frage der Zeit, wann die *Stacheltiere* ihr Anfangskapital aufgebraucht haben würden. Als die politisch nützlichen Themen die guten dominierten und immer häufiger Stoffe entwickelt wurden, die „billig und primitiv“ waren¹²³, geriet die *Stacheltier*-Produktion selbst in eine Krise. Es wiederholten sich jene Faktoren, die auch die DEFA-Spielfilmproduktion 1952 in eine tiefe Krise geführt hatten. Diese Krise, in die die Produktion in der Dominanz des politischen und der Ignoranz des künstlerischen Interesses geraten war, manifestierte sich nicht nur in den veröffentlichten Publikumsreaktionen¹²⁴. Auch in der professionellen Kritik, die bezeichnenderweise erst nach den Wahlen wieder einsetzt, deutlich im Feuilleton vor allem des *Sonntags*, dominierte Verärgerung. Man müsse „gerechterweise die Mühe und den Witz achten“, die die *Stacheltiere* in die „wirklich oft ausgelagtesten Themen“ investiere, hieß es Anfang 1955.

„Aber die HO- und Konsum-Mißstände, die Verteilungsbürokratie, Dienstmützenwichtigkeit und FDGB-Ferendienst geben bald nichts mehr her. [...] Der Satiriker sollte sich allmählich zu schade sein für den kleinen Käse: Provinzialismus im Witz und Spießigkeit greifen sonst um sich.“¹²⁵

In dieser Situation war die HV gezwungen, den Künstlern einen Schritt entgegenzugehen. Sie forderte sie auf, über die *Stacheltier*-Produktion Bilanz zu ziehen und künstlerische Perspektiven für die Filmreihe zu entwerfen. Das Forum dazu bot eine Arbeitstagung, die die HV Film Anfang Juli 1955 veranstaltete.¹²⁶ Georg Honigmann wurde beauftragt, das

122 „Ede sonnabends“ (Folge 26), RE und DB: Kurt Jung-Alsen, SZ: Lothar Creutz, Carl Andrießen, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Rolf Ludwig, Charlotte Wahl, Heinz Schubert u.a. gedreht vom 26.5.–5.6.1954, Z: 30.6.1954, danach nicht angelaufen. Lief am 4.9.1954 im Testprogramm des „Fernsehentrums Berlin“.

123 Vgl. Brief Groschopps an Anton Ackermann vom 16.4.1954.

124 Nach der Leserdiskussion, die der *Film Spiegel* 1954 veröffentlicht hatte, initiierte 1955 auch die *Junge Welt* eine Diskussion um das *Stacheltier*, in dem es Sondervorfürungen ankündigte und kritische Leserbriefe abdruckte. Vgl. o.A., „Stacheltier“ – was rat ich dir?“ [Leserbriefe], in: *Junge Welt* 9. Jg. (17.6.1955) Nr. 142, S. 4.

125 o.A. (V.), „Satire: Ein langweiliges Thema“, Sonntag, Nr. 13/1955, S. 7. Vgl. zu diesem Artikel auch Joachim W. Jaeger, *Humor und Satire in der DDR. Ein Versuch zur Theorie*. Frankfurt/Main 1984, S. 59. Jaeger weist diesen Artikel in einem anderen Zusammenhang zutreffend als Neuansatz einer Diskussion um DDR-Satire aus.

126 Die ersten Planungen, eine Arbeitstagung zu den *Stacheltieren* durchführen zu lassen, gab es in der HV bereits Mitte 1954. Wegen „ungenügender Vorbereitung“ durch das „Stacheltier-Kollektiv“ kam es erst

Hauptreferat zu halten. Darin finden sich, nach knapp zweijähriger Erfahrung mit Filmkomitee, HV-Film und ZK-Abteilung Agitation, die Kardinalprobleme formuliert, die innenpolitischer Satire im Wege standen. Honigmann umschreibt den Druck, der sich gegen Satire im Film richtete, als Definitionsproblem: „Häufig“ sei die „Trennung zwischen satirischer und humoristischer Behandlung eines Stoffes“ „nicht klar gezogen“. Dies sei nicht nur Schuld der *Stacheltier*-Dramaturgie, sondern auch ihrer „Berater in der HV Film“. Satire, so hält er fest, sei ein „Angriff“, „der scharfe, schonungslose, treffsichere Angriff mit der Waffe des Lachens auf das, was den Fortschritt der Menschheit hemmt“¹²⁷. Honigmann geht hier auf seine weit gefaßte Definition vom November 1953 zurück. Darin hatte er für Satire weder eine Richtung vorgegeben (schon gar nicht von ‚oben‘ nach ‚unten‘), noch die SED als potentiell satirisches Objekt ausgenommen. Erneut beharrt er auf Engagement mittels Satire. Satire stehe im Dienste des Fortschritts, den er nicht in der DDR per se gegeben und verbürgt durch die SED definiert. Abgesichert im Zitat der damals größten Autorität fordert Honigmann für innenpolitische Satire, „ihre scharfen Spitzen gegen die zählebigen Überbleibsel des Alten und Überlebten, wo immer sie in Erscheinung treten“ zu richten. Dem folgt eine bezeichnende Präzisierung: „Nach Stalins Worten liegt das Pathos der Satire in der Zuspitzung der Frage nach den Schwächen unseres Apparates und in dem festen Glauben an die Möglichkeit, diese Schwächen zu beseitigen.“ In diesem Zusammenhang polemisiert der Leiter der *Stacheltier*-Produktion gegen den Druck, die „Bedeutung negativer Erscheinungen und negativer Personen zu mildern“. Am Beispiel der „fast ständig geübte[n] Praxis“, über einen negativen Helden ein im Rang höheres Wesen zu stellen, kritisiert er indirekt die Forderung an Satire, Sozialistischen Realismus zu bieten. Dies sei „Schönfärberei“. Im selben Kontext widerspricht er Forderungen nach „Naturtreue“, die sich gegen „kabarettistisch überhöhte Stilisierungen“ richten – und die verhindert haben, daß das (angesichts der dürftigen Produktion des Jahres 1954 nun wieder) „von allen als gelungen anerkannte Experiment der ‚Liebesgeschichte‘“ nicht „weiterverfolgt“ werden konnte.¹²⁸ Weitere Zumutungen von seiten der SED-Filmaufsicht an das *Stacheltier* und dabei die undankbare Position der *Stacheltier*-Redaktion kommen zur Sprache, wenn er bei einer Kritik im *Sonntag* zu bedenken gibt: „Vielleicht ist sich der Kritiker auch nicht der Schwierigkeit bewußt, die z.B. die Konstruktion einer Fabel bereitet, welche die Gefahren sichtbar machen soll, die aus der Disproportionalität von Lohnfonds und Produktionsleistung entstehen.“¹²⁹ Wenn Honigmann mit der Feststellung endet: „Ich glaube nicht, daß im *Stacheltier* falsche Auffassungen über das Wesen des Neuen Kurses bestanden haben, die man korrigieren müßte“, dann setzt er die Gründe ins Recht, denen sich die *Stacheltier*-Produktion als Format für satirische Kritik verdanken.

Selbst in dem Referat, das Georg Honigmann mit der HV „abzustimmen“ hatte, direkter dann in anderen Beiträgen auf dieser Tagung, zeichnen sich überdeutlich die Barrieren ge-

am 1. und 2. Juli 1955 zu dieser internen Tagung im Ministerium für Kultur. Dürfte 1954 der Sinn einer solchen Veranstaltung noch darin bestanden haben, die Beteiligten auf die engen Vorgaben einzuschwören, die die HV als „Grundsätze“ verkündete, zeichnete sich 1955 verhältnismäßig deutlich ab, woran sich die innenpolitische Satire grundsätzlich brach, denn die Arbeitstagung richtet sich nun darauf, die ganz offensichtliche Krise der Serie zu thematisieren.

127 Georg Honigmann, Fragen der „*Stacheltier*“-Produktion, S. 220.

128 Ebd., S. 223.

129 Ebd.

genüber innenpolitischer Satire im Film ab: „Man nimmt aber doch unseren ‚Stacheltieren‘ direkt die Luft weg, sollte es ihnen nicht erlaubt sein, einen Fehler der im gesellschaftlichen oder wirtschaftlichen Leben aufgetaucht ist, bis zu seinen Ursachen zu verfolgen.“¹³⁰ Die Artikulation des Dilemmas, in dem sich die Filmsatire befand, war allenfalls ein Zeichen für einen nun sich wieder lockernden partei- und kulturpolitischen Kurs. Es gab rigide und weniger rigide Auslegungen des Auftrages an die *Stacheltier*-Produktion, aber es gab keinen prinzipiellen Neuansatz für die Filmsatire im Anschluß an die ersten Versuche des Produktionsjahres 1953, wie er vom Leiter der *Stacheltier*-Gruppe hier angemahnt wurde. Die genannten Kardinalprobleme, die Filmsatire verhinderten, entsprachen einer Zulassungspolitik, die wiederum der Öffentlichkeitspolitik der SED folgte.

In der Gesamtbilanz der *Stacheltier*-Produktion betrachtet, stellt der 1954 forcierte „neue Weg“¹³¹ nur insofern eine Zäsur dar, als Hoffnungen auf ein *Experiment Satire*¹³² klar zurückgewiesen wurden. Auf seiten der SED-Filmaufsicht bezeichnen die „Richtlinien“, die Quotierung und die „Grundsätze“ den Auftrag, Kritik, die in die eigenen Reihen, in Richtung Partei und deren Ideologie zielte, zurückzuweisen und zwar zu Zeiten demonstrativ und rigide. Zugleich belegt die Handhabung dieser Grundsätze, daß die *Stacheltiere* als (potentielles) Format öffentlich präsentierter (Selbst)Kritik erhalten bleiben und genutzt werden sollten. Daraus resultierte eine schwankende Begutachtungs- und Zulassungspolitik gegenüber den seltenen kritischen, oft nüchternen oder auch lediglich ironischen Adaptionen des DDR-Lebensalltags. Dies ließ sich von Anfang an, noch vor dem Start der Serie beobachten. Das Projekt Filmsatire wurde als „politisch richtig“ und mit Bezug auf die Politik der KPdSU befördert, dann verzögert, dann in der Krisenzeit doch noch realisiert. Der „Neue Kurs“ ließ sich nicht zuletzt auch mit Hilfe eines *Stacheltieres* wie „Eine Liebesgeschichte“ herausstellen. Die Realisierung dieses *Stacheltieres* selbst war ohne die unmittelbare Nähe zur Verkündung des „Neuen Kurses“ undenkbar. Wie ernsthaft dieser „Neue Kurs“ verfolgt wurde, zeigte schnell die Minimierung satirischer Ansätze, die durch internen Druck erzwungen wurde sowie durch die Quoten und „Grundsätze“ aus dem Jahr 1954.

In der Geschichte der *Stacheltiere* gibt es weitere Ansätze zu satirischer Kritik¹³³ und weitere „Grundsätze“¹³⁴, die sich dagegen richteten. Größer dimensionierte satirische Kritik

130 H. Hornig, Zum Verlauf einer Arbeitstagung über das „Stacheltier“, in: *Deutsche Filmkunst* 3. Jg. (1955) H. 5, S. 223f., S. 224.

131 Als „Schritt auf einem neuen Wege“ wurde „Ein freier Mensch“ vom „*Stacheltier*-Kollektiv“, und hier wohl Honigmann, im *Film Spiegel* nicht unzutreffend gekennzeichnet, wofür jedoch eine verlogene Begründung gegeben wurde: Das *Stacheltier* solle „vor Erstarrung“ bewahrt werden; deshalb würden „vielfältige Möglichkeiten auf dem Gebiet des satirisch-humoristischen Kurzfilms“ ausprobiert. Vgl. o.A. [Georg Honigmann], „*Stacheltier*-Kollektiv schließt die Diskussion ab“, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 26, S. 10.

132 Vgl. dazu u.a. Georg Honigmann, der noch im November 1953 eine „lange Phase des Experimentierens“ ankündigt (Ders., „Die *Stacheltiere* stellen sich vor“, in: *Neue Filmwelt*, H. 11/53, S. 19) und einen Beitrag im *Sonntag* zu Beginn des Jahres 1954, der ebenfalls weitere „Experimente“ anmahnt: „Es gibt keinen Erfolg ohne Experimente. Und das ‚*Stacheltier*‘ ist noch vielfach im Stadium des Experiments.“ (o. A. (-o.), „Satire im DEFA-Programm“, in: *Sonntag* H. 1/1954, S. 4).

133 Vgl. dazu die Produktionsumstände der Folge 98, „Hausbeleuchtung“, in: Sylvia Klötzer, „Volldampf woraus?“ Satire in der DDR, in: Thomas Lindenberger (Hg.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur*, Köln 1999, S. 267–269.

konnte sich an Themen entfalten, die etwas außerhalb einer parteilichen Wachsamkeit lagen, aber auch so keineswegs glatt die Zensierungsetappen durchliefen. Zu diesen Satiren gehören einige der Folgen, die sich auf die lediglich verbal beschworene „Gleichberechtigung“ der Frauen in der DDR richteten. Dieses Thema, das jenseits des „Staats- und Wirtschaftsapparates“ lag, brachte vor allem 1960/61 Schärfe in die Serie. 1957 wurde es in die *Stacheltier*-Reihe aufgenommen – und erst einmal abgelehnt. W.W. Aschenbachs Stoff „Alma und die Männer“ in der Regie von Gottfried Kolditz¹³⁵ kritisiert unterschiedliche Löhne für Männer und Frauen in DDR-Betrieben. Er zeigt, daß in einem Betrieb entgegen den gesetzlichen Bestimmungen die Löhne der Frauen gedrückt werden. Wegen dieser „unklaren Aussage, die eine Gefahr der politisch negativen Auslegung zuläßt“ und der „Darstellung der Gewerkschaftsfunktionäre, die fast alle als trottelhafte Figuren gezeigt werden“, wurde diese *Stacheltier*-Folge nie zugelassen.¹³⁶ Auch „Die Hausversammlung“ von 1958, in dem die Reden eines Ehemannes über die Gleichberechtigung der Frauen gegen seine private Einstellung ausgespielt werden, gehört zu diesen Filmen.¹³⁷ Der unmittelbar danach gedrehte Film, „Wer zuletzt lacht ...“¹³⁸, wurde erst 1960 zugelassen. Er attackiert einen Betriebs-Macho und läßt ihn zum Schluß von den Frauen, die er belästigt hat, symbolträchtig in einen Schweinestall sperren. 1960 drehte Ernst Kahler „Frau Klein wird qualifiziert“¹³⁹. In dieser Geschichte wird einer Frau zunächst immer mehr Arbeit und Verantwortung zugeschoben. Sie darf sich aus Bequemlichkeit der männlichen Kollegen qualifizieren, wird aber, als sie unter der Last ihrer Funktionen zusammenbricht, sofort wieder degradiert, da sie „als Frau“ ihren Aufgaben nicht gewachsen sei. Dieser Film kam erst erweitert um eine zweite Schlußvariante, die eine optimistische Version bot, ins Kino. Das pessimistische Ende jedoch blieb ebenfalls im Film. So konnte im Kontrast nicht nur die Kritik pointiert werden, sondern zusätzlich die Diskrepanz von Lebensrealität und ihrer Medienpräsentation thematisiert werden. Erwähnenswert ist schließlich die Produktion von 1961 „Strafsache Egbert Nachbar“¹⁴⁰, eine bittere Geschichte über einen Mann, der seine Ehefrau schamlos ausnutzt. Diese Geschichte bietet kein versöhnliches Ende an.

134 So erneuerten z.B. die 1959 in der *DFK – nun* von Georg Honigmann präsentierten – „Grundsätze“ die Forderungen von 1954. Sie sind Ausdruck damals erneut zurückgenommener innenpolitischer Themen in Zusammenhang mit der propagandistischen Vorbereitung des 10jährigen Republikjubiläums im Oktober 1959. Vgl. Georg Honigmann, *Satire und Widersprüche. Zu einigen Fragen der Stacheltierproduktion*, *Deutsche Filmkunst* 7. Jg. (1959) H. 6, S. 162–166.

135 „Alma und die Männer“ (Folge 112), DA: Traute Sense, Susanne Düllmann, Ostara Körner u.a. gedreht im Juli 1957, wiederholt abgelehnt.

136 Zitiert nach *Stacheltier*-Filmografie, S. 84.

137 „Die Hausversammlung“ (Folge 142), RE, DB: Wolfgang E. Struck, Roh-DB: Horst-Günter Flick, SZ: Berta Waterstradt, DR: Ingeborg Panzner, gedreht: 15.–17.10.1958, Z: 19.3.1959, AD: 19.6.1959.

138 „Wer zuletzt lacht ...“, gedreht im Oktober 1958, Nachaufnahmen im November und Dezember 1959, Zugelassen im Februar 1960. RE, DB: Heinz Thiel, SZ: Hans Harnisch, DA: Willi Narloch, Heinz Scholz, Erika Radtke u.a.

139 „Frau Klein wird qualifiziert“, RE, DB: Ernst Kahler, SZ: Hans Harnisch, DA: Gisela May, Fritz Links, Johannes Maus, Gustav Müller, Gerd E. Schäfer u.a. gedreht im Juni 1960, Z: 3.9.1960, AD: 25.12.1960.

140 „Strafsache Egbert Nachbar“, RE, DB: Hans-Joachim Hildebrandt, SZ: Walter Karl Schweickert, DA: Evamaria Bath, Emil Stöhr u.a., gedreht im April 1961, Z: 11.8.1961, AD: 9.2.1962.

Diese *Stacheltier*-Produktion, die nur in seltenen Fällen *Satiren* hervorbrachte, ging gleichwohl nicht in Agitation auf. Sie bot neben den ärgerlichen und primitiven Folgen vor allem unterhaltsame, flotte sowie einige tiefer schürfende Filme. Nach dem Weggang Groschopps fiel auch die Interimslösung für den vakanten Chef-Regisseursposten auf keinen ausgewiesenen Satiriker, sondern auf den Autor und Regisseur der leichten Muse, Harald Röbbling. Nach gerade 15 Folgen, einer halben Jahresproduktion, wurde er im Juli 1955 abgelöst.¹⁴¹ Danach gab es keine Chef-Regisseure mehr.¹⁴² Die Vielzahl der Regisseure und Autoren, darunter viele der später bedeutenden DDR-Künstler¹⁴³, verbürgte einerseits durch die verschiedenen Handschriften eine gewisse Dynamik der Serie sowie vor allem eine ästhetische Modernisierung. Auch boten die kurzen und relativ unaufwendigen *Stacheltiere* den jungen Regisseuren die Möglichkeit, sich zu erproben. Jedoch trug die mangelnde Kontinuität in der Regie ebenso dazu bei, daß Themen keine Zuspitzung erfahren konnten. Es dominierten zahlreiche Variationen sich ähnelnder Themen, die vor allem dem Muster „Sein eigenes Opfer“ folgten, das bereits 1953 von Sepp Schwab als Richtlinie angepriesen worden war.¹⁴⁴

Die Gründe, die diese Kurzfilme und ein unterhaltsames Format erforderlich machten, änderten sich bis 1961 nicht grundsätzlich. Bis dahin wurde auch *Filmsatire* angesichts der Alternativen, die der Westen bot, als nötig erachtet. Als mit dem Mauerbau 1961 diese Alternative unerreichbar gemacht wurde, ließ das ZK die *Filmsatire*-Serie als *Satire*-Serie sofort auslaufen. Dazu versuchte man zunächst, *Satire* vollständig durch Humor zu ersetzen, *Lacheltiere* mit Eberhard Cohrs einzuführen, beendete aber dann konsequenterweise das gesamte Projekt. Als Georg Honigmann Ende 1962 zur *Distel* wechselte, deren Direktor er wurde, kam mit Rudi Hannemann ein Funktionär aus der Hauptverwaltung Film in die *Stacheltier*-Gruppe. Die Aufgabe des neuen Leiters der „Künstlerischen Arbeitsgruppe *Stacheltier*“ bestand darin, die *Filmsatire* abzuwickeln. Die veröffentlichte Begründung dafür lautete:

„Wir schränken die *Stacheltier*-Produktion ein, um heitere, musikalische Filme, in erster Linie Musicals, zu drehen [...] Das Musical mit einigen Musik- und Ballettnummern und einer sonst sehr durchgängigen, sinnvollen Handlung wird das Sprungbrett für den großen Revuefilm bilden. Es gibt auch allen vom ‚*Stacheltier*‘-Kollektiv ins

-
- 141 Wie bereits Richard Groschopp war auch Röbbling keineswegs in der politischen *Satire* ausgewiesen sondern im Liebesfilm und der Komödie. Röbbling hatte im Dritten Reich zwischen 1935 und 1943 Drehbücher für Unterhaltungsfilme geschrieben und ab 1947 Regie in österreichischen Produktionen geführt. Bevor er bei den *Stacheltieren* zu arbeiten begann, drehte er 1952 in der Bundesrepublik die Komödie „Nur nicht aufregen“ (EA 18.12.53), danach „Herz braucht Liebe“ (BRD 1959, A: 18.3.60).
- 142 Viele Folgen drehte Heinz Thiel, der nach dem Ausscheiden Röbbelings bei den *Stacheltieren* begann. Mehrfach Regie führten unter anderen Gottfried Kolditz, Ernst Kahler, Otto Tausig und Wolfgang E. Struck. Erich Brehm, Chef der *Distel*, erprobte sich ab 1959 als Regisseur.
- 143 Dazu gehörten Frank Beyer, der 1957 „Das Gesellschaftsspiel – eine unglaubliche Geschichte, oder?“ (Folge 105) mit Rolf Ludwig in der Hauptrolle drehte, der Theaterregisseur Benno Besson mit „Ein deutscher Herr in Paris“ von 1960 (Sz: Wera und Claus Küchenmeister; Z: 11.6.60, AD: 5.8.60), Herrmann Zschoche mit „Man lernt nie aus“ von 1962 (vom DEFA-Studio für Spielfilme abgelehnt) und Horst Seemann, der ebenfalls 1962 mit dem *Stacheltier* „Der Fluch der bösen Taten“ seine Diplomarbeit vorlegte.
- 144 Ungarischer Kurzspielfilm, der – unter Aussparung anderer Muster – als Vorbild benannt wurde. Vgl. Ralf Schenk (Hg.), Richard Groschopp: *Faszination Film*, S. 47.

Auge gefaßten Künstlern die Möglichkeit, sich langsam an die gut ausgestattete Revue heranzuarbeiten.“¹⁴⁵

Vor allem im Vorgehen der SED gegen kritische DDR-Kunst allgemein, kurz nach dem Abriegeln der DDR, wird evident, warum die ZK-Abteilung Agitation und die Hauptverwaltung Film die *Stacheltiere* als Satireserie beendeten. Es wird ein Ausstieg gewählt, der sich in der Geschichte der *Stacheltiere* früh abgezeichnet hatte, Humor sowie „heitere, musikalische Filme“¹⁴⁶ statt Filmsatire. 1963 drehte die „Künstlerische Arbeitsgruppe *Stachel-tier*“ gerade noch sechs Filme. Mit den beiden Folgen von 1964 endet die Geschichte des Projektes Satirefilm.

145 Jens Hendrik, „... heiter die Kunst“. Gespräch mit dem Leiter der KAG ‚Stacheltier‘, Rudi Hannemann, in: *Berliner Zeitung* 18. Jg. (31.3.1963), Beilage, S. 5.

146 Ebd.

KAPITEL 4

„Geschosse“ in der Zeitungssatire. Der frühe *Eulenspiegel* (1954–1956)

1. Startbedingungen

Gerade waren die Hürden für innenpolitische Satire im Film höher gelegt worden, als eine neue Satirezeitung auftauchte. Am 7. Mai 1954 lag der *Eulenspiegel* an den Zeitungskiosken. Es handelte sich um den *Frischen Wind*¹ in attraktiverer Aufmachung, im Großformat und Vierfarbdruck. Namenswahl und farbliche Zweiteilung der Kopfzeile signalisierten, daß die neue Zeitung auch markante Aspekte des vier Jahre zuvor eingestellten *Ulenspiegels* übernahm. Neben dem Layout erinnerten auch der deutsch-deutsche Horizont sowie die pointierte Berücksichtigung literarischer Satire an Herbert Sandbergs Zeitschrift. Auch gab es personelle Kontinuitäten: Mitarbeiter, die nach dem Einstellen des *Ulenspiegels* vom *Frischen Wind* übernommen worden waren, arbeiteten nun für den *Eulenspiegel*. Dessen personelle Besetzung veränderte sich gegenüber dem *Frischen Wind* nicht, wurde jedoch erweitert. Walter Heynowski,² der letzte Chefredakteur des *Frischen Windes*, wurde vom Sekretariat des ZK als erster *Eulenspiegel*-Chefredakteur bestätigt. Wie zuvor dominierten unter den ständigen Mitarbeitern, die aus dem In- und Ausland, aus Ost und West kamen, die Zeichner gegenüber den „Schriftstellern“. Das neue und große Impressum zeigte mit „Herluf Bidstrup (Kopenhagen)“ und „Jean Effel (Paris)“ Internationalität an, mit „Hans

1 Der *Frische Wind* erschien von April 1946 bis April 1954; Chefredakteure Lex Ende (in Doppelfunktion auch im *Neuen Deutschland*), danach Walter Heynowski. Der *Frische Wind* blieb und bleibt in der zweifachen Jahrgangszählung des *Eulenspiegels* vermerkt.

2 Walter Heynowski, Jg. 1927, geb. in Ingolstadt, Abitur, 1944 Luftwaffenhelfer, Wehrmacht, 1945 am Kriegsgefangenschaft. 1946–47 Redakteur der Jugendzeitung „Die Zukunft“, Reutlingen, Verhaftung durch frz. Sicherheitspolizei, 6 Monate Haft. Danach Übersiedlung nach Berlin, Redakteur in der *Berliner Zeitung*, 1948–1954 (Chef)Redakteur des „Frischen Windes“. Erster Chefredakteur des *Eulenspiegels* (1954 bis August 1955). Wurde vom Sekretariat des ZK im Mai 1954 für den am 1. Juli die Geschäfte aufnehmenden *Eulenspiegel*-Verlag als „Chefredakteur für die gesamte redaktionelle Tätigkeit bestimmt“. Dort erschien dann auch die Zeitschrift *Eulenspiegel* statt im „Allgemeinen Deutschen Verlag“. Vgl. ZK der SED, Sekretariatsprotokolle, Arbeitsprotokoll Nr. 6 vom 19.5.1954, SAPMO-BArch, DY 30 J-IV 2/3 A 417.

Picard (Stuttgart)“ und „H.[arry] Müller-Ebing (München)“ gesamtdeutsche Dimensionen.³ Dieses Profil verdankte sich Möglichkeiten, die die „Einheits“-Rhetorik der SED bot, einer gewissen deutsch-deutschen Konkurrenz der Medien und vor allem einem Chefredakteur, der „mehr Manager war, mit großen kühnen Ideen. Der (...) international die Fühler [ausstreckte]“.⁴

Auch für die inhaltliche Konzeption wurde Attraktives in Aussicht gestellt. Im Sommer 1953 ließen sich bereits im *Frischen Wind* bescheidene Ansätze beobachten, die sozialistische Bürokratie und Partei-Funktionäre zu kritisieren⁵. Als Heynowski in der *Berliner Zeitung* für die Filmsatire warb, betrieb er auch die Neukonzeption der eigenen Zeitung. Als dann ein Jahr später der letzte *Frische Wind* erschien, wurde auf dem Titelblatt allerdings nur mit der „bunten und schönen“ äußeren Gestalt des neuen Heftes geworben.⁶ Im ersten Heft des *Eulenspiegels* wurde dann jedoch größere Schärfe in Aussicht gestellt, Kritik die „nach oben“ reichen sowie heikle Themen anpacken werde. Den neuen *Eulenspiegel*, so hieß es, kennzeichne ein „unbestechlich scharfer Blick, spitze Zunge, [...] langer Arm (reicht von unten bis oben), kühnes Herz“ und er packe, dies war unterstrichen, „heiße Eisen an!“⁷ Ruft man sich die Lage der *Stacheltier*-Produktion 1954 in Erinnerung, scheint darin ein gewisses Paradox zu liegen. In dem Moment, in dem im Satirefilm Ansätze zu „innerer“ satirischer Kritik zurückgedrängt werden, stellt eine neue Satirezeitung genau dies in Aussicht. Sehr schnell findet sich ein Hinweis darauf, daß auch für den *Eulenspiegel* der Rahmen für Kritik ähnlich eng gezogen war. Auf der selben Seite, auf der oben von „Schärfe“ und „Kühnheit“ die Rede ist, folgt im Text darunter die Relativierung. „Bürokraten“ solle ein Bein gestellt werden, heißt es in einer „Leitschrift“, und „alle Schlawiner, die mit Trägheit oder Arglist den neuen Kurs verkorksen wollen“ würden „hochgenommen“ und gegebenenfalls „nicht nur hoch, sondern auch hopsgenommen werden.“⁸ Von einem „langen Arm (...) nach oben“ ist hier keine Rede. Es dominieren vielmehr Hinweise darauf, daß der Arm nach unten reicht, daß eine kritische Betrachtung der DDR parteipolitischem Interesse folgen würde. Repliziert werden hier nicht nur die Axen-Worte von 1952, Satire solle „Bürokratismus und Trägheit“ „geißeln“⁹. In einer aktuellen Volte heißt es nun, diese seien dafür verantwortlich,

3 Typographisch hervorgehoben unter den insgesamt 23 Zeichnern im Heft 1 wurde deren Herkunft, wenn sie im Ausland oder der Bundesrepublik lag: Neben Effel und Bidstrup zunächst Gabriel (London), Lev Haas (Prag) und Eryk Lipinski (Warschau). Von den 20 Schriftstellern kamen nur drei nicht aus der DDR: A. Dreischuh (Sofia), A. Marianowicz (Warschau) sowie Dave Michaelson (London). Harald Kretzschmar weist darauf hin, daß damals auch Günter Canzler für den *Eulenspiegel* arbeitete, 1957 die Münchner H.E. Köhler und Max Radler (unter dem Pseudonym Karl Harnisch); 1959 siedelte Carl Sturtzkopf aus Bayern nach Berlin um. Vgl. Harald Kretzschmar, *Ehe die deutsche Karikatur geteilt wurde*, Typoskript des Verfassers.

4 2. Interview d.A. mit Hans Seifert am 8.12.1998.

5 Vgl. dazu die Lebenserinnerungen des *Frischer Wind*- bzw. *Eulenspiegel*-Redakteurs Karl Kultzscher: Ders., *Links und rechts der Dumme. Lebensdatenverarbeitung eines DDR-Satirikers*, Köln 1993, S. 26f.

6 Zu Kurt Klamanns Zeichnung eines weinenden Mädchens heißt es: „Wennse mich nächste Woche* (*: in der ersten Nummer des *Eulenspiegels*) gedruckt hätten, würde mein Kleid viel bunter und schöner aussehen!“ *Frischer Wind*, 9. Jg. (5. Aprilheft 1954), Titelblatt.

7 Zeichnung eines aufgeklappten Ausweises Till *Eulenspiegels*, „Bes. Kennz.“ *Eulenspiegel* 1 Jg. (1. Maiheft 1954) H. 1, S. 2.

8 *Eulenspiegel*: „Haben Sie mal einen“ (Augenblick Zeit für mich?), in: Ebd.

9 Hermann Axen, *Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst*, S. 25.

daß der Neue Kurs sich nicht entfalten könne, obwohl damals von einem Neuen Kurs im Hinblick auf satirische Möglichkeiten gar nicht die Rede sein konnte. Im Gegenteil: Die Tatsache, daß hier an das Schlagwort von 1952 angeknüpft wird, belegt geradezu die These, daß die begrenzten satirischen Freiheiten tatsächlich einem Notprogramm geschuldet waren, das nicht mehr galt. So rückt mit der Eröffnung des Unternehmens *Eulenspiegel* sofort dessen grundsätzliche Problematik ins Licht. Das Ideal einer scharfen und kühnen innenpolitischen Satire, das hier aufgestellt wird, bricht sich an parteipolitischer Realität. Das Gefälle von Zeichnung zu Leitschrift legt die Vermutung nahe, daß in der Planungsphase des *Eulenspiegels* eine Perspektive existiert haben dürfte, die längst wieder verstellt war, als die Zeitung dann herauskam, die aber gut zum Image des neuen Heftes paßte.¹⁰ Was bedeuteten also „Schärfe“ und „Kühnheit“ in den ersten *Eulenspiegel*-Jahren? In welchen politischen und personellen Konstellationen erschienen Artikel, die tatsächlich Biß hatten?

2. „Mißbrauchte“ Pressefreiheit: Kritik der Kritik

Umgehend läßt sich feststellen, wie niedrig die Limits für Satire hingen, wenn Domänen führender Parteifunktionäre berührt wurden. Carl Andrießen hatte sich in seinem knappen Beitrag „Die feuchten Stellen im Film“¹¹ den neuen DEFA-Film „Kein Hüsung“¹² vorgenommen. Er kritisiert, daß dieser weder künstlerische Qualität noch eine gute Geschichte liefere. Der Film mache allein damit Kasse, daß er auf die Tränendrüse drücke. „Dem Verstand und dem künstlerischen Geschmack kann man durchaus nicht alles zumuten. Der Tränendrüse hingegen alles! Die Tränendrüse läßt sich ‚scharf ansprechen‘, sie reagiert aufs Wort und läuft über.“ Drei „Krokodilstränen“ locke der Film hervor: „die erste Träne rinnt, wenn Vata stirbt ...“, (d)ie zweite rinnt, da das herzensgute, zudem gar hübsche Mädchen ins Wasser geht“, (d)ie dritte rinnt beim Abschied und beim Wiedersehen [...] Man kann es nämlich gar nicht fassen.“ Dabei achte der Film sorglich darauf, spitzt Andrießen seine Polemik zu, daß „keine Parallelen zum wirklichen Leben“ entstünden.

Das Echo auf Andrießens Filmkritik bildet einen eindrucksvollen Beleg für die Haltung höherer Parteifunktionäre, die für Medien zuständig waren, gegenüber Satire als „innerer Kritik“. Anton Ackermann und Rudi Böhm, die beide auch die *Stacheltier*-Produktion beaufsichtigten sowie Hans Rodenberg beschwerten sich in einem zweiseitigen Pamphlet gemeinsam bei den für Presse zuständigen ZK-Sekretären für Agitation, Fred Oelßner, und für Kultur und Erziehung, Paul Wandel. Ihre Abwehr, die sich auf den Vorwurf zuspitzt, der *Eulenspiegel* habe die „Pressefreiheit mißbraucht“, beschreibt gerade darin den Mißbrauch von Medien durch die SED selbst. Ganz offensichtlich bot „Die feuchten Stellen im Film“ den Leitern von DEFA und HV-Film einen willkommenen Anlaß, die ZK-Abteilungen

10 Zu Überlegungen für Zeitungsgründungen im Frühjahr 1953 sowie den Vorbereitungen der neuen Massenzeitungen am Beispiel der *Wochenpost* vgl. Klaus Polkehn, *Das war die Wochenpost, Geschichte und Geschichten einer Zeitung*, Berlin 1997, S. 12–18.

11 *Eulenspiegel* 1 Jg. (2. Maiheft 1954) H. 2, S. 9.

12 Nachdem 1952 die Produktion von „Kein Hüsung“ unter der Regie von Hans-Georg Rudolph abgebrochen worden war, hatte die Neuverfilmung des Stoffes unter Arthur Pohl am 29.4.1954 in Berlin Premiere. (Buch: Ehm Welk nach Fritz Reuter). Vgl. Ralf Schenk, *Mitten im kalten Krieg*, S. 138ff.

aufzufordern, für wohlwollende Rezensionen von DEFA-Gegenwartsfilmen in der DDR-Pressen insgesamt zu sorgen. Dazu wird die knappe sarkastische Kritik im *Eulenspiegel* unverhältnismäßig aufgebläht. In der Vergrößerung verschwimmen die Details; die Sprache paßt sich der (groben) Absicht an. Aus den „feuchten Stellen im Film“ wird umstandslos ein „feuchter Film“, in dem „Karl“ Andrießen „in unsachlicher, zynischer Weise den Film ‚Kein Hüsung‘ verunglimpft“¹³ und „die Erlebnisfähigkeit unserer Zuschauer [verhöhnt]“ habe. Ebenfalls konstatieren sie „eine Verhöhnung des klassischen Erbes“. Es folgt eine weiter ausholende Zurückweisung von Kritik an DEFA-Produktionen: „Das ist der gleiche unfachliche, zerstörende, schädigende Ton eines Teils unserer Filmkritik, der schon anlässlich des Films ‚Das kleine und das große Glück‘ vom Genossen Grotewohl als schädigend für die Aufbauarbeit des Filmwesens in der DDR charakterisiert wurde.“ Im Gegensatz zum Rezensenten leiten Rodenberg, Böhm und Ackermann aus der „Anerkennung breiter Kreise unserer Zuschauer [...] künstlerische Echtheit des vermittelten Erlebnisses“ ab und stellen dessen Kritik als „Desorientierung“ der Zuschauer dar: „Da die Zeitschrift ‚Der Eulenspiegel‘ an große Massen von Lesern herankommt, muß man den Artikel von Andriessen als eine bewußte Desorientierung dieser Massen betrachten.“ Zum Schluß führen die DEFA-Verantwortlichen detailliert aus, wie sie positive Besprechungen ihrer Filme durchsetzen wollen:

„Da wir nicht in der Lage sind, von uns aus einen solchen Missbrauch der Pressefreiheit zu beheben, bitten wir das Zentralkomitee um Hilfe, die darin bestehen könnte, daß ein Sekretär des Zentralkomitees im ‚Neuen Deutschland‘ unter Bezugnahme auf die Veröffentlichung von Andriessen im ‚Eulenspiegel‘ über ‚Kein Hüsung‘ zu den Aufgaben unserer Filmkritik prinzipiell Stellung nimmt unter Hinweis auf die Notwendigkeit, bei einer prinzipiellen, wenn auch noch so scharfen Kritik die ehrlichen künstlerischen Bemühungen der DEFA zu unterstützen. Weiter bitten wir darum, daß das Zentralkomitee die Parteiorganisation im Verband der deutschen Presse anweist, diese Art journalistischer Tätigkeit von Andriessen zu behandeln und der Leitung des Presseverbandes zu empfehlen, in einer Vollversammlung dazu Stellung zu nehmen.“¹⁴

Die Schmähschrift aus der HV Film liefert einen guten Beleg für das Verfahren, Zuspruch zu erzwingen. Sie erhebt eine Kritik in Sachen Kunst zu einer Kritik an der Filmpolitik der SED. Dies erschließt sich bereits aus der gegenteiligen Schutzbehauptung, der Beitrag hätte die „Massen“ desorientiert. Vielmehr deutet sie gerade auf die Erwartung der Funktionäre, daß nicht nur die Presse allgemein, sondern ebenso Satire den DEFA-Film in positives Licht zu rücken habe. Die „Massen“, argumentativ genutzt, werden von den Filmfunktionären mißachtet. Weil ein DEFA-Film propagiert werden soll, wird gegen (satirische) Kritik vorgegangen, die gerade dies durchschaubar machte, in dem sie Impulse für ein kritisches Bewußtsein gab. Ebenso legt der Protest aus der HV Film und der DEFA-Direktion offen, daß persönliche Verantwortung für künstlerisch mißlungene Filme zurückgewiesen werden soll. Dazu wird Andrießen herabgezogen und in seine Argumentation Zweifel gelegt, in dem man

13 Schreiben des Leiters der HV Film, unterzeichnet von Hans Rodenberg, Hauptdirektor des DEFA-Studios für Spielfilme, Rudi Böhm, Leiter der Filmproduktion der HV und Anton Ackermann, Leiter der HV Film an Fred Oelßner und Paul Wandel, ZK der SED, vom 18.5.54, BArch, DR- 1 4194 .

14 Ebd., S. 2.

ihn als „Kritiker“ bezeichnet und sich damit erneut der LTI bedient, nicht nur ihrer Anführungszeichen, sondern auch mit dem Vorwurf eines „zerstörenden, schädigenden Tones“. ¹⁵ Gert Gablenz hatte Recht mit seiner Bemerkung, daß ein Satiriker, wenn dieser ab und zu mal versuche, frecher zu sein, „nie so frech sein (kann) wie diejenigen, die ihm auf seine Frechheiten antworten.“ ¹⁶ Wie in ihrem eigenen Metier setzen sich die Film-Funktionäre über die Fachexpertise eines Autors und Szenaristen hinweg, und legen nach politischen und parteilichen Kriterien fest, was Kunst sei und „künstlerisch gelungen“. Sie bieten ein Lehrbeispiel dafür, wie SED-Funktionäre sich selbst und ihren Verantwortungsbereich unangreifbar zu machen suchen, in dem sie die Verletzung parteilicher Interessen geltend machen. Damit erzwingen sie gerade die öffentliche „Desorientierung“, die sie dem Kritiker unterstellen. Dazu mußte Andrießens kleiner Beitrag zur Fundamentalkritik erklärt werden.

3. „Das war Tills Geschoss!“: Satirische Attacken

Fundamentalkritik gelang dennoch, vom neuen Chefredakteur selbst, im notorischen Jahr 1956. Damals wurden tatsächlich „heiße Eisen“ berührt, wie es mit Gründung des *Eulenspiegels* in Aussicht gestellt worden war. Im Dezember 1955 hatte das ZK Heinz H. Schmidt ¹⁷, Gründungs-Chefredakteur des *Magazins*, auf den seit August des Jahres unbesetzten Chefredakteurs-Stuhl des *Eulenspiegel* berufen. ¹⁸ Vier Monate nach Amtsantritt führte er Leitartikel ein, die Fanfarenstößen glichen, da sie sich Kardinalfragen innenpolitischer Satire annahmen. In den Texten, die zwischen April und Juli 1956 erschienen, findet sich eine in der Geschichte des *Eulenspiegels* einmalige, ins Grundsätzliche zielende Schärfe.

Im 2. Aprilheft 1956, anlässlich des 10jährigen Jubiläums von *Frischem Wind* plus *Eulenspiegel*, erschien ein erster Leitartikel, der eine Serie begründeten sollte. Die stets gleich lautende Unterzeile umriß den Vorsatz des Unternehmens: „Das war Tills Geschoss!“ ¹⁹ Der dominierende und entscheidende Autor ²⁰ der neuen Kommentare auf Seite zwei, der neue

15 Vgl. Victor Klemperers Notizbuch zur Sprache des Dritten Reiches, LTI. Victor Klemperer, LTI, Leipzig: Reclam, 1975, S. 96.

16 Gert Gablenz, „Was ist mit unserer Satire?“, in: *Sonntag*, Nr. 24/1956, S. 12.

17 *Heinz H. Schmidt*, Jg. 1906 (bis 1989), Ausbildung zum Bergarbeiter, 1930–33 Studium der Staats- und Rechtswissenschaften; illegale Parteiarbeit für die KPD. Nach Zuchthaushaft und KZ Emigration nach England, dort u.a. Chefredakteur der *Freien Tribüne* London; 1946 Rückkehr nach Deutschland, hier Intendant des *Berliner Rundfunks* (Absetzung durch Politbüro-Beschluß wegen „ungenügender politischer Wachsamkeit“), fünfjähriger „Bewährungsauftrag“ in der Produktion, mehrere Parteiverfahren. Gründungs-Chefredakteur des *Magazins* (1954–55), Dezember 1955 bis Januar 1958 Chefredakteur des *Eulenspiegels*.

18 Zur Berufung Schmidts am 15.12.55 (und Abberufung Heynowskis im August 1955) vgl. Abteilung Agitation/Presse und Rundfunk, Vorlage für das Sekretariat des ZK vom 30.12.1955, veröffentlicht in Frank Wilhelm, *Literarische Satire in der SBZ/DDR 1954–1961*, Hamburg 1998, Dokument 8, S. 242. Kommissarischer Chefredakteur in der Interimszeit war Karl Kultzscher.

19 „Das war Tills Geschoss!“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (1956) H. 15 bis H. 42, jeweils S. 2.

20 Die Gespräche und Interviews haben widersprüchliche Angaben zur Autorenschaft der „Geschosse“ erbracht. Diese sind bis auf Ausnahmen nicht namentlich gekennzeichnet. Jedoch stützt die Tatsache,

Chefredakteur, ergriff die Gelegenheit, die sich keine sechs Wochen nach dem XX. Parteitag der KPdSU und kurz nach der 3. Parteikonferenz der SED, die Ende März 1956 stattgefunden hatte, der satirischen Kritik bot. Als die SED das Schlagwort einer „weiteren Demokratisierung“ ausgab, machte der „Ritter ohne Furcht und Tadel“²¹ in Chefredakteurs-Position mit „Mut im Übermaß“²² sofort die Probe aufs Exempel. Er zielte ausdrücklich ‚nach oben‘ und kommentierte und attackierte Partei- und Pressepolitik. Er stellte die einer Satire in der DDR entgegenstehenden entscheidenden Barrieren aus, indem er sie durchbrach.

3.1 Heiße Themen

Im Eröffnungsbeitrag „Über den Umgang mit heißen Eisen“²³, kommt der Chefredakteur aus Anlaß seines Jubiläumshäftes auf den Vorsatz des *Eulenspiegels* von 1954 zurück: „Packt heiße Eisen an“. Seine Bilanz richtet sich auf die Frage, wovon satirische Brisanz abhängt und zielt damit auf parteipolitische Hindernisse gegenüber satirischer Kritik. Schmidt beginnt mit einer Anspielung auf die 3. Parteikonferenz der SED: „Bestätigten Gerüchten zufolge soll das Anfassen von heißen Eisen bei uns demnächst allgemein üblich werden.“ „Bestätigte Gerüchte“ nimmt die Sprachformel auf, mit der sich die SED indirekt auf den XX. Parteitag und den Geheimbericht Chruschtschows – welcher in der DDR legal nicht zu erhalten war²⁴ – bezog. Aufgerufen ist damit die Frage nach der Kritikfähigkeit der Staatspartei in bezug auf ihre dogmatische Ideologie und ihre diktatorische Herrschaft und damit auch nach den politischen Voraussetzungen, medien-öffentlich tatsächlich zur Sprache bringen zu können, was in dieser Zeit nach den Enthüllungen über die stalinistischen Verbrechen bewegte. In diesem Zusammenhang, mit der Anspielung auf das „heiße Eisen“ der Chruschtschow-Rede, hält Schmidt fest, daß es (auch) in der DDR alles andere als „allgemein üblich“ sei, entscheidende Themen öffentlich zur Sprache zu bringen. Am Beispiel des *Eulenspiegels*, jedoch in deutlicher Referenz auf die Veröffentlichungspolitik der SED, kritisiert er die politische Norm eines manipulativen Wirklichkeitsverhältnisses.²⁵ Dazu führt er die Unterscheidung von „heißen Eisen“ in Anführungsstrichen und tatsächlich bewegenden Fragen (heißen Eisen) ein und hebt damit die Inszenierungen und Kampagnen

daß alle *namentlich* gekennzeichneten „Geschosse“ nicht von Schmidt stammen sowie ein Vergleich der ungezeichneten „Geschosse“ mit Leitartikeln Schmidts von 1957 die Vermutung, daß die „Geschosse“, um die es im folgenden geht, tatsächlich von Heinz Schmidt stammen. Diese Darstellung vertritt auch Karl Kultzscher, Stellvertretender Chefredakteur unter Schmidt: Schmidt „selbst [habe] Woche für Woche hochbrisante Leitartikel, Schlußzeile: Das war Tills Geschoß!“ geschrieben. Karl Kultzscher, Links und rechts der Dumme, 1993, S. 58. Unabhängig von der Frage der Autorenschaft ist ein Aspekt unzweifelhaft: Schmidt mußte für die „Geschosse“ als Chefredakteur einstehen.

- 21 Renate Holland-Moritz, *Die tote Else lebt*. Wahrhaftige Klatschgeschichten aus fünf Jahrzehnten, Berlin 1997, S. 30. Zu Heinz H. Schmidt vgl. außerdem: Karl Kultzscher, Links und rechts der Dumme, 1993, S. 29–31.
- 22 Renate Holland-Moritz über Heinz H. Schmidt in einem Interview mit d.A. am 14.10.1998 in Berlin.
- 23 „Über den Umgang mit heißen Eisen“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (2. Aprilheft 1956) H. 15, S. 226.
- 24 Vgl. Dieter Schiller, Disziplinierung der Intelligenz. Die Kulturkonferenz der SED vom Oktober 1957, in: *Hefte zur DDR-Geschichte* Nr. 44, Berlin 1997, S. 11.
- 25 Ebd., S. 14.

von den Themen ab, die von öffentlichem Interesse sind, jedoch in der Regel blockiert würden: „Wir sind ein Land, in dem besonders viele heiße Eisen herumliegen. (...) Vorläufig üben sich aber viele noch im Wegsehen. Sie haben noch zu viel Eis am Gegenteil.“ In Ermangelung einer öffentlichen kritischen Debatte bekäme der *Eulenspiegel* gelegentlich ein heikles Thema „heimtückisch“ untergeschoben, ohne daß der Auftraggeber dafür einstehe, sondern aus sicherer Entfernung zusehe, wie sich das Satireblatt die Hände verbrenne. Diese Feststellung läßt einen weiteren Aspekt in der Reaktion auf den Andrießen-Artikel aufscheinen: Das unverhältnismäßige Vorgehen der HV Film ließe sich *auch* als Prävention werten gegen (vermutete) Kritik aus den Reihen des ZKs oder Politbüros an der Filmpolitik der HV, in der Annahme, der *Eulenspiegel* hätte im Auftrag gehandelt.

Auch Schmidt nutzt LTI, nun polemisch gegen ihre Quelle gerichtet. Denn seine Unterscheidung zwischen „heißen Eisen“ und heißen Eisen erfaßt auch den entscheidenden Widerspruch in der SED-Politik: die Diskrepanz zwischen dem permanent annoncierten Willen zu „Kritik und Selbstkritik“ gegenüber der Blockade von Selbstkritik in den Medien. Deren Mechanismen hatten sich in der Reaktion auf Andrießens Filmkritik erschlossen. Aber genau dort setzt Schmidt an und stellt Gebietsforderungen für DDR-Satire auf. Statt sich mit halbherziger Kritik zu begnügen oder Kampagnen der SED zu befördern, müsse Satire *selbst* heiße Eisen anpacken. Sie dürfe nicht die mangelnde Zivilcourage innerhalb der SED reproduzieren, und heißen Eisen aus dem Wege gehen. Vielmehr liege die Spezifik einer Satirezeitung gerade im „Fachgebiet Schiessen und Zielen mit heißen Eisen“. In diesem Sinne endet der Chefredakteur programmatisch:

„Wir geben hiermit die feierliche Selbstverpflichtung ab, uns im Laufe des zweiten Fünfjahrplans zu ‚Meistern des Volkes‘ auf diesem unterentwickelten Fachgebiet zu qualifizieren, auf daß bei jedem Treffer ganz Deutschland widerhülle von dem Wort unseres unvergessenen Schiller: DAS WAR TILLS GESCHOSS!“

In diesem ersten Leitartikel bekräftigt Schmidt den Ansatz von 1954, nun jedoch – in Zusammenhang mit einer aufbrechenden Kritik am Stalinismus in der SED – in Kritik der bisherigen Bescheidung satirischer Kritik. Indem er die Verknüpfung von innenpolitischer Satire und Parteipolitik beschreibt, entwirft er die Agenda für einen Neuansatz: Sein Plädoyer für couragierte, zielgenaue innenpolitische Satire ist von der Hoffnung auf eine reformierbare SED getragen, von der Hoffnung auf eine undogmatische Parteipolitik wie demokratische Parteiherrschaft.

Nach dieser Vorlage geht der Chefredakteur eine Woche später ein ganz heißes Eisen an. In seinem zweiten „Geschoss“, „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“²⁶ nimmt er sich die Verpflichtung der DDR-Journalisten auf parteiliche Berichterstattung vor und die Frage, was Parteilichkeit ausmache. Damit richtet er sich auf die Grundsätze der SED-Medienpolitik und damit auf die Grundsätze, mit denen innenpolitische Satire kollidiert. Wie in der Woche zuvor, als Schmidt kritisierte, daß unter der Maske „heiße Eisen“ (in Anführungsstrichen) die wirklich entscheidenden Themen ausgeklammert blieben, geht es erneut um Demaskierung, nun politischer Haltungen. Schmidt nimmt sich die Forderung der SED vor, von Journalisten „parteiliche“ Darstellung zu verlangen und seziert echte von simulierter Parteilichkeit, Parteilichkeit von „Parteilichkeit“ in Anführungsstrichen:

26 „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (3. Aprilheft 1956) H. 16, S. 250.

„Manche Leute [...] halten ‚Parteilichkeit‘ für Parteilichkeit. [...] Sie befördern Miniaturaufmärsche zu ‚Millionendemonstrationen‘, rege Mitarbeit zur ‚Masseninitiative‘ und sie degradieren Verwaltungsverstöße zu ‚Kinderkrankheiten‘ und permanente Zwiebelknappheit zur ‚kurzfristigen Versorgungslücke‘, solange alles nur bei uns geschieht.“

Diese Attacke bleibt nicht dabei stehen, daß im Namen von „Parteilichkeit“ in DDR-Medien Realität verzerrt präsentiert werde. Sie greift vielmehr die Kontinuität verlogener Darstellungen an, die aus der nationalsozialistischen Publizistik kommen und nun die SED-Publizistik bestimmen: „Jüdischer Hausierer beißt deutschen Schäferhund“. Die Forderung nach linienhöriger „Parteilichkeit“ wider die Wahrheit, die die SED nun als Notwendigkeit in der Ost-West-Auseinandersetzung zu legitimieren sucht, bringt er auf ihren diktatorischen Kern, indem er nachweist, daß hier eine Medienpolitik fortgesetzt werde, von der sich die SED verbal distanzieren und stellt fest: „Wer alles bei uns Schäferhunde beißt (und z.B. die defekten Kühlschränke Westagenten in die Schuhe schiebt), das geht auf keine Kuhhaut.“ Gegen die Tradition der Lüge im Namen von „Parteilichkeit“ setzt Schmidt Parteilichkeit, die an Wahrheit gebunden ist:

„Bei uns muß immer wahrheitsgemäß der Schäferhund den Hausierer beißen. Auch wenn es unangenehm ist, daß es unser Schäferhund war, der ihn gebissen hat. [...] so unangenehm wie sie am Anfang ist – meistens muß man dem Hausierer doch Schadenersatz bezahlen –, so wohl wird einem, wenn man’s hinter sich hat. Dann stellt sich heraus: So wie die Parteilichkeit wahr ist, so ist die Wahrheit parteilich!“²⁷

Welche Attacke hier nicht nur gegen Veröffentlichungspraxen in der DDR unternommen wird, sondern gegen bedingungslose Parteitreuheit insgesamt und damit gegen die stalinistischen Strukturen des SED-Apparates, wird offensichtlich, wenn man die im Januar 1956 öffentlich verkündete Position der SED-Medienverantwortlichen im ZK gegenüber satirischer Kritik, die der *Sonntag*²⁸ veröffentlichen mußte, heranzieht. Die in der Zeitschrift nicht gezeichnete „Direktive“ aus der Abt. Agitation/Presse und Rundfunk war von Albert Norden und Horst Sindermann in Auftrag gegeben worden.²⁹ Die Redaktionen von *Stacheltier* und *Eulenspiegel* wurden in diesem Text aufgefordert, „die vorhandenen Tendenzen einer kleinbürgerlichen, verantwortungslosen Nörgelei durch eine parteiliche Satire“ zu „überwinden“ und „die Schwächen in unserer politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklung vom Standpunkt der Arbeiterklasse [zu] kritisier[en]“. ³⁰ Indem der Chefredakteur Parteilichkeit an Wahrheit koppelt, polemisiert er gegen die Forderung nach „Parteilichkeit“, mit der Lüge und Verschweigen erzwungen werden und fordert einen öffentlichen kritischen Dialog. Für die Satire weist er Forderungen nach „parteilicher“ Kritik zurück und setzt die der Wahrheit verpflichtete, und *darin* sehr wohl parteiliche Haltung des DDR-Satirikers ins Recht: „Wir schaden uns selbst, wenn wir falsch ‚parteilich‘ sind.“

27 Ebd.

28 o.A., Wahre Satire dient dem Neuen. Die Aufgaben der satirischen Zeitschriften, satirischen Sendungen des Rundfunks und der satirischen Filme, in: *Sonntag* 11. Jg. (22.1.1956) Nr. 4, S. 3.

29 Albert Norden, Horst Sindermann (ZK-Abt. Agitation/Presse u. Rundfunk), Vorlage für das Sekretariat des ZK vom 30.12.1955. SAPMO-BArch, DY 30 J-IV 2/3/499.

30 Ebd.

Drei Wochen später kam Schmidt erneut auf die Forderung nach wahrhaftiger Darstellung zurück, nun detaillierter bezogen auf den Status von Satire in der DDR. Im Paradoxon „Satire, die töten, aber nicht verletzen soll“³¹ erfaßt er die dominierende Haltung von SED-Medienverantwortlichen gegenüber satirischer Kritik. In zwei Beispielgeschichten präzisiert er die entscheidenden Hindernisse, die gegen innenpolitische Satire aufgerichtet wurden. In der ersten zitiert er aus der Beschwerde eines „Hauptsachbearbeiters aus Cottbus“. Der zuvor vom *Eulenspiegel* kritisierte Funktionär beklagte sich anschließend, die Satirezeitung „werde nur ‚dazu ausgenutzt, gegen den Staatsapparat zu schießen und zu meckern und unseren Funktionären das Leben schwer zu machen‘“. Auf welche Parteiebene Schmidt hier zielte, erschloß sich bereits beispielhaft in der Reaktion auf Carl Andrießens Filmkritik. Auch hier läßt der Chefredakteur keineswegs im dunkeln, daß er höher zielt als auf die Hypokrisie des Cottbusser Hauptsachbearbeiters, und zwar auf die „panische Furcht [...] vor herzhafter Kritik“ auf seiten „unserer Funktionäre“, die zwar Kritik verlangten, jedoch selbst davon ausgenommen werden wollten: „Wasch mir den Pelz, aber mach ihn nicht naß“. Den Widerstand gegenüber Kritik in die eigene Richtung weist er als grundsätzliche Haltung aus. In diesem Zusammenhang stellt er auch klar, daß er hier nicht im Sinne (falsch) „parteilicher“ Satire gegen ‚noch‘ vorhandene vereinzelt Phänomene vorgehen wollte: „[D]iese Art von Germanen, die fette Läuse im Pelz sitzen haben, [sind] bei uns noch so zahlreich, daß man sie nicht als vereinzelt Fossilien und harmlose Überbleibsel vergangener Epochen betrachten kann.“ Seit Jahren werde in Dutzenden Referaten „darüber palavert [...], ‚wie notwendig Kritik und Selbstkritik sind‘ und ‚wie ohne dieses Entwicklungsgesetz unserer neuen Ordnung überhaupt nicht auszukommen ist‘.“ Richte sich Kritik dann tatsächlich auf SED-Funktionäre, werde dies „als persönliche Beleidigung betrachtet. [...] Sie sind natürlich nicht gegen Satire. Beileibe nicht. Sie möchten nur eine Satire nach dem Motto ‚Satire soll töten, aber nicht verletzen!‘“ Die Forderung nach innenpolitischer Satire weist Schmidt damit als Lippenbekenntnis aus. Genau diejenigen, die scharfer Satire das Wort redeten, sorgten dafür, sich dieser selbst nicht stellen zu müssen.

Die zweite Beispielgeschichte richtet sich auf die Landwirtschaft und damit metaphorisch auf das Land DDR. Hier zitiert Schmidt den in Funktionärskreisen wohlbekannten Vorwurf, der *Eulenspiegel* bringe mit seinen „Nur-negativen-Beispielen“ die fortschrittliche Entwicklung in Mißkredit und würde sie hemmen. Schmidt stellt diese Behauptung vom Kopf wieder auf die Füße, indem er dagegen hält, daß es schließlich nicht Sache des *Eulenspiegels* sein könne, das Land („die Landwirtschaft“) als „einen Garten Eden“ zu schildern „und für die Satire zum Naturschutzgebiet“ zu erklären. Gerade im Sinne von Entwicklung sei „Kritik an Fehlern, Mängeln und Mißständen“ unverzichtbar. An dieser Stelle hebt der Chefredakteur dann zu einer Grundsatzerklärung an:

„Seien wir doch einmal ehrlich: Den größten Schaden in unserer Republik richten nicht die feindlichen Agenten, sondern die Dummheiten an, die von unseren eigenen Leuten gemacht werden. Über solche Dummheiten zu sprechen ist nur den Leuten unangenehm, die sich davor fürchten einzugestehen, Dummheiten gemacht zu haben. Aber gerade solche Leute haben es besonders nötig, daß man ihnen die Wahrheit über ihre Dummheiten sagt, ob es ihnen angenehm ist oder nicht.“

31 „Über Satire, die töten, aber nicht verletzen soll“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (2. Maiheft 1956), H. 19, S. 298.

Eine solche Polemik richtete sich im Anschluß an den XX. Parteitag auf die SED-Parteiführung und hier auch auf Walter Ulbricht. Schmidt fordert öffentlich, was vor allem in internen Auseinandersetzungen dieser Zeit, wie es zum Beispiel für den Schriftstellerverband überliefert ist, eine zentrale Rolle spielte: Daß die SED-Führung Schlußfolgerungen aus den Ergebnissen des XX. Parteitages ziehen müsse und sich der Frage nach der Beziehung zwischen Stalinismus und dem aktuellen sozialistischen System zu stellen habe, „ob Stalin und sein Terror nur eine Frage der Vergangenheit sei, oder ob die Auseinandersetzung mit Stalin und dem Stalinismus grundlegende Konsequenzen für System und Struktur des sozialistischen Gesellschaftsentwurfes verlange.“³² Der *Eulenspiegel*-Chefredakteur verlangt die offene wie öffentliche Auseinandersetzung mit aktuellen Fehlentwicklungen wie mit den Verbrechen in der Vergangenheit der Kommunistischen Parteien, eingeschlossen die persönlichen Verantwortlichkeiten. Es sei an der Zeit, Fehler nicht habituell wie feige einem ‚Feind‘ zuzuschieben. Nun müßten vor allem diejenigen mit ihren Fehlern konfrontiert werden, die sich weigerten, diese einzugestehen. Derjenige, der am vehementesten dagegen vorging, sich der Vergangenheit zu stellen, war Walter Ulbricht, der dies später auf die Formel „Keine Fehlerdiskussion!“ brachte.³³ In diesem großen Zusammenhang plazierte Schmidt die Aufgabe von Satire in der DDR. Ihre prekäre Lage zeigt er begründet im Zustand der SED und in der Haltung ihrer Führung. Daß die SED weder ein Hort wahrhaftiger und aufrichtiger Debatte sei, noch persönliche Verantwortung übernommen werde, erkläre genau den Widerstand gegenüber einer Satire, die gerade dies verlange. In diesem Horizont läßt sich auch die Haltung gegenüber Satire, welche „töten“ soll, wie verbal verlangt wird, aber de facto eben nicht „verletzen“ soll, als Teil einer Medienstrategie begreifen, die zunächst „Fehlerdiskussionen“ verlangte, und hier auch die Satire als Nachweis dessen am längeren Zügel laufen läßt, zugleich jedoch dafür sorgte, daß diese über Ansätze nicht hinauskommen. Nicht zuletzt antizipierte Schmidts Polemik Maßnahmen der SED-Führung, die zwar „weitere Demokratisierung“ behauptete, jedoch in bewährtem Muster *andere* zu Schuldigen erklärte, die „staats- und parteifeindliche Gruppierung Harich-Janka“ und „ideologische Bastionen feindlicher Art in wissenschaftlichen und kulturpolitischen Einrichtungen der DDR“³⁴.

3.2 Vom „Geschoss“ zum „Schüßchen“

Bis Ende Juli kommt Schmidt immer wieder auf einzelne Aspekte seiner großen Themen zurück. Daß dies nicht ohne Widerstand abging, erschließt sich darin, daß dieser Widerstand thematisiert wird. Im 4. Maiheft richtet Schmidt sein satirisches Geschoss auf „Linienrichter“: „[D]ie Linien verändern sich öfter. [...] Deshalb haben solche Linienrichter eine Vorliebe für begrenzte Politik, starre Linien und für Artikel, in denen immer wieder die gleichen Regeln auf die gleiche Art und Weise ausgelegt werden.“³⁵ Erneut zielt die Polemik auf die

32 Schiller, Disziplinierung der Intelligenz, S. 19.

33 Ebd., S. 17.

34 MfS-Terminologie in einer „Analyse der Feindtätigkeit innerhalb der wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz“ von 1958, die als „streng vertrauliche Verschlusssache“ an die SED-Führung ging. BStU, MfS-Dok.-Nr. 102107, VVS 76/58 (89 Blatt), Bl. 1.

35 „Über Linienrichter, Schiedsrichter und Spieler“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (4. Maiheft 1956) H. 21, S. 330.

Parteipolitik der SED selbst wie auf deren Pressepolitik. Übertragen in die Metaphorik eines Fußballspiels changiert seine Attacke zwischen beiden satirischen Objekten. Er greift nicht nur die Parteizensoren und damit auch seine Zensoren an, die „auf den Millimeter genau linienrichtern können und in dieser Hinsicht jeden Schiedsrichter übertreffen“ sowie deren unzweckmäßige „Abseitsregeln“, er richtet sich auch auf stalinistische Parteipolitik. Das (Sozialismus-)Spiel selbst sowie die „Schiedsrichter“, die (sowjetische?) Parteiführung, werden dagegen nicht nur ausgenommen, sondern affirmiert: „Besonders in Zeiten wie jetzt, in denen mitten im Spiel neue Linien gezogen und neue Regeln erprobt werden müssen, braucht man gute Schiedsrichter, die trotzdem das Spiel leiten und fest in der Hand behalten können.“ In Schmidts Spiel behindern die linientreuen, „überheblichen Millimeterlinienrichter ohne praktische Spielerfahrung“ das insgesamt gute Spiel. „Manche Leute“, so formuliert der Chefredakteur vorsichtig, hielten Linienrichter sogar für entbehrlich, denn schließlich hätte „[n]och nie ein Linienrichter ein Tor geschossen [...]“. Statt der Hüter einer dogmatischen Parteilinie und der Zensoren sollte man „in solchen Zeiten am besten alte erfahrene Spieler [beschäftigen]“. ³⁶ Da Schmidt die Nationalität seiner Schiedsrichter nicht festlegt, also hier auch der deutsche Parteivorsitzende nicht auszuschließen ist, wird die Lesart möglich, daß es hier um ein Plädoyer dafür gehe, subalterne Parteifunktionäre abzulösen. Die Interpretation, daß der oberste deutsche Linienrichter obsolet sein könne im veränderten Sozialismus-„Spiel“ unter einem sowjetischen Schiedsrichter ist angelegt, bleibt jedoch vage.

Die Lesart, daß hier auch auf Ulbricht gezielt wurde, läßt sich dadurch stützen, daß sich Schmidt danach deutlicher der Person Ulbricht nähert, indem er sich das Thema Personenkult vornimmt. Im Juli 1956 kritisiert er aus aktuellem Anlaß die Behinderung von Berichten über die Entstalinisierung in Polen und Ungarn durch die ZK-Abteilung Agitation und merkt dazu sarkastisch an:

„Die wirkungsvollste politische Aufklärung ist die, die nicht in den Zeitungen steht, über die die Zeitungen dann aber doch schreiben, weil sowieso alle Leute darüber informiert sind. Auf diese Weise wurde in letzter Zeit in vielen Ländern mit großem Erfolg die Aufklärung über die schädlichen Folgen des Personenkults betrieben. Dadurch entstehen besonders spannende Diskussionen, weil man nie genau weiß, was der andere eigentlich weiß und woher er das weiß; woraus sich die aufschlußreichsten Überraschungseffekte ergeben.“ ³⁷

Es gebe nur ein Mittel, kommt Schmidt einmal mehr auf seine permanente Forderung nach offener, wahrheitsgemäßer Berichterstattung in den SED-Medien zurück: „saubere Aufklärung“. Was die DDR-Medien statt dessen als echte Aufklärung böten, sei „oft eine fade dogmatische Phrasenbrühe, die niemand gern schluckt und von der er deshalb nur geringe Dosen verträgt. Ach, würden wir’s doch öfter versuchen mit würzigen, echten Aufklärungscocktails (es darf zur Anregung ruhig etwas spritziger Wein oder feuriger Wodka dazwischen sein) – die Leute bei uns haben solchen Appetit darauf!“

Nicht nur in diesem Stoßseufzer am Ende seines Geschosses, sondern auch darin, daß er sich diesmal mit großem Umweg auf sein Thema zubewegt und auch nicht mehr bis zu den Gründen vordringt, die politischer „Aufklärung“ in der DDR und in ihren Medien entgegen-

36 Ebd.

37 „Über die Aufklärung“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (3. Juliheft 1956) H. 29, S. 458.

stehen und statt dessen auf Ungarn (über den spritzigen Wein) und Polen (über den feurigen Wodka) anspielt und damit auch Berichte über die politischen Veränderungen in diesen Ländern fordert („Aufklärungscocktails“), zeichnet sich klar der erstarkende Druck aus dem ZK ab, gegen den Schmidt hier gleichwohl noch angeht. Auch wenn er in der Woche darauf ein letztes Mal ein sehr „heißes Eisen“ anpackt, geschieht dies mit einigem Sicherheitsabstand. Eingebettet in historische Bezüge und nun auch in eine Polemik gegen die Politik Adenauers richtet sich lediglich ein Viertel seines Leitartikels „Über den Personenkult in Deutschland“³⁸ auf „Personenkult linksherum“. Der Name Stalin fällt nicht, wird jedoch eindeutig denotiert, wenn die Rede von „importiertem Personenkult“ und den „Dutzenden von Straßen- und Städtenamen“ ist, in denen der Kult um ihn in der DDR zum Ausdruck kam. Natürlich bleibt auch der Name Ulbricht ausgespart, jedoch wird der Parteivorsitzende von Anfang an umkreist. Dies beginnt mit der Überschrift – „Über Personenkult in Deutschland“ – die eine entsprechende Erwartung aufbaut und sofort in einer ironischen Anspielung bedient wird. Schmidt berichtet über den Alten Fritz, der „sprach nur Französisch“, und evoziert Ulbricht, der nur Sächsisch spricht. Eindeutiger im Visier befindet er sich, als es heißt: „Eine Zeitlang [nach Hitler, S.K.] glaubten viele, nun habe auch der Personenkult aufgehört“. Und, obwohl Schmidt zunächst auf „schäbigen Ersatzpersonenkult“ in der Bundesrepublik Adenauers ausweicht, beendet er die Abschweifung mit großer Emphase in der DDR-Gegenwart: „einer Zeit, wo überall politisches Tauwetter herrscht! Schlechte Zeiten für den Personenkult! Sogar in Deutschland.“ Damit kommt er zum Kern, zum Thema „Personenkult linksherum“: „Sicher wird jetzt mehr Raum für die Erinnerung an wirkliche deutsche Persönlichkeiten, an Marx und Engels zum Beispiel. Für den Personenkult eignen sich die beiden schlecht. Desto besser zum Kampf gegen den Personenkult. So werden sie in einem Teil Deutschlands immer lebendiger.“ Die „Erinnerung an wirkliche deutsche Persönlichkeiten“, so ließe sich wohl nicht überinterpretieren, wird gegen linken Personenkult in Deutschland um die Person Ulbricht argumentativ genutzt. Mit einem gesamtdeutschen Schwenk endet das Geschöß, welches sein zentrales Thema umkreiste und im Bewußtsein und zum Signal dessen konsequent als „Schußchen“ ausgewiesen ist.

Damit enden die großen Themen in den „Geschossen“. Bis zum letzten Leitartikel der Serie im Oktober 1956 belegen die Polemiken, die auf „Über den Personenkult in Deutschland“ folgen, einen erneut verstellten Horizont für eine öffentliche Debatte über parteipolitische Vergangenheit und ihre aktuellen Konsequenzen, kaum hatte diese angehoben. Was den „Geschossen“ bleibt, ist das „Linienrichten“ kenntlich zu machen – und (noch einmal) dagegen anzugehen. In: „Über besondere Situationen und normale Lagen“³⁹ zitiert Schmidt die Begründung, mit der das ZK der Presse den Maulkorb enger zog, mit der Behauptung einer „besonderen politischen Lage“:

„[B]ei uns beginnt die Politik mit einer streng wissenschaftlichen Analyse der Lage. Ihr Ergebnis ist die Feststellung, die Situation sei eine besondere, der Ernst der Lage dürfe nicht unterschätzt werden [...] Infolgedessen wird dann von den ganz besonderen Situationen, den besonders ernstesten Lagen, vom Noch-besser-Gehen gesprochen, und was dergleichen Übertreibungen mehr sind, um glaubhaft zu machen, daß die Dinge so liegen, wie sie nun mal liegen. Denn die Übertreibung überzeugt nicht. (...)“

38 „Über den Personenkult in Deutschland“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (4. Juliheft 1956) H. 30, S. 474.

39 *Eulenspiegel* 3. Jg. (1. Septemberheft 1956) H. 36, S. 570.

Vielleicht wäre die Lage, was die Überzeugung der Menschen anbetrifft, sofort normaler, wenn wir mehr davon ausgingen, daß unsere politische Lage normalerweise eine besondere ist, und daß jede Lage, wenn sie nur lange genug dauert, zu einer Art normaler Lage wird.“

Mit dem Argument, die „besondere“ Lage sei nichts als eine „normale“ Lage beendet Schmidt seine Attacke gegen die ZK-Abteilung Agitation, die „Propheten der ewigen Aufregung und ihre nicht minder wichtigen Brüder von der ewigen Übertreibung“. Er richtet sich nicht lediglich dagegen, daß der *Eulenspiegel* wegen der „besonderen Lage“ (in Polen sowie Ungarn) die Kritik an der Staatspartei in der DDR zurückzunehmen habe, sondern zielt noch einmal auf die Medienpolitik der SED insgesamt. Damit kommt der Chefredakteur erneut auf sein wichtigstes Thema zurück, auf die „beißenen Schäferhunde“, auf die Entstellungen im Namen von „Parteilichkeit“. Im Gegensatz jedoch zum April 1956 führt er seine Polemik nicht mehr ins Grundsätzliche. Dem Ton fehlt die gewohnte Schärfe, und es klingt Resignation an: Die „Propheten der ewigen Aufregung [...] sollten wir doch öfter als bisher anschießen und sei es nur mit der freundlichen Bemerkung: ‚Ihr habt völlig recht. Die Lage bei uns ist ganz besonders hervorragend, aber doch nicht hoffnungslos.‘ Und wenn sie, wie zu erwarten, sich über den Spaß aufregen, fügen wir, weil’s vielleicht hilft, ganz normal und freundlich hinzu: Hat’s gegessen?“

Im Herbst 1956, angesichts der politischen Entwicklungen in Ungarn und Polen, suchte sich die SED-Führung mit der Behauptung einer „besonderen Lage“ vor öffentlicher Kritik zu schützen. Diese „besondere Lage“ weisen auch die letzten „Geschosse“ aus. So erschließt sich die Schlagkraft des letzten „Geschosses“ im 3. Oktoberheft 1956 erst vollständig im Kontext der DDR-Presspolitik vom Oktober 1956. Jedoch entfaltet sich darin noch einmal die außergewöhnliche Dimension der Schmidtschen Geschosse. Noch einmal geht es um Pressepolitik. In „Über das Sparen und Ersparen“⁴⁰ verlangt Schmidt „notwendige Informationen über unangenehme Wirklichkeiten“ und bezieht sich darin eindeutig auf die politischen Ereignisse in Polen, auf die Wahl Gomułkas zum neuen 1. Sekretär der PVAP als Signal der Abkehr von stalinistischer Politik. Die Provokation dieses „Geschosses“ liegt darin, daß es sich gegen den Versuch des ZKs richtete, über die Vorgänge in Polen nur außerordentlich beschränkt berichten zu lassen, wobei „das Wesen der Entwicklung wegzulassen war“⁴¹. Unterdrückt jedoch eine Partei Informationen mit der Begründung, daß „man Verluste an Vertrauen befürchtet“, so fährt Schmidt fort,

„erspart man sich nicht etwa notwendige Diskussionen, sondern verliert noch mehr Vertrauen. Und Glauben dazu. Und die so ‚ersparten‘ Diskussionen werden obendrein auf diese Weise immer unvermeidlicher und immer teurer. Nichts ist auf die Dauer so teuer als eine sparsame Information der Massen. Wenn man das verstanden hat, wird alles wieder einfach und klar. [...] [M]an darf mit dem Vertrauen zu den Massen nicht sparen [...], [sich] ihre ständige Information und die ständige Diskussion mit ihnen nicht ersparen.“

Ironie und Sarkasmus, die zuvor dominierten, sind im letzten „Geschoss“ einer Beschwörung gewichen, über die Veränderungen in Polen und Ungarn angemessen berichten zu

40 *Eulenspiegel* 3. Jg. (3. Oktoberheft 1956) H. 42, S. 666.

41 Vgl. Brief des Redaktionskollegiums der *Wochenpost* an das ZK der SED vom 27.10.1956. Zitiert nach Klaus Polkehn, *Das war die Wochenpost*, S. 38f.

lassen. Die Mahnung an die SED-Führung erschien am 20. Oktober 1956, einen Tag nach der Wahl Gomułkas und exakt an jenem Tag, an dem das ZK den Medien vollständig untersagte, die polnischen Ereignisse zu kommentieren und andere Quellen heranzuziehen als die sowjetische Nachrichtenagentur TASS.⁴² Drei Tage später begann der Volksaufstand in Ungarn und damit war wiederum eine neue „besondere Lage“ geschaffen, mit der sich eine noch weitergehende Nachrichtensperre rechtfertigen ließ. Diese konnte auch kein „Geschoss“ mehr durchbrechen und kommentieren. Zu dem Zeitpunkt, zu dem der letzte Leitartikel auf die Knebelung der Presse durch die SED-Führung wies, stand er vollständig den Interessen der Auftraggeber entgegen. Noch im Frühjahr und Frühsommer des Jahres existierte eine andere Konstellation: In diesem kurzen Frühling der innenpolitischen Satire im *Eulenspiegel* blieben die Wahrheiten, Polemiken und Einsprüche an die Adresse der SED-Führung (zeitweise) ungeahndet, weil sie als Aushängeschild einer „Demokratisierung“ nutzbar waren.

In diesem Zusammenhang entfaltet die letzte Überschrift „Über das Sparen und Ersparen“ prophetische Dimensionen. Das ZK „ersparte“ sich unter erneuter Berufung auf eine „besondere Lage“ die Geschosse aus der *Eulenspiegel*-Redaktion – allerdings „ersparte“ sich der *Eulenspiegel*-Chefredakteur auch seichte „Geschosse“ (in Anführungsstrichen). In dieser Beziehung hat es auch eine immanente Logik, daß die „Geschosse“ mit dem 3. Oktoberheft 1956 endeten: Satirische *Geschosse*, die ihren Namen zu Recht trugen, weil sie die Partei „kräftig anschossen“⁴³, ließen sich nicht mehr abfeuern. Die Gründe dafür konnten die Geschosse jedoch zuvor und rechtzeitig ausführlich aufdecken und ausbreiten.

3.3 Nach den „Geschossen“

Das selbe Argument, daß Informationen gerade über „unangenehme Wirklichkeiten“ notwendig seien, welches Schmidt in seinen „Geschossen“ mehrfach vorgetragen hatte⁴⁴ und das er am 20.10.56 noch einmal veröffentlicht, wird kurz danach von der *Wochenpost* noch einmal erhoben – allerdings inoffiziell. Am 27.10. schreibt das *Wochenpost*-Redaktionskollegium als Reaktion auf die Verfügung, sich bei allen Berichten über Polen und Ungarn auf die Quelle TASS zu beschränken an das Politbüro:

„Wir sind [...] der Meinung, daß die Leser der sozialistischen Presse ein elementares Recht auf wahrheitsgetreue Information haben, um so mehr, wenn es sich um Vorgänge in unseren Bruderparteien handelt. [...] Die Auffassung, daß eine Parteiführung auswählen darf, was die Massen über diese Entwicklung im sozialistischen Lager erfahren dürfen und was nicht, verstößt nach unserer Meinung gegen [...] das Leninsche Prinzip, daß die Massen alles wissen müssen.“⁴⁵

Das Interesse (auch) in den Redaktionen an den Entstalinisierungsprozessen in Polen (und Ungarn) – und entsprechende Hoffnungen in bezug auf die eigene Partei – konnte nicht

42 Vgl. Klaus Polkehn, *Das war die Wochenpost*, S. 39.

43 Vgl. „Über das Sparen und Ersparen“, *Eulenspiegel* H. 42/1956, S. 666.

44 Zuerst in „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“, *Eulenspiegel* H. 16/1956, S. 250.

45 Brief des *Wochenpost*-Kollegiums an das ZK der SED vom 27.10.1956, zitiert nach Klaus Polkehn, *Das war die Wochenpost*, S. 39. Vgl. ebenso dazu Renate Holland-Moritz, *Die tote Else lebt*, S. 53f.

dadurch erstickt werden, daß die DDR-Medien am 20.10. auf die alleinige Nachrichtenquelle TASS verpflichtet wurden. Statt dessen wurde zumindest versuchsweise ein „eigener Informationsdienst“⁴⁶, wie es der literarische Redakteur des *Eulenspiegel* in seinem Anschreiben scherzhaft formulierte, dem Meinungsmonopol der SED entgegengesetzt. Damals begann die kurze Geschichte der „WOPINFORM“⁴⁷, eines redaktionsinternen Nachrichtenaustausches. Im November 1956, unmittelbar vor der 29. ZK-Tagung, auf der die SED offen das Signal gab, gegen „Aufweicherscheinungen“ und „Fehlerdiskussionen“ vorzugehen, kursierten in *Wochenpost* und *Eulenspiegel* Übersetzungen polnischer Artikel sowie ein Text aus der Baseler Arbeiterzeitung *Vorwärts*. In ihnen wurden die entscheidenden Fragen jener Zeit behandelt: Personenkult und die Mitverantwortung der Abgeordneten, die „nicht den Mut [aufbringen], gegen ihn zu kämpfen“⁴⁸, über Wahlen, die „wirkliche Wahlen werden [müssen], keine Stimmenabgaben“⁴⁹, über Rechte und Pflichten der Volksvertreter, denen „das Wohl des Volkes am Herzen“ liegen sollte statt lediglich „um jeden Preis an der Macht [zu] bleiben“⁵⁰ und nicht zuletzt um die Notwendigkeit öffentlicher Information, öffentlicher Diskussion um die Vergangenheit, öffentlicher Kritik: „Die Wahrheit muß ausgesprochen werden. Was falsch war, muß revidiert werden. [...] Solange das nicht getan ist, gibt es in den Volksdemokratien und in den kommunistischen und Arbeiterparteien weder Ruhe noch Sicherheit.“⁵¹ Einige dieser Themen bildeten zuvor die Substanz der *Eulenspiegel*-„Geschosse“.

Die Forderung, die Heinz Schmidt schon in „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“ öffentlich erhoben hatte, wird vollständig aus der öffentlichen Debatte verwiesen, als das ZK nun offen gegen „Fehlerdiskussionen“ vorgeht. Dazu gehört auch, daß der Austausch von Artikeln unterbunden wird, daß die Beteiligten – versuchsweise – kriminalisiert werden. Gegenüber einem MfS-Mitarbeiter wiederholt dann Schmidt die Argumente, die er in seinen Leitartikeln öffentlich vertreten hatte: „Gen. Schmidt ist der Meinung, daß Stengel sich hierbei nur einen Scherz erlaubt habe und führte die Bewegungsgründe des St. damit an, daß die Berichterstattung über die Ereignisse in Polen und Ungarn mangelhaft gewesen sei. Er sagte, es sei wegen dieser Sache schon zuviel Staub aufgewirbelt worden, und übr-

46 „Liebe Kollegen! Die Kollegen der ‚Wochenpost‘ haben einen eigenen Informationsdienst (WOPINFORM) gegründet. WOPINFORM versorgt Redakteure und einen Kreis anderer Interessenten mit Auszügen aus der Presse der internationalen Arbeiterbewegung, besonders aus der Presse Polens. Es handelt sich ausschließlich um Übersetzungen solcher Artikel, die man in unserer Presse hier vergeblich sucht. Ich betrachte es als eine besondere Ehre, als Vermittler zwischen ‚Wochenpost‘ und *Eulenspiegel* fungieren zu können, und überreiche in der Anlage zunächst drei interessante Artikel. Weiteres Material wird folgen. (Stengel).“ BStU, MfS AOP 2569/67, Bd. 1, Bl. 12.

47 Vgl. dazu zuletzt Klaus Polkehn, *Das war die Wochenpost*, S. 44–48. Klaus Polkehn betont, daß es den Redaktionen um *osteuropäische*, und damit präzise, Quellen ging, in denen mit interner Kenntnis genau geschildert wurde, was in den Ländern vor sich ging. Aus diesem Grund beauftragte der außenpolitische Redakteur der *Wochenpost*, Günter Linden, einen Dolmetscher mit Übersetzungen in der Mehrheit theoretischer Artikel aus polnischen und ungarischen Zeitungen und Zeitschriften. Diese Manuskripte waren in den Redaktionen der *Wochenpost* und des *Eulenspiegels* in Umlauf.

48 o.A., „Non pasaran!“ in: *Arbeiterstimme Wroclaw* vom 31.10.56, zitiert nach: BStU, MfS AOP 2569/67, Bd. 1, Bl. 20.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 o.A., „Nach Warschau und Budapest“, in: Basler *Vorwärts* vom 31.10.56, zitiert nach: BStU, MfS AOP 2569/67, Bd. 1, Bl. 21.

gens sei dies nicht Sache der Staatssicherheit, da sie [Schmidt und die Redaktion, S.K.] ja unmittelbar dem ZK unterstehen würden. [...] Einer Aufforderung, den St. zu entlassen, habe er nicht nachgegeben.“⁵²

Fünf Wochen nach dem Ende der „Geschosse“ veröffentlichte der *Eulenspiegel* noch einmal eines der großen Themen der „Fehlerdiskussionen“: Wahlmanipulation. Im 4. Novemberheft 1956 brachte er an zentraler Stelle, auf der Mittelseite, die Bildgeschichte „Kandidat Knopf. Eine Tragödie von den Gewerkschaftswahlen“⁵³. In zwölf (Volkslied-)Strophen trägt Nils Werner ein Trauerspiel zu (Gewerkschafts-)Wahlen vor: „Werkdirektor Haferstroh/und Schuster von der BPO/erleiden wahre Höllenqualen/aus Anlaß der Gewerkschaftswahlen.“ Beide suchen einen ihnen hörigen Kandidaten, „(...) den keiner für ein großes Licht hält/und der nach unten völlig dichthält.“ Ausgeschaltet werden soll „Genosse Ehrlich, der kritisiert uns zu gefährlich“. Werkdirektor und Betriebspartei sekretär stoßen auf „Knopf“, „nur der ist richtig“, weil er gegenüber Beschwerden aus der Belegschaft taub ist, „nicht zu Taten“ und nicht „zu Widerspruch [neigt]“ und vor allem nicht „zur Wahrheit – denn das wäre schändlich.“ Wie erhofft, kann Knopf auch „leisetreten“ und beherrscht „Funktionärs-latein“, denn „geschwollne Mandeln sind vorhanden“. Rückgrat fehlt ihm, so fällt er bei jedem Konflikt zwischen Arbeitern und Betriebsleitung um „[...] und betet/genau das nach, was man ihm flötet“. Nach den elf Strophen, die ausführlich Kandidaten wie Knopf typisieren, nimmt das Gedicht in der letzten Strophe eine überraschende Wende: „Trotz Knopfs enormen Fähigkeiten/kam Ehrlich durch. Oh, diese Zeiten ...!“; endet der Text.

Mit der Titelwahl „Tragödie“ stellt der Autor im manifesten Zusammenhang seiner Geschichte die Sicht eines Betriebsdirektors und eines Parteisekretärs aus und attackiert deren Versuch, die Gewerkschaftswahl zu manipulieren. Dagegen setzt er in der Schlußstrophe die Rechte der Arbeiter, und führt die Geschichte so zu einem positiven Ende. Damit bietet er eine Lösung an, die völlig auf der neuesten Parteilinie zu liegen scheint: Gerade hatte das ZK Mitbestimmung in den Betrieben in Form von „Arbeiterkomitees“ in Aussicht gestellt⁵⁴. Jedoch befördert diese Geschichte eine völlig andere Lesart, um so mehr noch im Horizont der Auseinandersetzungen um *Partei*reformen. Sie wird zur Kritik unfreier und manipulierter Wahlen und damit autoritärer (Partei-)Herrschaft unter demokratischem Deckmantel. Damit steht sie gegen die neueste ZK-Linie, die „Fehlerdiskussionen“ zu beenden suchte. Die „Tragödie“, die sich in Werners Moritat zunächst gegen deren Anstifter wendet und verlacht wird, bringt tatsächliche eine Tragödie zur Sprache. Diese Tragödie wird gerade darin greifbar, daß die Moritat in ihrer letzten Strophe einen versöhnlichen Schluß bietet, indem der Strohmännchen nicht durchgesetzt werden kann. Dieses Ende steht in provokantem Widerspruch zur gesellschaftlichen Erfahrung, auf die sich die elf Strophen zuvor bezogen, die ausführlich von einer Wahlmanipulation berichteten und der Beförderung von Kandidaten, die statt für die Interessen des Volkes für diejenigen der Partei eintreten. Es ist dieser

52 MfS Verwaltung Groß-Berlin, Abt. V/1, Bericht „Betr. Verbreitung einer sogenannten ‚WOPINFORM‘ (Wochenpostinformation) durch den Redakteur des ‚Eulenspiegel‘, Hans-Georg Stengel“ vom 1.12.1956, gez. Werner, Ofw. BStU, MfS-HA XX, Nr. 1654, Bl. 68–69, Bl. 69.

53 Nils Werner, Kandidat Knopf. Eine Tragödie von den Gewerkschaftswahlen, in: *Eulenspiegel* 3 Jg. (4. Novemberheft 1956) H. 47, S. 751. Zeichnungen: Harald Kretzschmar.

54 Vgl. 29. ZK-Tagung der SED, 14.11.1956.

Skandal, den der Umschlag in der zwölften Strophe pointiert. Denn der Schluß der Geschichte steht empörend quer zu den gesellschaftlichen Praxen und klagt damit deren Revision ein – Wahlen statt Stimmabgaben und Wahlen, die Manipulationen ausschließen. Darin zielt die „Tragödie“ manipulierter Gewerkschaftswahlen auf die Tragödie affirmierter stalinistischer Parteiherrschaft in der DDR.

Die Bildgeschichte hat darin Bedeutung, daß sich innenpolitische Satire in diesem Heft, das Ende November 1956 erschien, noch immer ein großes Thema vornahm. Kurz darauf wurde „innere Kritik“ vom ZK hart zurückgewiesen, in deutlich schärferem Ton als noch zu Beginn des Jahres, als die Satiriker aufgefordert worden waren, „das Alte aus dem schönen Antlitz des Volkes zu vertilgen“ und „Schöpfer des Neuen“ zu sein.⁵⁵ Bereits zur Zeit der „Geschosse“ war Druck auf die *Eulenspiegel*-Chefredaktion ausgeübt worden durch Abmahnungen Schmidts im Sekretariat des ZK, in das er „immer wieder“ zitiert wurde. Walter Ulbricht selbst hätte diese Satire als „Kanone“ bezeichnet, „mit der man kaputt machen kann.“⁵⁶ Dererlei Ärger wegen unliebsamer Kritik betrachtete der Chefredakteur allerdings als normal. Renate Holland-Moritz erzählte in Zusammenhang mit ihrem eigenen Eintritt in die *Eulenspiegel*-Redaktion als Neunzehnjährige folgende Episode: Schmidt hatte sie gefragt, ob sie schon mal Ärger mit der Obrigkeit gehabt hätte. Sie verneinte, weil sie darüber nicht reden mochte.

*Und dann hat er gesagt, dann muß ich mir das überlegen, ob ich dich nehme, wenn du mit der Obrigkeit noch nicht zusammengerasselt bist, wie willst du da Satire machen. Und er hat auch gesagt, ein Satiriker hat auch die Gewähr dafür, daß er Ärger kriegt. Man kann doch nicht erwarten, daß man Leute anpinkelt und die freuen sich. Das war so seine Grundhaltung: Es wird Ärger geben, und dafür sind wir da, den in Empfang zu nehmen.*⁵⁷

Auch Karl Kultzscher, Stellvertretender Chefredakteur bereits bei Heynowski, kennzeichnet Schmidt über den Schlußsatz seiner Antrittsrede:

„Mit vollen Hosen kann man keine Satire machen!“ Im anschließenden Vierohrengespräch äußerte ich leichte Zweifel, ob die Partei ähnlich denke. Diese kleinkarierten Bedenken gingen in der Schmidtschen Feststellung unter, daß *die* Partei zuerst wir selbst seien, [...] und zweitens von der gewählten Führung geleitet werde.“⁵⁸

Im Dezember 1956 allerdings wurde dem *Eulenspiegel* in der *LTI* bzw. Sprache des Vierten Reiches „zersetzende“⁵⁹ Kritik vorgeworfen und unter warnender Anspielung auf Ungarn behauptet, Satiriker würden „der Konterrevolution direkt ideologisch das Bett bereiten“⁶⁰. Auf der Tagung, die das Politbüro einberufen hatte, und an der die Redakteure, die der SED angehörten und die Chefredakteure der Presse teilzunehmen hatten, kritisierte Albert Norden, der ZK-Sekretär für Agitation und Propaganda (neben anderen Zeitungen wie der *Wochenpost*) auch den *Eulenspiegel* ausführlich. Wenn er von innenpolitischer Satire „Hilfe“ für die Partei fordert, dann fordert er nun Unterwerfung ein, „Parteilichkeit“ in Anführungs-

55 Vgl. o.A., „Wahre Satire dient dem Neuen“, *Sonntag* Nr. 4/1956, S. 3.

56 Erinnerungen Heinz Schmidts, aufgezeichnet von Harald Kretschmar anl. eines Portraitbesuchs bei Heinz Schmidt am 31.10.86. (Privatarchiv Harald Kretschmar).

57 Interview d.A. mit Renate-Holland Moritz am 14.10.1998.

58 Karl Kultzscher, *Links und rechts der Dumme*, Köln 1993, S. 29f.

59 Albert Norden, „Für eine kämpferische und parteiliche Satire!“, in: *Neuer Weg* 1/57, S. 9–12, S. 12.

60 Ebd., S. 11.

strichen in Schmidts Unterscheidung, und weist am Ende des Jahres, in dem dies im *Eulenspiegel* tatsächlich gelang, vor allem Grundsatzkritik als „Systemkritik“ zurück:

„Wer sich nach dem ‚Eulenspiegel‘ orientieren würde, der könnte zu der Schlußfolgerung kommen, daß es in der DDR wenig Positives, wenig Erhaltenswertes gibt. Anstatt der Partei zu helfen, wird durch diese Art der Satire dazu beigetragen, sie zu schwächen. [...] Auch bei uns haben einige, allerdings sehr wenige Kollegen, die Tendenz, die in der DDR vorhandenen Schönheitsfehler zu verallgemeinern und als das Wesen des ganzen Systems auszugeben.“⁶¹

Für parteiliche Disziplinierung, möglicherweise auch Kriminalisierung, wird die Staatssicherheit genutzt. Im zeitlichen Zusammenhang der Verhaftungen von Ulbricht-Gegnern sowie Nordens Präsentation des *Eulenspiegels* und seiner „hämischen Glossen“⁶² als warnendes Beispiel für parteischädigenden Journalismus, lieferte das MfS im Dezember 1956 auch Berichte über „politische Unklarheiten“ in den Chefredaktionen der erst 1953 gegründeten bzw. konzipierten Zeitungen *Eulenspiegel*, *Wochenpost* und *Magazin*. Darin finden sich genau die Vorwürfe wieder, die Schmidt wenige Monate zuvor noch öffentlich als verlogene Abwehrstrategie von SED-Funktionären gegenüber zutreffender Kritik entblößt hatte. In bezug auf den *Eulenspiegel* behauptet der Bericht vom 15.12.56 pauschal „[p]olitische Unklarheiten in der Chefredaktion über Fragen der politischen Satire. Man versteht nicht zu unterscheiden wo die Satire anfängt uns zu schaden.“⁶³ Als erstes „Beispiel“ folgt eine aufschlußreiche Exegese der Nils-Werner-Geschichte, die sich sofort an (satirischer) Kritik festbeißt, die in Richtung SED zielt: „Tendenz: Sekretär der BPO eines VEB-Betriebes und der Betriebsleiter suchen zur Neuwahl einen BGL-Vorsitzenden, welcher ein Leisetreter ist und die Arbeiter des Betriebes nicht vertritt. Verächtlichmachung der Partei.“⁶⁴ Allein das Detail einer im Vergleich zur veröffentlichten Geschichte umgekehrten Reihenfolge zeigt an, daß es auch bei dieser Überwachung darum geht, die Sphäre der Partei gegenüber Kritik abzudichten. Zuerst wird die Partei genannt (vielmehr der Sekretär der Betriebsparteiorganisation), erst an zweiter Stelle folgt der Betriebsleiter. Dies setzt sich im zweiten Beispiel fort, in dem die Veröffentlichung einer Zeichnung moniert wird: „Staatsfunktionäre benutzen Dienstwagen für Sonntagsprivatfahrten.“ Neben dem Fokus der Aufmerksamkeit dokumentiert der MfS-Bericht jedoch auch die Haltung des Chefredakteurs. Dieser verteidigte die *Eulenspiegel*-Seite und stellte sich vor seinen Autor: „Schmidt sagte, er hätte angeordnet, daß die betr. Seite in Nr. 46 [sic] veröffentlicht werde.“ Und er wies das MfS zurück. „Als ein Mitarbeiter des MfS die Veröffentlichung zum Thema Gewerkschaftswahlen in der Ausgabe 46/56 [sic!] kritisierte, war Schm. der Ansicht, die Staatssicherheit dürfte sich darum nicht kümmern. Als Genosse dürfte Unterzeichneter [sic!] ihm sagen, daß die Zeichnung falsch sei, als Mitarbeiter der Staatssicherheit aber nicht.“⁶⁵ Ebenfalls im Visier war damals der Stellvertretende Chefredakteur, Willy Forner: „F. schreibt im

61 Ebd., S. 10f.

62 Ebd., S. 10.

63 „Bericht betr. *Eulenspiegel* und *Wochenpost*“, MfS, Verwaltung Groß-Berlin, Abt. V/1, gez. Werner, O-Fdw., 15.12.1956. BStU, Archiv der Zentralstelle, MfS-HA XX, Nr. 1654, Bl. 88–92, hier Bl. 88.

64 Ebd. Daß diese Veröffentlichung genutzt wird, die Chefredaktion des *Eulenspiegels* zu denunzieren, erschließt sich u.a. an dem Detail, daß die Belege fehlerhaft sind: Genannt wird ein Heft 46, ein „Dezemberheft“; der inkriminierte Text erschien jedoch im Heft 47, dem 4. Novemberheft 1956.

65 Ebd.

August 1956 im Zusammenhang mit der Blaulichtdiskussion einen Brief an den Gen. Walter Ulbricht und bringt darin angeblich seine eigene Meinung zum Ausdruck. Schreibt, wenn die Staatsfunktionäre früh 5 Minuten früher ihren Hintern aus dem Bett heben würden, brauchten sie nicht mit Blaulicht zum Dienst [zu] fahren.“⁶⁶

4. Das Ende der Ära Schmidt

Die Parteisäuberungen von 1957/58 bilden den groben Horizont, in dem Anlässe gesucht und gefunden wurden, daß das ZK Chefredakteure wie Rudi Wetzel von der *Wochenpost* und Schmidt entlassen konnte. Auch die Entlassung Schmidts verdeutlicht, daß hier gegen geistige Unabhängigkeit in den Medien und Resistenz gegenüber unbedingter Parteilinientreue vorgegangen wurde. Heinz Schmidt hielt sich ein Dreiviertel Jahr länger als Rudi Wetzel. Erst in Zusammenhang mit dem Silvesterheft 1957 ließ sich ein Grund finden, den Chefredakteur aus der Tauwetterphase loszuwerden. Renate Holland-Moritz⁶⁷, Hans Seifert und Harald Kretzschmar berichten Hintergründe zu diesem Vorgang. Der *Eulenspiegel* plante für seine Silvesternummer eine Mittelseite („Leser-Wünsche 1958“) mit Porträtkarikaturen sämtlicher Mitglieder des Ministerrates, welche auch um eine möglichst originelle Bildunterschrift gebeten wurden. Hans Seifert, neu in der Redaktion, trug die Idee vor, um die DDR-Führung populärer zu machen. Heinz Schmidt war begeistert, weil er als erster eine Ulbricht-Karikatur veröffentlichen wollte. Walter Ulbricht selbst, so gab Heinz Schmidt 1986 zu Protokoll, sei „sehr für die Idee [gewesen], eine Mittelseite mit Politiker-Karikaturen zu machen. Er fand jedoch, er sehe wie Dibelius aus auf der Zeichnung“⁶⁸, die Harald Kretzschmar angefertigt hatte. Jedoch autorisierte Walter Ulbricht sein Konterfei als einziger nicht bzw. bekam es möglicherweise auch gar nicht zu sehen. Otto Gotsche, Ulbrichts Sekretär, ließ Schmidt wissen, er fände die Skizze empörend. Heinz Schmidt bestand schließlich darauf, Walter Ulbricht möge selbst entscheiden.⁶⁹ Als bis zum Redaktionsschluß kein Einverständnis signalisiert wurde, ließ Schmidt die Seite ohne die Ulbricht-Karikatur in den Druck gehen. Schmidt lieferte die fehlende Karikatur jedoch an anderer Stelle nach, in der Silvesternummer der Illustrierten *Freie Welt*. Diese brachte auf ihrer Mittelseite („Alle Jahre wieder“) Vorsätze und Fotos prominenter Berliner, darunter Heinz Schmidt. Heinz Schmidt steht hinter seinem Schreibtisch und „hält dabei wie absichtslos“⁷⁰ die große Ulbricht-Karikatur in der linken Hand, und daneben steht folgender Text: „Jedes Jahr um die Weihnachtszeit räume ich meinen Schreibtisch auf und aus. Es ist kaum zu glauben, wieviel sich von selbst erledigt! Jedes Jahr fasse ich den guten Vorsatz, es nicht wieder so weit kommen zu lassen. [...] Die Hauptschwierigkeit besteht darin, den Vorsatz

66 Ebd., Bl. 89.

67 Renate Holland-Moritz, *Die tote Else lebt*. Wahrhaftige Klatschgeschichten aus fünf Jahrzehnten, Berlin 1997, S. 49–55.

68 Heinz H. Schmidt bei Portraitbesuch Harald Kretzschmars am 31.10.1986, Privatarchiv Harald Kretzschmar.

69 Renate Holland-Moritz, *Die tote Else lebt*, 1997, S. 52.

70 Ebd.

jedes Jahr wieder ernst zu nehmen.“⁷¹ Die Zeitung ging in Druck. So kam es zu der paradoxen Situation, daß die *Freie Welt*, Zentralorgan der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, als erste DDR-Zeitung eine Karikatur des Generalsekretärs brachte, die im Satireblatt dagegen ausgespart war, und daß der Kommentar sogar noch so interpretiert werden konnte, Walter Ulbricht „könne sich von selbst erledigt haben“⁷². Wer Schmidt abstrafen ließ, wird widersprüchlich beantwortet. Schmidt selbst erklärte 1986, Ulbricht sei nicht für seine Ablösung gewesen, er sei verreist gewesen.⁷³ Fest steht, daß Schmidt sein achttes Parteiverfahren bekam und in den Nationalrat der Nationalen Front abgeschoben wurde, „die Treppe hochfiel“, wie Schmidt selbst es umschrieb – jedoch war der *Eulenspiegel* seinen besten Chefredakteur los, wie Renate Holland-Moritz, mit Recht, urteilt. Schmidts Erklärung, er sei „die Treppe hochgefallen“, läßt annehmen, daß der „realistisch denkende Weltverbesserer“⁷⁴ seine Möglichkeiten in dieser Zeit tatsächlich realistisch sah. Aus seinen „Geschossen“ läßt sich ableiten, daß er weder Dienst nach Vorschrift der SED, noch „Parteilichkeit“ in Anführungsstrichen beabsichtigte und es vielleicht im Bewußtsein dessen, daß er unter den veränderten politischen Bedingungen des Jahres 1957 an eine Grenze stoßen würde, auf die (letzte) Auseinandersetzung mit Ulbricht hatte ankommen lassen.

Heinz Schmidt hatte ein letztes „Geschoss“ abgefeuert, daß ihn auch selbst traf – aber auch das hatte er ja in seinem ersten Leitartikel beschrieben: Wenn man heiße Eisen anpackt, kommt es manchmal zu unerwarteten Kettenreaktionen. Eine weitere Begründung für Schmidts Ablösung findet sich in einem Bericht des MfS an das ZK im Umfeld der 35. ZK-Tagung, als es zu weiteren Säuberungen kam und die „partei-feindliche Gruppe“ um Schirdewan und Wollweber aus dem ZK ausgeschlossen wurde. In einer „Analyse der Feindtätigkeiten innerhalb der wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz“ von 1958 – der neben dem *Eulenspiegel* wiederum auch die Redaktionen der *Wochenpost* und des *Magazins* erfaßte – heißt es in Entstellung des oben zitierten älteren Berichtes, Schmidt habe den *Eulenspiegel* als „unabhängiges und kein Organ der Partei!“⁷⁵ bezeichnet. Der Bericht von 1958 faßt allerdings den Bericht von 1956 zusammen und verändert ihn: Es war das *MfS*, das Schmidt damals als „eigenständige Institution“ zurückgewiesen hatte, weil er ihm nicht weisungsgebunden sei (im Gegensatz jedoch zum ZK der Partei, dem die Zeitung unmittelbar unterstehe⁷⁶). Die Entstellung deutet auf Vorwürfe gegenüber Schmidt, der seine (alternativen) Vorstellungen von parteilichem Verhalten offengelegt hatte, welche sich klar von der nun drohend geforderten „Parteilichkeit“ unterschieden. Diese These ließe sich auch durch Harald Kretzschmars Bericht über diese Zeit und zur Haltung Schmidts stützen. Kretzschmar berichtete: „Die Presselandschaft sah damals so aus, daß die Chefredakteure der Meinung waren, daß sie selber was machen. Sie sind zwar Genossen und auf der Partei-

71 *Freie Welt*, 1/1958, S. 13.

72 Renate Holland-Moritz, *Die tote Else lebt*, 1997, S. 55.

73 Heinz H. Schmidt bei Portraitbesuch am 31.10.86, Privatarchiv Harald Kretzschmar.

74 Karl Kultzscher, *Links und rechts der Dumme*, S. 29.

75 BStU, MfS, Dok. Nr. 102107; o.D. (VVS 76/58), Bl. 83.

76 Vgl. Bericht der MfS-Verwaltung Groß-Berlin, Abt. V/1 betr. „Verbreitung einer sogenannten ‚WOPINFORM‘“ vom 1.12.1956, BStU, MfS-HA XX, Nr. 1654, Bl. 69.

linie, aber, sie wollen ja auch eine interessante Zeitung machen.“⁷⁷ Diese Möglichkeit wurde 1957 ganz offenkundig zurückgewiesen.

Die Zeit nach dem XX. Parteitag war knapp bemessen, in der die Frage nach Parteilichkeit in der Satire zum Thema in der Zeitungssatire werden konnte. Die Besonderheit dieser Zeit im *Eulenspiegel* bestand darin, daß die Frage auf ihren Kern zugespitzt wurde und zwar öffentlich: Der Ankündigung wirklich heißer Themen im April 1956 folgte in der Woche darauf das heißeste Thema in bezug auf Satire in der DDR „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“. Damit war der entscheidende Konflikt, die entscheidende Konfliktlinie benannt: Auf der einen Seite Engagement *mittels* Satire für eine demokratische, sozialistische Gesellschaft – auf der anderen Seite *Satire*, welche „parteilich“ zu sein hat. Noch wurde jedoch um Parteilichkeit im Sinne von Engagement für eine demokratische, sozialistische Gesellschaft – im Gegensatz zu autoritärer Parteiherrschaft, die von der Satire „Parteilichkeit“ im Sinne von „helfender Kritik“⁷⁸ verlangt – gestritten, und dies auch öffentlich.

Die „Geschosse“ waren nicht nur auffallend zeitkritisch, in dem sie zuspitzten, was unter Intellektuellen, Parteimitgliedern, Autoren diskutiert wurde, was in der Zeit nach Chruschtschows Geheimrede bewegte – Fragen dogmatischer Ideologie, diktatorischer Parteiherrschaft, die Diskussionen über notwendige Revisionen in der DDR –, sondern sie waren die Höhe *innenpolitischer* DDR-Satire. Sie ging aufs Ganze. Der *Eulenspiegel*-Chefredakteur betrieb beherrschte Satire, präsentierte Vorstellungen für einen demokratischen Sozialismus einschließlich einer demokratischen Öffentlichkeit sowie alternative Vorstellungen von Parteidisziplin – jenseits von stumpfer Linientreue. Nicht umsonst brachte der *Eulenspiegel* Losungen wie „Arbeite mit, *denke* mit, regiere mit“⁷⁹, eine bezeichnende Abwandlung der Losung „Plane mit, arbeite mit, regiere mit“. Gleichfalls paßten die „Geschosse“ in die Zeit nach dem XX. Parteitag, in der das ZK nicht eingriff, weil sich kritische Gesinnung indizieren ließ, aktive „Fehlerdiskussionen“, Ansätze zu einer Entstalinisierung und auch eine demokratische Presse. Auch Bertolt Brecht, so war geplant, wollte ein „Geschoss“ beisteuern: Über den guten und den gut geschulten Genossen. Brecht starb, und die Frage bleibt offen, ob dieses „Geschoss“ hätte abheben können. Denn die *Möglichkeiten*, die sich in dieser politischen Phase ergaben, fielen der Zeitung nicht in den Schoß, sie wurden ihr nicht angetragen. Sie wurden beherrschend genutzt von dem Chefredakteur der Tauwetterphase: Der gestandene Kommunist, der im englischen Exil als Leiter der KPD-Landesgruppe Emigranten Pässe besorgt hatte, der furchtlos war und sehr, sehr souverän, der mit den SED-Genossen auf Augenhöhe war, wurde im Dezember 1955 eingesetzt – und er mußte nach zwei Jahren, im Januar 1958 wieder gehen.

77 Interview d.A. mit Harald Kretzschmar am 14.4.2000.

78 Vgl. Albert Norden auf Politbüro-Konferenz für Chefredakteure am 13.12.56; veröffentlicht als „Für eine kämpferische und parteiliche Satire!“, *Neuer Weg* H. 1/57.

79 Vgl. Heinz H. Schmidt bei Portraitbesuch am 31.10.86, Privatarchiv Harald Kretzschmar.

KAPITEL 5

Kann Satire „Hetze“ sein? Das Studentenkabarett *Rat der Spötter*

„Ein kleines Mädchen stürzt von einer Straßenbrücke ins Wasser. Die Passanten stehen hilflos umher, bis plötzlich mit großer Geschwindigkeit ein Mann in den Fluß schießt und nach kurzem das Kind auch gerettet herausbringt. Es stellt sich heraus, daß Walter Ulbricht der Retter war. Auf die Frage der umstehenden Passanten, woher er diesen großen Mut genommen habe, antwortet Walter Ulbricht: „Schon gut! Aber wenn ich den erwische, der mich in den Hintern getreten hat, den laß’ ich einsperren!“¹

Der Witz kursierte 1959 unter Mitgliedern des Leipziger Studentenkabarett *Rat der Spötter*. Zwei Jahre später wurde die Pointe Realität, als die Witzeerzähler selbst – „[Peter] Sodann und 6 andere“ – wegen „Hetze“ eingesperrt wurden.² Ihr Herbstprogramm von 1961, „Wo der Hund begraben liegt“, so formulierte Staatsanwalt Holzmüller, hätte „in der Endkonsequenz zum Handeln gegen die Arbeiter- und Bauernmacht“³ aufgerufen. Die Prophezeiung des Staatsanwaltes gründete sich auf der Wirkung eines Programms, das niemals öffentlich aufgeführt worden war. Denn bereits bei der internen Zensurabnahme durch die Universitätsparteileitung am 5. September 1961 war es verboten worden. Ein solcher Vorgang ist in der Geschichte des DDR-Kabarett nicht ungewöhnlich. Was den Fall des *Rates der Spötter* jedoch zum einmaligen Vorgang in der Geschichte satirischer Institutionen in der DDR macht ist die unverhältnismäßige Härte, mit der in Leipzig vorgegangen wurde. Knapp die Hälfte des Laien-Ensembles wurde ab dem 9. September in die Leipziger Untersuchungshaftanstalt des MfS eingeliefert, „staatsgefährdender Hetze“ nach §19 Abs. 1 Ziffer 2 StEG angeklagt, ein Dreivierteljahr in Untersuchungshaft festgehalten und dann verurteilt. Nur zum Teil erklärt sich die drastische Aktion in dem Monat nach dem 13. August 1961 aus der Zeit selbst, in der die SED schnell „Arbeiterfäuste sprechen“ und verhaften ließ. Für den

1 Vgl. Vernehmungsprotokoll Karlheinz Diesch vom 2.10.1961, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. VI, Bl. 87.

2 „Sodann und 6 Andere“ nannte das MfS Leipzig zunächst den „Untersuchungsvorgang“ im September 1961, mußte den 6, Karlheinz Diesch, der nur zum Umfeld des Kabarett gehörte, schließlich aus der U-Haft entlassen und die „6“ fortan in „5“ abgeändert werden. Vgl. BStU, MfS (Leipzig), AU 871/62, AKB, Bd. I.

3 Brief des Staatsanwaltes Holzmüller an die Kanzlei des Staatsrates der DDR vom 8.11.1961, BStU, MfS (Leipzig), AU 871/61, Bd. VII, Bl. 130.

Status von Satire war dieser „heimliche Gründungstag der DDR“⁴ ein Tag der Offenbarung. Bewertet als konsolidierte Herrschaft der SED über Öffentlichkeit, markiert der Herbst 1961 für innenpolitische Satire nicht nur eine erneute, nun ungewöhnlich krude und in der Sache nicht begründbare Zurechtweisung. Vor allem zeigt die Geschichte des *Rates der Spötter* die Umschlagspunkte von geduldeter „innerer Kritik“ in zurückgewiesene und kriminalisierte. Damit läßt sich hier der prekäre Status von Satire in der Parteiöffentlichkeit wie unter einem Brennglas bestimmen: Zum einen ihre Inkompatibilität mit doktrinärer Parteiherrschaft, wenn diese selbst zum satirischen Objekt wird, zum anderen die Tatsache, daß sich diese Parteidiktatur gleichwohl der Satire bediente und zu bedienen suchte. Brisanz erlangten die Vorgänge um den *Rat der Spötter* auch dadurch, daß der Schauplatz der Auseinandersetzung um öffentliche (satirische) Kritik die zentrale Ausbildungseinrichtung für DDR-Journalisten war. Darüber hinaus ist die Geschichte des Leipziger Studentenkabarets für die DDR-Satire insofern von Bedeutung, als sie die ‚Universitäten‘ der Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre geborenen Satiriker-Generation beschreibt, ihre Lektionen über die Tabuzonen für DDR-Satire und zugleich die Quellen ihrer Energie und ihre permanente Herausforderung.

1. Vom Fakultätskabarett zum Kabarett der Universität

„Schon seit einigen Jahren liefert unsere Fakultät den Nachwuchs für das zentrale Kabarett der Universität und aus diesem Grund gründen wir alljährlich ein neues, gewissermaßen fakultäts-eigenes Kabarett“⁵, monierte die FDJ-Leitung der „Fakultät für Journalistik“ 1955. Auch der *Rat der Spötter*, im Herbst 1954 entstanden⁶, war so eine Neugründung, die ihrerseits die Tradition der *Tarantel*, des alten „Hauskabarets“ der Journalistik-Studenten fortsetzte. Die Namens-Idee wird Horst Pehnert zugeschrieben⁷; im Ensemble waren damals neben Wilfried Geißler und Pehnert auch die beiden späteren *Eulenspiegel*-Redakteure Jochen Petersdorf und Hans Walde. Hubert Laitko, der Pianist und einer der Texter, nach Geißler⁸ und Pehnert eine Zeitlang auch Leiter des Kabarets, war Student der Philosophie. Dieses *Spötter*-Ensemble der ‚ersten Generation‘, dessen Geschichte unspektakulär verlief, trat im Vergleich zu seinen Nachfolgern während des Vorlesungsbetriebes selten auf, denn es hatte keinen eigenen (Proben-)Raum, sondern nutzte dazu einen Hörsaal.⁹ Jochen Petersdorf nennt drei bis vier Auftritte pro Semester, in der Hauptsache bei Universitätsveranstaltungen. Die

4 Dietrich Staritz, *Geschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage, Frankfurt/Main, 1996, S. 196.

5 UAL, FDJ 138, Rechenschaftsbericht der Fakultät f. Journalistik (18.12.54–17.12.55), Bl. 26.

6 Zur Gründungsgeschichte vgl. zuerst Volker Schulte, „Die Götter verrieten die Spötter“, in: Hanskarl Hoerning und Harald Pfeifer (Hg.), *Dürfen die denn das? 75 Jahre Kabarett in Leipzig*, 1996, S. 68–89. Zum *Rat der Spötter* vgl. auch Ulrike Schuster, *Mut zum eigenen Denken? DDR-Studenten und Freie Deutsche Jugend 1961–1965*, Berlin 1999, S. 91; sowie, aus der Perspektive eines der Beteiligten: Ernst Röhl, *Rat der Spötter. Das Kabarett des Peter Sodann*, Leipzig 2002.

7 Vgl. Schulte, „Die Götter verrieten die Spötter“, S. 68.

8 Vgl. UAL, FDJ 138, „Rechenschaftsbericht der Fakultät für Journalistik (18.12.54–17.12.55)“, Bl. 25.

9 Auskünfte von Jochen Petersdorf im Juli 2001.

FDJ-Leitung an der „Fakultät für Journalistik“ hatte damals folgende pragmatische Vorstellung von den Aufgaben des Studentenkabarets:

„Unser Fakultätskabarett muß die Augen besser offen halten und die Mängel an unserer Fakultät [...] angreifen. Es sollte die Studienpausen dazu benutzen, mit neuen Programmnummern vor dem Studienjahr [den Studenten eines Studienjahres, S.K.] aufzutreten und die Freunde der Lächerlichkeit preisgeben, die sich durch [...] Fehler besonders auszeichnen.“¹⁰

Aus der Anfangsphase des Kabarets ist belegt, daß das Ensemble schnell ein gewisses Niveau erreichte und noch 1954 Republiksieger der DDR-Laienkabarets wurde¹¹. Ebenso dokumentiert ist die Vereinnahmung des Kabarets für (Kommunalwahl-)Propaganda. Im Sommer 1957 trat das Ensemble gemeinsam mit zwei Seminargruppen der Journalistischen Fakultät als Agitprop-Gruppe im Leipziger Hauptbahnhof und auf der Straße auf.¹² Horst Pehnert schrieb darüber einen Bericht, den das *Neue Deutschland* auf einer Viertelseite groß herausstellte. Er trägt die Propaganda einer „großen Volksbewegung der Wahlvorbereitung“¹³ mit, beschreibt jedoch auch Schwierigkeiten, die ein Kabarett, das Agitproptheater sein mußte, hatte: „[V]ielen Agitprop-Gruppen, die doch vor allem mit den Mitteln der Satire arbeiten, [fehlt es] nicht nur an Witz“, sondern auch an künstlerischer Qualität. Den Texten, die auf Zeitungsartikel zurückgingen, fehle „Originalität und [...] Konkretheit“. „Wenn wir es aber nicht anders sagen, als es die Leute sowieso schon in der Zeitung gelesen haben, sprechen wir ins Leere.“¹⁴ Pehnert richtet sich allerdings auch deutlich gegen Versuche, Kabarett umstandslos auf die Tradition des kommunistischen Agitproptheaters der zwanziger und dreißiger Jahre festzulegen und belegt damit, daß das Studentenkabarett dieser Zeit nicht deckungsgleich mit Agitprop war.

Im Studienjahr 1957/58, mit den Examen der ersten *Spötter*-Generation und dem Eintritt Peter Sodanns und Ernst Röhl's begann nicht nur die personelle Veränderung im Ensemble, sondern allmählich auch eine Ablösung aus den alten künstlerischen Formen. Ernst Röhl¹⁵, der 1957 an der „Fakultät für Journalistik“ zu studieren begann, berichtet auf die Frage, wie er zum *Rat der Spötter* gekommen sei, von seiner Immatrikulationsfeier im Festsaal der Universität:

Und DANN spielte im Buffo-Teil dieser Veranstaltung – [...] der ‚Rat der Spötter‘ irgendwelche Szenen. Und das hatte mir GUT gefallen. Und das war genauso, wie ich das so gerne früher gelesen hatte, so Alfred Polgar [...] Mark Twain oder irgendwas, also der Geist der ganzen Geschichte gefiel mir. Und so ähnlich ist es Sodann, glaube

10 UAL, FDJ 138, Rechenschaftsbericht der Fakultät f. Journalistik (18.12.54–17.12.55), Bl. 26.

11 Nachdem die Kabarettisten 1954 bei einem Volkskunstwettbewerb durchgefallen waren, „bemerkten sie, daß ‚Kunst‘ auch von ‚Können‘ kommt, strengten sich an und wurden noch im gleichen Jahr Republiksieger der Laienkabarets.“ Programmheft von „Odyssee in Humor“ (Frühjahrsprogramm 1961) zur „Historie“ des Kabarets. UAL, FDJ 236.

12 Horst Pehnert, ‚Rat der Spötter‘ auf der Straße, in: *Neues Deutschland* 12. Jg. (30.8.1957) Nr. 204, S. 4. Vgl. dazu auch Volker Schulte, „Die Götter verrieten die Spötter“, S. 69.

13 Horst Pehnert, ‚Rat der Spötter‘ auf der Straße, S. 4.

14 Ebd.

15 *Ernst Röhl*, Jg. 1937, nach dem Abitur 1956 Vorpraktikum bei der *Schweriner Volkszeitung*, Studium der Journalistik 1957 bis 1961, Dipl.-Journalist. Vom 1.9. 1961 (bis 17.9.1961) Kulturredakteur bei der *Magdeburger Volksstimme*.

ich, auch gegangen, und den meisten. Und dann haben wir uns da gemeldet. Und dann stellte sich heraus, die waren sowieso im vorletzten Studienjahr – und das bedeutete – also das Kabarett müßte sich dann auflösen – so daß im Prinzip eine totale Erneuerung – von zwei, dreien abgesehen – stattfand dadurch, daß wir da nun hingegangen sind. Und das Kabarett hatte den großen Glücksfall, daß ein Komiker wie Sodann da eingetreten ist, [...] also daß einer wirklich komische Talente mitbringt, in hohem Maße [...] Ohne dieses [...] komische ZENTRUM [...] haben die Leute NICHT GANZ so viel Freude! Dann ist es intellektuell. Nur [intellektuell]. Und wenn der Clown da ist, wie in Dresden [...] Hans Glauche [...], SO war bei uns Sodann. [...] Und so sind wir dann im Prinzip alle [da]zu gekommen. [...] '58 waren wir richtig im Gange, '58 sind die dann abgegangen, die andern.¹⁶

Ernst Röhl geht zunächst auf die Faszination ein, die der Auftritt des Ensembles wie auch die Möglichkeit, Kabarett zu spielen, für ihn darstellte und womit er gleichfalls seine Verpflichtung zu ‚gesellschaftlicher Arbeit‘ mit persönlicher Neigung verbinden konnte. Um den „Geist der ganzen Geschichte“ damals zu beschreiben, wählt er den Vergleich mit Mark Twain und Alfred Polgar, deren Texte kaum für Agitation stehen. Schnell kommt er auf Peter Sodann zu sprechen, der zum „komischen Zentrum“ des sich erneuernden Ensembles wurde. Zutreffend vergleicht er ihn mit Hans Glauche¹⁷, der in den sechziger und siebziger Jahren ein „komisches Zentrum“ im Ensemble der Dresdner *Herkuleskeule* bildete. Peter Sodann¹⁸ selbst erzählt, daß er sich zunächst allein deshalb für den *Rat der Spötter* interessierte, weil (Schau)Spiel seine Leidenschaft war:

Wie ich dahin gekommen bin? Naja, ich wollte ja immer Schauspieler werden, und die Schauspielschule in Leipzig hat mich nicht genommen. [...] Und so habe ich Jura angefangen zu studieren [...], und da irgendwie hörte [ich], daß es da [an der Fakultät für Journalistik, S.K.] ein Kabarett gibt, ‚Rat der Spötter‘ – und da bin ich hingegangen, und habe gefragt, ob ich nicht mitspielen kann. [...] – ich mußte da so 'ne Art Eignungsprüfung machen [...], das war eigentlich total lächerlich – diejenigen, die dort da waren, die erklärten mich dann für talentvoll [...].¹⁹

Die Lächerlichkeit bestätigt sich im Bericht Jochen Petersdorfs über die ominöse „Eignungsprüfung“, die u.a. darin bestanden habe, einen Tisch auf dem Kinn zu balancieren. Peter Sodann mußte diesen Test vor allem deshalb als lächerlich empfinden, als sich seine Eignung sehr schnell in der Spielpraxis zu erweisen hatte.

Das neue Ensemble formte sich um Röhl und Sodann durch die Journalistik-Studenten Heinz-Martin Benecke²⁰, der 1958 ins Ensemble kam, sowie Peter Seidel²¹ und Manfred

16 2. Interview d.A. mit Ernst Röhl am 11. 7. 2001.

17 Hans Glauche, Kabarettist, Autor, Regisseur, 1928–1981, begann in den frühen fünfziger Jahren beim Amateurbkabarett „Die Funken“ und gehörte seit 1961 zum Ensemble der Dresdner *Herkuleskeule*.

18 Peter Sodann, Jg. 1936, Lehre und ein Jahr Arbeit als Werkzeugmacher, Deleg. zum Studium an der ABF Dresden, Abitur, ab 1957 vier Semester Studium an der Juristischen Fakultät der Karl-Marx-Universität Leipzig, im Herbst 1959 Wechsel an die Theaterhochschule Leipzig.

19 Interview d.A. mit Peter Sodann am 6.7.2001.

20 Heinz-Martin Benecke, Jg. 1938, nach dem Abitur 1956 arbeitete er bei den Leipziger Verkehrsbetrieben als Wagenwäscher, leitete die Jugendtanzkapelle und das Kulturensemble des Betriebes und begann nach einem Vorpraktikum in der Redaktion der *Leipziger Volkszeitung* im September 1959 mit dem Studium der Journalistik.

Albani²², die im Jahr darauf begannen. Ebenfalls dazu gehörte der Grafiker Rolf Herschel²³, der seit 1959, unentgeltlich, die Bühnenbilder, Plakate und Programmhefte entwarf. Die Mehrheit des vor allem durch Prüfungsphasen stark fluktuierenden Ensembles, zu dem am Schluß – im Herbst 1961 – 15 Personen gerechnet wurden, bestand aus Studenten (sowie einer Studentin) der Journalistik. Das Kabarett war zunächst noch – als Einrichtung der FDJ – das Ensemble der „Fakultät für Journalistik“. Im November 1958 „verlor“ es jedoch seine Mitglieder nicht mehr an ein Universitätskabarett, es wurde selbst das „Zentrale politisch-satirische Kabarett der Karl-Marx-Universität“²⁴.

2. Der Rat der Spötter des Peter Sodann

Im November 1958 war Ernst Röhl bereits Leiter des Kabarett geworden, nach Hubert Laitko, der als Texter noch bis zum Ende des Kabarett aus Berlin einige der Szenen beisteuerte. Im Herbst 1960, Röhl's letztem (Examens)jahr an der „Fakultät für Journalistik“ löste ihn Peter Sodann ab. „[W]eil ihnen [der FDJ- und Universitätsparteileitung, S.K.] Sodann zu anarchistisch war, da ham sie so 'nen Kompromißkandidaten wohl gesucht ... vielleicht ...“²⁵, beschreibt Ernst Röhl heute seine eigene, nicht unerhebliche Rolle als Texter, Darsteller und Leiter des Kabarett, betont jedoch mit Recht die für die künstlerische Entwicklung des Ensembles insgesamt entscheidende und herausragende Bedeutung Peter Sodann's. Diesem gelang es 1959, seinen ursprünglichen Studienwunsch, Schauspiel, zu verwirklichen und an die Theaterhochschule Leipzig zu wechseln:

[Arzinger]²⁶ habe ich zu verdanken, daß ich damals die Fakultät wieder wechseln konnte und von der Juristerei zur Theaterschule überwechseln konnte, weil, das war ja damals unmöglich, da wurde man ja als Arbeitverräter hingestellt, wie es hieß: Arbeitergroschen [vergeuden, S.K.], naja ...²⁷

21 Peter Seidel, Jg. 1934, Abitur, Praktikant in einer Schlosserei, Studium der Elektrotechnik an der Technischen Hochschule Dresden, Abbruch, Arbeit als Schlosser, Vorpraktikum bei der *Freiheit*, Halle, ab Herbst 1959 Studium der Journalistik.

22 Manfred Albani, Jg. 1936, Lehre als Industriekaufmann, Abitur an der ABF Dresden, 2 Jahre Studium der Mathematik und Physik an der Humboldt-Universität zu Berlin, arbeitete als Transportarbeiter, Bleischmelzer und als Instrukteur bei der FDJ-Kreisleitung in Berlin-Prenzlauer Berg und begann nach einem Praktikum in der Druckerei und Redaktion der *Leipziger Volkszeitung* 1960 mit dem Studium der Journalistik in Leipzig.

23 Rolf Herschel, 1932–1991, Studium der Graphik an der Fachschule für angewandte Kunst in Leipzig (Abschluß 1955), ab 1956 freiberuflich; arbeitete u.a. für die DEFA, für die Leipziger Messe und den Berliner *Eulenspiegel* Verlag.

24 Vgl. Briefwechsel mit dem Bezirksvorstand der Gewerkschaft, der Universitätsparteileitung und der FDJ der Universität, UAL, FDJ 236.

25 2. Interview d.A. mit Ernst Röhl, 11.7.2001.

26 Rudolf Arzinger (1922–1970), damals an der Karl-Marx-Universität Leipzig Direktor des Instituts für Völkerrecht, gehörte neben dem Rektor der Universität, Georg Mayer, zu denjenigen, die den *Rat der Spötter* ausdrücklich förderten und unterstützten (Vgl. Interview d.A. mit Peter Sodann, 6.7.2001).

27 Interview d.A. mit Sodann am 6.7.2001.

Als Aufnahmeprüfung an der Schauspielschule galt damals eine Vorstellung des *Rates der Spötter*: „4.6.59: 50/50-Theaterhochschule: für Peters Immatrikulation“, dokumentierte Ernst Röhl in der Auftrittschronik. 50 Minuten Vorstellung vor 50 Zuschauern.²⁸

2.1 Vom „Kampfauftritt“ zum Kabarettabend

In der Anfangsphase erprobte sich das neue Ensemble an Szenen der Vorgänger und an *Blacks*, gespielten Witzen, den „Aphorismen des Kabarets“²⁹:

„Wir haben die Erfolgsszenen übernommen. [...] [Es ist] nicht ratsam oder riskant, alles, was bewährt ist und worüber die Leute gelacht haben, das wegzulassen, auch BLACKS oder so was haben wir übernommen von denen. Haben die weitergespielt. Das war dann auch für unsere [...] ländlichen Tournen [...] ganz wichtig, also klammottige Szenen, so daß man – auch das Herz der Bäuerlein gewinnen konnte, bei so was. Also, es mußte auch LUSTIG sein. Unsere Arbeit WAR also – dezidiert gegen Agit-Prop oder sowas gedacht und gerichtet. Wir wollten nicht Agit-Prop machen.“³⁰

Ernst Röhl benennt neben Anknüpfungspunkten auch deutlich, wovon sich die neue Gruppe lösen wollte, von der Agitprop-Tradition des Kabarets. Darin schwingt noch der Druck mit, den die FDJ- und Parteileitungen in der Universität auf das Kabarett ausübte, entsprechende Szenen zu bieten, und welcher sich bis 1960 nachweisen läßt. So mußte noch der Arbeitsplan für 1960 dahin ergänzt werden, daß ein Wettbewerb von DDR-Studentenkabarets in Leipzig, welchen der *Rat der Spötter* organisieren wollte, auch dazu diene, die „Agitprop-Situation“ an der Universität zu beleben³¹. Die Genehmigung, einen Keller zum Proben- und Aufführungsort auszubauen, wurde offiziell damit begründet, daß dieser ein „Agitprop-Zentrum der Universität“ bieten würde.³² Auch entsprechende Auftritte wurden verlangt. Die von Ernst Röhl ironisch „ländliche Tournen“ genannten Vorstellungen dienten der LPG-Werbung im Frühjahr 1960. Die Studenten traten dazu auf Gründungsveranstaltungen neuer Genossenschaften auf, welche die Bezirksleitung der SED Leipzig organisiert hatte. Im Auftrittsbuch des Kabarets fallen derartige Veranstaltungen unter die offizielle wie ironisierte Kategorie „Kampfauftritte“.

Diese Dokumentation belegt auch, daß das neue Ensemble zunächst seinem Status als *FDJ-Kabarett* gerecht wurde. Die Hälfte aller Vorstellungen 1958 sind als „45 Kampfauftritte“ ausgewiesen, neben „25 Betriebsauftritten und 19 Universitätsauftritten“. Unter die erste Kategorie fielen ein „Einsatz zur [Frühjahrs]Messe im Pavillon der Nationalen Front“, die Teilnahme am 1. Arbeiterjugendtreffen in Erfurt sowie Auftritte in der Kampagne zu den Wahlen zur Volkskammer und zum Bezirkstag, der „Volkswahl 1958“, zu denen auch das neue Ensemble vom Rat des Stadtbezirks Leipzig-Mitte geschickt wurde. Im Dezember 1958 siegt der *Rat der Spötter* beim Ausscheid aller Kabarets an den Hoch- und Fachschu-

28 UAL, FDJ 236.

29 Der *Blackout*, kurz *Black*, ist „ein gespielter, meist satirischer Witz. Sein maßgebender Bestandteil ist die Pointe. Er ist kurz, sein Text meist weniger als eine Schreibmaschinenseite lang.“ Vgl. Erich Brehm, *Die erfrischende Trompete*, Berlin/Ost 1964, S. 161.

30 2. Interview d.A. mit Ernst Röhl am 11.7.2001.

31 Ergänzung des Arbeitsplans des Rates der Spötter, 16.1.60, UAL, ProR.StuA 16 .

32 Arbeitsplan des Rates der Spötter, 14.12.59, UAL, ProR.StuA 16 .

len in der DDR und wird dazu vom Stellvertretenden Sekretär der Universitäts-Parteileitung, Handel, belobigt, welcher später dann ganz andere Urteile fällen wird:

„Durch Eure schöpferische Initiative und ausgezeichnete Einsatzbereitschaft habt Ihr durch künstlerische Mittel einen wertvollen Beitrag zur Lösung der großen Aufgaben geleistet, wie sie uns die Partei der Arbeiterklasse und die Regierung der Arbeiter- und Bauernmacht stellen.“³³

Im März 1959 gewinnt das Kabarett den Endausscheid der „sieben besten Agit.-Prop.-Gruppen und [Laien-]Kabaretts der Republik“ um die Teilnahme an den „VII. Weltfestspielen der Jugend und Studenten in Wien“, wie *Leipziger Volkszeitung* und *Neues Deutschland* melden.³⁴ Vor der Reise nach Wien gibt es den „Staatspreis für künstlerisches Volksschaffen“³⁵ vom Ministerium für Kultur. Von den Auftritten beim Wiener Jugendtreffen bringt die *NBI* Fotos.³⁶ Es folgen Vorstellungen bei Werbeveranstaltungen für LPGs im März 1960 sowie weitere „Landtourneen“ in Mecklenburg während der Semesterferien im August 1960 und '61.

Die Einbindung des Ensembles in verschiedene Großveranstaltungen wie SED-Kampagnen deutet darauf hin, daß der *Rat der Spötter* Kabarett bot, welches von den Kulturfunktionären als „politisch richtig“ rezipiert wurde. Dazu gehörten am Anfang auch die Szenen mit Agit-Prop-Charakter, die zum Beispiel im April 1958 beim 1. Arbeiterjugendtreffen in Erfurt geboten wurden:

„Eure Agit.-Prop.-Gruppe hat durch ihr geschlossenes und diszipliniertes Auftreten [...] einen wesentlichen Anteil an dem Gelingen und dem großen Erfolg des 1. Treffens der Arbeiterjugend Deutschlands. Zu jeder Zeit, ob auf den Plätzen und Straßen oder bei Veranstaltungen in den Sälen ist besonders hervorzuheben, daß Ihr durch Eure klare politische Aussage den Jugendlichen viele Anregungen zum Nachdenken und für die Diskussion gegeben habt. Besonders der Einsatz Eurer Gruppe hat dabei geholfen die Rolle der künstlerischen Agitation unter allen Teilnehmern zu verbreiten. [...]“³⁷

Auch wenn der Gewerkschaftsfunktionär hier Kabarett und Agitprop umstandslos in einsetzt, und weder die Großveranstaltung noch das offizielle Schreiben ein Format darstellen, in dem es auf Hintergründigkeit oder Nuancen ankommt, so erschließt sich hier dennoch die Natur der „Kampfauftritte“ in dieser Zeit. Ebenso sind Auftritte zu den Wahlen im Jahr 1958 schlecht vorstellbar als ausdrücklich selbstkritische Veranstaltungen, ebensowenig wie das Programm, welches vom Berliner Zentralrat der FDJ sowie einer Abnahmekommission zugelassen werden mußte, bevor die Gruppe 1959 mit der DDR-Delegation nach Wien fahren konnte.

33 Stellv. Sekretär der Universitätsparteileitung, Handel, an den „*Rat der Spötter*, das politisch-satirische Kabarett der Karl-Marx-Universität“, 15.12.58, UAL, FDJ 236, Bl. 4.

34 *Leipziger Volkszeitung* vom 7.4.1959, S. 8 – „Nach Wien – wird das politisch-satirische Kabarett ‚Rat der Spötter‘ der Karl-Marx-Universität Leipzig fahren...“. Vgl. auch *Neues Deutschland* vom 8.4.1959, S. 4, „Leipziger Kabarett nach Wien“.

35 Im April 1959, vgl. UAL, FDJ 236.

36 *NBI* vom 2.9.1959; vgl. dazu auch: Kabarettarchiv Mainz, Bestand RK/C/28.

37 Schreiben des Zentralen Organisationsbüros „Kongreß der Arbeiterjugend Deutschlands“, Erfurt, an die „Agit-Prop-Gruppe Rat der Spötter“ vom 9.4.58, UAL, FDJ 236, Bl. 2.

Ein Kabarettprogramm setzte sich in dieser Zeit zusammen aus „a) Szenen über die DDR, b) Szenen, die sich mit den Zuständen in Westdeutschland auseinandersetzen, c) Szenen aus dem Studentenleben und d) Kuriositäten aus dem täglichen Leben (Black outs)“³⁸. Ein politisch korrekter *Black* zur Kategorie b) lautete damals folgendermaßen:

„Westreporterin fragt DDR-Arbeiter: ‚Ihnen geht es doch in der Ostzone wohl ziemlich schlecht, nicht wahr?‘ – Arbeiter: ‚Das möchte ich nicht sagen, Fräulein.‘ – Reporterin: ‚Na, mein Lieber, ich gebe Ihnen hier einmal 10 Mark, gehen Sie doch damit in ihre HO und kaufen mir 10 Pfund Bananen.‘ – Arbeiter: ‚Ich gebe Ihnen hier noch einmal 20 Mark dazu, gehen Sie doch damit nach ihrem Westen und besorgen mir einen Ferienplatz an der See.‘“³⁹

Die Szene schickte Ernst Röhl im Frühjahr 1959 an das „Deutsche Kultur- und Informationszentrum“ nach Prag, denn das Kabarett wollte dort auf der Rückreise von Wien mit der Programm-Folge „Der Mensch versuche die Spötter nicht“ auftreten. Man muß davon ausgehen, daß Ernst Röhl in diesem offiziellen Schreiben eine „sichere“ Szene nach Prag schickte, und die Programmfolge insgesamt nicht primär für Funktionäre geschrieben worden war. Dies betont Peter Sodann, als er diese Anfangszeit des Ensembles kommentierte:

„[Es] GAB zwar schon Kabarett-Szenen, aber – es gab auch so ne Art Agit-Prop-Charakter, denn wir waren ja – die Journalisten waren ja an einer Parteischule eigentlich – [...], nicht? Und wir vertraten doch schon ’n anderen Gesichtspunkt in der Politik [lacht hintersinnig], nicht? Wir wollten zwar den Sozialismus auch, aber nicht den, der da lebte.“⁴⁰

2.2 Profilierung und Professionalisierung

In den späten fünfziger Jahren erspielte sich der *Rat der Spötter* vor allem regional einen Namen und die künstlerische Anerkennung durch Profis, vor allem die *Leipziger Pfeffermühle*. Dazu trugen wesentlich die zahlreichen Auftritte der Gruppe bei, auch eine gewisse Medienpräsenz, für die die Journalistik-Studenten im Ensemble sorgten. Das Ensemble festigte sich, gewann an Routine, Präzision und Profil – und dabei ebenso an Unabhängigkeit und Selbstbewußtsein. 216 Vorstellungen zwischen Februar 1958 und September 1960 dokumentiert Ernst Röhl im *Auftritte*-Buch, dem halboffiziellen ‚Brigadetagebuch‘ des FDJ-Kabarett. Belegt werden Spielorte, Auftrittsdauer und Zuschaueranzahl, die allein für 1958 zur stolzen Bilanz von 89 Auftritten, 66 Stunden und 38 Minuten Spieldauer sowie 55 550 Zuschauern addiert werden.⁴¹

Einen wesentlichen Faktor für die künstlerische Entwicklung und Eigenständigkeit des Ensembles bildete, abgesehen von der Aufführungsroutine, ein Proben- und Aufführungsort.

38 Brief des Kabarett *Rat der Spötter* (Ernst Röhl) an das Deutsche Kultur- und Informationszentrum der DDR in Prag vom 30.6.59; einschließlich Szenen-Beispielen für die Programmfolge „Der Mensch versuche die Spötter nicht“, mit dem das Ensemble dann am 6. und 7.8.59 auftrat, UAL, FDJ 236, Bl. 28–37.

39 Ebd.

40 Interview d.A. mit Peter Sodann am 6.7.2001.

41 „Auftritte“, UAL, FDJ 236.

Der *Spötterkeller*, ein kleines Theater mit 72 Plätzen⁴², entstand neben einem straffen Studienpensum, neben den Proben und Auftritten ab Herbst 1959 unter großem persönlichen (Arbeits- und Organisations-)Einsatz aus einem alten Heizungskeller im Gebäude Nikolai-kirchhof 4a, das der Universität gehörte. Es hat Symbolkraft, daß das Kabarett das „Franz-Mehring-Institut“ der Universität unterwanderte, welches sich im Gegensatz zum Philosophischen Institut speziell mit Marxismus-Leninismus beschäftigte und zu „Wissenschaftlichem Sozialismus“ forschte und lehrte. Peter Sodanns (erstes) Theaterbauprojekt⁴³ war Ende April 1960 vorerst abgeschlossen. Die enorme physische Kraft, die der Bau des Kellertheaters gekostet hatte, geht allein aus den NAW-Auszeichnungen für freiwillige Arbeitsleistungen hervor. Die meisten – 600 – hatte Peter Sodann selbst vorgelegt. Der neue Raum wurde mit der Premiere des zweistündigen Programms „In Satirannos“ eröffnet – nach der (politischen Zensur-), „Abnahme“ des Programms durch FDJ und Partei der Universität.⁴⁴ Gespielt werden konnte im *Spötterkeller* nur bis zum Sommer 1960, denn die Baupolizei verlangte Umbauten. Bis zum nächsten Programm, „Odyssee von Humor“, das zur Frühjahrsmesse 1961 herauskam, war der Keller dann tatsächlich fertig, aus baupolizeilicher Sicht sowie von seiten des Rat des Bezirkes Leipzig, der Eintrittspreise von DM 1,- und DM 2,- ab dem 2.3.1961 genehmigte. Dies entsprach damals dem Preis einer Kino-Karte für ein Wiederaufführungs-Kino. Ein Hinweis auf die neue Qualität der Programme, die nun den alten Agit-Prop-Stil weiter tilgten, findet sich in einer unvollendeten Bemerkung Ernst Röhl's zu dieser Zeit: „[...] spätestens so Ende '60, Anfang '61, da war'n wir schon ganz schön routiniert, und hatten auch nicht mehr so viele, – äh – Angst, daß es nicht klappen könnte.“⁴⁵

Nicht nur die eigene Spielstätte impliziert, daß sich der *Rat der Spötter* Anfang 1961 in Richtung Professionalisierung entwickelte, ohne daß die Entwicklung zu einem Berufskabarett vom Ensemble ins Auge gefaßt worden wäre. Auch wurden damals Pläne entwickelt für ein gemeinsames Sonderprogramm der Studenten mit dem Profiensemble der Stadt. „Spöttermühle“ wollten *Rat der Spötter* und *Pfeffermühle* einen „Frühschoppen“ nennen, in dem die besten Nummern beider Kabaretts präsentiert werden sollten. Über Proben kam dieses Projekt allerdings nicht hinaus, weil sich die Studenten auf ein Gastspiel in Marburg vorbereiteten. Daß jedoch Pläne wie das „Spöttermühlen“-Programm, eine „Best of“-Veranstaltung von Satire, die in Leipzig geboten wurde, überhaupt ins Auge gefaßt und betrieben wurden, illustriert gut die politische Situation und Lage des Kabarett's in dieser Zeit, dem Frühjahr 1961.

Es war eine etwas freiere Zeit für Satire, die erneut erzwungen worden war durch die Krise, in der sich die SED befand, die mit hohen Flüchtlingszahlen konfrontiert war aufgrund ihrer rigiden Politik. Es war eine Zeit, in der – wie später denunzierend behauptet wurde – „liberalistische Auffassungen“⁴⁶ öffentlichen Ausdruck finden konnten, und zwar im *Spöt-*

42 Versicherungspolicen, 9.7.60, UAL, FDJ 236, Bl. 48–51.

43 Ein weiteres, ungleich größeres Theaterbauprojekt Peter Sodanns kann in Halle besichtigt werden, wo aus den alten „Kaisersälen“ ab 1981 nach und nach mehrere Spielstätten (die „Theaterinsel“) für das „Neue Theater“ Halle entstanden.

44 „In Satirannos“, Zensurabnahme: 26.4.1960, Premiere, Einweihung des Kellers, NAW-Auszeichnungen [=Arbeitsleistungen für das Nationale Aufbauwerk, S.K.] am 28.4.1960. UAL, FDJ 236, „Auftritte“.

45 2. Interview d.A. mit Ernst Röhl, 11.7.2001.

46 Vgl. „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke“ auf der Parteiversammlung der GO der Fakultät für Journalistik, 11.9.1961, SächsStAL, IV 7/122/17.

terkeller in einem Programm wie „Odyssee von Humor“, das am 12. März 1961 Premiere hatte sowie in der *Pfeffermühle*, die am 30. März „Früh-links-Erwachen“ herausbrachte. Es war ebenso die Zeit verstärkter Beobachtung und informeller, parteigerechte ‚Empörung‘ beschreibender Berichte. Die Zustimmung zu einem mit „Odyssee von Humor“ im Vergleich zu den Vorjahren deutlicher satirisch agierenden Studentenkabarett war nicht unge­trübt, wie der Bericht eines Mitglieds der Universitäts-Parteileitung an die Staatssicherheit zeigt, in dem sich die Rache eines Getroffenen entlädt. Die Spannungen und die Nervosität in der SED im Frühjahr 1961 zeichnen sich in bezug auf den Umgang mit dem Studentenkabarett darin ab, daß „Odyssee von Humor“ parteiintern heftig kritisiert, jedoch für den „Spötterkeller“ genehmigt wurde, weil es in der krisenhaften Zeit Entlastung gewährleistete. Noch will die SED-Bezirksleitung in dieser Zeit wachsender Unruhe, wachsender Spannungen und wachsenden Mißmutes unter der Bevölkerung gegen die Kabarett nicht vorgehen. Auch soll den westdeutschen Besuchern der Frühjahrsmesse mit Hilfe der Kabarett eine liberale Partei-(Kultur-)Politik suggeriert werden.

Gleichfalls paßte es damals ins Kalkül der Universitäts-Parteipolitik, daß das Programm „Odyssee von Humor“ vor Studenten einer westdeutschen Universität gezeigt wurde. Für Anfang Juni 1961 genehmigte die Universitäts-Parteileitung⁴⁷ dem Kabarett eine Reise an die Philipps-Universität Marburg, „um den Westdeutschen zu zeigen, daß entgegen der von den Bonner Militaristen betriebenen Hetze, die Bürger der DDR an Mißständen und Mängeln auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens in der DDR Kritik üben können.“⁴⁸ Dazu dienten Szenen wie „Westschlager“, die Heinz-Martin Benecke schrieb, die „diejenigen Funktionäre der FDJ [kritisierte], die in ihren Reden gegen das Hören westlicher Tanzmusik auftreten, aber selbst westliche Tanzmusik gern hören“. In dieser Kabarettsszene wendet sich ein FDJ-Funktionär an das Publikum und kritisiert das „Abhören von westlicher Tanzmusik“. „Im Verlauf seiner Rede zählt er viele Schlager westlicher Herkunft auf, und bei den letzten [...] beginnt er selbst zu singen, wobei er sich für diese begeistert. Damit endet auch diese Szene“, ein Solo, das Peter Sodann spielte. Die Brisanz dieser Szene lag weniger im Inhalt, als darin, wem dieser Inhalt zugeschrieben wurde. „Die Ausführungen des Funktionärs der FDJ sprach Sodann in einem Tonfall, der einen ‚Funktionärstonfall‘ darstellen sollte, aber sehr dem Tonfall der Stimme des Vorsitzenden des Staatsrates der DDR, Walter Ulbricht, ähnelte.“⁴⁹ Weil diese Nummer, die erkennbar auf den Widerspruch zwischen Reden und Handeln zielte, schon seit der Premiere in Leipzig vom Publikum „falsch aufgefaßt wurde“, das sie auf Parteifunktionäre, den höchsten miteingeschlossen, bezog, mußte „Sodann diese im Blauhemd vor[tragen], auch in Marburg“.⁵⁰

Zurück in Leipzig ehrte der FDJ-Zentralrat der Universität sein Ensemble mit der „Artur-Becker-Medaille in Silber“⁵¹, der höchsten Auszeichnung der FDJ. Es war die letzte offizielle Belobigung des Kabarett.

47 Aktennotiz Oberstleutnant Hoffmann, „Betr.: Vorgang ‚Rat der Spötter‘, o.D., BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. V, Bl. 40.

48 Vernehmungprotokoll Heinz-Martin Benecke vom 1.3.1962, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. V, Bl. 101.

49 Ebd., Bl. 100.

50 Ebd.

51 Volker Schulte, *Die Götter verrieten die Spötter*, S. 75.

3. Studenten-Kabarett und Parteileitungs-Inszenierung

3.1 Chronik einer Kriminalisierung

Keine drei Monate später wurde das Kabarett von eben jenen Institutionen, die es nach Marburg „delegiert“ und ausgezeichnet hatten, denunziert und kriminalisiert. Im September 1961 wurde der Kern des *Spötter*-Ensembles verhaftet und in das Gefängnis der Staatssicherheit eingeliefert: der Student an der Theaterhochschule Leipzig und Leiter des Kabarett, Peter Sodann, die Journalistik-Studenten Heinz-Martin Benecke, Manfred Albani und Peter Seidel, dazu der ehemalige Kabarettleiter Ernst Röhl, der sein Studium gerade abgeschlossen hatte und nicht mehr im Ensemble spielte, weil er wenige Tage zuvor seine erste Redakteursstelle in Magdeburg angetreten hatte, außerdem der Grafiker Rolf Herschel.⁵² Der *Spötterkeller* wurde geschlossen, und alle übrigen zehn Ensemble-Mitglieder von der Universität relegiert oder exmatrikuliert. Die Untersuchungshaft – zum Teil Einzelhaft und unter Verweigerung von Büchern und Zeitschriften – wurde immer wieder mit der nach dem Mauerbau fragwürdigen Begründung einer „Verdunklungs- und Fluchtgefahr“⁵³ verlängert und schließlich bis zur Verkündung des Urteils am 8. Juni 1962, einem Dreiviertel Jahr später, aufrechterhalten. Weshalb gab es diese drastische Maßnahme?

Als Anlaß für die Verhaftung mußte das neue Programm erhalten, „Wo der Hund begraben liegt“. Es sollte am 6. September 1961 Premiere haben und wurde am Tag zuvor von der SED-Parteileitung der Universität verboten. Bis zum Morgen des 5.9. hatte sie die ihr vorliegenden Texte nicht beanstandet: „Das Programm ‚Wo der Hund begraben liegt‘ lag der Parteileitung (Genossen Höpcke) ca. 14 Tage vor der geplanten Aufführung, etwa 8 Tage zur Einsicht vor, ohne daß von diesem Einblick in dasselbe genommen wurde“⁵⁴, lautet die umständliche Begründung für das anfängliche Schweigen des Stellvertretenden Sekretärs der Universitätsparteileitung. Auch während einer „ersten Aussprache“ am Vormittag des 5.9. bei Klaus Höpcke in der Universitätsparteileitung, welcher das Programm nun in der Endfassung „ein oder zwei Tage zuvor vorgelegt worden war“⁵⁵, wurde gegenüber Peter Sodann und Heinz-Martin Benecke „lediglich auf eine falsche Konzeption des Programms verwiesen, ohne es als feindlich zu charakterisieren. Durch Hinweise auf aktuelle

52 Um den Eindruck einer „konterrevolutionären Vereinigung“ zu erzeugen wurde damals neben Rolf Herschel, der kein Mitglied des Kabarett war, auch noch als siebter und letzter Karl-Heinz Diesch verhaftet, der später aus der Untersuchungshaft entlassen wurde, dann im Jahr darauf erneut wegen „staatsgefährdender Hetze“ inhaftiert wurde. Vgl. BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. VI, Prozeßbericht vom 29.6.1962, Bl. 259.

53 Vgl. Haftbefehl sowie Schreiben des Staatsanwaltes Holzmüller an die Kanzlei des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik in Berlin vom 8.11.1961, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. VII, Bl. 130.

54 Aktennotiz Oberstleutnant Hoffmann: „Betr.: Vorgang ‚Rat der Spötter‘“, o.D, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. V, Bl. 39.

55 Vernehmungsprotokoll Hans-Martin Beneckes v. 28.11.61, S. 2; BStU, MfS (Leipzig), AU 871/62, Bd. II, Bl. 138.

Fragen [...] sollte die Konzeption des Programms geändert werden.“⁵⁶ Bei diesem Gespräch wurden Sodann und Benecke davor gewarnt, daß die Universitätsparteileitung auch ihr Kabarett als „konterrevolutionär“ bewerten könnte, in dem Höpcke darauf anspielte, daß man den Leiter des Kabarettts an der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät verhaftet hatte:

„Er [Höpcke, S.K.] fügte außerdem hinzu, daß an der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät ähnliche Erscheinungen zu verzeichnen wären, wie es damals in Ungarn begann. Deshalb sollten wir auch verstehen, daß aus diesem Programm für uns eine sehr ernste Situation entstehen kann. Sodann erklärte daraufhin sehr aufbrausend, daß die Einschätzung unzutreffend wäre und die [Universitätsparteileitung] nur etwas finden möchte, was nicht wäre. Die Auffassung fand meine [d.i. Beneckes] Unterstützung [...] Wir erhielten auch Hinweise, Szenen zur Verteidigungsbereitschaft der DDR, über Hamstereinkäufe, die Schädlichkeit des Abhörens von Westsendern oder den Empfang von Westfernsehen aufzunehmen, um so die Relation etwas zu korrigieren.“⁵⁷

Am Nachmittag wurden vom Ensemble dann noch die gewünschten Szenen geschrieben und das Programm durchgesehen. Am Abend des 5.9. fand vor der „Abnahmekommission, die sich aus Genossen der Partei- und FDJ-Leitung sowie der Kulturkommission der Universität zusammensetzte“⁵⁸ die Voraufführung statt. Danach „begann eine Auseinandersetzung mit den Mitgliedern des Ensembles, in der vom Sekretär der Universitätsparteileitung, Genossen Handel, der konterrevolutionäre Charakter des Programms aufgezeigt wurde.“⁵⁹ Die Konzeptionen vom Nachmittag erwiesen sich als völlig bedeutungslos. „Wo der Hund begraben liegt“ sollte am Abend der Voraufführung in jedem Fall als feindliche Hetzkampagne interpretiert werden, wie sich aus der Darstellung eines der FDJ-Funktionäre ergibt:

„Die Diskussion am Abend wurde vom Gen. Handel – nach Absprache mit uns – in der Pause eröffnet. Er schätzte das Programm richtig als konterrevolutionär ein und sagte, daß dafür Ohrfeigen verabreicht werden müßten. Das rief bei den ‚Spöttern‘ Protest hervor.“⁶⁰

Als Beleg für eine „falsche Programmkonzeption“, für „2 Stunden Schmutz und Dreck“⁶¹ ließen sich alle Szenen mißbrauchen, da die Aussagen umstandslos aus allen satirischen und künstlerischen Bezügen gelöst und nicht nur zum Nennwert genommen, sondern vorsätzlich als „Hetze“ interpretiert wurden:

„In seiner Grundkonzeption [...] richtete sich das Programm gegen den Staatsrat, insbesondere gegen seinen Vorsitzenden, Walter Ulbricht, gegen die Partei, gegen Partei-

56 Aktennotiz Oberstleutnant Hoffmann: „Betr.: Vorgang ‚Rat der Spötter‘“, o.D, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. V, Bl. 39.

57 Vernehmungsprotokoll Heinz-Martin Benecke v. 28.11.61, 8.45–13 und 14.45–17.30 Uhr, S. 2f.; BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. II, Bl. 138f.

58 Vernehmungsprotokoll Rolf Herschel vom 9.9.1961, 11.30–20.30, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. 4, Bl. 80.

59 Sachstandsbericht von Oberleutnant Göhler, 11.9.1961, in: „Untersuchungsvorgang Sodann, Peter und 6 andere“, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, AKB, Bd. I, Bl. 55.

60 Nichtgezeichneter Bericht eines MfS-Informanten aus der FDJ-Kreisleitung der Universität. „Einschätzung des Programms und der Diskussion – ‚Rat der Spötter‘ – 5.9.1961. BStU, MfS (Leipzig), AU 871/62, Bd. 7, Operatives Material Vorgang ‚Spötter‘, Bl. 68.

61 Ebd.

funktionäre, gegen die Kulturrevolution, gegen FDJ-Sekretäre, gegen das Jugendkommuniqué, gegen den Mittelstand, gegen die Versorgung der Bevölkerung, gegen die Studiengruppenbewegung an der Universität [...] u.a.“⁶²

Zwei Tage später, am 7. September, behauptete die Universitätsparteileitung, daß am Vormittag des 5.9. der Parteigruppe des *Rates der Spötter* gesagt worden sei,

„daß dieses Programm nach Art des Petöfiklubs die Konterrevolution bei uns vorbereiten hilft und eine friedliche [handschriftlich geändert in „feindliche“] politische Linie verfolgt. [...] Anstatt die Bonner Militaristen und die Atomkriegsvorbereitung und die fünfte Kolonne in der DDR zu entlarven, bot das Programm keine auch nur irgendwie ernst zu nehmende Geißelung der Ultras, Nachbeten übelster feindlicher Hetze die nicht entlarvt sondern nur propagiert wurde, und strotzte von provokatorischen Verleumdungen gegen die Presse, die Arbeiter, einen Parteisekretär, FDJ-Funktionär, Werkleiter usw. Im Programm wird sehr oft von Genossen Walter Ulbricht gesprochen, aber in der Endkonsequenz überheblich ihn entstellend, die westliche Hetze nicht ernsthaft widerlegend.“⁶³

Der größte Teil des Ensembles begreife noch immer nicht, warum das Programm abgesetzt worden sei, und man führe „die Auseinandersetzungen weiter“, endet der Bericht an die SED-Bezirksleitung Leipzig. Dort ist am nächsten Tag bei einer internen „Information über Feindseligkeit“ von einer „gegen die Republik gerichteten feindlichen Tätigkeit von Mitgliedern des Ensembles ‚Rat der Spötter‘“ die Rede.⁶⁴ Spätestens zu diesem Zeitpunkt, nachdem die „Hetze“ in den Darstellungen immer größere, unglaubliche Dimensionen angenommen hatte, dürfte die Verhaftung von Ensemblemitgliedern beschlossene Sache gewesen sein. Sie begann am 9.9., die Haftbefehle datieren vom Tag darauf.

„Die Inhaftierung aller Beschuldigten erfolgte, nachdem durch Information des Sekretärs der Universitätsparteileitung Genossen Handel über die Bezirksleitung der Partei die Abteilung V [der Staatssicherheit, S.K.] von der Ausarbeitung des feindlichen Programms und der geplanten Aufführung Kenntnis erhalten hatte.“⁶⁵

3.2 „Wo der Hund begraben liegt“

Worin bestand das in der Darstellung der Universitätsparteileitung „feindliche Programm“, vielmehr der *Versuch* eines Programms? Die ersten Ideen waren im Dezember 1960 gesammelt worden und zunächst für das Programm „Odyssee von Humor“ vorgesehen. Was dort in der Szenen-Fülle nicht mehr eingebaut werden konnte, war der Grundstock für das darauffolgende Programm. Die neuen Szenen entstanden dann im Juni und Juli 1961 während einer Auftrittsreise durch Mecklenburger Dörfer. Dort wurde darüber debattiert, „was wir für Szenen gebrauchen könnten und welche Probleme darin enthalten sein sollten“, und

62 Ebd., Bl. 67.

63 Schreiben der Universitäts-Parteileitung, gez. Böhme, 1. Sekretär, an das Büro der SED-Bezirksleitung Leipzig, Fröhlich, vom 7.9.1961, BStU, MfS (Leipzig), AU 871/62 Bd.7, Bl. 71.

64 Protokoll der Bürositzung der SED Bezirksleitung Leipzig, 8.9.1961, 9 Uhr, anwesend: Fröhlich, Lauter u.a. SächsStAL, IV 2/3/287, S. 4.

65 Aktennotiz Oberstleutnant Hoffmann: „Betr.: Vorgang ‚Rat der Spötter‘“, o.D., BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. V, Bl. 39.

dort wurde festgelegt, daß noch Szenen „über die Presse in der DDR, über das Bauwesen, Fragen der Kulturpolitik, zu Problemen der Intelligenz und über Westberlin sowie Westdeutschland“ geschrieben werden mußten. Am Ende der Reise wird eine engere Szenen-Auswahl danach vorgenommen, „welche davon nach unseren Auffassungen noch aktuell sind und in der richtigen Form abgefaßt wurden“⁶⁶. Etwa 20 Szenen werden als aufführbar ausgewählt. In Leipzig treffen sich Heinz-Martin Benecke und Peter Sodann; sie überarbeiten die vorliegenden Texte, überlegen die Regieführung. Am 23.8. gibt es ein erstes Treffen im *Spötterkeller*. Am nächsten Tag liest Sodann das Programm zusammenhängend vor, danach „wird kurz beraten, ob jeder damit einverstanden ist.“⁶⁷ Die Besetzung der Szenen wird besprochen, der Probenplan festgelegt und bis zum 5.9. geprobt.⁶⁸

„Habe nun ach, Theologie, Juristerei und Medizin und leider auch Philosophie/durchaus studiert mit heißem Bemühn“ – lamentiert ein „Totengräber“ im Entree, trotzdem suche er – „des nachts, zur Geisterstunde, die tausend kleinen dicken Hunde“ noch immer vergeblich. Gut geschulte „Geister“, die „wissen, daß der Sozialismus siegt/und wo der Hund begraben liegt“ bieten ihre Hilfe an: „Zwar hast Du strebend Dich bemüht,/zu dringen in des Lebens Gänge./Doch fehlen dabei, wie man sieht,/politisch-idlogische Zusammenhänge.“ Auf der Kabarettbühne wird ein „Geisterlehrjahr“ in Aussicht gestellt – ein alternatives Partei- bzw. FDJ-Lehrjahr. Dabei zielt die ironische Ankündigung der Geister, dem jungen Mann die „politisch-idlogischen Zusammenhänge“ nahezubringen, wie es despektierlich in sächsischer Mundart heißt, darauf, daß hier statt der üblichen Leerformeln Konkretes geboten werden soll, daß man auf „dicke Hunde“ zu sprechen kommen wird: „Im Leben gibt es viele Hunde/in Politik, in Wirtschaft und Kultur;/man trifft sie fast zu jeder Stunde/hier dumm, da stolz und auch mal stur./Vernehmet jetzt aus Spötttermund/daß auch ein dünner dicker Hund was wiegt./Wir zeigen euch zur Spöttterstunde/wo der Hund begraben liegt.“⁶⁹

Die Startnummer, „Volkskammer“, hätte ein erstes Beispiel dafür abgeben sollen, wie sich die *Spötter* die Präsentation „dicker Hunde“ vorstellten. Verwendet wurde ein Format, das auch in vorangegangenen Programmen zur Kommentierung aktueller Themen gedient hatte, ein Dialog zwischen Sherlock Holmes und Dr. Watson. Ein Toter wird aufgefunden. Holmes und Watson „are untersuchung“, und es stellt sich heraus, daß es kein Mord war, sondern der Mann „sich zu Tode gewundert“ hat. „Worüber?“, fragt Watson, und Holmes erklärt: „In der Volkskammer war ein Zwischenruf!“⁷⁰ In dieser Urfassung entspricht die Szene dem Ton des gesamten Programms, der zwischen Klamotte und Tiefgang oszillierte, witzig, frisch und politisch gewagt war. Sodann und Benecke veränderten jedoch die Pointe bereits bei ihrer ersten Durchsicht des Programms am 16.8. und machten aus dem Kommentar über das ostdeutsche politische System einen über das westdeutsche.⁷¹ Diese Verän-

66 Vernehmungsprotokoll Heinz-Martin Benecke vom 15.11.61, „Sodann und 5 Andere“, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. II, Bl. 102.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Entree von Ernst Röhl und Peter Seidel. Alle Textzitate nach dem von der Staatssicherheit konfiszierten Textbuch, das auch die letzten handschriftlichen Änderungen enthält. BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Beweismittelakte, Bl. 04.

70 Textbuch aus „Beweismittelakte zum Vorgang Sodann“, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bl. 05.

71 Vernehmungsprotokoll Peter Sodann vom 3.10.1961, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Gerichtsakte Bd. I, Bl. 89.

derung belegt, daß die *Spötter* sehr wohl ein Gespür dafür hatten, daß die Empfindlichkeiten gegenüber innenpolitischer Satire nach dem Mauerbau gestiegen waren. Sie lassen Holmes den plötzlichen Tod des Mannes, der sich „zu Tode gewundert hat“, nun folgendermaßen erklären: „Die SPD macht eine selbständige Politik“.

Wie in „Odyssee von Humor“ markierte sich auch im letzten Programm des *Rates der Spötter* noch einmal die Hoffnung auf die Möglichkeit freierer Rede in der Kunst. Im Falle des *Spötter*-Ensembles läßt sich diese Stimmung jedoch nicht als Folge des Mauerbaus erkennen, wie mehrfach für eine Reihe etablierterer DDR-Künstler beschrieben wurde: „(J)etzt ist die Mauer da, jetzt kann man in der DDR über alles offen reden“⁷². Vielmehr steht die Annahme der Studenten, auch „Wo der Hund begraben liegt“ könnte im September 1961 aufgeführt werden in Kontinuität zu Haltungen im Frühjahr 1961. An der Universität war es damals zu „revisionistischen Erscheinungen“⁷³ gekommen, wie die SED-Universitätsleitung im Herbst und aus dem Rückblick eine Phase bezeichnete, in der an Fakultäten nicht nur freier geredet, sondern auch über Lehrinhalte und Fächer wie Marxismus-Leninismus debattiert worden war.

Diese Hoffnung auf freiere Rede äußerte sich im Programm „Wo der Hund begraben liegt“ ohne Zweifel im direkten Bezug auf Walter Ulbricht in einer Reihe der Szenen, was in seiner Geburtsstadt und in deren Mundart noch einen zusätzlichen Reiz gehabt haben dürfte. Eine Szene, „Pumpernickel“, konzentrierte sich völlig auf den „Herrn Staatsrat“. Der Agitator Pumpernickel, führt die Szene vor, hat keine eigene Meinung (zu haben). Redet er, dann verwendet er „W.-U.-Zitate“, um „auf Nummer ganzundgarsicher zu gehen“, und in Unterwerfung gegenüber Ulbricht. Dessen Portrait sollte im Hintergrund zu sehen sein, und diesem sollte der Agitator bei Szenen-Beginn die militärisch-devote Aufwartung machen. „W.-U.“, erklärt Pumpernickel und gewinnt damit dem Offensichtlichen einen ersten Lacher ab, ist keineswegs die Abkürzung, die sich hier aufdrängt. Sie stehe vielmehr für „WUnderwirkung“. Die wunderbare Wirkung kann allerdings nur durch Zitate des „Herrn Staatsrats“ erzielt werden. Zum Beweis dessen sieht man Pumpernickel beim Diktat eines seiner Referate, welches er seiner Sekretärin in die Maschine „diskutiert“:

„[...] Kollegen und Kollegen, ich beginne heute mein Referat nicht ausnahmsweise mit eigenen Worten, nein, ich möchte gleich flugs unseren verehrten Herrn Staatsrat rezitieren um auf Nummer ganzundgarsicher zu gehen.“⁷⁴

Die satirische Kritik, die zunächst auf den untertänigen Agitator zielt, führt weiter zu den stilistisch ungelenken Ulbricht-Reden und deren eigenwilliger Metaphorik. Abgesichert durch detaillierte Quellen-Angaben stellt diese Szene die dürftigen Ulbricht-Sätze aus: „Also, ich beginne, Kolleginnen und Kollegen. W.U. „Menschen ... Menschen ... (er sucht ein Buch und liest:) zu überzeugen, ist eine langwierige Aufgabe. Es gehört viel Ausdauer dazu ...“ „Nicht so schnell“, unterbricht die Sekretärin den redundanten Redefluß und pointiert diesen, „ich schreibe Steno.“ Ein Anrufer bei Pumpernickel gibt das Stichwort zum nächsten

72 Heiner Müller zitiert bei Marianne Streisand, Chronik einer Ausgrenzung., in: Sinn und Form 43. Jg. (1991), H. 3, S. 429–434, S. 430.

73 Vgl. Protokoll der Mitgliederversammlung der SED-Grundorganisation an der Fakultät für Journalistik vom 11.10.1961, SächsStAL, IV 7/122/9.

74 Szene von Heinz-Martin Benecke. Zit. nach Textbuch in: BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62 Beweismittelakte, Bl. 20–22.

Zitat. Er will wissen, wie man „Schicksal“ schreibt. Nachdem der Agitator parteiliniienkorrekt klarstellt, „Wir kennen kein Schicksal, nur den Kampf“, muß er erst im Duden nachschlagen, um verkünden zu können: „Also Schicksal mit ck wie Brückenkopf.“ Damit fällt das Stichwort für die folgende Erklärung: „... markantes Wort aus markantem W.U.-Zitat, Referat auf dem V. Parteitag, Broschüre Dietz-Verlag 1958, Seite 185: ‚Man darf nicht zulassen, daß die Atomkrieger mit Hilfe der antikommunistischen Hetze Brückenköpfe in der Arbeiterklasse errichten‘ [...]“. Das absurde Bild kann seine Wirkung weiter entfalten, wenn Pumpernickel seine Sekretärin auffordert, das Zitat zu überprüfen. „Stimmt wörtlich“, bestätigt sie. Nach weiteren Zitaten endet die Szene damit, daß der Anrufer versucht, Pumpernickel zu einer „eigenen Meinung [zu] provozieren“. „Wie würden Sie argumentieren“, fragt er, „wenn’s keine Ulbrichtreden gäbe?“ „Engels“, lautet die Antwort, ersatzweise „Marx“, oder auch „Lenin“. „Ach, wissen sie“, setzt Pumpernickel der Befragung ein Ende, „tun Sie doch nicht so, als wenn meine Existenz als Agitator der Nationalen Front aufs Spiel gesetzt wäre, wenn’s keine Zitate gäbe. (lachend) Es gibt doch so viele handfeste Argumente.“ Darauf lobt ihn der Anrufer zum ersten Mal: „Da haben se endlich ‘mal was Vernünftiges gesagt.“ „Ich nicht, Walter Ulbricht“ lautet die Pointe aus Pumpernickels Mund.⁷⁵ Auch wenn Pumpernickel scheinbar die eigene Meinung zum besten gibt, bewegt er sich noch immer im Zitat. Zitate haben die individuelle Sprache des Agitators verdrängt. So sagt er so wenig „Vernünftiges“ wie der „Herr Staatsrat“. Diese Pointe bewertet damit das zuvor Zitierte und fordert „etwas Vernünftiges“ ein.

Die satirische Kritik in dieser Szene zielt zum einen auf die Unterdrückung von Persönlichkeit im Namen von Parteidisziplin. Der Funktionär verfügt lediglich über eine „Resteigenschaft als Ich“. Ebenso zum Thema wird die Bereitschaft, sich zu unterwerfen. Jedoch sind es vor allem – und mit der Schlußpointe bekräftigt – die Ulbricht-Reden selbst, die zum Gegenstand der Satire werden sowie der Kult um die Person Ulbricht. Walter Ulbricht ist omnipräsent: im Portrait, in der Gestalt des Agitators, im Zitat und im Dialekt. In einer frühen Textfassung war dieser Aspekt darin zugespitzt, daß Ulbricht als Ersatz-Gott kenntlich gemacht wurde. Pumpernickel sollte zu einem „Grüß Gott“ ansetzen, als er angerufen wird. Mit Blick auf das Ulbricht-Bild – den neuen Gott –, sollte der die Begrüßung in „Tag, Tag, Tag“ verbessern. Jedoch wurde bei der letzten Bearbeitung „Grüß Gott“ als ein zu explizites Detail gestrichen. In bezug auf Personenkult gilt die Kritik der Szene auch dem Phänomen, daß Ulbricht (zu Lebzeiten) wie ein Klassiker zitiert wird und dabei den Klassiker Marx verdrängt: „Marx habe ich nicht vorgesehen, Walter, also Ulbricht!“, verkündet der Agitator.

Die Szene „Pumpernickel“ belegt allerdings auch (und hier stellvertretend für die anderen Szenen), daß keine DDR-feindlichen Satiren aufgeführt werden sollten, wie unterstellt wurde. Das Kabarett der Studenten, darunter eine Reihe SED-Mitglieder⁷⁶, war von Reformgeist geprägt und darin politisch gewagt (ohne daß es dabei auf Gags oder Kalauer verzichtet hätte). Die Kritik der Studenten richtete sich auf Themen, die sie betrafen: auf die Presse, die für die Studenten an der Fakultät für Journalistik von Bedeutung war, auf Haltungen von Funktionären („Dr. Aal“), und auf Hochschulpolitik und Studieninhalte. Diese vor allem antidogmatische, ungebeugte und direkte, studentisch-respektlose Art, Kabarett zu machen,

75 Ebd.

76 Sodann, Benecke und Albani waren zur Zeit der Verhaftung Mitglieder, Röhl Kandidat der SED.

die sich in Marburg so gut hatte präsentieren lassen, um zeigen zu können, wie kritisch, frei und zudem amüsant es doch in der DDR zugehe, wurde im Herbst 1961, als die Universitätsparteileitung mit genau diesen Haltungen „bis zu Ende aufräumen“⁷⁷ wollte, nicht nur als feindselig erklärt, sondern als Aufforderung, die DDR-Regierung zu stürzen. Die Gefangenen seien „dringend verdächtig“, schreibt der Staatsanwalt im November 1961, um die Verlängerung der Untersuchungshaft zu begründen, „staatsgefährdende Propaganda und Hetze betrieben zu haben“⁷⁸, ihr Herbstprogramm hätte „in der Endkonsequenz zum Handeln gegen die Arbeiter- und Bauernmacht“ aufgerufen. Der Verlängerung der Untersuchungshaft wird stattgegeben.

3.3 „Es geht nicht darum, Kritik zu unterdrücken“⁷⁹: Konstruktionen „staatsfeindlicher Hetze“

Einen Monat nach der Verhaftung bestellt die Staatsanwaltschaft beim Rektor der Theaterhochschule Leipzig, Prof. Armin G. Kuckhoff, ein Gutachten zum Programm. Er erhält das Text-Buch von „Wo der Hund begraben liegt“, dazu einen „Fragespiegel“, welcher deutlich die Richtung der Anklage vorgibt und damit die des „Gutachtens“. Kuckhoff soll insbesondere darauf eingehen, „[w]elche Szenen und Texte [...] Angriffe gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse der DDR sowie gegen Funktionäre des Partei- und Staatsapparates“ enthalten, soll Belege für die „zersetzende Konzeption“ des gesamten Programms liefern, prüfen, ob „durch eine variierte Betonung der positive Text ins Gegenteil und die Angriffe zur helfenden Kritik umgewandelt werden“, und er soll schließlich beschreiben, „[w]elche Auswirkungen [...] dieses Programm auf die verschiedenen Bevölkerungsschichten“⁸⁰ hat. Der Rektor der Theaterhochschule hatte 14 Tage zuvor als Vorsitzender des Disziplinarausschusses Peter Sodann relegiert, mit einer Begründung, die den Tenor des ‚Gutachtens‘ vorgibt:

„Peter Sodann hat sich [...] in einem Zeitabschnitt, in welchem die Bürger unseres Arbeiter-und-Bauern-Staates alle Anstrengungen unternehmen, die Deutsche Demokratische Republik im Kampf um den Sieg des Sozialismus und einen Friedensvertrag, gegen den westdeutschen Militarismus und die Machenschaften des amerikanischen Imperialismus zu schützen und zu stärken, konterrevolutionärer Unternehmungen schuldig gemacht. Trotz wiederholter und eingehender Bemühungen seitens der zuständigen staatlichen und parteilichen Stellen blieb er unbelehrbar und setzte seine verwerfliche Tätigkeit fort. Sodann mußte zum Schutz unseres Staates durch unsere staatlichen Organe in Haft genommen werden. [...] Dieses Verhalten [...] ist unwür-

77 Vgl. „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke auf der Parteiversammlung der GO der Fakultät für Journalistik vom 11.9.61“, S. 4, 6 und 14. SächsStAL, IV 7/122 /17.

78 Brief des Staatsanwaltes Holzmüller an die Kanzlei des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik Berlin vom 8.1.61; BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. VII, Bl. 130.

79 „Gutachten über das Programm ‚Wo der Hund begraben liegt‘ (...)“ von Prof. Armin G. Kuckhoff, Nachsatz, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd I, Bl. 116–154, Bl. 154.

80 Fragespiegel vom 9.10.1961, handschr. Notiz: „Wurde mit Manuskript am 12.X.61 Gen. Prof. Kuckhoff in der Wohnung (...) übergeben. Rückgabe bis 31.10.61“, BStU AU 871/62, Bd. VII, Bl. 118.

dig und als selbstverständlichste Folge muß es den Verlust auf das Recht eines Studiums nach sich ziehen.“⁸¹

Nun liefert Kuckhoff den gewünschten Beleg für die „zersetzende Konzeption“ des Kabarett-Programms. Sein Text durchzieht dabei ein markanter Zwiespalt: Fachlich korrekt vermerkt Kuckhoff: „Das geschriebene Programm kann allein niemals eine klare Bewertungsgrundlage geben, die ‚Stoßrichtung‘ einer Szene, des ganzen Programms klar bestimmen.“ Denn Kabarett erhalte „entscheidendes Gewicht“ (erst) durch die „Art und Weise, wie etwas aufgeführt wird“.⁸² Auch seien „Schlüsse aus einem vorliegenden Programm auf die zugrundeliegende politische Konzeption [...] nur mit aller Vorsicht zulässig, unter Einbeziehung der Unsicherheitsfaktoren.“⁸³ Kuckhoffs Exegese eines Programms, das er bei der Voraufführung nicht sah, steht diesen Prinzipien exakt entgegen.

Um die gewünschte „Hetze“ dennoch unterstellen zu können, argumentiert er, wie in der SED-Agitation üblich, mit der „besonderen Lage“. Nach dem Mauerbau (vielmehr in der „durch die Maßnahmen des 13. August 1961 geschaffene[n] Lage“) spielten „Fehlerdiskussionen“ dem „Gegner“ in die Hände.⁸⁴ Aus „der Summe aller ‚Mißstände‘ auf allen Gebieten [entstehe] der Eindruck, daß das ‚System‘ als ganzes versagt habe.“ Kabarett ohne „Gegenthese“ – die Kuckhoff in den einzelnen Szenen selbst verlangt – zu den Mängeln, die es kritisiere, falle „unserer Republik in den Rücken“ und leiste „objektiv dem Gegner Dienst“.⁸⁵ Auf diese Präambel, die gegen Satire argumentiert und statt dessen Sozialistischen Realismus in Gestalt von ‚positiver Satire‘ verlangt, folgt die zum Vorwurf „Hetze“ passende Auslegung der einzelnen Szenen. Unter den Beispielen, die Kuckhoff „als besonders“⁸⁶ böse hervorgehoben konnte, bot sich selbstverständlich „Pumpernickel“ an:

„Die Kabarettisten mußten wissen, daß das dauernde Herunterleiern von Zitaten diese selbst entwertet [...] Das erscheint um so bedenklicher, als es sich um in der gegebenen Situation (kurz nach dem 13. August) außerordentlich wichtige Sätze handelt, die für uns alle von Bedeutung sind [...] Angeblich macht sich der Verfasser des Textes über Pumpernickel lustig, es entsteht also unvermeidbar ein anderer Eindruck; daß er sich über den Inhalt dieser wichtigen Zitate Walter Ulbrichts lustig macht. Auch die Kabarettisten müssen wissen, daß es hier nicht um ‚Empfindlichkeiten‘ geht: Walter Ulbricht, als Sekretär des Zentralkomitees der SED und Vorsitzender des Staatsrates steht in der gegebenen Situation für die Sache. Um die Sache zu treffen, richtet der Gegner seine Angriffe gegen Walter Ulbricht. Auch nur die Möglichkeit einer solchen Interpretation hätte vermieden werden müssen aus Verantwortlichkeit, wenn schon nicht aus eigener Beziehung Künstler zu Staat und Partei. Statt dessen führt die Szene den Zuschauer geradezu zwangsläufig zu bösen Schlüßfolgerungen. [...] Praktisch [...] werden die bedeutungsvollen Formulierungen zu wichtigsten Problemen un-

81 Abschrift des Beschlusses des Disziplinarausschusses der Theaterhochschule Leipzig vom 27.9.1961 (Vorsitzender Armin-Gerd Kuckhoff), gez.: Kuckhoff. HfMT, Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, Studentenakte Peter Sodann, o.P.

82 „Gutachten über das Programm ‚Wo der Hund begraben liegt‘ (...)“ von Prof. Arnim G. Kuckhoff, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd I, Bl. 116–154, Bl. 117.

83 Ebd., Bl. 121.

84 Vgl. Ebd., Bl. 122.

85 Ebd., Bl. 123.

86 Im Original unterstrichen.

serer Zeit als Phrasen diffamiert. ‚Endlich mal was Vernünftiges‘ – hat das nun Pumpnickel gesagt oder Walter Ulbricht? Es fällt schwer, bei dieser Szene an Dummheit zu glauben. Der Verdacht bössartiger Absicht liegt nahe.“⁸⁷

In der Lesart dieser Szene bestätigt sich sofort deren These. Der Gutachter agiert wie Pumpnickel, in dem er sich der „parteilichen“ Auslegung, bis auf einige Skrupel, von denen in der Präambel wie im Nachsatz die Rede ist, vollständig unterwirft und entsprechend die Szene verreit. Da Satire vollständig negiert wird, und parteiergeben argumentiert wird, muß jeglicher Bezug auf Ulbricht auf einer Kabarettbühne mit einer feindlichen Handlung gleichgesetzt werden. Dem Gutachter war die Leere der Ulbricht-Zitate nicht entgangen, wie sich seinem Bemühen, diese wieder aufzuwerten, entnehmen läßt. Permanent pocht er darauf, wie wichtig und „wichtigst“ sie seien und gibt damit selbst ein eindringliches Beispiel für Personenkult. Dem Thema Personenkult weicht er aus, indem er Ulbricht mit der „Sache“ gleichsetzt und insgesamt den Autoren eine sozialismusfeindliche Haltung unterstellt – die darin bestehe, den Herrn Staatsrat überhaupt in den Fokus von (satirischer) Kritik zu rücken. Unter der Prämisse, daß das Kabarett „unserer Sache nützen“⁸⁸ müsse, kommt er zu dem Fazit, daß die „Dummheit“, die er in der Szene erkennen muß, weil er ihre Kritik nicht anerkennt, den Kabarettisten „nur als Versteck für die Bössartigkeit“⁸⁹ gedient habe, eine Bössartigkeit, die er dann an anderer Stelle als im Dienste „konterrevolutionärer Argumente“ behauptet. Im Fazit schließlich seiner 38seitigen Verurteilung behauptet er das gesamte Programm als Aufruf, mit der DDR „Schluß zu machen“:

„Beabsichtigt oder nicht, das Programm läßt in seiner Gesamtsumme fast keinen anderen Schluß zu, als daß es höchste Zeit sei, mit einem so durch und durch ‚fehlerhaften System‘ [...] Schluß zu machen [...] [D]ie Dummheit [ist] unbegreiflich und unverzeihlich, mit der [die Künstler des ‚Rates der Spötter‘] nicht merkten, daß das ganze Programm [...] als eine glatte konterrevolutionäre Provokation aufgefaßt werden muß. [...] Objektiv sind sie zu Verrätern an den Menschen geworden, denen sie ihre ganze Entwicklung zu verdanken haben.“⁹⁰

Nachdem das Urteil, welches der „Fragespiegel“ verlangte, gefllt ist, folgen – wie zur Rechtfertigung – in den „Nachbemerkungen“ noch einige Merksätze: „Die Bewertung der einzelnen Textstelle muß immer äußerst problematisch bleiben. Es geht ja auch nicht darum, jede kritische Äußerung auf die Goldwaage zu legen, das wäre der Tod des Kabarett [...]“.⁹¹ Darin hatte der Rektor der Theaterhochschule vollkommen Recht. Hier wurde Satire im Kabarett für tot erklärt.

Wie im Gutachten, so bleibt auch in der Anklageschrift vom März 1962, deren Basis es bildete, die Frage, inwieweit *die Argumente*, die die Kabarett-Szenen tragen, tatsächlich unzutreffend seien, vollkommen ausgespart. Sie muß ausgespart bleiben, weil es allein um die Absicht ging, Kritik an der SED, ihrer Politik, ihren Politikern aus der „Parteiöffentlichkeit“ vollständig auszuschließen. Dazu wurde das Kritisieren selbst kriminalisiert, als „die

87 „Gutachten über das Programm ‚Wo der Hund begraben liegt‘ (...)“ von Prof. Arnim G. Kuckhoff, Bl. 134.

88 Ebd., Bl. 121.

89 Ebd., Bl. 134.

90 Ebd., Bl. 151–153.

91 Ebd., Bl. 153.

Sache schädigend“, und die „parteiliche“ Interpretation von Mißständen, d.h. ihre Verklärung verlangt. Folgerichtig muß die Anklage lauten, daß das Programm „Mittel zur Hetze“ gewesen sei. Die Absicht der Anklage liegt deutlich darin, den Studenten eine ‚feindliche Einstellung‘ zu unterstellen, das Kabarett als ‚Hort der Konterrevolution‘ aufzublähen, als Zentrum eines Leipziger Petöfi-Clubs. Da sich dieser Vorwurf eben nicht am monierten Kabarett-Programm festmachen ließ, und man vor allem Sodann als Hauptschuldigen ausweisen wollte, mußte eine „negative“ Entwicklung ab 1960 konstruiert werden – als Peter Sodann Kabarettleiter wurde. Bezeichnenderweise, in klarer Ermangelung anderer Begründungen, und in der Logik dessen, was von Kabarett, das „unserer Sache nützt“ erwartet wurde, wird die „negative“ Entwicklung damit erklärt, daß die Studenten in der Zeit, als sie ihr Kabarett-Theater (aus)bauten, das Grundlagenstudium des Marxismus-Leninismus vernachlässigt hätten. Es habe keine „Aussprachen“ mehr über Beschlüsse von Partei und Regierung und „den daraus abzuleitenden politischen Inhalten und Zielen kabarettistischer Tätigkeit“ gegeben. Auch hätten sich die Studenten laufend „sogenannte ‚politische Witze““, hauptsächlich gegen Walter Ulbricht gerichtet, erzählt. Unter „Mißbrauch ihrer gesellschaftlichen Tätigkeit im FDJ-Studenten-Kabarett“ hätten sie seit Mitte 1960 „staatsfeindliche Zersetzungstätigkeit gegen die Politik der Arbeiterklasse und gegen die Politik der Regierung“ betrieben und sich damit im „Sinne der von den Bonner Ultras gesteuerten Hetz- und Wühl­tätigkeit“ verhalten.⁹² Für ein derartig feindliches Verhalten müssen externe Gründe – der Einfluß des Westens – geltend gemacht werden. Passend läßt sich dazu nun das Gastspiel in Marburg auslegen, das zum Katalysator für die unterstellte „negative“ Entwicklung erklärt wird. Als „Beleg“ für westlichen Einfluß suchte das MfS gleich nach der Verhaftung nach entsprechenden Zeitschriften und „Schundliteratur“, konnte jedoch nur ein Exemplar des *Spiegel* aufstöbern. Deshalb werden die (wenigen) Westbesuche angeführt und mit Bedeutung aufgeladen, wie ein Besuch beim „Hetzkabarett Insulaner“.

Der Prozeß gegen die sechs ehemaligen Mitglieder des Studentenkabarett *Rat der Spötter* fand vom 4. bis 6. Juni 1962 vor dem Bezirksgericht Leipzig statt. Die Hauptverhandlung wurde laut Bericht „öffentlich“ – in einem öffentlichen Gebäude – vor „ausgewählten Zuschauerkreisen“⁹³ – in einem so kleinen Raum, daß er Zuschauer fast vollständig ausschloß – durchgeführt. Wozu dieser Prozeß im Frühjahr 1962 überhaupt noch stattfand, erschließt sich in einem Bericht des MfS:

„Mit dem Prozeß sollte bewiesen werden, daß durch den Einfluß der ideologischen Diversion die Mitglieder des Studentenkabarett [...] ein konterrevolutionäres Programm ausarbeiteten und dessen Aufführung vorbereiteten. Weiterhin sollte gezeigt werden, daß, begünstigt durch die ungenügende Wachsamkeit und Erziehungsarbeit der gesellschaftlichen Organisationen an der Karl-Marx-Universität die Beschuldigten weitere Studenten in Widerspruch zur Politik der Partei und Regierung bringen konn-

92 Anklage durch den Bezirksstaatsanwalt Kampfrad des Bezirks Leipzig, 21. März 1962, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. 12, Bl. 3–26.

93 Prozeßbericht von Unterleutnant Wällnitz, 29.6.1962, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. VI, Bl. 260.

ten. Im Ergebnis der Hauptverhandlung sollte die Erhöhung der Wachsamkeit und die Verbesserung der Erziehungsarbeit der studentischen Jugend erreicht werden.“⁹⁴

Deutlich wird, daß hier kritische Haltungen unter den Studenten gegenüber der dogmatischen SED-Ideologie unterdrückt werden sollten. Diese werden als Kritik von innen verneint und statt dessen dem Einfluß eines abstrakten ‚Gegners‘ zugeschrieben, „ideologischer Diversion“. Dies soll begründen, warum die „Erziehungsarbeit“ verbessert werden müsse, nämlich das „Grundlagenstudium des Marxismus-Leninismus“ in der Auslegung durch die SED noch stärker als zuvor zu betonen sei. Aber ebenso erschließt sich die Fabrikation der gesamten Vorwürfe gegen das Studentenkabarett. Die Verurteilung war gefährdet, weil das Kabarett-Programm alleine dazu nicht ausgereicht hätte. Aus diesem Grund mußten die Kabarett-Mitglieder als „feindliche Gruppe“ präsentiert werden, wozu jeder hinterbrachte Witz als feindliche Propaganda ausgelegt werden mußte:

„Das staatsfeindliche Programm ‚Wo der Hund begraben liegt‘ wurde von dem Senat losgelöst von der mündlichen Hetze der Angeklagten behandelt. Das hätte zu einem Mangel an der Beweisführung zur Schuld der Angeklagten führen können. Durch Eingreifen des Staatsanwaltes in die Prozeßführung mit entsprechenden Fragen an die Angeklagten wurde der Eintritt dieses Mangels verhindert und die Verbindung der mündlichen Hetze zu dem erarbeiteten Kabarettprogramm hergestellt.“⁹⁵

So können die Kabarettisten wegen „fortgesetzter staatsgefährdender Hetze nach § 19 Abs. 1 Ziff. 2 und § 1 StEG“ zu „bedingten Gefängnisstrafen“ zwischen einem Jahr und 10 Monaten (Peter Sodann), einem Jahr und sechs Monaten (Rolf Herschel), einem Jahr und drei Monaten (Peter Seidel und Heinz-Martin Benecke) und zu einem Jahr (Ernst Röhl und Manfred Albani) verurteilt werden. Die Bewährungszeit wird auf 4 bis 2 Jahre festgesetzt.⁹⁶ Die „sozialistische Strafart der bedingten Verurteilung nach § 1 StEG“, d.h. die Entlassung der Häftlinge nach der Urteilsverkündung auf Bewährung, begründete das Gericht damit, daß „unsere gesellschaftlichen Kräfte stark genug sind, die Umerziehung der Angeklagten durchzuführen“⁹⁷. Allein diese Begründung birgt den Beleg dafür, auf welch tönernen Füßen nicht nur die gesamte Anklage, sondern insbesondere die Haft standen! Der Mißbrauch des Kabarett und eines Programms zur „parteilichen“ Beugung der Beteiligten wie der Studentenschaft erschließt sich nicht zuletzt aus dem Detail, daß alle Verurteilten später ihr Studium fortsetzen konnten, als erster Peter Sodann. Ein Jahr nach der Verurteilung stellte der Prorektor der Theaterhochschule beim Ministerium für Kultur einen „Antrag auf Veränderung der Relegierung von Peter Sodann“. Nun wird die schändlich verlogene Begründung für die Relegierung umgangen, in dem formuliert wird, Sodann hätte „gegen die Verpflichtungen eines Hochschulangehörigen verstoßen“. Jedoch hätte er sich „in einem wichtigen sozialistischen Großbetrieb bewährt und durch seine Arbeit bewiesen, daß er bereit ist, die Konsequenzen aus seinem damaligen Handeln zu ziehen und seine Haltung grundsätzlich zu

94 Ebd., Bl. 261.

95 Ebd., Bl. 262f.

96 Urteil, verfügt am 16.7.1962 vom Bezirksgericht Leipzig, Vorsitzender Direktor Grass, Staatsanwälte Holzmüller und Dr. Fräbel (Vertreter Bezirksstaatsanwalt), BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. I, Bl. 3f.

97 Ebd., Bl. 16.

verändern.“ Nach dieser „eindeutigen Bewährungssituation“ habe sich das Kollegium der Hochschule bereit erklärt, Sodann für das Studienjahr 1963/64 wieder zu immatrikulieren.⁹⁸

3.4 „Aufräumen“: Instrumentalisiertes Kabarett

Warum wurde aus dem Programm „Wo der Hund begraben liegt“ überhaupt ein Fall konstruiert, warum wurden (fast alle)⁹⁹ Beteiligten verhaftet und verurteilt? Ohne eine erschöpfende Erklärung zu bieten war der Mauerbau von entscheidender Bedeutung. Er erhöhte nicht nur „den Druck, sich zu arrangieren“¹⁰⁰, er wurde *genutzt*, diesen Druck darüber hinaus zu erhöhen. Wogegen er sich richtete und wie er ansetzte läßt sich am Leipziger Beispiel exemplarisch studieren. Es scheint, als hätte der *Rat der Spötter*, kaum war die Mauer gebaut, seine Schuldigkeit getan. Das Kabarett war noch ein letztes Mal von Nutzen, als warnendes Beispiel. Dieses richtete sich *erstens* an die Studenten an der Karl-Marx-Universität wie an der Theaterhochschule Leipzig. Das zentrale Universitätskabarett mit eigenem Veranstaltungskeller war gerade bekannt genug, daß es einer Studenten-Generation, die einmal der SED verlässlich dienen sollte, zur Abschreckung und Einschüchterung vorgehalten werden konnte. Die Universitätsparteileitung ließ keinen Zweifel daran, daß sie dies einfordern werde. Damit sich die Studenten, die im *Rat der Spötter* spielten, nicht verteidigen konnten, noch andere Studenten sich mit ihnen solidarisierten, mußten sie noch vor der Rückmeldung zum Studienjahr 1961/62 – Montag, den 11.9. an der Theaterhochschule, einen Tag später an der Karl-Marx-Universität – im Gefängnis sein. Denn vorgegangen wurde gegen das Recht, gegenüber der aktuellen Parteilinie alternative Meinungen zu äußern, welche keineswegs „sozialismusfeindlich“ waren, wie unterstellt, sondern im Gegensatz standen zu Herrschaftsmethoden und Sozialismusvorstellung der *SED*. Diese Haltung – die darin bestand, eine gesinnungslose Unterwerfung zu verweigern – wurde deshalb besonders hart bekämpft. Noch im Mai 1961 war Benecke vom späteren Parteisekretär an der Journalistischen Fakultät positiv beurteilt worden: „Unter den Studenten sind auch solche, die fachlich und politisch eine gute Arbeit leisten, wie z.B. Benecke.“¹⁰¹ Auch Sodann kann nur zum Staatsfeind erklärt werden, indem Beurteilungen verschwiegen werden, die dies eindeutig widerlegen: „[...] Im Verlaufe des Studiums ist er, wie aus der Beurteilung der FDJ hervorgeht, in ideologischen Auseinandersetzungen im Studienjahr wie auch im Unterricht selbst bei politischen Problemstellungen positiv aufgetreten. Auch nach dem 13.8.61 stand er in der Diskussion um die Bereitschaftserklärung an der Spitze des Studienjahres und erklärte sich selbst sofort bereit, seinen Ehrendienst zu leisten [...]“¹⁰²

98 Schreiben des amtierenden Prorektors im Auftrag des Kollegiums an das Ministerium für Kultur vom 31.7.1963. HfMT Leipzig, Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, Studentenakte Peter Sodann. o.P.

99 Ein Ensemble-Mitglied, Autor der feindlichen Szene „Klavierbauern unter sich“, entging der Verhaftung, nicht zufällig dadurch, weil er sich rechtzeitig Parteidisziplin unterworfen hatte.

100 Sigrid Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945–1989, Frankfurt/Main 1992, S. 182.

101 Niederschrift über die Parteileitungs-Sitzung der GO Sektion Journalistik am 30.5.61, SächsStAL, IV 7/122 /15, S. 5.

102 Beurteilung. Schreiben der amtierenden Prorektorin für Studienangelegenheiten vom 21.10.1961. HfMT Leipzig, Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, Studentenakte Peter Sodann.

Ebenso war allerdings aktenkundig, daß die „Jugendfreunde“ an der Theaterhochschule in Sodann und dessen „revolutionärem Kampfgeist“ ihre Interessenvertretung sahen.¹⁰³ Gestützt wird diese Beurteilung der Theaterhochschule von einem MfS-Bericht, wonach in der Studentenschaft der Theaterhochschule Leipzig „nach inoffiziellen Hinweisen [...] etwa 80 bis 90% [...] ebenso wie Sodann [dachten] und die Verhältnisse in der DDR einschätz[ten]“.¹⁰⁴ Um Fragen nach dem inkriminierten Stück selbst und Diskussionen über das Vorgehen der Parteileitung zu unterbinden, mußte die Universitätsparteileitung die übrigen Ensemblemitglieder umgehend vor einen Disziplinarausschuß stellen und exmatrikulieren¹⁰⁵ sowie den *Spötterkeller* schließen. Begründet wurde die Exmatrikulation damit,

„daß die Beschuldigten [...] an der Vorbereitung und aktiven Durchführung eines Programms mitgewirkt haben bzw. von seinem Inhalt Kenntnis gehabt haben, das eindeutig seinem Inhalt nach konterrevolutionär war. Das Programm stellt eine Beleidigung des Vorsitzenden des Staatsrates der DDR Walter Ulbricht, staatlicher und gesellschaftlicher Einrichtungen, der Aktivisten in der Produktion dar und hätte, wäre seine Aufführung durch die Wachsamkeit der Partei und der FDJ nicht verhindert worden, eine stark zersetzende Wirkung in der Öffentlichkeit erzielt [...]“.¹⁰⁶

Nicht nur diene das Feindbild „konterrevolutionäres Kabarett“ dazu, die Studenten zum Schweigen – und so auch zum Schweigen angesichts des Mauerbaus – zu zwingen. Besonders betroffen waren die Studenten der Fakultät für Journalistik.

Im Vergleich mit einem ähnlichen Vorgehen, hier gegen das Kabarett an der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät, zeigt sich, daß nur der *Rat der Spötter* zum monströsen „Fall“ stilisiert wurde und werden konnte, weil es wesentlich darum ging, an der Fakultät für Journalistik parteilinientreue Erziehung durchzusetzen. Denn an der Fakultät für Journalistik sollte eine „Wende um 180 Grad“¹⁰⁷ vollzogen werden. Auch der Leiter des „WiWi-Fak“-Kabarets, Helmut Wilcke, war verhaftet worden wegen eines „Vorfalls“ im Sommer. Der „Vorfall“ selbst blieb dabei eher im dunkeln, weil es auch hier darum ging, ein parteilinienkritisches studentisches Milieu zu unterdrücken bzw. „klarzustellen, welche Anforderungen an einen Studenten unserer sozialistischen Universität zu stellen sind“¹⁰⁸:

Das Kabarett hätte, so lautete der Vorwurf, „während des Sommerlagers bei einem Auftritt in Abänderung des bestätigten Programms einige Szenen“ aufgeführt, „die die Feindarbeit auf dem Lande begünstigen und unterstützten“. Deshalb wurde ein öffentliches Disziplinarverfahren gegen die Kabarettisten abgehalten, einen Tag nach dem Verfahren an der Journalistischen Fakultät gegen Mitglieder des *Rates der Spötter*.¹⁰⁹ Die Hintergründe der

103 Ebd.

104 Aktennotiz Oberstleutnant Hoffmann: „Betr.: Vorgang ‚Rat der Spötter‘“, o.D., BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. V, Bl. 42.

105 Protokolle über Disziplinarausschüsse an der KMU vom 14.9.1961, UAL, Justitiar 21/17, Bl. 1–2. Insgesamt 2 Studentinnen und 8 Studenten wurden exmatrikuliert, in Abwesenheit die Verhafteten Al-bani, Benecke und Seidel relegiert.

106 Ebd.

107 Vgl. „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke auf der Parteiversammlung der GO der Fakultät für Journalistik vom 11.9.1961“, SächsStAL, IV 7/122/17, S. 14.

108 Bericht des Dekans der Universität an den Rektor, Georg Mayer, mit einem Bericht der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät, 14.10.61, UAL, R 118 Bd. 1, Bl. 119–124, Bl. 121.

109 Ebd.

„Feindarbeit auf dem Lande“, zu der das Kabarett angeblich beitrug, erschließen sich in einem Verteidigungsschreiben eines Professors der Musikwissenschaften, der sich für einen Studenten an seiner Fakultät einsetzt, welcher als Mitglied des „WiWiFak“-Kabarettts von dem Disziplinarverfahren betroffen war, an dem 250 Studenten teilzunehmen hatten:

„Leider ließ das Disziplinarverfahren [...] an juristischer Klarheit etwas vermissen, da die eigentlichen Anklagepunkte nur sehr allgemein vorgetragen wurden, so daß die Zuhörer – wie auch ich – nur ungenau über die Vorfälle selbst orientiert wurden. Dieses Kabarett, das ganz neu zusammengestellt war, gab eine Vorstellung in einem Sommerlager auf dem Land, wurde durch das Fehlen des Klaviers zu einer plötzlichen Programmänderung gezwungen, wobei 3 Szenen von der bekannten ‚Pfeffermühle‘ aus Leipzig übernommen wurden, die hier nun als sehr anstößig und staatsgefährdend aufgefasst wurden. Die jungen Leute haben das nachträglich voll eingesehen und be-reut und Besserung versprochen. In stundenlangen Verhandlungen und Verhören wurden alle Motive untersucht (das Verfahren, dem ich beiwohnte, dauerte fünf Stunden!) – ich habe in der abschliessenden Sitzung, in der die Strafurteile besprochen wurden, meine Bedenken gegen das Strafmass zum Ausdruck gebracht, da diese junge und unerfahrene Kabarett-Truppe durch einige unglückliche Zufälle [...] sowie die dann erst nachträglich erfolgenden Ereignisse des 13. August in ein besonders ungünstiges Licht gerückt wurde. Aus diesen Gründen habe ich mich gegen die Strafen der Relegation u. Exmatrikulation ausgesprochen. [...] Durch die Art des am 12.9. durchgeführten Disziplinarverfahrens mußte bei den Zuhörern fast der Eindruck entstehen, daß es sich bei diesem Kabarett um eine konterrevolutionäre Verschwörung gehandelt hätte, wovon natürlich in überhaupt keiner Weise die Rede sein kann. Ein Kabarett soll ja Kritik und keine Selbstkritik üben, dies mußten sich diejenigen Herren, die Kabarett zuließen, doch deutlich machen. [...]“¹¹⁰

Tatsächlich fielen die Strafen gegen das „WiWi-Fak“-Kabarett mit Rügen vergleichsweise moderat aus. Der Leiter des Kabarettts wurde relegiert, jedoch aus der Untersuchungshaft ohne Verfahren wieder entlassen. Dieser kleine Vorfall erklärt, welche Interessen an der Fakultät für Journalistik im Spiel waren, als es um die Beurteilung des *Rates der Spötter* ging. Er verdeutlicht zudem die Methode, daß nicht über *konkrete* Vorwürfe debattiert wurde – die Szenen, die auf dem Lande gespielt worden waren und das genaue Vorhaben der *Spötter* war den wenigsten bekannt und blieb abstrakt –, sondern Fälle konstruiert wurden, mit deren Hilfe die Universitätsparteileitung „parteiliche“ Stellungnahmen und Konsequenzen erpreßte.

Bereits ein viertel Jahr vor dem Mauerbau – im Mai 1961 – stand die Fakultät für Journalistik in der Kritik der Universitätsparteileitung: Einige Assistenten hatten – ebenso wie viele der Studenten selbst – die Ausbildung als Journalisten der *Partei* in Frage gestellt, waren statt für ein Schwergewicht politischer Schulung dafür eingetreten, daß größerer Wert auf die handwerkliche Ausbildung gelegt werden sollte. Es ging dabei um eine Auseinandersetzung, die sich durch die Geschichte der Fakultät zieht und 1956 einen Höhepunkt erreichte.

110 Schreiben des Prof. für Musikwissenschaften W. an den Prof. für Anglistik M. über das Disziplinarverfahren der „WiWiFak“-Kabarettisten vom 19.9.1961, UAL, PhilFak E 55, Bd. 6.

Die Forderung der Universitätsparteileitung gegenüber der Parteileitung an der Fakultät für Journalistik lautete bereits im Mai 1961, daß es darauf ankäme,

„die Fakultät zu politisieren, eine ganze Reihe Genossen fühlen sich nicht mehr verpflichtet, politisch aufzutreten, die Politik der Partei zu vertreten [...]. Wir müssen damit beginnen, die Schwächen in der ideologischen Einstellung aufzudecken.“¹¹¹

Der Parteisekretär der Universität, Böhme, verlangte dabei „beim Lehrkörper und bei der Arbeit der Parteiorganisation“ zu beginnen. Daraufhin räumte der Parteileiter an der Fakultät für Journalistik, Vorwerk, „liberales Verhalten, nicht nur von seiten der Leitung, sondern der gesamten [SED-Grundorganisation]“¹¹² ein. Im September, als die Fakultät dann wieder „politisiert“ wurde, löste man ihn dann ab. Die Vorwürfe richteten sich insbesondere gegen das Institut für Theorie und Praxis des Journalismus, das stärker die Praxis-Seite betonen wollte und für das Studienjahr 1961/62 Spezialisierungsseminare plante in Bild- und Rundfunkjournalistik. Dabei zeigte sich schon in diesem Zusammenhang, daß das Kabarett – und dabei besonders Peter Seidel – eine Negativfolie für die Universitätsparteileitung bildete. Die Darstellung eines straff „parteilich“ argumentierenden Mitglieds der Fakultät, der zur Universitätsparteileitung gehörte, gibt Auskunft über die Defensive, in der sich die SED an der Fakultät wie gegenüber den Studenten damals sah:

„In unserem Studienjahr gibt nicht ein positiver Genosse die Richtung, sondern Seidel, er steht im Mittelpunkt. Was haben wir uns alles in der vergangenen Zeit gefallen lassen! Wenn die Studenten zu spät oder gar nicht kamen, daß die Stellvertreter der Parteiorganisation nicht zur Anleitung erschienen, daß es der Mehrzahl der Studenten gefällt, daß mit kabarettistischen Mitteln alles negiert und durch den Kakao gezogen wird (...).“¹¹³

Er kritisiert Assistenten an der Fakultät, von denen sich „die Partei gefallen“ lassen habe, „daß sie schlecht anleiten und [...] daß sie das Schwergewicht auf die Form legen.“ Die „aktuell-politischen Seminare werden nur gemacht, wenn sie verlangt werden“¹¹⁴, beklagt er sich weiter. Deshalb müsse die Partei in den Studentenseminaren stärker in Erscheinung treten und durchgreifen. Dabei dürfte der „Lehrkörper [...] nicht nur die Studenten allgemein sehen, sondern die einzelnen, wer das ist, die mit Hilfe der Gags die Stimmung machen, mit diesen ist zu diskutieren.“¹¹⁵ Schon hier fällt der Vorschlag, Studenten zu isolieren und zu disziplinieren (mit ihnen zu „diskutieren“), die Meinungen vertreten oder „Gags“ erzählen, die in der Universitätsparteileitung als nicht konform begriffen werden. Als dieselbe Person noch einmal über den Studenten Peter Seidel vom Kabarett herzieht, wird er in der Fakultäts-Parteileitung noch verteidigt. „Es kommt ein Einwurf, daß ‚Schnafte‘ nicht das Problem der Fakultät sei“, wird im Protokoll vermerkt. Aber auch in weiteren Kommentaren wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen dem Widerstand von Studenten gegen den Lehrplan der Fakultät, nämlich die eindimensionale Ausbildung zum Parteijournalisten, und der Freizeitbeschäftigung der Studenten: „[Wir] müssen wissen, mit was beschäftigen sie

111 Böhme, 1. Sekretär der Universitätsparteileitung. Niederschrift über die Parteileitungs-Sitzung der GO Sektion Journalistik am 30.5.61, SächsStAL, IV 7/122/15, S. 4.

112 Vorwerk, Parteileiter der Grundorganisation Sektion Journalistik, auf der Parteileitungs-Sitzung der GO Sektion Journalistik am 30.5.61, Ebd., S. 8.

113 H. Sch. auf der Parteileitungs-Sitzung der GO Sektion Journalistik am 30.5.61, ebd., S. 5.

114 Ebd., S. 7.

115 Ebd.

sich in der Freizeit.“¹¹⁶ Insgesamt werden von der Universitätsparteileitung nicht nur im Lehrkörper und bei den Studenten „liberalistische Auffassungen“ kritisiert, auch „bis hinein in die FDJ-Leitungen“ würde nicht mehr politisch gearbeitet, sondern „die Dinge einfach dem Selbstlauf überlassen“ bleiben statt „politische Argumentationen“ durchzuführen.

Gegen diese „Tendenzen“ geht die Universitätsparteileitung im September am Beispiel des *Rates der Spötter* vor. Sie attackiert Studenten und Assistenten, die das Curriculum in Frage stellten, Parteimitglieder, die sich nicht den Vorgaben der Partei bedingungslos unterwarfen. Sie forciert erneut das „Grundlagenstudium“ und die Parteischulung, die Ausbildung in „politisch-idlogischen Zusammenhängen“¹¹⁷, wie die Kabarettisten gelästert hatten. Aussagekräftiges Zeugnis für die Agenda, „wirklich gründlich aufzuräumen“¹¹⁸, ist der 16 Seiten lange „Diskussionsbeitrag“ Klaus Höpckes auf der Parteiversammlung der Fakultät für Journalistik. Die Säuberungs-Rede hält dieselbe Person, Stellvertreter des Universitätsparteileiters und Parteisekretär, die am Vormittag des 5. September das Programm des Studentenkabarets noch nicht als „feindlich“ zurückgewiesen hatte, jedoch wohl sah, welchen Nutzen es der Universitätsparteileitung bieten würde. Sechs Tage später ist dieses Programm nicht nur „feindlich“, es ist zu einem „fest eingeplante[n] Unternehmen zur Bürgerkriegsvorbereitung“¹¹⁹ avanciert. Nun dient das Studentenkabarett dazu, an der Fakultät für Journalistik gegen Kritik an der DDR-Presse vorzugehen, gegen Kritik an der Pressepolitik der SED, und speziell gegen die Studenten, Assistenten und Fakultätsmitglieder, die alternative Vorstellungen von Presse und Ausbildung zum Journalismus haben. Die Vorwürfe Höpckes sind das beste Beispiel dafür, worin die „Parteilichkeit“ besteht, die er einfordert. Sie besteht zuerst darin, daß allein auf das Verdikt „Feind“ – ohne Nachfrage, ohne Verlangen sachlicher Präzisierung – eingeschwenkt werden soll. Von einer Person, die sachlich besser informiert war, wurde entgegen den Tatsachen behauptet:

„[U]nsere Presse [wurde] verächtlich gemacht [...] von den ‚Spöttern‘. Die Herrschaften gingen so weit, daß sie [...] das Organ, in dem sie einmal arbeiten sollen [...] in ihrer Erwiderung als Schweinerei bezeichnet haben! [...] Das heißt in diesem Kabarett sind insbesondere von Leuten, die aus der Fakultät kamen, die schärfsten pressefeindlichen Diskussionen entwickelt worden, sie haben also gerade diese Seite des Kampfes des Gegners am aktivsten unterstützt. [...] Man muß sehr phantasiebegabt sein, um irgendein Gebiet unseres Lebens auszumachen, das sie nicht mit ihrem Schmutz beworfen haben. Das Ganze war ein fest eingeplantes Unternehmen im Kampf um die Bürgerkriegsvorbereitung.“¹²⁰

Die Ausfälle gegen die *Spötter* – die Höpcke auch mit Bezeichnungen wie „Kellerasseln“ und „Spöttergezücht“ belegt – dienen dem Stellvertretenden Sekretär der Universitätsparteileitung zunächst dazu, die Fakultät davor zu warnen, sich kritisch mit DDR-Zeitungen auseinanderzusetzen oder zuzulassen, die „Informationsweise unserer Partei an[zu]gri-

116 Schneidewind auf der Parteileitungssitzung der GO Sektion Journalistik am 30.5.61, Ebd., S. 6.

117 Vgl. „Wo der Hund begraben liegt“, Entree von Ernst Röhl und Peter Seidel.

118 Vgl. „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke auf der Parteiversammlung der GO der Fakultät für Journalistik“ vom 11.9.1961, SächsStAL, IV 7/122/17, S. 4.

119 „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke auf der Parteiversammlung der GO der Fakultät für Journalistik“, 16 S., 11.9.61, SächsStAL, IV 7/122/17, S. 2.

120 Ebd., S. 1f.

fen.“¹²¹ Welche „Parteilichkeit“ für Journalisten und ihre Ausbilder hier durchgesetzt werden soll, läßt Höpcke keineswegs im dunkeln: „Jeder kann natürlich schreiben, so blöde und so komisch er alles gern möchte, aber unsere Freiheit besteht darin, alle die auszuschließen, solche Mitglieder davonzujagen, die das Schild der Partei zur Propagierung parteifeindlicher Anschauungen ausnutzen.“¹²² Unter die letztgenannte Kategorie rechnet er „eine ‚Variante‘ [...] bürgerlichen Anarchismus-Individualismus“, die sich an der Fakultät entwickelt hätte. Dabei eröffnet sich mit der Bemerkung, es würden an der Fakultät ähnliche Diskussionen wie 1956 geführt, der größere Zusammenhang für die Aufräumaktion der Parteileitung: „Sie wollten Reden aus Polen unbedingt im Wortlaut haben“. Darüber müsse nun diskutiert werden, sagt Höpcke und meint exakt das Gegenteil: „Ich meine eine Debatte, wo wir bis zu Ende aufgeräumt haben.“¹²³

Von Fakultät und Studenten an der Fakultät fordert er die „völlige Identifizierung mit der Linie der Politik der Partei, wie sie vom ZK und bei uns von der [Bezirksleitung] Leipzig angegeben wird“¹²⁴. Statt die „Informationsweise unserer Partei“ anzugreifen, habe ein Journalist zu fragen: „Wie kann man die Politik der Partei am besten journalistisch durchsetzen?“ Deshalb müsse nach den „großen Versäumnissen“ bei der Partearbeit an der Fakultät nun „gründlich aufgeräumt“ werden. Es sei nötig,

„eine Wendung um 180 Grad in der Erziehung und Selbsterziehung und in der Ausbildung zu vollziehen, damit hier [...] die ‚treuesten, zuverlässigsten, politisch standhaftesten und unserer Sache ergebensten Funktionäre‘ ausgebildet werden, deren Händen die Partei ihre ideologische Hauptwaffe, die Presse, auch wirklich anvertrauen kann.“¹²⁵

Die „Wende“, die Höpcke hier ankündigt, schließt ein, daß das Kabarett von gestern nun als „Hetze“ definiert wird. Damit beschreibt er nicht weniger als den Gegensatz von Satire und „ergebenstem“ Parteijournalismus. In der parteilichen Definition besteht „offene Kritik und Selbstkritik“ in der „persönliche[n] Verantwortung und Unduldsamkeit [...] vor allem gegenüber Mängeln und Verstößen hinsichtlich der Durchsetzung der Politik der Partei auf ideologischem Gebiet.“¹²⁶ Am Beispiel der Kabarettmitglieder fordert Höpcke diese Haltung ein. An der Fakultät insgesamt müsse

„eine einheitliche Auffassung über die Situation [herrschen], eine einheitliche Auffassung über deren ideologische Ursachen sowie über die Notwendigkeit und den Weg der Überwindung. Wenn das nicht klar ist, [...] dann müssen wir für jeden, den wir ausbilden, gleich einen Verhafter mit ausbilden, der die Republik sichert gegen solche fehlausgebildeten Subjekte.“¹²⁷

Nach dieser letzten Warnung leitet der Parteisekretär zu einem Treuschwur an die SED-Führung über und erfaßt damit den Kern ergebenster Parteilichkeit, die er fordert: „Die Partei mit dem Genossen Walter Ulbricht an der Spitze“ müsse sich auf die Genossen an der Journalistischen Fakultät verlassen können, jeder müsse

121 Ebd., S. 3.

122 Ebd., S. 5.

123 Ebd., S. 6.

124 Ebd., S. 12.

125 Ebd., S. 14.

126 Ebd.

127 Ebd., S. 14f.

„völlig seine ganze Person, sein ganzes Wissen, seine ganzen Fähigkeiten einsetzen [...], die Parteipolitik durchzusetzen weil er weiß, diese Politik ist im Sinne unseres Volkes, diese Politik ist im Sinne der ganzen Menschheit, diese Politik ist die Politik des historischen Fortschritts, die nicht zu unterstützen ein Verbrechen wäre, die zu unterstützen und zwar so hervorragend zu unterstützen, wie ein Genosse nur kann, das größte Glück für das Mitglied unserer Sozialistischen Einheitspartei darstellt.“¹²⁸

4. Über Lektionen in „besonderen Lagen“

Nachzutragen wäre, daß das Vorgehen gegen die Studentenkabaretts durch die Universitätsparteileitung zwar eine Maßnahme war, um an der Karl-Marx-Universität, und hier besonders an der Fakultät für Journalistik, unter der Studentenschaft wie Fakultät Partei(Linien)treue, „einheitliche Auffassungen“ und „Verlässlichkeit“, zu erzwingen. Aber das Verfahren, in dem Höpcke seinen „Fall *Rat der Spötter*“ nutzt, ihn groß aufbläht, beschreibt die Vorgehensweise der SED in Leipzig insgesamt. Nicht nur werden die beiden Studentenkabaretts dazu mißbraucht, an den Fakultäten der Karl-Marx-Universität „aufzuräumen“, auch an der Theaterhochschule Leipzig wird der Druck durch die SED erhöht. Aber ebenso wird das Beispiel des *Rates der Spötter* genutzt, um das Berufsensemble der Stadt Leipzig zu bedrohen. In seinem Pamphlet an der Fakultät für Journalistik war Höpcke auch auf die *Pfeffermühle* zu sprechen gekommen:

„Pfeffermüller‘ haben die vorgeschickt, um auszuprobieren: Wie machen wir das ‚Pfeffermühlen‘-Programm, denn das stand noch gar nicht. Sie wollten mal sehen, wie klappt denn das bei den Spöttern mit der Vorbereitung der Aufrollung der Republik? Und dann wollten sie, die ‚Großen‘, hinterdreinkommen. Das heißt, wir haben an einem konkreten Beispiel erlebt, wie der Feind die konterrevolutionäre Tätigkeit organisiert.“¹²⁹

Tatsächlich stand die *Leipziger Pfeffermühle* seit dem Frühjahr 1961 unter äußerst genauer Beobachtung, auch durch das MfS. Nun, angesichts des Vorgehens gegen den *Rat der Spötter*, ändert die *Pfeffermühle* umgehend ihr Programm. Befriedigt kann ein Informant melden, daß zur Herbstmesse der Zuschauerraum nur zu einem Drittel gefüllt gewesen sei.¹³⁰ Die Kriminalisierung der *Spötter* zeigte damit umgehend Wirkung. Sie zeigte deshalb Wirkung, weil die *Pfeffermühle* die Machtdemonstrationen der SED-Bezirksleitung früher zu spüren bekommen hatte und die Disziplinierung hinter sich hatte. Dazu gehörte die Organisation von „Volkszorn“ im Zuschauerraum im Dezember 1956 anlässlich einer Vorstellung von „Rührt euch!“, das Verbot des Programms „Üb immer treu und red nicht rein“ noch vor der Premiere 1957 sowie die fristlose Entlassung vom Ensembleleiter Conrad Reinhold im

128 Ebd., S. 15f.

129 Ebd., S. 2.

130 Bericht des IM „Fritz Fischer“ über seinen Besuch in der Pfeffermühle, 8.9.61, BStU, MfS (Leipzig), AOP 2129/62, Bl. 217–218.

selben Jahr¹³¹. Und so setzt sich im September 1961 nicht nur niemand aus dem Berufsensemble für die Studenten ein. Vielmehr gibt die Ensembleleitung, wie das veränderte Programm ausweist, dem Druck, der von diesem Beispiel ausging, sofort nach. Und noch weiter ließ sich der Leiter der *Pfeffermühle* demütigen: Mit seinem öffentlichen Loyalitätsbeweis kurz vor den Wahlen im September 1961 in der Bezirkszeitung der SED, der *Leipziger Volkszeitung*:

„So bekannt wie die farbigen Plakate der ‚Leipziger Pfeffermühle‘ ist der aggressive, stechende Witz des Kabarets der Messestadt. ‚Von ihm haben wir in letzter Zeit ausgiebig Gebrauch gemacht‘, bestätigte der Leiter der Pfeffermühle, Horst Gebhardt. ‚Weshalb? Deshalb, weil wir gerade in der augenblicklichen Situation viel roten Pfeffer unter schwarze, braune und rosa Röcke blasen müssen. Das tut weh, das brennt Herrn Brandt und seine Mannschaft. Wir haben eine große Vorliebe für einprägsame Daten. Der 13. August war eine herrliche Pointe für uns und – um in der Fachsprache zu bleiben – der 17. September wird ein großer Knüller werden. Klar, daß ich an diesem Morgen ganz früh offen meine Kandidaten wähle.“¹³²

Auf der Welle der großen „Grenzziehung“ wird eine Grenzziehung auch für das Kabarett vorgenommen, auch unter Kritikern ‚aufgeräumt‘. Was als „Revoluzzertum“ (wie die Beurteilung von Sodann lautete) bezeichnet wurde, trifft den Kern, um den es hierbei geht: Satiriker, „gekränkte Idealisten“, genauer: gekränkte Revolutionäre, die sich an der spießigen, funktionärshörigen und dogmatischen SED rieben, wurden in Beugehaft genommen. In Leipzig stehen Leute wie Paul Fröhlich und Hans Lauter bereit, die den „Fall“ der Spötter weitertragen. Der ehemalige ZK-Sekretär für Kulturfragen, der sich bereits 1951 bei der Verurteilung der Brecht/Dessau-Oper „Das Verhör des Lukullus“ hervorgetan hatte und 1953 abgelöst worden war, kann am 23.10.1961 Alfred Kurella, dem Leiter der Kommission Kultur beim Politbüro des ZK der SED melden, daß die Leipziger SED-Bezirksleitung und die „Sicherheitsorgane“ hart gegen den *Rat der Spötter* vorgegangen seien, da das Kabarett „faktisch zu Aktionen gegen die Arbeiter-und-Bauern-Macht“ aufgerufen hätte.¹³³ Es ist gleichfalls die Zeit, in der sich jüngere Funktionäre – wie Klaus Höpcke – als wendig und wachsam erweisen konnten und sich so für eine Parteikarriere empfehlen.

Als die DDR am 13. August ihre Grenzen abriegelte, gab es nicht nur für das *Spötterensemble*, sondern für einige Künstler, die an die Möglichkeit eines demokratischen Sozialismus glaubten, keine Veranlassung anzunehmen, daß sich das innenpolitische Klima über Nacht ändern würde. Ganz im Gegenteil, es gab sogar Hoffnungen, daß „jetzt [...] doch von oben etwas frischer Wind hinein[wehe]“¹³⁴. Weiter wurde angenommen, daß nach dem Mauerbau verstärkt über innere politische und kulturpolitische Probleme diskutiert werden könne. Diese Stimmung gefürchteter „Fehlerdiskussionen“, die sich in Höpckes Pamphlet abzeichnet, wurde erstickt, bevor sie richtig Fuß fassen konnte. Die SED demonstrierte rigide, daß sie einen öffentlichen und offenen Gegendiskurs zu ihrer Politik, einschließlich

131 Vgl. Volker Schulte zur Gründungsgeschichte der „Leipziger Pfeffermühle“, Die Götter verrieten die Spötter, S. 57–65.

132 „Aggressiver Witz“, Meldung in der *Leipziger Volkszeitung* v. 17.9.1961, S. 4.

133 Zitiert nach Frank Wilhelm, Literarische Satire, S. 221.

134 Christa Wolf, Ein Tag im Jahr. 1960–2000 (27.9.61), München 2003, S. 39.

ihrer Kulturpolitik, zu verhindern mußte. So ist es kein Zufall, daß es zum Vorgehen gegen den „Rat der Spötter“ in Leipzig eine Reihe von Parallelen gab. Dazu gehören die Auseinandersetzungen um Heiner Müllers Stück „Die Umsiedlerin“¹³⁵, das Ende September 1961 von Studenten an der Berliner Hochschule für Ökonomie uraufgeführt wurde, die darauf folgende Ausgrenzung von Müller und Tragelehn und die Auflösung der Studentenbühne ebenso, wie die massive Kritik an der Inszenierung des Dramas „Die Sorgen und die Macht“ von Peter Hacks am Berliner Deutschen Theater¹³⁶, die Kritik an der September-Ausgabe der Zeitschrift *ndI*¹³⁷ sowie die Kampagne gegen die Akademie-Ausstellung „Junge Kunst“ 1961 und die Ablehnung vieler Bilder und Plastiken als „uneigentliche Kunst“¹³⁸. Weitere radikale Eingriffe in Kunstprozesse folgten und erreichten ihren Zenit mit dem Kahlschlag-Plenum im Dezember 1965.

Warum aber beließ es die SED-Bezirksleitung Leipzig 1961 nicht beim Verbot des Studenten-Kabarets, sondern ging deutlich härter vor als andere Parteileitungen wie die an der Berliner Hochschule für Ökonomie gegenüber dem Studentenensemble, das das Heiner-Müller-Stück aufgeführt hatte? Die Verhaftungen ließen sich nutzen, um an der Quelle des DDR-Parteijournalismus den „Geist von 56“¹³⁹ zu brechen und eine „Wendung um 180 Grad“¹⁴⁰, die bedingungslose Unterwerfung unter die SED-Politik zu erzwingen. Die Leipziger Studenten waren im universitären Milieu bekannt genug, um als Abschreckung dienen zu können, hatten jedoch im Vergleich zu den anderen kritisierten Künstlern keinen ‚Namen‘. Ohne weittragenden Namen konnte die Verhaftung der „Spötter“ in der größeren Öffentlichkeit auch keinen Eklat auslösen. Sie besaßen gleichfalls auch keine prominenten oder einflußreichen Fürsprecher. Sie wurden lediglich durch eine Reihe Studenten unterstützt, die an offizielle Stellen schrieben. Auch Peter Ensikat, der später für die Distel und die Herkuleskeule arbeitete und der damals an der Theaterhochschule Leipzig studierte, forderte die genaue Prüfung der Vorwürfe. Ebenso boten einige der Anwälte eine gewisse Unterstützung. Rechtsanwalt Ulbricht (!) weigerte sich, den Tatbestand „feindliche Hetze“ anzuerkennen und vertrat diesen Standpunkt auch vor Gericht.

Nicht zuletzt demonstrierte die SED in ihrem Umgang mit dem Studentenkabarett gegenüber jungen, selbstbewußten Erwachsenen ihren Anspruch auf unumschränkte Herrschaft. Im Urteil von 1962 heißt es: Die Angeklagten

„hatten als Kabarettisten die Pflicht, die Beschlüsse von Partei und Regierung besonders sorgfältig zu studieren und in ihrer agitatorischen Tätigkeit, zu der auch die Satire zählt, zu beachten und durchsetzen zu helfen. [...] Wenn festes Klassenbewußtsein,

135 Zur Auseinandersetzung um die Uraufführung von Heiner Müllers Stück „Die Umsiedlerin“ an der Studentenbühne der Berliner Hochschule für Ökonomie vom 30.9.1961 vgl. Marianne Streisand, Chronik einer Ausgrenzung sowie zur Rolle der Staatssicherheit Matthias Braun, Drama um eine Komödie, Berlin 1995.

136 Vgl. dazu Ernst Schumacher, DDR-Dramatik, in: Günter Agde (Hg.), Kahlschlag, Berlin 1991, S. 93–104.

137 Zur Kritik am Heft 9/1961, der sogenannten „Satire-Nummer“ vgl. Frank Wilhelm, Literarische Satire, S. 217ff. und Martina Langermann, Das „Satire-Heft“, in: Simone Barck/Dies./Siegfried Lokatis, Jedes Buch ein Abenteuer, Berlin 1997, S. 392–403.

138 Vgl. dazu Kathleen Krenzlin, Die Akademie-Ausstellung „Junge Kunst“ 1961 – Hintergründe und Folgen, in: Günter Agde (Hg.), Kahlschlag, Berlin 1991, S. 71–83.

139 „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke“, 11.9.1961, S. 6.

140 Ebd., S. 14.

wenn Zorn und Spott auf Mängel und Schwächen und Liebe zum sozialistischen Staat und seinen Menschen, wenn unbändiger Haß gegen die Imperialisten und Militaristen Ausgangspunkt der Arbeit des Satirikers sind, dann besteht für ihn überhaupt keine Gefahr, auf einen falschen Weg zu kommen.“¹⁴¹

Die Urteilsbegründung liest sich wie ein Echo auf Albert Nordens Zurechtweisung an die Satiriker vom Dezember 1956. Erneut wird als „richtiger Weg“ vorgegeben, die Partei- und Staatsführung nicht nur von der Kritik auszunehmen, vielmehr Kritik nicht nur in ihrem Interesse, sondern ihr „ergeben“ zu formulieren, und damit aus zweiter Hand zu agieren. Nach dem Mauerbau befestigte die Partei-Führung nicht zuletzt das Tabu, Staats-, Partei- wie auch lokale SED-Führungen aus öffentlicher (satirischer) Kritik auszusparen.

Zerstört wurde jedoch damals die Entwicklung eines Kabarett, das frisch, unbekümmert, und unverbogen agierte, das weniger vorsichtig im Gegensatz zu den Berufskabarett war. In diesem Kabarett gab es aktuelle „Conferenzen“, in denen auch improvisiert wurde, welche dann erst wieder in den 80er Jahren durchgesetzt werden konnten. Hier gab es auch Ansätze für Solokabarett, welches sich in der DDR unter Bedingungen, die Textvorlagen verlangten nicht entwickelte und entwickeln konnte. Wenn man Ernst Röhl heute beim Vortrag erlebt begreift man dies als Verlust. Auch Peter Sodanns Karriere hätte im Kabarett verlaufen können, wäre ihm nicht gründlich die Lust dazu ausgetrieben worden.

Die „Spötter“ waren im Gefängnis, weil sie in gewisser Weise ‚autark‘ waren: Im Selbstbewußtsein, in der politischen Haltung, als Kabarettisten. Dieses Selbstbewußtsein stand gegen die Haltung derer, die sie einsperren ließen, deren Opportunismus, Feigheit, menschliche Schäbigkeit. Die Ensemblemitglieder, die später im Gefängnis landeten, kamen gar nicht auf die Idee, einen Umschwung der Parteilinie mitzutragen und im Herbst 1961 ihr neues Programm schlecht zu finden, das sie noch gestern gut fanden. Diese Haltung zieht sich bis in die Verhöre:

Frage. „Tatsache ist aber, daß in dieser Szene damit Hetze betrieben wird, was nur unter dem Vorwand der Satire bemäntelt wird. Äußern Sie sich dazu!“

Antwort: „Ich kann dazu nur sagen, daß wir damit keine Hetze betreiben wollten, sondern diese wie auch alle übrigen Szenen satirisch verstanden wissen wollten.“¹⁴²

Denn, so ergänzte Peter Sodann später: „Ich mache einen Unterschied zwischen negativen Diskussionen und Diskussionen über negative Dinge.“¹⁴³

141 Urteil vom 8.6.1962, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62 Bd. 1, Bl. 15.

142 Vernehmungsprotokoll Peter Sodann vom 27.10.1961, BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Gerichtsakte Bd. I, Bl. 88.

143 Protokoll der öffentlichen Hauptverhandlung des Bezirksgerichtes Leipzig vom 4.6.1963, MfS (Leipzig) AU 871/62, Bd. 12, Bl. 76.

Intermezzo

„Es wird Ärger geben – und dafür sind wir da“¹: Satire vor 1961

Im September 1961, die Mauer als Rückendeckung, benutzte eine Universitätsparteileitung ihr Studentenkabarett, um „wirklich gründlich aufräumen“² zu können. „Aufgeräumt“ wurde vor allem an der Fakultät für Journalistik, der Lehrkörper und die Studenten unter die Linie der Partei gezwungen. An der Quelle des DDR-Parteijournalismus, die Peter Sodann nicht zu Unrecht auf den Begriff „Parteischule“³ bringt, unterdrückte die SED Zweifel am Sinn einer politisch-ideologischen Schulung, genannt „Grundlagenstudium“, als Kern der Ausbildung statt der Konzentration auf journalistisches Handwerk. Denn die „Wendung um 180 Grad“ an der Fakultät für Journalistik zielte darauf, „die treuesten, zuverlässigsten, politisch standhaftesten und unserer Sache ergebensten Funktionäre“ auszubilden, „deren Händen die Partei ihre ideologische Hauptwaffe, die Presse, auch wirklich anvertrauen kann“⁴. Dazu wurde ein Kabarett in Geiselnhaft genommen, das gerade für das Gegenteil von Parteipresse, für freie Rede, für kritischen Geist und für das Recht auf Spott und (satirischer) Kritik einstand.

Die Vorgänge in Leipzig geben ein Beispiel dafür, wie die SED Öffentlichkeit okkupierte. Im Zentrum der Verurteilung stand nicht die sachliche Auseinandersetzung mit dem Programm; im Zentrum stand dessen Interpretation durch eine SED-Instanz. Um diese Interpretation durchsetzen zu können, mußte den Beteiligten das Wort entzogen werden. Sie wurden unmittelbar vor Semesterbeginn verhaftet. Das Semester begann mit einer Woche politischer Schulung. In der universitären Öffentlichkeit setzte die Parteileitung Treuebekenntnisse zur SED durch. Eine Debatte über den Mauerbau wurde erstickt, statt dessen Lippenbekenntnisse zu den „Sicherungsmaßnahmen“ eingefordert.

1 Beschreibung der Haltung Heinz H. Schmidts gegenüber dem ZK im Bericht von Renate Holland-Moritz; Interview d.A. mit Renate Holland-Moritz, 14.10.1998.

2 Vgl. „Diskussionsbeitrag des Genossen Klaus Höpcke“ auf der Parteiversammlung der Grundorganisation der Fakultät für Journalistik am 11.9.1961, SächsStAL, IV 7/122/17.

3 Vgl. Interview d.A. mit Peter Sodann am 6.7.2001.

4 Vgl. Diskussionsbeitrag von Klaus Höpcke am 11.9.1961, S. 14.

Betrachtet man die Möglichkeiten für innenpolitische Satire, so erinnert der Leipziger Herbst 1961 an die Zeit der Staatsgründung. Es war keine Zeit für *Satire*. Das wiesen nicht nur das Programm der *Leipziger Pfeffermühle* und die veröffentlichte Loyalitätsbekundung des Kabarettleiters vom Herbst 1961 deutlich aus. Auch in den *Stacheltieren* feierten „reiner Humor, bloßer Ulk, purer Unsinn Triumphe“⁵, bevor sie dann konsequenterweise als Satire-Serie ausliefen.

(Auch) in der frühen DDR war offensichtlich, daß sich die SED selbst keiner satirischen Kritik stellte, noch dafür eine Notwendigkeit sah. Letzteres änderte sich schnell. In der Krise der frühen fünfziger Jahre war entscheidend, daß sich die Partei durch populäre Medien und Genres dringend Zuspruch in der Bevölkerung verschaffen mußte. Zunächst erhoffte man sich vom Film-Lustspiel größeren Publikumszuspruch, dann auch von Filmsatiren im Vorprogramm. Das Projekt „Kabarettfilm“ sollte heitere Formen mit „politisch richtigem“ Inhalt verbinden. Daß sich die „Heiterkeit“ im Satirefilm, wenn es nach ersten Planungen gegangen wäre, kaum an der DDR entzündet hätte, weist die Testfolge 1 der *Stacheltiere* nach. Die DDR wurde dort nur partiell thematisiert. Die Kritik richtete sich vor allem gegen die Präsenz des Westens in der DDR, insbesondere den RIAS und bot Aufklärung über das politische System der Bundesrepublik.⁶ Diese Proportionen wurden vollständig außer Kraft gesetzt, als nach der Juni-Krise die *Stacheltiere* als rein innenpolitisches Format anliefen. In der Krise veränderten sich die Erfordernisse eines „politisch richtigen“ Inhalts. „Politisch notwendig“ war – nach der Demonstration totalitärer Parteiherrschaft am 17. Juni – dem Volk zu suggerieren, daß die SED „volkstümlich“ sei. Dazu wurde nicht nur das Kinoprogramm durch westdeutsche und Ufa-Filme „aufgelockert“, sondern auch neue Zeitungen ins Leben gerufen, mit denen sich „Liberalität“ ausweisen ließ. Mit dem neuen Filmsatire-Unternehmen ließ sich selbstkritische Gesinnung und die Absicht von „Fehlerdiskussionen“ ausstellen. Dabei achteten die ZK-Abteilung Agitation/Presse-Rundfunk und das Staatliche Filmkomitee von Anfang an akribisch darauf, daß die SED selbst nicht zum satirischen Objekt werden konnte und sich allenfalls Partialkritik stellte.

Der Druck, sich auch auf ein selbstkritisches Genre zu besinnen, das zuvor gerade zurückgedrängt oder auch gar nicht entwickelt worden war, wurde in der Ost-West-Konkurrenz verschärft. Dies deutete sich in den frühen Planungen der *Stacheltiere* an, in denen die Auseinandersetzung mit Medien wie politischem System der Bundesrepublik dominierten. Unübersehbar wurde die Konkurrenz um Publikumszuspruch in der Plazierung der neuen Satire. Die satirischen Vorfilme, die das Kinoprogramm aufwerteten, liefen vor allem in Berlin und dort insbesondere in Nähe der Sektorengrenzen. Das erste Kabarett eröffnete am Grenzbahnhof Berlin-Friedrichstraße.

Aus diesem Notprogramm konnte keine scharfe, innenpolitische Filmsatire hervorgehen. Es bot Ansätze zu Satire und Satiren kleinerer Reichweite. Und es brachte in der vielleicht einzigen glücklichen Konstellation dieser Anfangszeit eine erste Filmsatire von Substanz hervor. Zusammen trafen die Qualität des Szenariums von Günter Kunert, erste Erfahrungen

5 Carl Andrießen, *Stacheltier-Eule*, in: *Eulenspiegel* 9. Jg. (3. Aprilheft 1962) H. 16, S. 6.

6 Vgl. *Stacheltier*-(Test-)Folge 1, die aus drei Teilen bestand: Einer Satire gegen Verschwendung in einem DDR-Betrieb, die der Direktor betreibt; einer Satire gegen die „Lügen“ des RIAS, die „RIAS-Enten“ und einer Satire gegen Adenauer.

der *Stacheltier*-Produktion, ein Neuer Kurs, der belegt werden mußte, die geplante Auflösung der Staatlichen Kunstkommission sowie Satire im Theater, an der die neue Filmsatire gemessen wurde. Dabei war es kein Zufall, daß sich „Eine Liebesgeschichte“ auf ein kulturpolitisches Thema richtete. Die Satirefilme zu innenpolitischen Themen wie „Planwirtschaft“ fielen deutlich zurückhaltender aus. Von vornherein brach sich die Einsicht in die Notwendigkeit einer kritischen Selbstpräsentation nach innen und nach außen am Anspruch der SED, die Massenmedien zum Parteisprachrohr zu machen. Eine Satire zur Kulturpolitik – zumal in Übereinstimmung mit geplanten Veränderungen – konnte auf eine Weise zuspitzen, was einer Satire zur SED-Politik und zur SED niemals gelingen konnte.

Noch bevor der ‚neue Kurs‘ in der Satire ausdrücklich revidiert und zurückgedrängt wurde, ließ die Bearbeitung der Stoffe, eingeschlossen die Kunert-Satire, keinen Zweifel daran, daß die SED-Aufsichts- und Kontrollinstanzen die satirischen Ansätze dämpften. Richard Groschopp hatte Recht: Es wurden „nützliche“ Stoffe verlangt, keine „guten“. Die Richtlinien, Quoten und Grundsätze, mit denen die HV Film 1954 dann offen gegen die Ansätze zu innenpolitischer Satire vorging, lassen sich zum einen als Rückkehr zu einer Konzeption interpretieren, die bereits vor der Juni-Krise für das Projekt „Kabarettfilm“ bestand. Zum anderen offenbart sich in ihnen, daß eine Erziehung „der Massen“, wie deklariert wurde, gar nicht im Zentrum der DDR-Satire stehen sollte. Im Zentrum stand die Akklamation der Partei. Das bedeutete, „Satire“ dazu zu drängen, im Sinne der SED-Politik und der Parteiideologie zu kritisieren und die SED von kritischer Betrachtung auszunehmen. Das konnte allerdings auch bedeuten, zuzeiten Satiren zu dulden, wenn die SED einen Beleg für ihren „demokratischen“ Charakter bieten mußte.

Die Schizophrenie einer solchen Konstellation markiert sich für die *Stacheltier*-Produktion in der Bewertung von „Eine Liebesgeschichte“. Wenn es stimmt, daß 1955 „von allen“ diese Folge als Erfolg bewertet wurde⁷, dann richtete sich dieses Urteil auf eine Satire, die gerade verlachte, was die Zensurinstanzen für DDR-„Satire“ durchzusetzen suchte: lustigen sozialistischen Realismus. Die retrospektive positive Bewertung von seiten der HV Film hebt die Verlogenheit des ganzen Unternehmens DDR-Satire hervor. Erst, als die desillusionierten Künstler wieder motiviert werden müssen, für das *Stacheltier* zu arbeiten, weil unter den Bedingungen des Vor-Tauwetters die Serie Nutzen verspricht, wird die künstlerisch gelungene Folge gewürdigt, die noch Anfang 1954 als „falscher Weg“ galt, da sich die Kritik „nach oben“ richte. Auch stellte gerade diese Folge, ohnehin ein Sonderfall in der frühen *Stacheltier*-Produktion, einen Ansatz dar, den die HV Film unterdrückte.

Noch eindrücklicher als 1953 zeigte sich 1956 der Zusammenhang zwischen DDR-Satire und innenpolitischer Notlage. Die Defensive, in die die SED nach dem XX. Parteitag der KPdSU geraten war, bedeutete einen Gewinn für satirische Kritik. Dafür boten die „Geschosse“ des *Eulenspiegels* einen markanten Beleg. Aber erneut – wie für die Realisierung der „Liebesgeschichte“ 1953 – mußten mehrere Faktoren zusammentreffen, daß es zu den satirischen Höhepunkten in der Zeitung überhaupt kommen konnte. Denn wie die Handhabung satirischer Unternehmen durch Filmkomitee, Hauptverwaltung Film und ZK-Abteilung Agitation/Presse-Rundfunk eindeutig belegte, verlangte die SED ja nie nach „scharfer Satire“, auch wenn sie diese gelegentlich zu fordern schien. Als die „Geschosse“ vom ZK

7 Vgl. Georg Honigmann, Fragen der *Stacheltier*-Produktion, in: *Deutsche Filmkunst* 3. Jg. (1955) II. 5, S. 223.

geduldet wurden, war es erneut „politisch notwendig“. Gleichwohl wurde die Möglichkeit, satirische Geschosse abzufeuern, beherzt genutzt. Sie verdankten sich der persönlichen Souveränität Schmidts und dem „ungeheuren Mut dessen, der Naivität spielt“⁸. Sie verdankten sich seiner Position als Chefredakteur, in der er sein eigener Zensor war und der Tatsache, daß er der ZK Abteilung Agitation, die ihn zensierte, nach einer langen Parteikarriere als Gleicher gegenübertrat. Heinz Schmidt setzte (unerreichte) Maßstäbe für innenpolitische Zeitungssatire, indem er deren Begrenzung und Zwangslage in der SED-Öffentlichkeit zum Thema machte.

1956 kam es auch im Satirefilm zum Versuch eines Neuansatzes innenpolitischer *satirischer* Stoffe. Bezeichnenderweise scheiterte dieser Versuch. Es zeigte sich, daß die Grenzen für innenpolitische Satire im eindringlichen Medium Film mit seinen akustischen wie visuellen Informationskanälen ungleich enger gezogen waren im Vergleich zur Satirezeitung. Auch im Vergleich zum Kabarett, das lediglich lokale Bedeutung besaß, konnte die Filmsatire nicht bestehen, die in den größeren Städten zu sehen war und damit ein größeres Publikum erreichte. Dies verdeutlicht nicht zuletzt die Verfilmung einer Kabarettszene. 1956 wurde für die *Stacheltier*-Reihe die Kabarettszene „Hausbeleuchtung“ ausgewählt, die in der *Distel* lief. In dieser Szene schwafelt ein kleiner Parteifunktionär vor Hausbewohnern von der weltpolitischen Lage und der „lichten Zukunft“ des Sozialismus und ignoriert dabei die Notlagen am Ort des Geschehens und im „Haus“ DDR. Zur Strafe bricht unter ihm die morsche Treppe im unbeleuchteten Hausflur zusammen. Diese Szene wurde in die *Stacheltier*-Produktion aufgenommen, als schärfere Filmsatire politisch erneut opportun war. Der Film wurde 1957 abgelehnt, als der Satire die kurz zuvor eröffneten Möglichkeiten bereits wieder verstellt waren.⁹ Damals häuften sich die Ablehnungen neuer *Stacheltier*-Folgen durch die HV Film. Das ZK löste den *Eulenspiegel*-Chefredakteur ab. In der Zensurierung von *Kabarett* tat sich die SED-Führung in Leipzig hervor. Dort trafen eine besonders linientreue SED-Bezirksleitung und das schärfste DDR-Kabarett dieser Zeit aufeinander. Bekannt sind die Vorfälle im Jahr 1957, als Paul Fröhlich gegen die *Leipziger Pfeffermühle* vorging und als der Schriftsteller Erich Loest verhaftet wurde. Dieser Autor, der damals zu 7 1/2 Jahren Zuchthaus verurteilt wurde, hatte unter anderem auch für die *Pfeffermühle* geschrieben. Auch in Zusammenhang mit der Verhaftung des *Spötter*-Ensembles suchte die Staatssicherheit beim Berufskabarett der Stadt, der *Pfeffermühle*, und hier insbesondere bei Edgar Külow, ob nicht „Hetze“ unterstellt werden konnte.¹⁰ Darin deutet sich an, daß das „Aufräumen“ 1961 in größeren Dimensionen versucht worden war.

Im Herbst 1961 wurden kritische Diskurse in der SED-Öffentlichkeit mit härteren Maßnahmen zurückgedrängt, als zuvor in den Jahren 1954 und 1958. Es erwies sich jedoch schnell

8 Vgl. Interview d.A. mit Renate Holland-Moritz am 14.10.1998.

9 „Hausbeleuchtung“ (Folge 98), RE und DB: Ernst Kahler, SZ: Hans Harnisch, nach einer Szene im 8. Programm der *Distel*. Ablehnung im April 1957, auch nach einem hinzugefügten Prolog (RE: Heinz Thiel). Vgl. dazu meinen Beitrag „Vollampf woraus? Satire in der DDR“, in: Thomas Lindenberger, Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur, S. 267–269.

10 Dazu BStU, MfS (Leipzig), AOP 2129/62, in dem diverse Besuche von IMs in der *Pfeffermühle* vom Frühjahr 1961 bis zum Herbst gesammelt sind und im Oktober 1961, nach der Verhaftung der Mitglieder des Studentenkabarett, befriedigt festgestellt wird, daß in der *Pfeffermühle* eine „Angstpsychose“ herrsche. Vgl. Sachstandsbericht, Unterleutnant Müller, vom 25.10.1961, Bl. 228.

als Illusion, eine autarke, nur parteipolitisch korrekte Medienpolitik durchsetzen und durchhalten zu können. Weder ließen sich die Medien des Westens aus der DDR-Öffentlichkeit heraushalten, noch konnte die SED eine Medienpolitik exekutieren, die die Bedürfnisse der Bevölkerung – auch im Vergleich mit Radio und Fernsehen des Westens – übergang. Störer gegen RIAS und SFB waren im Zeitalter von Ultrakurzwellenradios schnell bedeutungslos. Auch waren Parteiaktionen, Fernseh-Hausantennen immer wieder gen Osten zurückzudrehen, nur sehr bedingt erfolgreich. Auch ließ sich die offizielle Ächtung des Westfernsehens nicht kontrollieren. Bereits Ende der fünfziger Jahre erreichte das Fernsehen – und zwar auch das Westfernsehen in der DDR etwa 1 Million Zuschauer und war damit zum Massenmedium geworden.¹¹ Der Westen war nicht mehr physisch erreichbar. Jedoch war er durch das Radio und zunehmend das Fernsehen virtuell präsent.

Es war eine Frage der Zeit, daß die zurückgedrängte Satire einen neuen Aufbruch erleben konnte: Denn an den innenpolitischen Gründen, die bereits 1953 für die Einführung innenpolitischer Satire gesprochen hatten, hatte sich nach dem Mauerbau wenig geändert. Vielmehr dürften gerade die Erfahrungen aus den fünfziger Jahren die entscheidenden Argumente für die Notwendigkeit innenpolitischer Satire in der DDR geliefert haben: Satire-Einrichtungen blieben „politisch notwendig“, weil die SED Zustimmung in der Bevölkerung benötigte.¹² Dazu zählten auch öffentliche Foren, in denen Kritik geboten wurde.

Man kann in der Medienpolitik unter Werner Lamberz¹³ Ende der sechziger Jahre erkennen, daß sich erneut ein Aufbruch in bezug auf satirische Foren ankündigte. Und tatsächlich wiederholte sich in den frühen siebziger Jahren einiges von dem, was sich 1953 vollzog: Neugründungen von Satireeinrichtungen. Diesmal jedoch, in den siebziger Jahren, wurde Satire in keinem der Massenmedien gefördert: Weder im Film, noch im nun bedeutenderen Fernsehen. Beides war von Künstlern versucht worden, beides wurde durch die Partei verhindert. Innenpolitische Satire in der DDR blieb nach dem Ende der *Stacheltiere* – und nach ihrem Scheitern als Format für DDR-Satire – auf kleine Medien sowie auf kleine Formen beschränkt. Für die späte DDR – und im Vergleich zur frühen DDR-Satire, stellt sich die Frage, ob und inwieweit sich Satire veränderte. In welchen Formen prägte sich DDR-Satire unter den Bedingungen geschlossener Grenzen aus?

Im Zentrum der Untersuchungen zur Satire in der späten DDR wird das Kabarett stehen. Denn es war die kleinste Satire-Institution, die in den siebziger Jahren einen Aufbruch erleben konnte. Planungen existierten, nach denen sogar jede der 15 Bezirkshauptstädte ein eigenes Kabarett bieten sollten. Die Zahl stagnierte bei zwölf Berufsensembles am Ende der DDR. Zwei Kabaretts werden exemplarisch betrachtet und dabei die Voraussetzungen für Programme, die dafür sorgten, daß in den kleinen, lokal begrenzten Foren und eingebunden in örtliche Machtverhältnisse die „Leine straff blieb“¹⁴. Mit der *Herkuleskeule* wird ein Kabarett in den Blick genommen, das 1961 neu ansetzte und in den siebziger Jahren zum bedeutendsten DDR-Kabarett wurde. Die prägenden Texter dieses Kabaretts, Peter Ensikat

11 Vgl. Hans Müncheberg, *Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk. Erlebtes und Gesammeltes*. Berlin 2000, S. 128.

12 Vgl. dazu Konrad Jarauschs Konzept der *Konsensdiktatur*, das beide Aspekte – die erwünschte und eingeforderte Zustimmung und die diktatorischer Praxis der SED-Herrschaft erfaßt.

13 Werner Lamberz löste 1966 Horst Sindermann als Leiter der Abteilung Agitation ab.

14 Vgl. Interview d.A. mit Gerd Staiger, Regisseur am Potsdamer *Kabarett am Obelisk*, am 18.9.1997.

und Wolfgang Schaller, gehören zur *Spötter*-Generation; zu ihren Prägungen gehört das Erleben der Demütigungen und Disziplinierungen von 1961, aber auch der Horizont der Sozialismus-Reformversuche von 1956 und 1968 außerhalb der DDR. Als zweites Kabarett wurde das jüngste Ensemble in der DDR gewählt. Das *Kabarett am Obelisk* Potsdam, geprägt von Matthias Meyer und Uwe Scheddin, eine Generation jünger als die Dresdner, erinnert an den *Rat der Spötter* – nicht nur durch sein Scheitern.

Neben dem Kabarett interessiert noch einmal der *Eulenspiegel*. Denn auch dieser wurde bereits in den späten sechziger Jahren aufgewertet, in dem er mehr Papier zugeteilt bekam. Zwischen 1967 und 1970 konnte er so die verkaufte Auflage von 212 000 auf 280 000 Exemplare steigern. Die große Steigerung gab es dann bis Ende der siebziger Jahre: Damals konnte er seine Auflage nahezu verdoppeln. Was bot das Satireblatt, dessen Auflagensteigerung zum Nachweis einer neuen Sozialpolitik erwünscht war, inhaltlich? Woraus leitete sich die große Resonanz des Satireblattes ab, die sich schließlich in einer verkauften Auflage von knapp einer halben Million zeigte, und die, ohne Papier-Kontingentierung, noch höher gelegen hätte und in der Urlaubszeit auch höher lag?

Zweiter Teil

Eulenspiegel, Kabarett am Obelisk, Herkuleskeule

Satire in der späten DDR (1977–1989)

KAPITEL 6

„Konkrete Kritik“ als Zeitungssatire

1. Nicht „volkszeitungsgemäß“: Möglichkeiten von Pressesatire

Die Szene „Mai Otto“ – sächsisches Äquivalent zu „Mein Otto“ – aus dem zensierten letzten Programm des *Rates der Spötter* enthält folgenden Dialog:

Richard: Otto, wie geht's Dir?

Otto: Danke, volkszeitungsgemäß: Alles in bester Ordnung.

Richard: Du, da mußte dich aber irren.

Otto: Das kann sein, aber ich sage mir immer: Wenn Irrtümer seltener wären, wärn'se wertvoller.¹

Die Präsentationsmuster der *Leipziger Volkszeitung*, die Peter Sodann und Heinz-Martin Benecke hier hochnahmen, wiesen nicht nur die Misere der Zeitungen aus. Für die DDR-Satire selbst eröffnete die in den Medien ausgeblendete und umgedeutete Lebensrealität neue Areale. Das galt auch für die Zeitungssatire. Auch sie stellte Aspekte dessen, was im Sketch oben mit „Irrtümer“ umschrieben ist, welche eine Zeitung unbrauchbar machen, zurück auf die Füße. Auch die innenpolitische Satire im *Eulenspiegel*, die im letzten Jahrzehnt der DDR in deutlich kleineren Dimensionen agiert als im ersten, konnte dennoch punktuell ausführen, was Heinz Schmidt 1956 für *alle* Medien gefordert hatte: Sie konnte darauf verweisen, daß es der Schäferhund war, der den Hausierer gebissen hatte.² Die verkehrte Welt der Medien, in der im Format ‚Satire‘ die „Irrtümer“ von *Volkszeitungen* verlacht werden und diese Satire damit einen größeren Realitätsbezug aufweisen kann als die Tagespresse, ist eine Folge der auf „Parteilichkeit“ gedrückten DDR-Presse, einer falschen Parteilichkeit in der Beschreibung Heinz Schmidts. Ab den späten siebziger Jahren kratzte die innenpolitische Zeitungssatire vor allem am schönen Schein einer funktionierenden, modernen (Plan)Wirtschaft mit punktuellen und genauen Beispielen für das Gegenteil. Dazu war sie gewissermaßen verpflichtet: Auf „konkrete Kritik“ und Detailkritik in Abwehr von

1 „Mai Otto“, Autoren: Heinz-Martin Benecke/Peter Sodann, aus: „Wo der Hund begraben liegt“. Zit. nach BStU, MfS (Leipzig) AU 871/62, Beweismittelakte, Bl. 48. Sodanns und Beneckes „Mai-Otto“ wurde später von der Dresdner *Herkuleskeule* weitergeführt – als „Mai Erich“.

2 Vgl. Kapitel VI zu Schmidts Leitartikel „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“, in: *Eulenspiegel* H. 16/1956, S. 250.

weit ausholender „Systemkritik“. In der Hand der SED – nach wie vor der ZK-Abteilung Agitation direkt unterstellt – greift diese Satire in der Regel horizontal an. Da sie sich nicht auf die Wurzeln „unerträglicher und empörender“ Phänomene richten kann, konzentriert sie sich auf deren Folgen und Ausprägungen. Dabei eröffnen die Satiren nicht nur partiell Einblicke in den Wirtschafts- und Lebensalltag dieser Zeit, sie weisen ebenso und in mehrerer Hinsicht auf eine Blockade öffentlicher Kommunikation. Jedoch ist auch die „konkrete Kritik“ als Instrument der SED daran gebunden, eine (optimistische) Perspektive, eine Lösung oder zumindest Lösbarkeit darzubieten. Dies hat zur Folge, daß die „Fakten übelster Art“³ ausgeblendet bleiben. Aber es hat ebenso zur Folge, daß Zeitungssatire eine praktische Relevanz erlangen kann. Einem Ombudsmann vergleichbar kann sie Dinge bewegen in einem Lebensumfeld, in dem sich immer weniger bewegen läßt.

Ernst Röhl, der nach Gefängnis und „Bewährung“ in der Produktion 1965 wieder als Redakteur arbeiten kann, nun beim *Eulenspiegel*, beschreibt im Rückblick die Lage innenpolitischer Satire in der Zeitung folgendermaßen: „Das wichtigste war erstmal, die Partei sieht: [...] Das, was die Zeitung macht, ist der Kampf gegen den Klassenfeind. Und dann gibt es auch noch Themen, die sind nicht von dieser Größe und von diesem Kaliber, das sind so – [...] Entwicklungsschwierigkeiten, die wir noch haben beim Aufbau des Sozialismus. [...] Es gibt ja noch Mängel und Schwächen ... – die behandelt die Innenpolitik.“⁴ Im ironischen Zitat der Partei-Perspektive und ihrer Begrifflichkeiten erfaßt Röhl den kleinen Radius für innenpolitische Themen, einschließlich der Verpflichtung, diese in einer positiven Gesamtbilanz als Ausnahme auszustellen. Noch immer belegt der Klassenfeind Platz eins in der Forderung der ZK-Abteilung Agitation an Satire in der DDR. Ihr wurde bereits bei der Heftplanung nachgekommen. Jeweils ein Viertel des Heftumfangs – vier Seiten – waren für eine Betrachtung des Westens reserviert, ebenso jede vierte Titelkarikatur.⁵ Inhaltlich waren dem „Feind“ die großen Themen vorbehalten, die spiegelverkehrt zu den innenpolitischen Themen grundsätzliche gesellschaftliche und politische Fragen berühren konnten und sollten. Die „innere Kritik“ hatte sich auf „Einzelerscheinungen“ zu richten, vielmehr: sie war als Ausnahme zu präsentieren.

Wie wurden die Forderungen aus der ZK-Abteilung Agitation an innenpolitische Zeitungssatire in der redaktionellen Praxis der siebziger und achtziger Jahre umgesetzt? In welchen Zusammenhängen entstanden und standen die Themen? Und wie gingen Redakteure und Chefredaktion vor, welche Balance wurde gefunden, welche Kompromisse wurden eingegangen?

3 Vgl. Interview d.A. mit Manfred Strahl am 21.11.1997.

4 1. Interview d.A. mit Ernst Röhl am 3.6.1996.

Ernst Röhl, Autor und Journalist. Geb. 1937, Journalistikstudium in Leipzig, in dieser Zeit auch Mitglied im Studentenkabarett „Rat der Spötter“, 1961/62 in MfS-Untersuchungshaft wegen des Programms „Wo der Hund begraben liegt“. Seit 1965 beim „Eulenspiegel“ im Ressort Innenpolitik, später Leitung dieses Bereichs und Kollegiumsmitglied, seit 1998 freischaffender Autor. Zum Zeitpunkt des ersten Interviews noch Redakteur beim *Eulenspiegel*.

5 Die anderen Bereiche sind neben der Innenpolitik Humor und Kultur.

2. Zensierungspraktiken

2.1 Das Chefredakteursprinzip

Auch im Untersuchungszeitraum, den siebziger und achtziger Jahren, herrschte das „Chefredakteursprinzip“: Der Chefredakteur, der von der ZK-Abteilung Agitation – und bestätigt durch das Politbüro – eingesetzt wurde, hatte redaktionsintern das Heft zu verantworten. Er selbst wurde von der ZK-Abteilung überwacht und gemaßregelt. Die ZK-Abteilung Agitation bediente sich dafür einer Reihe unterschiedlicher Techniken. Zu den direkten Aktionen gehörten materielle Sanktionen, die die Abteilung über den Chefredakteur und das Kollegium verhängte, wenn sie veranlaßt hatte, eine Heftproduktion anzuhalten oder einzelne Seiten auszutauschen.

Gerd Nagel, seit 1967 vierter Chefredakteur des *Eulenspiegels* und Nachfolger des mit 47 Jahren verstorbenen Peter Nelken, der 1958 auf Heinz H. Schmidt gefolgt war, hatte seinen Posten noch nicht lange angetreten, als der *Eulenspiegel* eingezogen wurde. *„Wir hatten da einen Titel, das war zu einem Arbeiterjugendkongreß, [...] von Heinz Behling. Der zeige einen langhaarigen Jugendlichen in FDJ-Kleidung und mit einer FDJ-Fahne, und der fuhr von einem Bahnhof, wo sich diese Jugendlichen sammelten, so war das gedacht, zu diesem Arbeiterjugend-Kongreß. Und den spricht ein anderer an und sagt zu ihm: ‚Ich wußte ja gar nicht, daß Du in der FDJ bist!‘. Das war eine freundliche Sache – [...] und das hat eingeschlagen wie eine Bombe. Unter Ulbricht wurde ja noch sehr auf solche Äußerlichkeiten geachtet [...]. Und das war der Titel zu dieser Zeit, und dieser Titel war erschienen – wie gesagt, es gab keine Vorzensur, es gab nur die Möglichkeit, wenn der ‚Eulenspiegel‘ raus war, da wurden offensichtlich Millionen ausgesandt, um den [...] wieder einzusammeln. Und die Maschinen wurden angehalten – der wurde ja einen ganzen Tag lang, manchmal 1 1/2 Tage gedruckt, da wurde nicht weitergedruckt. [...] Auf Weisung oder auf die Intervention – ob das Ulbricht war, weiß ich nicht. Vielleicht auf Intervention des Zentralkomitees, die Übermittlung kam von einem Stellvertretenden Abteilungsleiter der Agitationsabteilung und der ‚Eulenspiegel‘ wurde wieder eingesammelt. Die gingen also auf die Straße und an die Kioske und holten den ‚Eulenspiegel‘ zurück, und die Zeitungshändler machten sich natürlich einen Spaß daraus, denen zu sagen, der ‚Eulenspiegel‘ ist ausverkauft, und verkauften den aber dann nachher mit dem Hinweis ... [daß das Heft offiziell gar nicht erscheinen würde, S.K.] ja? [...] Aber da wurde in der [ZK-]Abteilung festgelegt, also die Genossen vom ‚Eulenspiegel‘ müssen bestraft werden, und da haben wir alle die Höhe eines Monatsgehalts Strafe bezahlen müssen. Das heißt, es gab gar keine gesetzliche Grundlage – es war die Idee eines Verrückten in der Abteilung Agitation, und die Idee mußte durchgesetzt werden. Und unsere Verlagsleiterin, [...] die das Geld dann in Empfang nehmen mußte, die wußte nicht, wo sie mit dem Geld hin sollte. [...] Es konnten doch nicht plötzlich Löhne zurückfließen!“*⁶ Gerd Nagel beschreibt seine Zurechtweisung als neuer Chefredakteur und eine Dimension des „Chefredakteursprinzip“. Diese materiellen Sanktionen stellten

6 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

keine neue Strafmaßnahme dar, sondern existierten von Anfang an.⁷ 1967 waren davon neben dem Chefredakteur auch das gesamte Kollegium: Karl Kultzscher, Jochen Petersdorf, Alfred Schiffers und Hans Seifert betroffen. Sie mußten Strafe dafür zahlen, daß sie als Parteijournalisten versagt hatten und, im Falle Schiffers, der als IM „Uhu“ über die „Eule“ berichtete, auch als wachsamer informeller Beobachter gefehlt hatte.

Die herausfordernde wie undankbare und paradoxe Position des Chefredakteurs zwischen ZK-Abteilung Agitation auf der einen Seite und Redaktion auf der anderen umschreibt Ernst Röhl im Bild eines „Botschafters“: Der Chef war „so 'ne Art Botschafter und Mittler zwischen beiden Stellen [...], bekam [...] Blumenspenden oder Schläge. Die Redakteure saßen im Windschatten. [...] Es wäre eine große Niederlage gewesen, wenn der Chefredakteur es nicht geschafft hätte, eine Zeitung zu machen, die den Leuten gefällt, die sogar denen im ZK gefällt und die dann noch ganz stark parteilich ist. Also [lacht ein bißchen] ich weiß, daß es nicht geht, das is' die Quadratur des Kreises, aber jedenfalls, so muß man sich's denken.“⁸ In satirischer Diktion erfaßt Röhl die Lage des Chefredakteurs als eine „Mittlerposition“ zwischen der ZK-Abteilung, welche den *Eulenspiegel* Woche für Woche auf „Stellen“ abklopfte, die ihren Auftraggebern im ZK oder Politbüro mißfallen konnten, und Redakteuren, die ihre Beiträge durchzusetzen suchten. Der Chefredakteur selbst beschreibt, daß es die ZK-Abteilung Agitation war, mit der es die „Reibungen gab“. Seine Stellung in der Redaktion war dennoch als Journalist, der aus der Tagespresse kam, und der darin im Gegensatz zu den Satirikern Nelken und Schmidt stand, geachtet, jedoch nicht unproblematisch: „Ich bin [in der Redaktion, S.K.] mit guter Unterstützung aufgenommen worden [...] Ja, und dann hab' ich versucht, einzugreifen in diese Arbeit und dann erstmal ein bißchen Federn lassen müssen. Der Petersdorf⁹ sagte in einer Sitzung, er finde das außerordentlich gut, wie ich arbeite, und daß ich mich so beschäftige, aber so geht das nicht und so kann er das nicht und so haben wir uns aneinander gewöhnt. Und es hat eigentlich nie Reibungen gegeben zwischen der Redaktion und mir, die Reibungen, die es gab, waren mit dem großen Haus.“¹⁰ Das Bild einer „im Windschatten sitzenden Redaktion“, das Röhl gebraucht hat, gewinnt nicht nur darin Bedeutung, daß es der Chefredakteur war, der sich der Kritik aus der Abteilung Agitation, der Agitationsabteilung beim Politbüro oder beleidigten Ministern zu stellen hatte. Es erfaßt ebenso die Haltung Nagels, der sich – darin Heinz Schmidt vergleichbar – „vor seine Mitarbeiter gestellt [hat], was der abgezeichnet hatte, hatte er zu verantworten.“¹¹

7 Zu frühen materiellen Sanktionen wie Arbeitseinsätzen der Redaktion beim Austausch von Heftseiten vgl. Karl Kultzscher, *Links und rechts der Dumme*, 1993, S. 27.

8 1. Interview d.A. mit Ernst Röhl am 3.6.1996.

9 Jochen Petersdorf, Ressortleiter Innenpolitik, zuvor Mitglied im ersten Ensemble des *Rates der Spötter*. Vgl. Kap. 5.

10 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

11 Vgl. Interview d.A. mit Renate Holland-Moritz am 14.10.1998.

2.2 Zensur per Telefon und Anweisungen „bei Hofe“¹²

Die entscheidende Steuerungsmaßnahme der Satireproduktion durch das ZK bestand in der Zurechtweisung des Chefredakteurs in „Auswertung“ des aktuellen Heftes durch Mitarbeiter der ZK-Abteilung Agitation sowie der Agitationsabteilung des Politbüros: *Donnerstag Nacht und Freitag war Andruck, das Heft erschien am Freitag; die Genossen der Abteilung Agitation hatten am Freitag früh ihren ‚Eulenspiegel‘ auf dem Tisch liegen, und dann so gegen 11 [...] hatten sie ihn wahrscheinlich gelesen oder hatten auch andere schon gelesen und hatten dann da [in der Abt. Agitation, S.K.] angerufen, und dann ging das Telefon bei mir und dann hing Bobach¹³ dran und regte sich über irgendwas auf.*¹⁴ Der Regelfall, den Nagel hier beschreibt, bestand darin, das Heft in der Andruckphase, auch im Auftrag anderer Staats- oder Parteifunktionäre zu kritisieren. Dabei gibt er auch Beispiele für Einschüchterungstechniken wie die Ankündigung von Kritik, die sich (hypothetisch) an einer Titelkarikatur entzünden würde: *„Woran ich mich sehr gut erinnere, an einen Titel von Peter Dittrich, der eine Aktualisierung von Goethes ‚Werther‘ gewesen ist, wo Werther in einem Laden Pistolen kauft, und es sind quasi die letzten Pistolen, also der Laden ist sonst leer [...]. Und [so lautete die Interpretation aus der Abt. Agitation, S.K.]: ‚Uuuuh, das soll darstellen, wie es in unseren Geschäften aussieht, man kann nichts mehr kaufen, man kann sich nur noch die Pistole nehmen und sich erschießen, also, wenn das eine bestimmte bedeutende Persönlichkeit sieht, die zur Zeit nicht im Lande ist, also da werdet ihr Ärger kriegen.‘ [...] Diese bedeutende Persönlichkeit [...], das konnte man ja aus dem ‚Neuen Deutschland‘ entnehmen, Mittag war in Kuba, und der kam am Dienstag zurück – [...] und es war nichts. Es war nichts. Also, es war nur: Er [Günter Bobach, S.K.] hatte schon mal prophylaktisch weiter gedacht, was sein könnte, und es war nichts.*¹⁵

Ein anderes, auch parallel angewandtes Verfahren zur Disziplinierung bestand darin, daß die ZK-Abteilung Agitation „Stellungnahmen“ forderte: *„Seifert [der Parteisekretär, S.K.] und ich haben uns dann hingesetzt, [und aufgeschrieben, S.K.] was wir uns dabei gedacht haben. Und damit waren sie nicht einverstanden, das kam dann zurück, mußten wir nochmal überarbeiten. So haben die einen dann weichgeknetet.*¹⁶

Ein politisch-thematischer Rahmen, der für das Satireblatt von indirekter Relevanz war, wurde auf wöchentlichen Pflichtveranstaltungen mitgeteilt, zunächst freitags im Presseamt, dort aus „zweiter Quelle“¹⁷, seit 1968 an der „ersten Quelle“, bei den „Donnerstags-

12 „Ich war ja nicht von Anfang an in diesen sogenannten ‚Argus‘, wo meine Sekretärin dann immer sagte: ‚Der Chef ist nicht da, der ist zu Hofe.‘“ 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

13 Günter Bobach, bei der Agitationskommission des Politbüros für Wirtschaftsfragen zuständig.

14 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

Gerd Nagel, Journalist. Geb. 1929, Volontariat, Redakteur beim Erfurter „Volk“, 1960–63 Studium an der Parteihochschule (Abschluß als Dipl.-Gesellschaftswissenschaftler); 1963–67 Stellvertretender Chefredakteur des *Neuen Tag*, Frankfurt/Oder; von 1967 bis 1989 Chefredakteur des *Eulenspiegel*. Zum Zeitpunkt des Interviews pensioniert.

15 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 1.9.1995.

16 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

17 Ebd.

Argumentationen“, die die ZK-Abteilung Agitation¹⁸ durchführte. Worin bestanden die „Hinweise“¹⁹, die der *Eulenspiegel*-Chefredakteur oder sein Stellvertreter bei den Veranstaltungen im ZK erhielten? Hans Seifert, einer der Stellvertretenden Chefredakteure im Untersuchungszeitraum, präzisiert die Vorgehensweise der Abteilung Agitation, deren Leiter seit 1973 Heinz Geggel²⁰ war: „*Da wurde vieles ausgewertet von Geggel, was da so aufgestoßen war an Zeitungen [...] und es sprachen dort auch prominente Leute oder Funktionäre aus dem Außenministerium oder Wirtschaftsministerium oder irgendwoher [...] und wiesen auf ein Thema hin – da ging’s um Themen und Informationen, Anregungen. [...] Geggel gab Hinweise über bestimmte Schwerpunkte – und vor allen Dingen darüber, was nicht gemacht werden darf aus diesen Gründen. [...] Aber was nützt das für den ‚Eulenspiegel‘, für die Satire. Da kam doch nicht viel dabei raus, nicht wahr.*“²¹ Hans Seifert bezieht sich darauf, daß zwar mit den tabuisierten Themen Grenzen angezeigt wurden, jedoch nichts darüber ausgesagt wurde, was für eine kritische Betrachtung blieb. Auch die vorliegenden aktuellen Zeitungen wurden vor allem daraufhin „ausgewertet“, was bei einzelnen Ministern oder Politbüromitgliedern Mißfallen erregt hatte und damit Limits erklärt. Die „indirekte Natur“²² der inhaltlichen Anweisungen und „Hinweise“ auf den Donnerstagsitzungen im ZK für satirische Themen des *Eulenspiegels* bestand darin, daß einerseits keine Themen im engeren Sinne vorgeschrieben wurden: „*Was dort vorgegeben wurde, daß man sich also im Augenblick stark beschäftigen muß mit der Gewerkschaftsarbeit, daß also die Ernte bevorsteht, und es muß also die Ernteschlacht geführt werden – (...) das war meistens so allgemein, so wie’s ND eben gewesen ist, nicht.*“²³ Andererseits wurde ein Rahmen des Möglichen im Nichtmöglichen sichtbar: „*Man wußte oft ganz gut Bescheid, was ging und was nicht ging durch den Besuch dieser Sitzung, aber ansonsten haben wir uns das ausgewählt, was für uns von Interesse war an solchen Beratungen.*“²⁴ Für den Chefredakteur der Satirezeitung, so erschließt sich, bestand die Schulung vor allem darin, intuitiv erfassen zu können, welche Themen auf Ablehnung stoßen würden: „*Ich habe gelernt, so zu denken wie die Leute, die dort in dem Bereich Agitation saßen. Und wie die auf bestimmte Sachen ansprangen. [...] Sie dachten auch nicht so sehr nur geradeaus, sie dachten auch unter dem Aspekt ihres eigenen Unbeschädigtseins. [...] [D]as funktionierte doch alles, ohne daß man*

18 Zu den „Donnerstags-Argumentationen“ im ZK Gebäude vgl. Rainer Simon, *Tisch-Zeiten*. Aus den Notizen eines Chefredakteurs 1981 bis 1989, Berlin 1990; Gunter Holzweißig, zuletzt in: *Zensur ohne Zensor*, Bonn 1997 sowie Ders., *Die schärfste Waffe der Partei*, Köln 2002; Klaus Polkehn, *Das war die Wochenpost. Geschichte und Geschichten einer Zeitung*, Berlin 1997, S. 61 ff.

19 Vgl. 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

20 Heinz Geggel, 1973 eingesetzt durch Werner Lamberz, war bis 1989 der (letzte) Leiter der ZK-Abteilung Agitation. Nach dem Tod Lamberz‘ war ab 1978 Joachim Herrmann ZK-Sekretär für Agitation und Propaganda.

21 1. Interview d.A. mit Hans Seifert am 10.4.1996.

Hans Seifert, Redakteur. Geb. 1920, war Volkshochschuldirektor in Niesky und schrieb Glossen für den *Frischen Wind* und später den *Eulenspiegel*, bevor ihn der damalige Chefredakteur Heinz H. Schmidt im Januar 1957 in die Redaktion holte. Schrieb über die Themen Staatsapparat, Schulen und Sport und war später Redakteur im Ressort Außenpolitik. Parteisekretär, und als Nachfolger von Karl Kultzscher ab 1981 bis zu seiner Pensionierung 1985 Stellvertretender Chefredakteur.

22 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

23 Ebd.

24 Ebd.

weiß, ob da ganz oben einer da ist – Das funktionierte! [...]Dieses ZK hat funktioniert wie Kafkas ‚Schloß‘. Ob da oben ein Mittag oder ein Honecker gegessen hat, das war für die Funktionsfähigkeit dieses Apparates gar nicht von Bedeutung. Die wußten, was man oben als gängig ansah, und was da nicht gängig war, das konnten sie sich schon vorstellen, und da haben sie also in diesen Zwischenetagen schon dafür gesorgt, daß man [...] so handelte [...].“²⁵ Im Bericht Nagels kommt zur Sprache, daß die Kritik der Abteilung Agitation an der Satirezeitung – unterhalb der Liste an „Reizthemen“ –, die aus der Abteilung Agitation kam, wesentlich von persönlichen Interessen und vorauseilendem Gehorsam der Mitarbeiter in dieser „Zwischenetage“ bestimmt waren, die keineswegs immer auf direkte Anweisung von Ministern oder Parteifunktionären erfolgte, sondern mechanisch, wie im Selbstlauf. Ein Beispiel dafür bot Nagels Bericht über die Kritik an der Titelkarikatur Peter Dittrichs, die sich auf dem hypothetischen Mißfallen des Ministers Mittag gründete. Die Mitarbeiter der Abteilung Agitation nahmen die Interpretationshoheit über Artikel in Anspruch, und sie konfrontierten damit jede Woche die Chefredaktion. *Dialoge* darüber, wie man Artikel, Karikaturen oder ein Layout interpretieren könne, gab es nicht: „[...] das war ja immer das Schlimme, du konntest denen erklären, was du dir dabei gedacht hattest, wie du nur wolltest: Wenn sie das anders gesehen haben, dann war deine Erklärung nicht akzeptabel.“²⁶ Aus dieser Perspektive heraus, die die monologischen Anweisungen und Zurechtweisungen der Jahre nach 1973 beschreibt, beurteilt Gerd Nagel vergleichend die späten sechziger Jahre: „Lamberz war Abteilungsleiter der Agitation und Sekretär des ZKs, aber noch kein Politbüromitglied. [...] Und er war für mich von Anfang an einer, mit dem ich reden konnte, der auch Argumenten zugänglich war. Ich hab‘ dann später solche Sachen erlebt, [...] wenn das nicht mit ihrer Meinung übereinstimmte, konntest du sagen, was du wolltest, das war sinnlos, unter Umständen hätte man auch wissen müssen, daß es sinnlos war, aber bei Lamberz funktionierte das, der konnte zuhören und konnte auch von seiner Meinung abrücken.“²⁷

3. Die Crux „konkreter Satire“

„Wir hatten nur eine Perspektive mit konkreter Satire“²⁸, beschreibt Gerd Nagel die methodische Verpflichtung für innenpolitische Satire in den siebziger und achtziger Jahren. Diese Verpflichtung bezeichnet die Enge des satirischen Objektes, verlangt nachprüfbar Kritik und weist ihr eine pragmatische Funktion zu. Sie bildete keine völlig neue Variante der Formel, die auch zuvor galt, nämlich vor allem „die in der DDR vorhandenen Schönheitsfehler [nicht] zu verallgemeinern“²⁹. Jedoch kann gezeigt werden, daß im Gegensatz zu der vergleichsweise groß dimensionierten Kritik, gegen die sich Albert Nordens Pamphlet Ende 1956 richtete, selbst in den Anfangsjahren Nagels – hier vor allem im Vergleich zur Mitte

25 Ebd.

26 Ebd.

27 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

28 Ebd.

29 Vgl. Albert Norden, Für eine kämpferische und parteiliche Satire!, S. 9.

der achtziger Jahre – im *Eulenspiegel* noch eine relative Weite innenpolitischer Kritik, nämlich auch explizite Verallgemeinerungen, möglich waren. In diesen Anfangsjahren des *Eulenspiegel*-Chefredakteurs, genauer 1968, habe die Abteilung Agitation noch nicht verlangt, „nur konkrete Kritik zu machen. Bei Lamberz war das alles noch sehr offen.“³⁰ Ein Vorgang um einen Artikel aus dieser Zeit bestätigt diese Sicht im Hinblick auf die späten Jahre als durchaus zutreffend. 1968 hatte Renate Holland-Moritz einfalllose und altmodische Kinderbekleidung kritisiert, und zwar am Beispiel eines konkreten Betriebes, den Fall dann jedoch verallgemeinert:

„[...] Wie das Kaninchen auf die Schlange starren die Werkleiter der KOB-[Kinderoberbekleidungs-]Industrie auf ihren Plan, den sie – rücksichtsvoll nur gegenüber ihren eigenen Jahresendprämien – mit preußischer Sturheit erfüllen. Röcke aus lustig-buntem Schottenstoff zum Beispiel produzieren sie nicht, ‚der Verschnitt ist zu groß‘. Einfarbige Stoffe hingegen, mögen sie selbst achtzigjährigen Omas zu trist sein, lassen sich bis zum letzten Zentimeter verarbeiten. Da lacht der Plan! [...] Sommerkleider aus einfachem Material sind schnell und billig hergestellt. Also ran an die Bulletin! Der Plan ist theoretisch erfüllt. Daß jedoch praktisch in diesem Jahr rund 100 000 Stück Winterbekleidung fehlen, steht auf einem anderen Blatt. Und eben dieses Blatt wollten wir nicht mehr vor den Mund nehmen. Mit den Verantwortlichen der Kinderoberbekleidungsindustrie muß frei geredet werden, und zwar Fraktur. Und wenn sie nach gehabter Standpauke ganz klein sind, mit Hut, dann könnten sie eigentlich ihre Ladenhüter selbst auftragen.“³¹

Die Polemik der Autorin richtete sich insgesamt darauf, daß die Verantwortlichen der Kinderoberbekleidungsindustrie ihren Plan und ihren Prämienplan zu erfüllen suchten, ohne dabei Rücksicht auf die Bedürfnisse der Kundschaft zu nehmen. Die ZK-Abteilung Agitation, damals geleitet vom ZK Sekretär für Agitation, Werner Lamberz, kritisierte Nagel, daß er die Formulierung im oben zitierten ersten Satz zugelassen hatte. Hier sei die Planwirtschaft in Frage gestellt worden, Beschlüsse der Partei, und dies sei Systemkritik.³² Gerd Nagel betont, daß er hier „präventiv“ kritisiert worden sei, „*der hat uns die Grenzen zeigen wollen [...] und dann war nichts mehr.*“³³ Auch einem Manuskript Werner Lamberz‘ für eine Chefredakteurstagung im November 1968 lassen sich dessen Vorstellungen von Satire entnehmen:

„Das Anliegen eines solchen Beitrags hätte es sein müssen, verständlich zu machen wer [...] für die Veränderung einer solchen Situation konkret Verantwortung trägt. Der ‚Eulenspiegel‘ nennt in diesem Artikel aber nur pauschale Verantwortlichkeiten und einen Wirtschaftszweig, der demnach offensichtlich nur von Trotteln bevölkert ist. [...] Wir bitten die Genossen vom ‚Eulenspiegel‘, die gewiß eine schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe haben, sich zu vergegenwärtigen, daß ein solcher Beitrag

30 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

31 Renate Holland-Moritz, „Um Kob und Kragen“, in: *Eulenspiegel* 15. Jg. (2. Novemberheft 1968) H. 46, S. 8f.

32 Vgl. Brief Gerd Nagels an d.A. vom 11.2.1999. Renate Holland-Moritz selbst berichtete, daß Nagel damals von „Ärger“ erzählte, den er in der ZK-Abteilung bekommen hatte, sie selbst jedoch nicht „in die Mangel genommen“ habe. Vgl. Interview d.A. mit Renate Holland-Moritz am 14.10.1998.

33 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

weder den Kindern zu besserer Kleidung, noch den Wirtschaftsjournalisten zu größerem Ansehen verhilft.“³⁴

Neben dem im Vergleich zu späteren Anweisungen aus der ZK-Abteilung deutlich zivilen Ton zeichnet sich ab, daß bereits hier, als die Verallgemeinerung im Gegensatz zu den späteren Artikeln immerhin druckbar war, Konkretisierungen verlangt werden, die Verantwortliche ausweist.³⁵

Den Grund für die verengende Forderung nach „nachprüfbareren Einzelfällen“ in den siebziger und achtziger Jahren sieht der Chefredakteur nur zum Teil in der Besetzung der Abteilung Agitation begründet, sondern vielmehr in den „zunehmenden wirtschaftlichen Problemen in der DDR, [die] [...] das Verhältnis der Partei zum *Eulenspiegel* umgestaltet haben.“³⁶ Die „entscheidenden Leute im ZK [hatten] nicht die geringste Ahnung von Satire“ und besaßen daher „auch kein Konzept zum Umgang mit ihr – außer dem des Mißtrauens.“³⁷

3.1 Ziemlich offene Briefe

Prägnante Beispiele für diese „konkrete Satire“ sind drei Artikelserien, die zwischen 1977 und 1987 erschienen: „Ein ziemlich offener Brief“ und „Drucksache“ von Manfred Strahl sowie „Ich hab‘ da mal ‘ne Frage“ von Hartmut Berlin. Zu Serien wurden die einzelnen Beiträge, die in größeren zeitlichen Abständen erscheinen, dadurch, daß sie sich alle des gleichen Formates bedienten: Sie waren nicht nur als Brief gestaltet, sondern ebenso als Brief konzipiert, nutzten authentische Fälle einschließlich der authentischen Anschriften. Durch ihre Veröffentlichung erlangten sie den Status „offener“ Briefe; durch ihre Inhalte den von Eingaben, vielmehr von öffentlich gemachten Eingaben.

Manfred Strahl hatte bereits im Oktober 1973 sein Format „ziemlich offener Briefe“³⁸ erprobt, bevor es dann ab 1977, etwas verändert, in Serie erschien. Der Titel ist Überschrift und Kommentar zugleich. „*Erst hatte ich ‚offenen Brief‘ in meinen Gedanken – und ich war eigentlich dagegen, weil ich dachte, so richtig offen sind wir ja nicht*“³⁹. Deshalb stellt er zum Zeichen dessen ein „ziemlich“ voran. Seinen frühen ersten Brief-Artikel hatte Strahl an einen Ingenieur adressiert. Er diente dem Absender Strahl dazu, die lange Verschleppung eines Neuerervorschlages zu beschreiben, den der Ingenieur gemacht hatte. Von den zustän-

34 Werner Lamberz, Einleitende Ausführungen auf der Chefredakteurstagung am 21./22. November 1968: Das 9. Plenum des ZK der SED und die weiteren Aufgaben von Presse, Funk und Fernsehen, in: SAPMO-BArch, NY 4205/13, Bl. 77.

35 Zu diesem Artikel vgl. meinen Beitrag „Über den Umgang mit heißen Eisen“, in: Barck u.a., Zwischen ‚Mosaik‘ und ‚Einheit‘, Berlin 1999, S. 111–113.

36 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 1.9.1995.

37 Brief Gerd Nagels an d.A. vom 11.2.1999.

38 Manfred Strahl, „Ein ziemlich offener Brief“, in: *Eulenspiegel* 20. Jg. (2. Oktoberheft 1973) H. 41, S. 12.

39 Interview mit Manfred Strahl am 21.11.1997 in Berlin.

Manfred Strahl, Autor und Journalist. (1940–2001), Studium der Volkswirtschaft (Dipl.-Wirtschaftler), 1965–70 Redakteur in der Gewerkschaftszeitung „Tribüne“; 1970–Mai 1990 Redakteur im „Eulenspiegel“ im Ressort Innenpolitik. Danach, wie auch zum Zeitpunkt des Interviews, freischaffender Autor. Unfalltod 2001.

digen Fachgremien positiv bewertet war er nicht weiter verfolgt worden. Der Briefeschreiber, der *Eulenspiegel*-Autor, verharrte hier noch in einer sich neutral gebenden Position. Diese Haltung änderte sich, als Strahl vier Jahre später auf das Format eines „ziemlich offenen Briefes“ zurückkommt. Bereits das Layout des im Juni 1977⁴⁰ erschienenen Briefes – der Text ist in Briefpapier-gelb unterlegt – betonte die Absicht, den Artikel tatsächlich als Botschaft kenntlich zu machen. Auf dem datierten „Briefbogen“ steht auch hier wieder eine authentische Adresse. In dem Text, der groß aufgemacht ist und mit den Illustrationen von Harri Parschau eine ganze Seite einnimmt, wendet sich Strahl nun nicht mehr an die Person, die etwas durchsetzen möchte, kritisiert nicht mehr indirekt einen Vorgang, indem er ihn rekapituliert, sondern adressiert die zuständige Instanz und verfährt damit direkter. Sein Brief ist an den „Generaldirektor der VVB Automatisierungs- und Elektroenergieanlagen“ Berlin, Engelmann, gerichtet. Strahl fordert ihn höflich-sarkastisch auf, für die Kooperation zweier Betriebe seiner VVB zu sorgen. Es geht darum, nach fünfjährigem fruchtlosen „Papierkrieg“ die Voraussetzungen dafür zu schaffen, Stromrichteranlagen nach „internationalem Standard“ zu produzieren und dabei eine Viertel Million Mark einzusparen. Tritt der Autor zu Anfang noch in der Rolle eines engagierten Informanten auf, verändert sich diese Haltung in dem Moment, als er den Generaldirektor selbst als die Quelle der Inaktivität herausstellt. Er bietet ihm schließlich – symbolisch für die Absicht der Zeitungsveröffentlichung – an, sich selbst um einen Aushandlungstermin zu kümmern – „stets zu Diensten, Kollege Generaldirektor“, denn: „Ich sehe ja ein, daß Sie sich nicht auch noch darum kümmern können. [...] Mit vorzüglicher Hochachtung – Manfred Strahl, Wirtschaftsredakteur.“ Der kritisierte VVB-Direktor verweigerte die Antwort auf den „offenen Brief“. Immerhin schickten die Direktoren beider betroffener Betriebe zweieinhalb Monate später ein gemeinsames Antwortschreiben an die Satirezeitschrift, die es in der Rubrik „Quittiertes“⁴¹ veröffentlichte. Die Direktoren aus Berlin und Dresden schrieben, daß eine Einigung ihrer Betriebe zustande gekommen sei und bestätigten damit den praktischen Nutzen „helfender Kritik“: „Wir möchten abschließend feststellen, daß Ihre Kritik uns Hilfe war, ein langjähriges Problem kurzfristig zu klären und auch künftig zur Qualifizierung der Leitungstätigkeit beitragen wird.“⁴² Der Generaldirektor, dessen „Leitungstätigkeit“ hier noch einmal kritisiert wird, war zwar erfolgreich dazu gezwungen worden, seine Arbeit zu erledigen. Jedoch verweigerte er eine schriftliche Erklärung. In der Regel ließen sich durch die kontinuierliche Veröffentlichung der Stellungnahmen zu den authentischen Fällen Kommentare der Betroffenen einfordern und damit auch „den Lesern [...] zeigen, daß sich da etwas bewegt hatte“⁴³. Die Rubrik „Quittiertes“ wurde allerdings nicht nur wegen der „optimistischen Bilanz“ gepflegt, sondern auch deshalb, weil es zum Selbstwertgefühl in der Redaktion beitrug, tatsächlich etwas bewegen zu können⁴⁴.

40 Manfred Strahl, „Ein ziemlich offener Brief“, in: *Eulenspiegel* 24. Jg. (1977) H. 24, S. 13.

41 Die Rubrik „Quittiertes“ wurde 1957 unter Heinz H. Schmidt eingeführt, um unabhängig von der Leserpost, die an anderer Stelle im Heft erschien, Stellungnahmen von Kritisierten einzufordern. Seit Heft 23/1972 stets an fester Stelle, auf Seite zehn.

42 „Quittiertes“, in: *Eulenspiegel* 24. Jg. (1977) H. 34, S. 10.

43 I. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

44 Ebd.

Im darauffolgenden „ziemlich offenen Brief“⁴⁵ vom Januar 1978, der den Kombinatdirektor der VEB Plasta-Werke anspricht, nimmt der Autor eine andere Position ein. Er stärkt dem Direktor den Rücken gegenüber dem VEB BUNA, in dem er ihn auffordert, einen Rationalisierungsvorschlag seines Betriebes zu verwirklichen, der nach dreijährigem Bemühen an einer fehlenden Materialzulieferung des VEB BUNA zu scheitern droht. Akribisch listet Strahl die Vorzüge einer neuentwickelten Plastik-Technologie auf, durch die teures Material durch ein weit billigeres und zudem geeigneteres ersetzt werden kann. Er verweist auf erfolgreiche Tests, auf Auszeichnungen sowie auf weitere Betriebe, die Interesse an dem veränderten Verfahren haben. Und er führt die mögliche Einsparung von jährlich 6 Millionen Mark ins Feld und – „Plast not least“ – zu erwartende Erlöse in „Valuta“, harter Währung. VEB BUNA ist damit unter Zugzwang. Zehn Wochen später erscheint auch die Antwort des BUNA-Generaldirektors, der Kapazitätsprobleme seines Betriebes geltend macht, jedoch die Aussicht auf ein alternatives Verfahren eröffnet, mit dem der benötigte Stoff hergestellt werden könne, welches sich gegenwärtig in der Testphase befände. Der Fall ist damit nicht gelöst, wenngleich die Perspektive auf dem (Zeitung-)Papier positiv ist. Zur Sprache gekommen sind allerdings die enormen Mühen der beteiligten Betriebe beim Durchsetzen ihrer Rationalisierungsvorschläge und eine Wirtschaft, die schwerfällig ist.

Anderthalb Jahre später, im Juli 1979⁴⁶, ist der Ton schärfer geworden. Zum Ausgleich dafür ist die Gestaltung der Überschrift versöhnlicher. „Ein ziemlich offener Brief“ erscheint in Schnörkelschrift. Der Autor setzt sich erneut für einen „Neuerervorschlag“ ein, der diesmal von Angestellten einer Chemiefabrik kommt. Diese haben ein Verfahren für hochpigmentierte Trockenfarbe entwickelt, die kombinierfähig ist und so geeignet, das Farbensortiment zu bereinigen. Strahls Brief richtet sich an den Betriebsleiter, welcher den Vorschlag nicht unterstützt und die Erfinder zudem über die Ablehnung des Verfahrens belogen hatte. Dieser Brief blieb lange ohne Antwort. Neun Jahre (!) später, im Januar 1989, kam Manfred Strahl in einem Leitartikel auf den Vorgang zurück:

„Kurz vor dem Weihnachtsfest bedankte sich [...] eine Leserin bei mir persönlich für einen Beitrag, den ich 1979 in Nr. 30 des ‚Eulenspiegel‘ veröffentlicht hatte. Mein Artikel vor neun Jahren, behauptete die Leserin, habe den Stein ins Rollen gebracht. Das Problem sei jetzt gelöst. Damit darf ich doch wohl sagen, ich habe Geschichte gemacht. Manfred Strahl.“⁴⁷

„Konkrete Kritik hatte das absolute Prä [...], und da gab's auch genügend Beispiele dafür“, bestätigt Manfred Strahl die Natur seiner Kritik. Dabei kommt er sofort auf den Pferdefuß zu sprechen, die Schwierigkeit der Recherche, Leute zu finden, die nicht nur bereit waren, ihm Auskunft zu geben, sondern die auch als Quelle dafür einstanden: „Die Frage war nur, wie kommt man da ran. Weil natürlich keiner ... – das ganze System der DDR war doch nicht so aufgebaut, Auskunft [zu geben]. Selbst einfache Leute waren ja nicht bereit ... So, und dann die Direktoren und so weiter, die selbst kamen erst zuletzt [mit Informationen, S. K.], als sie selbst merkten, die DDR ist fertig, da sagten die, Herr Strahl, ich könnte Ihnen Dinger erzählen, aber das schreiben Sie ja sowieso nicht.“⁴⁸ Strahl bezieht sich darauf, daß

45 Manfred Strahl, Ein ziemlich offener Brief, in: *Eulenspiegel* 25. Jg. (1978) H. 4, S. 12.

46 Manfred Strahl, Ein ziemlich offener Brief, in: *Eulenspiegel* 26. Jg. (1979) H. 30, S. 4.

47 Manfred Strahl, „Erfolgslebnisse“, in: *Eulenspiegel* 36. Jg. (1989) H. 2, S. 3.

48 Interview mit Manfred Strahl am 21.11.1997.

es überreichlich Fälle gab für Mißmanagement jeglicher Art und für eine nichtfunktionierende (Plan-)Wirtschaft. Er geht darauf ein, wie schwer es war, Personen zu gewinnen, die überhaupt dazu *bereit* waren, für die Informationen, die sie weitergaben – selbst als abgesicherte Prüfberichte –, die Verantwortung zu übernehmen. Am Beispiel der Direktoren beschreibt er das übliche Verfahren, sich durch verweigernde Informationen unangreifbar zu machen.

Das Material, auf das Manfred Strahl die Recherchen für die „offenen Briefe“ aufbaute, stammte zunächst von Mitarbeitern der Arbeiter-und-Bauern-Inspektion (ABI) der SED, einer staatlichen und gesellschaftlichen Kontrollbehörde zur Überwachung der Einhaltung von Gesetzen, Beschlüssen und volkswirtschaftlichen Planvorgaben, dessen Vorsitzender Ministerrang hatte. Die Kontakte zur ABI hatte Strahl aufgebaut, bevor er beim *Eulenspiegel* anfang. Bis 1970 hatte er bei der Gewerkschaftszeitung *Tribüne* gearbeitet. *„Und als ich aber dann als EULE-MENSCH kam, plötzlich wurde mir nichts mehr gesagt. Weil man bei der ‚Tribüne‘ gute Erfahrungen verallgemeinerte. Und wo sie positive Beispiele hatten, [da mußte ich] die dann abschreiben und in Beiträge kleiden. So. Und jetzt wollte ich aber Schlechtes wissen, und das hat lange [gedauert] ... Die guten Beispiele sollten verallgemeinert werden. So sah das aus.“*⁴⁹ Auch in der Institution, der eigentlich daran hätte gelegen sein müssen, mit ihren Untersuchungen Wirkung zu erzielen, fand Strahl ähnliche Haltungen vor wie bei den Betriebsdirektoren: Informationen wurden verweigert. Die bequeme Position, sich in Positivberichten, bestenfalls Partialwahrheiten, einzurichten dominierte den SED-Apparat und ihre Presse, und sie wurde dem Vorbild entsprechend auch von Verantwortlichen in den Betrieben und in der Landwirtschaft eingenommen. Alle erklärten ihre Bereiche nicht allein, wie es bereits Heinz Schmidt 1956 kritisiert hatte, zum „Garten Eden“, sondern zum Sperrgebiet. Wenn es um die Veröffentlichung von Untersuchungsberichten ging, dann legte man auch in der ABI, in Mißachtung der Arbeit vieler ehrenamtlicher Mitarbeiter, größeren Wert auf die Veröffentlichung positiver Berichte, als daß man sich als Quelle für Informationen über Mißwirtschaft Maßregelungen durch den Bereich Günter Mittag eingehandelt hätte. Nur wenige ABI-Stellen gewährten zögernd Einblick in Untersuchungen. Ausschlaggebend für Informationen und deren mögliche Veröffentlichung waren informelle Kontakte von Redakteuren zu einzelnen ABI-Stellen. Das persönliche Engagement einiger Mitarbeiter – auch regionaler Leiter – der ABI beruhte darauf, daß sie nur durch eine Veröffentlichung überhaupt hoffen konnten, daß ihre Berichte eine gewisse Wirkung erzielten, die in der schwerfälligen, ineffizienten und per Plan und Anweisung geleiteten Wirtschaft blockiert waren. ‚Satire‘ sollte durchsetzen, was Prüfberichte, die an den ZK-Sekretär für Wirtschaft und Leiter der Wirtschaftskommission, Mittag, gingen, nicht vermochten. Für die Befriedigung darüber, daß ein „ziemlich offener Brief“, später eine „Druck-Sache“, bewirken konnte, was der ABI, deren interne Berichte häufig im Sande verliefen, versagt blieb, mußte in dieser verkehrten Welt eine Zurechtweisung für die Weitergabe von Untersuchungsergebnissen in Kauf genommen werden. Die für Wirtschaft verantwortlichen Funktionäre konzentrierten sich in der Regel darauf, die „undichte Stelle“ aufzuspüren, anstatt den offengelegten Problemfällen nachzugehen. Gegen diese Haltung richtete sich Ernst Röhls Polemik in einem Leitartikel von 1980: „Früher wurde die Berechtigung einer Kritik anerkannt und die Ursache des Ärgers beseitigt. Heute wird danach ge-

49 Ebd.

fragt, wo die undichte Stelle ist und wer die Informationen weitergegeben hat.“ Und der Autor fordert: „Rückwärts zu alten Erfolgen!“⁵⁰ Ohne dies hier eindeutig auszuweisen, beschreibt Röhl hier ebenso, wie bei Veröffentlichungen verfahren wurde. Ein bezeichnender Ausdruck für diese Blockaden in der Wirtschaft wie in der SED-Öffentlichkeit liegt darin, daß ein ausdrücklicher Artikel zu diesem Thema nur in einer der stets vergleichsweise offenen Neujahrsnummern erschien: Im ersten Heft des Jahres 1982 „entschuldigt“ sich die Redaktion Innenpolitik in ihrer Rubrik „Post verkehrt“, Briefe der Redaktion an ihre Leser, einschließlich derer im ZK:

„Wir bitten um Entschuldigung für den von uns kritisierten haltlosen Zustand. Selbstverständlich ist es unsere Schuld, wenn bei Ihnen etwas nicht in Ordnung ist. Wir hätten ja nur nicht davon zu schreiben brauchen, und alles wäre in Ordnung.“

Persönliche Kontakte zu Mitarbeitern der ABI, die bereit waren, Material über ihre Untersuchungen zur Verfügung zu stellen, entstanden bei Artikel-Recherchen. Ernst Röhl lernte bei Vorbereitungen zu einem seiner Städteportraits⁵¹ den Chef der ABI Wittenberg kennen, der ihm von einigen Untersuchungen erzählte. Manfred Strahl konnte dann diesen Kontakt nutzen: „*Er hat mir [...] Fakten übelster Art mitgeteilt, und wir haben die natürlich alle verbraten. So. Ende vom Lied: Er wurde abgelöst. Mit deswegen. [...] Hier war [für das ABI-Komitee in Berlin, S. K.] was schiefgegangen, und sie waren sich nicht sicher, finden wir nicht vielleicht noch mehrere, die klammheimlich ... was verraten. Und um dem zu entgehen, wurde die ABI-Zusammenarbeit richtig festgelegt.*“⁵²

Um sich die Kontrolle darüber zu sichern, was in die Öffentlichkeit gelangte, wurde über die ZK-Abteilung Agitation die Zusammenarbeit der Redaktion mit der ABI formalisiert. Der Chefredakteur stellt diesen Vorgang in einen größeren Zusammenhang, aus dem sich erschließt, weshalb die ZK-Abteilung Agitation überhaupt daran interessiert war, daß innenpolitische Satire Untersuchungsberichte der ABI als Quellen nutzte, und zwar, wie nun festgelegt wurde, kontrolliert nutzte: „*Weil wir vorher oft Auseinandersetzungen mit dem ZK hatten wegen zu allgemeiner Satire, zu pauschaler Kritik – und sie legten in der Abteilung Agitation, sicher kam das auch aus dem Politbüro, Wert darauf, daß die Kritik immer konkret war, einfach aus dem Grunde, weil dann immer nur ein bestimmter Fall kritisch zu sehen gewesen ist, aber dieses keine Systemauswirkungen hatte – [...] empfahl [man] uns damals, konkreter zu sein in den satirischen Beiträgen und bot uns die Materialien der ABI an.*“⁵³ Die „Empfehlung“ lief in ihrer Formalisierung der Kontakte auf eine Verengung der Quellenbasis hinaus und blockierte eigene Recherchen durch die Autoren. Jedoch ließ sich auch mit Hilfe der „Einzelbeispiele“ am Detail über die Lage der Wirtschaft berichten und damit dann auch über die Wirtschaftsmisere, in die die DDR schlitterte. Und dennoch bleiben es die ABI-Stellen, die „*die Prügel kriegten [...] von den Leuten der Wirtschaft.*“⁵⁴ Die Redaktion dagegen besaß in dieser Konstellation einen gewissen Schutz gegenüber Beschwerden, die vor allem von Wirtschaftsfunktionären im ZK und Politbüro an die ZK-

50 Ernst Röhl, „Rückwärts zu alten Erfolgen“, in: *Eulenspiegel* 27. Jg. (1980) H. 23, S. 3.

51 Städteportraits von Ernst Röhl erschienen unter dem Titel „Stippvisite“ zwischen 1969 und 1979. Die erste „Stippvisite“ erschien 1966 im Heft 43, damals von Carl Andrießen. Die in diesen Zusammenhang gehörende „Stippvisite in Wittenberg“ erschien 1972, H. 1, S. 4.

52 Interview d.A. mit Manfred Strahl am 21.11.1997.

53 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

54 2. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 20.10.1998.

Abteilung Agitation gingen: „Über uns hielt immer noch Geggel die Hand. Die Leute von der Wirtschaft hatten keine Möglichkeit, bei uns einzugreifen.“ Jedoch berichtet der Chefredakteur ebenso von Beschwerden, die *direkt* an die Redaktion gingen.

Manfred Strahl hatte für die „konkreten Einzelfälle“ eine adäquate Form – Briefe – gewählt, einschließlich Adresse und Hausnummer. So ließ sich ein deutlich größerer Horizont als in einem traditionellen Artikel eröffnen. Strahl präsentierte die authentischen Fälle in ihren konkreten Bezügen, ergänzte sie um die genauen Angaben über Verantwortlichkeiten und Verantwortliche, und forderte eine Reaktion ein. Seine auf Kommunikation zielende Form eines Briefes richtete sich ausdrücklich gegen das Verschweigen. Nicht nur aus den Themen selbst, auch aus den Antworten ergeben sich präzise Detailstudien, in denen die wirtschaftliche Lage, die Blockade von Innovation und Information wie der Umgang mit Mitarbeitern und Kunden deutlich hervortreten. In einzelnen Fällen konnte tatsächlich eine Lösung oder zumindest Teillösung veranlaßt werden, in dem Probleme öffentlich gemacht wurden und in der Logik des Mediensystems damit die Verpflichtung zu einer in der Tendenz positiven Berichterstattung dahingehend zu nutzen war, daß auf eine öffentlich präsentierte Lösung gezielt wurde. (Nur) so konnten die in der Satirezeitung „konkret“ Kritisierten unter Handlungsdruck geraten. Festzuhalten ist hier, daß die Redakteure in den späten siebziger Jahren kaum die Möglichkeit hatten, in den Betrieben eigenständig zu recherchieren. Sie konnten jedoch einzelnen Fällen nachgehen, von denen sie durch die ABI-Berichte Kenntnis erlangt hatten. Die Voraussetzung dafür wiederum war, daß sich Betriebe selbst, Betroffene oder Mitarbeiter in der ABI dafür einsetzten und auch bereit waren, die Verantwortung und den unweigerlich folgenden Ärger auf sich zu nehmen, wenn nach einer Veröffentlichung nach den undichten Quellen gesucht wurde.

Kriterien dafür, welche Fälle in der Satirezeitung überhaupt präsentiert wurden, erschließen sich in der Bemerkung des Chefredakteurs, daß „Dinge aufgegriffen [wurden], von denen wir meinten, daß das mit den vorhandenen Kräften dieses Landes lösbar sein mußte. Und wir haben damit ja auch etwas erreicht. Weil ja vieles auch einfach durch Schlamperei und durch Bürokratie und durch Gleichgültigkeit und durch Unfähigkeit von Leuten [nicht funktionierte, S. K.], und da war es einfach mal nötig, Öffentlichkeit herzustellen, und dann ging das plötzlich.“⁵⁵ Die Grenzen des Machbaren, die Grenzen „berechtigter Kritik“ wies nicht zuletzt, jeden Donnerstag, die Abteilung Agitation aus.

3.2 Drucksachen

1981 endeten die „ziemlich offenen Briefe“ und wurden ersetzt durch „Drucksachen“, die von 1983 bis 1987 erschienen. Auch „Drucksache“ verwendete wieder eine offiziöse Bezeichnung, die im Vergleich zum Titel eines „offenen Briefes“ nun tatsächlich größeren Druck – Handlungsdruck, Zeitdruck, Sachdruck – impliziert. Die Vignette, die diese Serie begleitete, stützt die Interpretation, hier ginge es um individuelle Fälle. Die Karikatur eines großen Daumens, der von oben kommt und auf einen kleinen Männerkopf drückt, befördert die Lesart, daß hier konkrete Einzelfälle an die Öffentlichkeit gebracht würden, einschließlich der gewünschten „konkreten Verantwortlichkeiten“. Im Unterschied zur ersten Serie

55 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

sind jedoch einige der Themen von größerer Dimension. Auch sind die Antwortschreiben der in die öffentliche Kritik geratenen Direktoren weniger versöhnlich. Ein Beispiel dafür ist die „Drucksache“ an den Generaldirektor des Möbelkombinates Suhl⁵⁶. Das Möbelkombinat, das Einbauspülen für den Wohnungsbau herstellte, hatte diese ohne Information des Wohnungsbaukombinats um 50 cm verkürzt. Manfred Strahl kommentierte diese Materialersparnis zu Lasten der Mieter:

„Dem Einfallsreichtum sind auch bei Beibehaltung der Abmessungen keine unüberwindlichen Grenzen gesetzt. Im Laufe der letzten Jahre habe ich mir beispielsweise öfter neue Schuhe zugelegt. Darunter, das kann ich voller Stolz behaupten, befanden sich auch einige Neuentwicklungen. Aber ich habe immer die gleiche Größe getragen. 28,5, falls es Sie interessiert.“

Die unterschiedlichen Positionen der beiden Betriebe gingen noch aus den Antwortschreiben hervor, die der *Eulenspiegel* nebeneinander abdruckte. Der Generaldirektor des Möbelkombinates beschwerte sich über die „einseitige Information“, die die Zeitung verbreite und „die Öffentlichkeit falsch“ informiere. Dieser Brief, in welchem Verantwortung in der üblichen Wortgebung geleugnet wurde, erhielt zum Kommentar dessen eine besondere typographische Würdigung, eine Herzchen-Umrandung. Der Direktor des Wohnungsbaukombinates dagegen bedankte sich dafür, daß durch die Veröffentlichung neue Verhandlungen angesetzt wurden, die zu einer veränderten Haltung des Möbelkombinates geführt hätten. „Ihre Veröffentlichung bewirkte die Lösung des Problems mit.“⁵⁷

Blieb eine gewünschte Reaktion völlig aus, wurde diesmal ein Fall auch ein zweites Mal präsentiert. Auch darin erschließt sich die Begründung des neuen Formates. Nicht mehr allein durch eine Veröffentlichung eines Problems ließ sich dessen partielle Lösung erzwingen. Erforderlich war nun eine höhere Dosis an Aufmerksamkeit. 1985 wurde das Suhler Möbelkombinat erneut zum Adressaten, nun zweier „Drucksachen“. Anlaß war die Reklamation einer Berliner Familie, deren miteinander verbundene Sitzelemente der neuen Polstergarnitur „beim Hinsetzen ruckartig auseinander rutschten“⁵⁸, wie Strahl den Direktor des Möbelkombinates „informiert“. Der Kundendienst der Verkaufsstelle hatte die Reklamation mit der Begründung ablehnen können, die schnell zerbrechende Plastik-Verbindung – Ursache der Instabilität – sei vom Amt für Standardisierung, Meßwesen und Warenprüfung genehmigt worden. Der Kundendienst des Herstellerbetriebes dagegen hatte die Reklamation sofort anerkannt und den vollen Kaufpreis erstattet. Als es Schwierigkeiten gab, die Möbel abholen zu lassen, ermächtigte der Kundendienst des Herstellers schließlich den Käufer, die Garnitur selbst zum halben Preis weiterzuverkaufen. In seinem Antwortschreiben an den *Eulenspiegel* konterte der Kombinatdirektor verschlagen, indem er die Darstellungsverpflichtung der Zeitung als „Einzelfall“ ausnutzt:

„Den Inhalt des ersten Teils Ihres Artikels [...] betreffend muß ich feststellen, daß bisher keinerlei Veranlassung des Nachdenkens über neue, haltbare Verbindungskonstruktionen für das Elementprogramm ‚Werra‘ bestand. Die Verbindungselemente sind nach unseren Erkenntnissen die günstigste und ökonomischste Lösung [...] [Die Verbindung] hat sich seit Jahren bewährt und wird nicht nur im VEB Ultra-Möbel

56 Manfred Strahl, „Drucksache“, in: *Eulenspiegel* 31. Jg. (1984) H. 31, S. 4.

57 „Quittiertes“, in: *Eulenspiegel* 31. Jg. (1984) H. 37, S. 10.

58 Manfred Strahl, Drucksache, in: *Eulenspiegel* 32. Jg. (1985) H. 22, S. 4.

Suhl verwendet. [...] Ich habe dennoch veranlaßt, daß aufgrund des eingetretenen Sachverhaltes weitere Untersuchungen über die Ursachen, die Familie Meier zur Reklamation veranlaßten, erfolgen.“⁵⁹

Im Leitartikel desselben Heftes kommentierte Manfred Strahl diese Antwort:

„Wir bildeten uns nicht ein, der Betriebsleitung etwas Neues mitzuteilen. Wir wollten, offen gesagt, nichts anderes als eine Beseitigung des Mangels erreichen. [...] Zahlreiche Leser teilten uns mit, daß sie ebenfalls Hudelei mit den Plastbrillen [den Verbindungsstücken, S.K.] hatten. Anstatt jedoch aufwendig zu reklamieren, haben sie erfolgreich an einer konstruktiven Lösung des Problems gearbeitet. Falls der Betrieb an den Forschungsergebnissen unserer Leser interessiert ist, sind wir gern zu Vermittlungsgesprächen bereit.“⁶⁰

Da darauf keine Antwort des Direktors eintraf, erschien eine weitere „Drucksache“ – mit „der ausdrücklichen Bitte [...] für die unverzügliche Beseitigung dieser Mängel zu sorgen.“ Der Direktor des Suhler Möbelkombinats blieb stumm. Statt dessen erhielt Strahl einen vertraulichen, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Brief der Leiterin des Kundendienstes, der die Hintergründe der betriebsinternen Vorgänge aufhellt:

„Werter Herr Strahl! Ihr Satz aus ‚Bitte recht freundlich‘: Wir wollten [...] nichts anderes, als eine Beseitigung des Mangels erreichen – veranlaßt mich [...], Ihnen auch meinen Standpunkt und meine Erfahrung zu Ihrem Artikel ‚Drucksache‘ zu schreiben. Genau den gleichen Sinn hatte ich und sicher viele andere aus Ihrem Artikel herausgelesen. Die Reaktion der Verantwortlichen war leider eine ganz andere. Ich muß einschränken, beginnend bei den Funktionären des Stammbetriebes bis zum Büro des GD [Generaldirektors, S. K.]. Daß die Brillen halten, war in kürzester Frist festgestellt worden [...], das Rechenexempel schnell erstellt. Aber!! Das Verwerfliche an der Sache war und ist die Abwicklung der Reklamation.“

Die Leiterin der Reklamationsabteilung beschrieb in ihrem Brief weiter, daß die schlechte Qualität dem Betrieb sehr wohl bekannt sei, jedoch die Reklamationsabteilung – die Strahl in seinem ersten Artikel ebenfalls kritisiert hatte – betriebsintern die gesamte Schuld zugeschoben bekommen hatte. Und die Frau endete:

„Ich wollte Ihnen eigentlich nur Ihre Gedanken, die man aus dem ‚Bitte recht freundlich‘ herauslesen kann, bestätigen. [...] Ich abonniere schon viele Jahre Ihre Zeitung und die helfende Kritik fand ich immer gut, lassen Sie sich deshalb auf keinen Fall davon abhalten, so wie ich mich auch nicht entmutigen lasse und weiterhin alles daran setzen werde, meine Reklamationen nach den gesetzlichen Grundlagen zu erledigen.“⁶¹

Erst hier – und nicht öffentlich – wird der Hintergrund greifbar. Der interne Brief an die Redaktion markiert dabei auch den geringen Spielraum dafür, welche Briefe sich in der Zeitung überhaupt veröffentlichen ließen. Das Kombinat konnte die mangelhaften Möbelhalterungen ungeniert weiter produzieren, weil es sich nicht nur hinter der Bestätigung, daß die Teile die technischen Standards erfüllten, verschanzen konnte, sondern vor allem, weil es seine Produkte trotzdem verkaufte. Es stellte konkurrenzlos Mangelware her, es half dem

59 „Quittiertes“, in: *Eulenspiegel* 32. Jg. (1985) H. 28, S. 10.

60 Manfred Strahl, „Bitte recht freundlich“, in: *Eulenspiegel* 32. Jg. (1985) H. 28, S. 3.

61 Brief an Manfred Strahl vom 3.8.1985, im Besitz der Autorin.

Mangel ab mit mangelhaften Produkten und reproduzierte diesen. Die Kritik in der Druck-Sache traf nicht den verantwortlichen Generaldirektor; vielmehr machte dieser ausgerechnet die Abteilung, die im Gegensatz zu ihm selbst verantwortungsvoll arbeitete, zum Sündenbock und er konnte dies in dieser Veröffentlichungspolitik ungehindert tun.

Genau diese Konstellation wurde von *Eulenspiegel*-Autoren mehrfach bestätigt. Kritik, die einzelnen Produktionsbetrieben galt, traf zunehmend die Falschen. Und selbst Generaldirektoren waren häufig mit ihren veralteten Maschinen, einer katastrophalen Materiallage, Treibstoff- und Transportproblemen und auch abgeschottet von internationalen Standards gar nicht in der Lage, für Veränderungen zu sorgen. Diese Hintergründe blieben vollständig von Veröffentlichungen ausgenommen. Ganz abgesehen davon, daß die ursächlich Verantwortlichen in der SED-Hierarchie niemals in der Zeitung benannt wurden.

3.3 Veröffentlichte „Eingaben“

Beispiele für gewisse Ausnahmen von dieser Regel – aber auch für den angewachsenen Handlungsdruck – waren zwei Brief-Artikel, die an Minister adressiert waren. Sie erschienen 1980 und 1981 unter der gemeinsamen Überschrift „Ich hab‘ da mal ‘ne Frage“. Der Autor, Hartmut Berlin⁶², interpretierte hier das Gebot des „nachprüfbaren Einzelfalles“ in der Weise, daß Eingaben veröffentlicht und damit formell als Einzelfälle lesbar werden. Anstelle eines Verwaltungsrechtes gab es in der DDR ein Eingaben-Gesetz, das mehrfach ergänzt wurde. Nach Art. 103 der Verfassung war festgelegt, daß sich „jeder Bürger mit Eingaben (Vorschlägen, Hinweisen, Anliegen oder Beschwerden) an die Volksvertretungen, ihre Abgeordneten oder die staatlichen und wirtschaftlichen Organe wenden“⁶³ konnte. Der wirksamste Weg, eine verschleppte oder abgewiesene Eingabe durchzusetzen, war allerdings ihre Veröffentlichung. Nicht zuletzt deswegen, weil die Zeitung noch den Schein aufrechterhalten sollte, daß Eingaben tatsächlich Wirkungen erzielten.

Das Ausgangsmaterial für die Recherchen Berlins waren komplette Eingaben-Vorgänge, die Leser an den *Eulenspiegel* geschickt hatten, in der Hoffnung, diese durch eine Veröffentlichung durchsetzen zu können. Die Voraussetzung dafür war, daß die entsprechende Eingabe vorher in aller Konsequenz betrieben, an die zuständigen Instanzen gegangen, von ihnen anerkannt worden war – und der Anlaß für die Eingabe noch immer bestand und auf einer höheren Ebene angemahnt werden konnte. Durch die akribische Rekonstruktion der Fälle nicht erledigter Eingaben konnte zudem, als „konkrete Kritik“ am Beispiel des „Einzelfalles“, über verschiedene Bereiche der DDR-Gesellschaft berichtet werden, insbesondere über die Verweigerung von Zuständigkeit und damit erneut über blockierte Kommunikation. Die monatlich an die 300 Leserzuschriften gingen zunächst über den Tisch des Chefredakteurs oder eines Stellvertreters, die „*durch ein großes ‚E‘ auf dem Brief [festlegen], ob es*

62 Hartmut Berlin, Autor und Journalist. Geb. 1944, Journalistikstudium, Mitarbeit beim Fernsehen (u.a. *Prisma*), Dokumentarfilme, seit Mitte der siebziger Jahre beim *Eulenspiegel*, seit 1989 einer der beiden *Eulenspiegel*-Chefredakteure.

63 Einzelheiten regelte zuletzt das Gesetz über die Bearbeitung der Eingaben der Bürger vom 19.6.1975 (Gbl. I Nr. 26, S. 461). Danach mußte eine Entscheidung über eine Eingabe spätestens innerhalb von vier Wochen nach Eingang getroffen und dem Bürger mitgeteilt werden. DDR-Handbuch, Bd. 1, hg. v. Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, Köln 1985, S. 317.

sich um eine Eingabe handelte oder nicht. [...] Wenn der Brief Eingabencharakter hatte, der für das Heft nützlich gewesen ist, dann wurde das erstmal in der Redaktion ausgewertet, und für eine Veröffentlichung genutzt.“⁶⁴

Mitte Februar 1980 erschien der erste Brief-Artikel an einen Minister, „Schrott um jeden Preis: Ich hab‘ da mal ‘ne Frage, Genosse Minister!“⁶⁵. Der groß aufgemachte Brief, der eine Seite füllte, richtete sich an den Stellvertretenden Bauminister, Günter Oehlert, „betr. Eingabe Bernsdorf an Minister für Bauwesen als ziemlich offenen Brief zur Erledigung weitergeleitet“. Angeknüpft wurde hier an die „ziemlich offenen Briefe“ Strahls, deutlich wird auch hier der Hinweis einer relativen Offenheit, verändert hatte sich jedoch der Rang des Adressaten. Es war das erste Mal, daß ein Brief-Artikel an einen Stellvertretenden Minister gerichtet war. Welcher nicht erledigte Fall wurde dem Minister hier öffentlich vorgehalten? Der Hauptbuchhalter eines Betriebes (VEB Holzbauwerke Bernsdorf) hatte eine Eingabe an den Minister gerichtet, weil das Ministerium für Bauwesen für Planaufgaben verantwortlich war, die ein unaktuell hohes Schrott-Aufkommen festlegten. Weil der Betrieb seit längerer Zeit durch eine verbesserte, nämlich materialsparende Herstellung von Aluminiumfenstern weniger Abfälle hatte, ließ sich der „Plan“ nicht erfüllen. Das Gebot der Materialeinsparung einerseits und die Schrott-Auflage, die die Rohstoffgrundlage für einen zweiten Betrieb bildete, kollidierten miteinander. Der Empfänger der Aluminium-Abfälle (ein Dresdner Betrieb) verklagte den Bernsdorfer. Dessen Buchhalter wollte durch seine Eingabe klären lassen, ob es im Sinne des Ministeriums sei, Primärrohstoffe zu vergeuden, um die starre Planvorgabe für Sekundärrohstoffe zu erfüllen. „Die Genossen sind mit einer solchen Arbeitsweise nicht zufrieden und erwarten eine schnelle Klärung. [...] Mit bestem Dank im voraus“ und „einem sozialistischen Gruß“ läßt der *Eulenspiegel*-Redakteur die Eingabe an den Stellvertretenden Bauminister enden.

Innerhalb der – angesichts des dreiwöchigen Produktionsvorlaufes des *Eulenspiegels* – kurzen Zeit von fünf Wochen erschien die Stellungnahme des Stellvertretenden Ministers: „Im Beitrag [...] wird ein wichtiges volkswirtschaftliches Anliegen behandelt. Geht es doch in der Tat darum, die bereitgestellten Materialfonds maximal [...] zu nutzen. [...] Andererseits muß natürlich alles getan werden, um die in den Betrieben anfallenden Sekundärrohstoffe [...] in vollem Umfang zu erfassen. [...] [D]as Bestreben, beiden Erfordernissen zu entsprechen, kann in einzelnen Betrieben zu Problemen führen. Dabei gehen wir davon aus, daß natürlich die ökonomische Verwertung des Materials im Produktionsprozeß den Vorrang hat. [...] Die Aussage [...], daß die Eingabe des Genossen [...] nicht bearbeitet worden sei, entspricht nicht den Tatsachen. [...] [M]it den verantwortlichen Genossen [wurde] Übereinstimmung zu den weiteren Aufgaben und zur Lösung der anstehenden Probleme erzielt. Mit sozialistischem Gruß, G. Oehlert.“ Auf die Veröffentlichung des Brief-Artikels war es in der *Eulenspiegel*-Redaktion zu einer „Aussprache“ mit leitenden Mitarbeitern des Ministeriums für Bauwesen gekommen, die den dargestellten Fall als korrekt bestätigten, jedoch im Gegensatz zur Redaktion sowie dem Hauptbuchhalter des VEB Holzbauwerke Bernsdorf der Meinung waren, die Eingabe sei bereits, nämlich auf die übliche Weise, beantwortet worden. Dazu veröffentlichte die Redaktion folgenden Kommentar: „Wir verste-

64 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

65 Hartmut Berlin, „Ich hab da mal ne Frage, Genosse Minister!“, in: *Eulenspiegel* 27. Jg. (1980) H. 8, S. 13.

hen unter der Bearbeitung einer als berechtigt und lösbar erkannten Eingabe, daß konkrete Veränderungen eingeleitet werden. Zumal inzwischen ein paar Jahre ins Land gegangen sind. Bei den nun endlich veranlaßten Senkungen ist nach wie vor die Frage ungeklärt: Sind sie real?“⁶⁶ Die Antwort des Stellvertretenden Ministers bildete nicht nur ein Zeugnis für starre und unflexible Planaufgaben, sondern ebenso für das Unvermögen, diese in einer Frist mehrerer Jahre anzupassen noch Fehlplanungen einzuräumen. Auch führt der Minister vor, daß man Verantwortung von sich weist, in dem man eine Lösung behauptet.

Anderthalb Jahre darauf, im August 1982, folgte ein zweiter, und damit schon letzter, Briefartikel an einen Minister, diesmal an den Bauminister selbst, an Wolfgang Junker, „persönlich!“ Hier werden die Möglichkeiten zu „konkreter Kritik“ weitergetrieben und ausgereizt. Verknüpft werden zwei große Themen: Die Blockade von Eingaben und die Qualitätsmängel im Wohnungsbau. „Wasser im Bau!“ lautete ein Teil der Überschrift, und: „Lieber Genosse Minister! Ich hab da mal ‘ne Frage.“⁶⁷ Die vertrauliche Anrede wird sofort konterkariert durch hanebüchene Fakten. Der Autor, Hartmut Berlin, nahm einen authentischen Vorgang zum Anlaß, mehrere Skandale zugleich zu beschreiben, groben Pfusch beim Bau eines Wohnhauses und fehlende Reaktionen auf Eingaben, einschließlich des Bauministeriums selbst. Dazu rollt er den Fall eines Mieters auf: „Erinnern Sie sich noch an die Eingabe von Christian Höll aus der Salvador-Allende-Str. 44 in Berlin? Natürlich nicht. Dumme Frage. Bei uns wird ja so viel gebaut. Christian Höll ist der mit den Spezialfugen in den Wänden seiner Wohnung, wo seit 1978 immer der Wind durchpfeift. Regenwasser kommt auch durch. Komfortwohnung mit Wasser aus der Wand sozusagen. Aber Schwamm drüber. Herr Höll hat im Mai '80 an Sie geschrieben. Jetzt habe ich die unerledigte Eingabe auf dem Tisch.“⁶⁸ Es folgt eine lange Liste der Bauschäden in der Neubauwohnung des Ehepaars Höll und seiner drei Kinder in Berlin-Köpenick. Dabei gerät die Unfähigkeit mehrerer Instanzen in den Blick, an die Christian Höll Eingaben geschickt hatte und von denen er Abhilfe erhofft hatte: der Kommunalen Wohnungsverwaltung, des Wohnungsbaukombinats, der Bauakademie der DDR und des Oberbürgermeisters von Berlin. Alle hatten, wie der Artikel informiert, die Eingabe formell beantwortet, in dem sie ihre „Berechtigung“ anerkannten und an eine andere Instanz weiterleiteten. Zum Schluß landet die Eingabe wieder dort, wo sie ihren Anfang genommen hatte. „Ich hoffe“, endet Berlin seine äußerst ‚konkrete Kritik‘, „Sie am konkreten Beispiel umfassend informiert zu haben, welcher Aufwand von zahlreichen Mitarbeitern zahlreicher Institutionen betrieben wird, um Mängel in der Bauausführung zu verwalten. Mitunter über Jahre hinweg.“

Was in der Zeitung als „Einzelbeispiel“ vorgeführt wurde, betraf die Mieter dreier Häuserkomplexe, für die Christian Höll stellvertretend seine Eingaben geschrieben hatte und sich schließlich zermürbt an Medien gewandt hatte. Zuerst schrieb er an die Fernseh-Redaktion „Prisma“, die seinen Fall ablehnte, dann an den *Eulenspiegel*.⁶⁹ Die Blockaden öffentlicher Information zeigen sich allein darin, daß das für das Thema prädestinierte Fernsehmagazin sich nicht die Hände verbrennen wollte, weil das Wohnungsbauprogramm,

66 „Quittiertes“, in: *Eulenspiegel* 27 Jg. (1980) H. 13, S. 10.

67 Hartmut Berlin, „Lieber Genosse Minister! Ich hab‘ da mal ‘ne Frage“, in: *Eulenspiegel* 28 Jg. (1981) H. 32, S. 13.

68 Ebd.

69 Vgl. Gespräch d.A. mit Christian Höll am 9.6.1996.

Kernstück der Sozialpolitik der Regierung Honecker, berührt war. Der Fall fand schließlich nur in dem ‚satirischen‘, nicht ganz so ernsten Format (erfolgreich) Erwähnung. *„Es handelte sich um mehrere Blöcke, es war ein richtiges kleines Wohnviertel dort, die ganze Straße war Schrott [...] und diese Mieter haben an die Zeitung geschrieben [...] und was die geschrieben hatten, das war wirklich beschönigt noch, das war gräßlich. [...] Und was noch hinzukam, [...] hinten schimmelten die Möbel weg.“*⁷⁰

Erst durch die Veröffentlichung des Falles im *Eulenspiegel* – nachdem sich Christian Höll drei Jahre lang mit Schreiben und insgesamt fünf Eingaben um Abhilfe bemüht hatte –, wurde die Reparatur der undichten Außenfugen erzwungen. Unmittelbar nach Erscheinen des Heftes erteilte der Minister dem Wohnungsbaukombinat Potsdam, das die Wohnblöcke im Allende-Viertel gebaut hatte, die Weisung „zur kurzfristigen Beseitigung der [...] Durchfeuchtungsschäden“ in einer Frist von spätestens 8 Wochen.⁷¹ Im Dokument des Bauministers finden sich auch detaillierte Anweisungen zu den Sanierungsarbeiten, die das Ausmaß der Schäden erkennen lassen:

„Es sind alle Fugen zu kontrollieren und sachgemäß zu verschließen. Dazu gehören: die Fugen im Bereich Dach/Drempel; die horizontalen Außenfugen (...); erkennbare Risse in den Außenplatten; die Loggien.“⁷² Christian Höll berichtet, daß kurz nach Erscheinen dieses *„Sahne-Artikels“* auf einmal *„mehrere dieser dunkelgetönten Limousinen größerer Bauart (kamen), und die gingen dann hoch und machten bedenkliche Gesichter (...) und begutachteten natürlich auch von draußen (...) und kurze Zeit danach, da ging es schon los, da haben sie so eine Art Armierung angebracht, und die ganze Giebelwand ausgeschäumt.“*⁷³

Auch in der Redaktion gab es Bewegung. Bereits zwei (!) Hefte später, gleichbedeutend mit sofort, mußte in der Rubrik „Quittiertes“⁷⁴ ein Text eingefügt werden, der mit „Eulenspiegel“ unterzeichnet war. Dieses Statement hatte die ZK-Abteilung Agitation im Auftrag des Ministers verfaßt, „weil [...] die Redaktion selbst keinen brauchbaren Vorschlag unterbreitete“.⁷⁵ Darin ist von einer Debatte die Rede, die von den Verantwortlichen um die unerledigte Eingabe und die Baumängel geführt worden sei. „Es ging ziemlich heiß her – und das nicht nur wegen der Außentemperaturen –, als jene zur Beratung zusammentrafen, die tatsächlich für die nicht erledigte Eingabe [...] Verantwortung tragen. [...] Eindeutig und unmißverständlich ist deshalb festgelegt worden, wie vom verantwortlichen Wohnungsbaukombinat Potsdam gemeinsam mit der zuständigen KWV Berlin-Köpenick die verursachten Mängel in kürzester Frist beseitigt werden. [...]“⁷⁶ Von der erwähnten „Beratung“ konnte ebensowenig die Rede sein wie von der unwahren Behauptung am Ende des Textes, daß der Weg der Eingabe „viel kürzer hätte sein können, wenn von Anfang an in den betreffenden Baubetrieben verantwortungsvoller gehandelt worden wäre.“ Sowohl in den Redaktions-

70 Interview d.A. mit Hartmut Berlin am 1.6.1995.

71 Ministerium für Bauwesen, Weisung des Ministers, o.D. (1981), BArch, DH 1–29270.

72 Ebd.

73 Gespräch d.A. mit Christian Höll am 9.6.1996.

74 „Quittiertes“, in: *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 34, S. 10.

75 Information der ZK-Abt. Bauwesen „über eingeleitete Maßnahmen betreffs der im ‚Eulenspiegel‘ Nr. 32/81 erfolgten Veröffentlichung zur Eingabe des Bürgers Christian Höll“ an das Ministerium für Bauwesen vom 18.8.1981, BArch, DH 1–29256.

76 „Quittiertes“, in: *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 34, S. 10.

räumen wie im ZK-Gebäude, in das der Stellvertretende Chefredakteur, Hans Seifert, zitiert worden war, ging es um die Disziplinierung der Redaktion, weil sich der Bauminister und andere Minister gegen den ungewohnten und unüblichen Fall wehrten, öffentlich zur Verantwortung gezogen zu werden. In den Gründen für die Reaktion sind sich der damals beteiligte Redakteur und der Chefredakteur uneinig. Gerd Nagel erklärt die Maßregelungen der Redaktion damit, daß erstens den Ministern die Ereignisse in Polen im Nacken saßen, wo wenige Monate zuvor die unabhängige Gewerkschaft „Solidarność“ gegründet worden war, und man dort damit begonnen hatte, Minister öffentlich zur Verantwortung zu ziehen und zweitens, daß die Maßregelung der (Chef)Redaktion in Zusammenhang mit einem Titelblatt erfolgte, daß drei Wochen nach Hartmut Berlins Artikel erschien. Auch der Autor stellt den Zusammenhang zwischen Artikel und Titelkarikatur her, bewertet jedoch die Reaktion der Abteilung Agitation primär als Aktion im Auftrag Wolfgang Junkers.

Erneut bestand aus sachlichen Gründen keinerlei Anlaß, gegen die Chefredaktion vorzugehen. „Die parteimäßige Überprüfung des Sachverhaltes“ ergab, daß nicht nur „erhebliche Qualitätsmängel bei den Außenwandfugen“ bestehen, sondern zunächst auch bei der Warmwasserversorgungsanlage, welche „mit großer zeitlicher Verzögerung“ unterdessen repariert worden war.⁷⁷ Die Chefredaktion wurde „weichgeklopft“, wie es Gerd Nagel bezeichnet, derartig „konkrete Kritik“ – die ein Kerngebiet der DDR-Sozialpolitik betraf sowie einen Minister einbezogen hatte – nicht zu wiederholen. Hans Seifert, der den erkrankten Chefredakteur vertrat, wurde noch am Erscheinungstag des Heftes, am 10. August 1981, ins ZK bestellt und hatte dort bis zum 3. September insgesamt vierzehnmal zu erscheinen. Dort wurde er „runtergemacht“, „in einer [bewußt] furchtbaren Art, in einer verletzenden Art“, ihm wurde „staatsfeindliches und parteischädigendes“ Verhalten vorgeworfen und Versagen.⁷⁸ Verlangt wurden „Stellungnahmen“, die Hans Seifert und Ernst Röhl, der damals für das Ressort Innenpolitik verantwortlich war, zusammen mit Gerd Nagel im Krankenhaus verfaßten. Diese Stellungnahme reichte nicht aus. Verlangt wurden „immer wieder schriftliche Stellungnahmen, und da wußte man nicht, was sollte man denn nun noch reinschreiben [...]“: *„Wir vermissen immer noch die klare ideologische Linie, vom Klassenstandpunkt aus [...] Ihr solltet klare konkrete Schlußfolgerungen ziehen aus eurem Versagen, die Partei hat euch an diese Stelle gesetzt, an einen vorgeschobenen ideologischen Posten, und ihr habt versagt – vor den Angriffen des Klassenfeindes [...]“*. Das waren die Argumente. *„Schlimm, Genossen!“*⁷⁹

Hans Seiferts Bericht, den die Disziplinierung damals am stärksten betroffen hatte, macht deutlich, daß es der ZK-Abteilung primär nicht darum ging, renitenten Autoren einen Maulkorb zu verpassen. Es ging vor allem um die Demütigung der Chefredaktion und des Parteisekretärs, die ja darin versagt hatten, daß sie den Artikel nicht zensurierten. Seifert beschreibt, daß für ihn *„[d]ie Parteilichkeit [...] im Vordergrund [stand]. Wir waren Parteijournalisten, eingesetzt im Dienste, wie andere auch. Freilich muckten wir auf und stellten uns Fragen, wenn wir zusammensaßen.“*⁸⁰ Fragen gestellt wurden im internen, vertrauten Kreis. Nach außen hin wird die Pflicht erfüllt. Er sei immer davon ausgegangen, *„[w]ir tun der*

77 Ministerium für Bauwesen, BArch, DH 1–29256.

78 1. Interview d.A. mit Hans Seifert am 10.4.1996.

79 Ebd.

80 2. Interview d.A. mit Hans Seifert am 8.12.1998.

Republik einen großen Gefallen [...], es ist ein ganz großes, auch: Politikum, was wir hier machen, weil wir vor der Öffentlichkeit demonstrieren, ja, bei uns kann ein kritisches Wort geäußert werden, wo Fehler auftreten. Das war unsere Ausgangsposition. Ja, und dafür wurden wir dann belehrt: Das ist ja parteifeindlich, staatsfeindlich, alles, bloß nichts Positives [nichts Positives steht im Heft, S.K.], bloß nichts Gutes [ist] dran[gelassen worden]. Freilich sind wir davon ausgegangen: Wir wollten was Gutes tun. Wir wollten den Finger auf offene Wunden legen, was ja die Aufgabe der Satire ist, nicht wahr. [...] um Mißstände zu beseitigen – beseitigen können wir sie nicht, aber HELFEN, dazu beitragen, die Augen zu öffnen. Das ist IMMER unsere Ausgangsposition gewesen, NIE was anderes.“⁸¹

Die Desillusionierung des ehemaligen Parteisekretärs ist nicht unwesentlich getragen durch sein Engagement für die DDR und für die SED, als „ganz treuer Staatsdiener und DDR-Bürger“⁸², das durch eine Vielzahl von Maßregelungen wie dieser beschädigt und am Ende gebrochen wurde.

Selbst in die Redaktion kam „*hoher Besuch*“, kommentierte Hartmut Berlin den unüblichen Vorgang, daß Mitarbeiter der Agitationsabteilung die Redaktion persönlich aufsuchten. Klaus Raddatz, einer der Stellvertretenden Leiter der Abteilung Agitation, behauptete dort ebenfalls, dem Feind sei leichtfertig Schützenhilfe gegeben worden, indem die Zeitung die sozialistischen Errungenschaften in Mißkredit gebracht habe. Dazu hatte bereits Ende der siebziger Jahre eine Kommission des Verbandes der Journalisten der DDR mit Recht festgestellt: „Unter Berufung auf dieses Prinzip [wird] [...] für manche Stellen ein bequemer Vorwand gegeben [...] fast alles für tabu zu erklären.“⁸³

Zu den einmaligen Maßregelungen vor allem der Chefredaktion gehörte der Einsatz einer Zensorin direkt in der Redaktion. Dies geschah, als drei Wochen nach der „Frage“ an den Bauminister eine Titelkarikatur von Manfred Bofinger erschien, die die Abteilung Agitation als Kommentar einer Rede Honeckers zur Preispolitik interpretierte.⁸⁴ Der Stellvertretenden Chefredakteurin des *Magazins* war einige Monate lang das gesamte Heft vorzulegen, bevor es in Druck ging. An das Manuskript heftete sie Zettel mit Einwänden, wenn sie meinte, eine Kritik sei „ungerecht“, weil man sich in dem betreffenden Industriezweig ja wirklich bemühe. Derart offensichtliche Zensur war bei den Parteijournalisten des *Eulenspiegels* allerdings völlig überflüssig. Sie verfaßten ihre Artikel jetzt so, daß die Manuskripte unverändert in Druck gehen konnten.

Im Brief-Artikel an den Minister wurde die Ebene der Personen, die üblicherweise im Sati-reheft in die Verantwortung genommen und kritisiert wurden, überschritten. Dies ließ sich zunächst aus dem Fall selbst begründen, der eine Eingabe an den Minister persönlich betraf, die dieser nicht hatte beantworten lassen. Natürlich bot dieser authentische und dokumentierbare Fall überhaupt die Gelegenheit dazu, einen Minister in die Verantwortung nehmen zu können. Daß dies überhaupt in Erwägung gezogen wurde, ist wiederum Ausdruck einer

81 1. Interview d.A. mit Hans Seifert am 10.4.1996.

82 Ebd.

83 Kommission für Schaffensfragen beim VDJ, September und Oktober 1978. SAPMO-BArch, IV 2/2.037/69.

84 Titelkarikatur von Manfred Bofinger, *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 35.

Periode, in der einerseits größerer Druck nötig geworden war, andererseits (noch immer) eine gewisse Hoffnung bestand, Erfolge erzielen zu können. Jedoch blieb auch in diesem nicht alltäglichen Artikel das meiste ausgespart, wie im Presse-Alltag üblich. Nicht nur war ein ganzer Häuserblock betroffen. Auch war es weder ein Zufall, noch der Tatsache zu verdanken, daß es sich um einen „Experimentalbau“ handelte, daß hier derartig schlecht gebaut worden war. Vielmehr war diese Situation Ausdruck des schlechten Zustandes, in dem sich die DDR-Wirtschaft Anfang der achtziger Jahre insgesamt befand. Dieser Hintergrund eröffnet sich in den Unterlagen der Staatlichen Bauaufsicht zum „Stand der Herstellung qualitätsgerechter Fugen im industriellen Wohnungsbau“, die das Ministerium für Bauwesen aus Anlaß des *Eulenspiegel*-Artikels hatte zusammenstellen lassen, zunächst in der Absicht, der Zeitung fehlerhafte Berichterstattung nachweisen zu können. Dieser Plan ging nicht nur nicht auf, vielmehr werden noch einmal die kleinen Dimensionen der „konkreten Kritik“ greifbar angesichts der hier aufscheinenden Probleme, die im Artikel allesamt ungenannt blieben. Von der Staatlichen Bauaufsicht wurden die Hauptursachen für Mängel bei der Fugenherstellung für Plattenbauten insgesamt folgendermaßen erklärt: Durch

„- nicht erfolgte Achs- und Höhenvermessung, die durch fehlende Vermessungskapazität begründet wird;

- Lieferung von 49% der Elemente mit einer Qualität der Sorte B, obwohl das passungstechnische Projekt den Einbau von Elementen der Sorte A vorsieht;

- dem z. Z. nur zur Verfügung stehenden Kemafilstrick, der noch nicht den Anforderungen als Dichtungsmittel in der Horizontalfuge genügt (Ungenauigkeit durch Verrutschen während der Montage);

- mangelhafte Sorgfalt bei der Ausführung der Vertikalfuge wie Verdrehen der Schlagregensperre;

- trotz Vorschrift werden die Korropanbinden teilweise nicht heiß geklebt, weil die erforderlichen Arbeitsgeräte nicht in ausreichender Menge zur Verfügung stehen;

- die Polystyrol-Wärmedämmung wird zum Teil nicht sorgfältig eingebracht [...].“ Zudem sei „[e]ine vollständige Kontrolle durch die TKO [Technischen Kontrollorgane] [...] durch Unterbesetzung nicht gegeben.“⁸⁵

Dieser Bericht lag nur dem Ministerium vor. Gleichwohl wurde von der ZK-Abteilung Agitation mit Hilfe der „Stellungnahme“, die im *Eulenspiegel* zu erscheinen hatte, suggeriert, daß das in einem vergleichsweise kleinen Ausschnitt präsentierte Problem behebbar sei. Die völlig unterschiedlichen Dimensionen des internen Berichtes der Staatlichen Bauaufsicht, der präzise Fakten und Hintergründe zum Problem der undichten Fugen bietet und des veröffentlichten Artikels, der lediglich am Beispiel eines „Experimentalbaus“ Symptome beschreiben kann, die er als Sonderfall ausweisen muß, verweisen darauf, wie weit auch zu einer Zeit, in der der Ton in den Briefen scharf geworden war (und scharf werden mußte), die Presseberichterstattung – auch wenn sie ihre Grenzen ausschnitt – und die Realität auseinanderklafften.

Der an den Bauminister Junker adressierte „Brief“ war bereits die letzte „Frage“ an einen Minister. Die geplante Serie mußte nach den beiden Briefen eingestellt werden. Brief-

85 Ministerium für Bauwesen, Bereich Städtebau – Wohnungsbau – örtliches Bauwesen, Staatliche Bauaufsicht, Information zum Stand der Herstellung qualitätsgerechter Fugen im industriellen Wohnungsbau, 29.10.1981, BArch, DH I–29270.

Artikel an einen Minister wurden von der Zeitung nie wieder in Druck gegeben. Manfred Strahls „Drucksachen“, die ab 1983 erschienen, richteten sich an Kombinatdirektoren, eine Ebene, von der aus unter Umständen noch Aktionen erwartet werden konnten und gleichfalls an eine Ebene, von der keine disziplinierenden Maßnahmen gegen die Chefredaktion veranlaßt werden konnten. Hartmut Berlins neue Briefserie, die von 1986 bis 1989 erschien, war in Format und Fallbreite dann noch kleiner angelegt als Manfred Strahls „Drucksachen“. In diesen „Briefen, die uns doch erweichten“ kommunizierte der Autor mit (seinen) Lesern, der Gruppe, mit der dies tatsächlich funktionierte.

Den weiteren Kontext im Satireblatt für Hartmut Berlins „Eingaben“ an die (Stellvertretenen) Minister bilden eine Vielzahl an Artikeln zu diesem Thema, die etwa zeitgleich mit Manfred Strahls ersten „ziemlich offenen Briefen“, im Jahre 1977, zu erscheinen beginnen. Die kleineren Eingaben-Fälle wurden auf den „Passivisten/Spassivisten“-Seiten⁸⁶ präsentiert, die grundsätzlicheren Fragen in Leitartikeln. In einem dieser Leitartikel markiert sich die Rolle und Bedeutung von Eingaben-Artikeln im *Eulenspiegel*: Unter der Überschrift „Scherz, laß nach!“⁸⁷ schildert Jochen Petersdorf die Mühen einer Frau, ihre Eingabe in einem Ministerium abzugeben. Zur Sprache kommt dabei die Praxis des Ministeriums, sich Bürgerbegehren gegenüber trickreich zu verschließen: Leute werden bereits vom Pförtner abgewiesen, „öffentliche Sprechstage“ nicht eingehalten, die Zuständigkeit an sich wird abgestritten. Petersdorfs bezeichnender Kunstgriff besteht darin, den Ort der Handlung zu verfremden und vom Ministerium in die *Eulenspiegel*-Redaktion zu verlegen. Nachdem der Autor alle Versuche beschrieben hat, die Frau mit der Eingabe, Frau R., abzuschütteln, kommt er auf den realen Hintergrund des von ihm präsentierten Falles zu sprechen: Er basiere auf einer „sachlichen Mitteilung“ von Frau R. an die Redaktion. Und: „Wir haben nur, spaßig wie wir sind, den Ort der Handlung etwas verfremdet. Es geschah nämlich alles im Ministerium für Handel und Versorgung. [...] Frau R. hat sich beim Minister beschwert.“

Der Ortswechsel im Text vom Ministerium in die „Eulenspiegel“-Redaktion hat paradigmatischen Wert: Zum Ausdruck kommt, wo sich letztendlich die richtige Annahmestelle für Eingaben, die von zuständigen Instanzen ignoriert worden waren, befand: paradoxerweise in der Redaktion eines Satireblattes!

4. Blockierte „konkrete Kritik“

1986 sollte die „Empfehlung“ der Abteilung Agitation, Material der ABI zu nutzen, plötzlich nicht gelten, vielmehr sie wurde blockiert. „[...] [D]ann spürten wir, daß die Zusammenarbeit mit der ABI irgendwo gestört war. Es gab keine Gespräch darüber, sondern die rührten sich nicht mehr. [...] Und dann haben wir uns ein Gespräch mit dem Stellvertreten-

86 Ein „Passivist“ ist das Gegenteil von einem Aktivisten: der/die nichts unternimmt. Aus dem „Frischen Wind“ übernommene Rubrik, zuerst von Hans-Werner Tzschichhold. Im „Eulenspiegel“ zunächst „Passivisten am Schwarzen Brett“, ab H. 3/1954 „Passivisten“, ab H. 12/1955 „Passivisten und Spassivisten“.

87 Jochen Petersdorf, „Scherz, laß nach!“, in: *Eulenspiegel* 24. Jg. (1977) H. 26, S. 3.

den Minister erbeten [...] und dieser Minister, der hatte einen sehr aufgeräumten Schreibtisch, so daß man immer annahm, eigentlich hat er gar nichts zu tun, und wenn dann [unser üblichen, S.K.] Gespräche waren, dann lag da immer auf einer Kante dieses Schreibtischs so ein Aktenordner, und daraus bezog er dann das, was er uns anbieten konnte, und bei diesem Gespräch lag überhaupt nichts auf dem Tisch – [...] und der Minister erklärte uns – ich faß das mal zusammen, sinngemäß: Sie haben es satt, dauernd für uns die Prügel einzustecken.“⁸⁸ Die ABI durfte – auf Anweisung von Günter Mittag, dem auch die ABI unterstand – der Satirezeitung keine Untersuchungsergebnisse mehr mitteilen – selbst nicht mehr über „publikumsfähige Hauptvorhaben“, wie Gerd Nagel gegenüber Joachim Herrmann den Umstand, daß dabei stark ausgewählt wurde, umschrieben hat. „Uns ging also wirklich der Stoff für die sogenannte ‚konkrete Kritik‘ aus, und ich habe dann in vielen Gesprächen mit Heinz Geggel und auch mit Dr. Langguth⁸⁹ (...) darauf hingewiesen, daß unter diesen Bedingungen es unmöglich ist, den ‚Eulenspiegel‘ so weiterzuführen, wie er gewesen ist, und daß die Leser das auch spüren würden, und man möge sich überlegen ob man das Echo verträgt. Und da gab es also solche Bemerkungen [von Langguth, einem Vertreter der ‚positiven Satire‘, S.K.]: Tja, könnt Ihr nicht völlig auf Humor umsteigen? Und die satirische Seite ganz einstellen.“⁹⁰ Chefredakteur und Stellvertretender Chefredakteur wenden sich an Joachim Herrmann, den ZK-Sekretär für Agitation:

„Uns geht es um nicht mehr, als daß die über ein Jahrzehnt auch von der Abteilung Agitation als notwendig und nützlich erachteten Informationen der ABI über publikumsfähige Hauptvorhaben an den ‚Eulenspiegel‘ wieder aufgenommen werden.“⁹¹

Herrmann reagierte auf das Schreiben nicht. Er leitete es an Günter Mittag weiter. In diesem Vorgang, der der Chefredaktion nicht mitgeteilt wurde, erschließt sich die Instanz, die die Informationen durch die ABI an die Zeitung untersagt hatte. Nagel unternimmt einen zweiten Anlauf. „Ich [...] habe dann um ein Gespräch in der Abt. Agitation nachgesucht [...] – und da habe ich auch nur – sie schreiben ja nicht gerne Briefe – sie machten das lieber mündlich. Von uns wünschten sie Briefe, weil sie das vorlegen mußten [...] aber Antworten gab es nie.“⁹² Später, nach einem weiteren Schreiben an Herrmann „ging [...] es dann wieder, die Quellen flossen nicht so ergiebig wie in den früheren Jahren, aber so Ende 1988, Anfang 1989 ging das wieder, und es gab aber ständig Ärger [...] der sich auch wieder nicht direkt zwischen dem Bereich Mittag und uns abspielte, sondern immer entweder über die Abteilung Agitation ging oder über den Günter Bobach [...] von der Agitationskommission beim Politbüro.“⁹³

88 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

89 Dieter Langguth, einer der (vier) Stellvertretenden Abteilungsleiter in der ZK-Abteilung Agitation unter Heinz Geggel, zuständig für den Sektor Presse. Vgl. Gunter Holzweißig, Medienlenkung in der SBZ/DDR. Zur Tätigkeit der ZK-Abteilung Agitation und der Agitationskommission beim Politbüro der SED, in: Publizistik, 39. Jg. (1994), S. 58–72, S. 61.

90 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

91 Schreiben von Gerd Nagel (Chefred.) und Jürgen Nowak (Stellv. Chefred.) an Joachim Herrmann, Mitglied des Politbüros und Sekretär des ZK der SED für Agitation und Propaganda vom 15.10.1987, SAPMO-BArch, Büro Joachim Herrmann, DY 30/IV 2/2.037/44, Bl. 93f.

92 1. Interview d.A. mit Gerd Nagel am 25.8.1996.

93 Ebd.

Verarbeitet wurden diese „schwach fließenden Quellen der ABI“, eigene Informationen, Leserinformationen. Bobach soll dazu veranlaßt werden, für mehr Informationen zu sorgen, es kommt Ende 1988/Anfang 1989 zu einem Gespräch bei Bobach. *„Bobach sagte: Moment bitte, ich geh' mal schnell in die Kantine [...] – und ging raus – und auf dem Tisch lag aufgeschlagen eine Akte mit einem Schreiben von Mittag, wo er die Frage stellte: Wie lange man noch dulden will, daß der Nagel im ‚Eulenspiegel‘ so mit brisanten wirtschaftlichen Informationen umgeht. Und er verlangt eine Aussprache mit Konsequenzen mit mir. Das haben wir gelesen, Nowak und ich. [...] Und [Bobach] kam dann wieder, und sprach nicht mit uns, und sagte, ihr seid ja Journalisten, und Journalisten sind neugierig, ich glaub, ich muß nichts mehr sagen, und aß dann seine Stulle ...“*⁹⁴

Erst im September 1989, bei einem Gespräch in der Abteilung Agitation, wird Nagel eröffnet, die Quellen zur ABI würden wieder aufgemacht. Nun wurde vom Bereich Mittag ein Abteilungsleiter beauftragt, bei den Gesprächen zwischen Redaktion und ABI dabei zu sein, er sollte *„uns ‚helfen‘, wie wir bestimmte Fragen angehen können“*. Als das erste (und letzte) Treffen mit der ABI-Leitung wieder zustande kommt, schweigt der Stellvertretende Minister von der ABI, statt dessen redet Mittags Beauftragter und präsentiert Materialien, die er vorbereitet hat – *„und dieses Material war geschwärzt und geschnitten. Und der Minister hat mich nur angeguckt und hat so (Schulterzucken) gemacht, da habe ich mir das [...] eingesteckt und bin gegangen. Und dann haben wir uns in der Redaktion hingesetzt und haben geguckt, was aus dem nichtgeschwärzten Material zu machen war und es war nichts. Naja, und im Oktober war's dann mit der DDR zuende. Mit dieser DDR zuende.“*⁹⁵

Am Beispiel „konkreter Kritik“ eskaliert die Blockade. Wenn eine konkrete Information geschwärzt wird, bleibt der „Satire“, die bereits auf die Details kleinen und kleinsten Ausschnitts gedrückt worden war, nur Schweigen. Oder (Galgen)Humor. Aus der Medienpolitik der DDR – welche im Kabarett der achtziger Jahre zunehmend offener attackiert wurde, wie die Untersuchung zum Potsdamer *Kabarett am Obelisk* zeigen wird – erklärt sich nicht nur das Dilemma der DDR-Zeitungen. Aus dieser Medienpolitik erklären sich ebenfalls die Bereiche, denen sich Zeitungssatire zwangsweise und zwangsläufig zuwandte. Zwar kollidierte allein die Forderung nach „positiven“ Berichten mit der negativen Triebkraft von Satire, die darauf aus war, „empörende“ Vorgänge zu kritisieren, zu bekämpfen, oder aber über sie aufzuklären. Jedoch bescherten dem *Eulenspiegel* deren Präsentation in den standardisierten und geglätteten Tageszeitungen, die vielen substanzlosen Parolen sowie die verklärenden und verlogenen Euphemismen in den veröffentlichten Reden und Berichten die Voraussetzungen dafür, daß bereits mit Artikeln, die lediglich Details der erfahrbaren empörenden Vorgänge beschrieben, Erfolge bei den Lesern zu erzielen waren. Dies galt um so mehr für eine vorsichtige Kritik, die in Richtung SED zielte. Aus der Logik des DDR-Pressesystems erklärt sich die Wirkung und der Einfluß einer Zeitungssatire, die – wie sich im Vergleich zum DDR-Kabarett dieser Zeit zeigen lassen wird – weder besonders zugespitzt, noch auf Grundsätzliches zielend operierte, noch die Hintergründe ihrer Fälle umfassend präsentieren konnte. Entscheidend war im DDR-Zusammenhang betrachtet erstens, daß in satirischer Form in einer Zeitung überhaupt Probleme und Mißstände, die zu den Alltags-

94 Ebd.

95 Ebd.

erfahrungen gehörten, zur Sprache gebracht wurden. Zweitens erhielten in diesem System die auf „konkrete Kritik“ beschränkten wie verpflichteten *Eulenspiegel*-Satiren DDR-spezifische Wirkungsmöglichkeiten. Gerade weil die gesamte DDR-Presse auf Erfolgsmeldungen ausgerichtet war und als grundsätzlich parteiinitiiert und -kontrolliert galt, war es möglich, die Lösung einiger Probleme allein dadurch zu erzwingen, daß diese veröffentlicht wurden und so einer sanktionierten Abmahnung glichen. Allerdings nahm man auch im ZK und Politbüro das Satireblatt wachsam und mißtrauisch zur Kenntnis. So konnte es passieren, daß die Titelkarikatur eines Bockwurst-Verkäufers 1981 zum „Politikum“ avancierte, denn die Spruchblase, wonach eine vierzipfelige Bockwurst mit 50% Preisaufschlag über „höhere Gebrauchseigenschaften“ verfüge als eine konventionelle, hatte ein Minister als persönlichen Angriff auf den Staatsratsvorsitzenden gewertet, welcher gerade über die stabile Preispolitik der DDR referiert hatte.⁹⁶ So weit reichte „konkrete Kritik“ jedoch nie. Aber genau das vermuteten bis zum Schluß ihre vielen Zensoren.

96 Vgl. Titelkarikatur von Manfred Bofinger, *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 35, S. 1.

KAPITEL 7

Anfang und schnelles Ende des *Kabarets am Obelisk*

1. Die letzte Kabarettgründung in der DDR

Zwanzig Jahre nach dem Beginn der DEFA-*Stacheltiere* gab es noch einmal einen Aufbruch in Sachen Satire. Nun wird Kabarett gefördert, so daß sich zwischen 1973 und 1980 die Zahl der Berufskabarets verdreifacht.¹ Konträr zum ersten Satire-Unternehmen im Massenmedium Film, in dem sich sofort und deutlich die Unvereinbarkeit von *Satire* und SED-Öffentlichkeit abzeichnete, aber eben auch Bedeutung und Nutzen eines solchen Genres, ist es nun die kleinste satirische Institution, die erweitert wird. Anfang der siebziger Jahre hatte einer der am *Stacheltier* beteiligten Regisseure den Versuch unternommen, es noch einmal mit satirischen Kurzfilmen zu versuchen. Damit war er auf taube Ohren gestoßen.² Jedoch zeigt sich gerade im Vergleich zum *Stacheltier*-Start 1953, welche geringe Dimension die neue Institution aufwies. Die Filme waren mit 20 Kopien pro Folge angelaufen, hatten schnell 50 Kopien erreicht und waren 1954 bereits mit 800 Filmen im Umlauf, als dann mit einer neuen Folge jeweils eine alte herausgenommen wurde. An Kabarets gab es Ende der siebziger Jahre ganze zwölf, vor allem in kleinen Häusern. Diese geringe öffentliche Dimension des Kabarets jedoch erklärt ihre vergleichsweise großen potentiellen Möglichkeiten als kritisches Genre. Ebenso wie zuvor besagt das nicht, daß ihr diese von den „anleiten-

1 Nach den ersten drei DDR-Kabarets, die in den fünfziger Jahren eingerichtet worden waren, *Die Distel* (1953), *Leipziger Pfeffermühle* (1954) und *Die Herkuleskeule* (1955), sowie dem Kabarett der Stadt Halle, *Die Kiebitzensteiner* (1967), kam es zu folgenden Neugründungen an Berufskabarets in den DDR-Bezirkshauptstädten: 1973: *Fettnäppchen* Gera; 1976: *academixer* Leipzig [Die *academixer* entstanden 1964 an der Karl-Marx-Universität Leipzig als Studentenkabarett und sind darin eine Nachfolge-Einrichtung des *Rates der Spötter*. 1976 erlangten sie den Status als Profi-Ensemble. S.K.]; 1977: *Kugelblitze*, Magdeburg; 1977: *Oderhähne*, Kleist-Theater, Frankfurt/Oder; 1978: *Kabarett am Obelisk*, Potsdam; 1978: *Kabarettensemble des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin*; 1980: *Die Arche*, Städtische Bühnen Erfurt, 1980: *Die Umweltschützer*, Volkstheater Rostock. Zusammenstellung von Rudolf Hösch in: „Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst“ 2/1980, Beilage der Zeitschrift *Unterhaltungskunst*, Juli 1980, S. 20.

2 Vgl. Interview d.A. mit Heinz Thiel am 17.12.1996.

den“ staatlichen und Partei-Institutionen bereitwillig eingeräumt worden wären. Jedoch zeigt die Zulassungspolitik, daß eine schärfere kritische Nuance im Kabarett – wie sie sich vor allem im Vergleich zu den Möglichkeiten der auf „konkrete Kritik“ festgelegten Zeitungssatire dieser Zeit zeigt – durchaus im Sinne der SED lag und als stabilisierender Faktor ihrer Öffentlichkeit genutzt wurde.

Der deutlich herausgestellte Eifer von SED sowie Ministerium für Kultur bei der Etablierung einer bis dahin nicht sehr beförderten Einrichtung ließ sich zunächst, Mitte der siebziger Jahre, als Zeichen einer gewissen Liberalisierung in den Künsten (miß)verstehen. In diesem Kontext schien es nicht verwunderlich, daß nicht nur das Theater in der DDR aufblühte, sondern auch das Kabarett seine Basis verbreiterte. Dazu hatte Mitte der siebziger Jahre das Ministerium für Kultur³ die Lizenz erteilt. „In der Perspektive [sollte] jede Bezirksstadt ein eigenes Kabarettensemble besitzen“⁴, hieß es damals. Dieses Ziel stand in materiellem Zusammenhang mit der Aufwertung der DDR-Bezirksstädte gegenüber der Hauptstadt Berlin. Sie erhielten die finanziellen Mittel, um Kabarett überhaupt gründen zu können⁵. Im Vergleich zu den ersten Kabarettgründungen 1953/54 kann man für die siebziger Jahre von einer Gründungswelle reden: Die Zahl der Kabarets verdreifachte sich. Auch die neuen Kabarets verdankten sich politischer Notwendigkeit. Sie waren Einrichtungen der Städte oder Bezirke, ihre entscheidende Kontrollinstanz war die SED, und doch besaßen sie den Nimbus gewagter Rede. Für das jüngste und letzte DDR-Kabarett, das 1978 entstandene Potsdamer *Kabarett am Obelisk*, soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Rahmen sich die Satire zu DDR-Themen, die dieses Kabarett bot, bewegte. In welchen Dynamiken kam damals „innere Kritik“ im Kabarett zustande und wo lagen ihre Grenzen?

Obleich politisch gewollt entstand auch das *Kabarett am Obelisk* nicht von einer SED-Instanz verordnet. Wie bei allen anderen DDR-Satireeinrichtungen verdankte sich das Unternehmen zuallererst der Initiative der Personen, die Kabarett machen wollten. Heinz Düdder, der damalige Direktor der Potsdamer Konzert- und Gastspielliederektion, nutzte die politische und finanzielle Möglichkeit, ein Kabarett bilden zu können und setzte dies mit Hilfe seiner Beziehungen zur Partei- und Kulturbürokratie in Potsdam auch kraftvoll um. In seiner Konzeption von 1977 für ein neues Kabarett, die an den Rat des Bezirkes Potsdam gerichtet war, geht Düdder auf das Interesse der SED an einer solchen Institution ein, indem er die politische Aufgabe folgendermaßen beschreibt: „Durch aktuelle Fragestellungen und deren künstlerische Gestaltung werden wesentliche erzieherische Potenzen im Sinne sozialistischer Persönlichkeitsbildung aktiviert und gleichzeitig breite gesellschaftliche Kräfte für die Lösung bestimmter Entwicklungsprobleme angesprochen.“⁶ Düdders Formulierung an die Adresse der zuständigen SED-Stellen deutet auf deren Interesse, mit der Institution Kabarett kleine (!) – vielmehr kleinstmögliche – Bereiche in ihrer Öffentlichkeit zu schaffen, die Unterhaltung boten und mit denen sie sich selbstkritischer und ‚liberaler‘ präsentieren konnten, als sie ihren Medien, insbesondere den publizistischen, zubilligten. Zweitens deutet die Erwähnung des Gemeinplatzes, Kabarett solle „aktuelle Fragestellungen“ aufgreifen und

3 Empfehlungen des Ministeriums für Kultur vom 27.4.1976, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

4 Konzeptions-Entwurf für ein Kabarett in der Bezirksstadt Potsdam vom 6.4.1977, Ebd.

5 Interview d.A. mit André Brie am 29.10.1997.

6 Entwurf vom 6. April 1977 von Heinz Düdder, Leiter der Konzert- und Gastspielliederektion Potsdam und erster Direktor des Potsdamer „Kabarett am Obelisk“, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

bearbeiten, auf einen grundsätzlichen eklatanten Ausschluß beziehungsweise die Blockade von Kritik in der SED-Öffentlichkeit. Kein halbes Jahr, bevor Heinz Düdler sein Kabarett-Konzept schrieb, hatte es – ausgelöst durch die Ausbürgerung Wolf Biermanns – in der DDR die sehr eindringliche Forderung von etablierten Künstlern nach öffentlich ausgetragem Dialog (zunächst: mit ihrer Regierung) gegeben.⁷ Und so läßt sich das Angebot des Ministeriums für Kultur an die Bezirke, neue Kabarettts zu gründen, erneut als eine Maßnahme der SED bewerten, sich im Rahmen einer im Kern unveränderten Medienpolitik punktuell Entlastung zu verschaffen, indem sie Institutionen einer freieren, doch in der eigenen Sphäre gleichwohl kontrollierten Rede etablieren ließ.

Dieses Gegeneinander von unveränderter Politik und kritischer Rede manifestierte sich sofort im engen (partei-)offiziellen „Maßnahmeplan zum Aufbau eines Kabarettts in der Bezirksstadt Potsdam“, den der Rat des Bezirkes Potsdam im Juni 1978 beschloß. Priorität in den Programmen sollte danach noch immer die „Entlarvung des Klassenfeindes“ haben, DDR-Themen standen erst an zweiter Stelle, gefolgt von der Verpflichtung, die „Freundschaft mit der Sowjetunion und den anderen sozialistischen Bruderländern [zu vertiefen]. Die letzte Aufgabe lautete, daß das Kabarett auch „einen Anteil bezirksbezogener Sujets realisieren“⁸ sollte. Die Forderung, Freundschaft zur Sowjetunion und den anderen sozialistischen Bruderstaaten zu halten, erlangte schnell – mit der Gründung von Solidarność in Polen und später dem Amtsantritt Gorbatschows – eine für das Kabarett erfreuliche neue Aktualität.

Mit Ausnahme seiner Hauptaufgabe erfüllte das Kabarett am Obelisk seine Aufgaben vorbildlich. Die zum Zeitpunkt der Potsdamer Kabarett-Gründung 25 Jahre alte eherne Reihenfolge: die Kritik am Klassenfeind an erster Stelle, vor der Kritik an der eigenen Gesellschaft, dieser nie modifizierte Auftrag an die Satire, hatte gegenüber der kabarettistischen Praxis in der DDR inzwischen eine beträchtliche Äußerlichkeit erlangt. Jedoch ermöglichte gerade die längst Makulatur gewordene Hauptaufgabe – sowie die in der Sache vage Formulierung dieser Aufgabe – willkürliche Eingriffe in die Programme und die Programmgestaltung von Kabarettts. Die in den achtziger Jahren bei Auseinandersetzungen um Kabarettproduktionen immer wieder und stereotyp vorgebrachte „Begründung“ der Staats- und Parteiinstanzen, man „vermisse die Auseinandersetzung mit dem Imperialismus“⁹, womit scheinbar die formelle Hauptaufgabe eines Kabarettts eingefordert wurde, ist Ausdruck dieser Strategie: In einer Zeit, in der die „Westnummer“ allenfalls Pflichtübung war, diente dieses auf den ersten Blick lächerlich und antiquiert scheinende Argument immerhin der

7 Vgl. dazu: Roland Berbig (Hg.), In Sachen Biermann: Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung (Forschungen zur DDR-Geschichte, Bd. 2), Berlin 1994, und Sylvia Klötzer, Patterns of Self-Destruction, in: Karen Jankowsky/Carla Love (Hg.), Other Germanies. Questioning Identity in Women's Literature and Art, Albany 1997, S. 248–267.

8 Maßnahmeplan zum Aufbau eines Kabarettts in der Bezirksstadt Potsdam. Beschluß Rat des Bezirkes Potsdam vom 29.6.1978, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

9 Siehe dazu weiter unten die Absetzung von „Volldampf woraus?“ 1986. Vgl. auch die bei Dietmar Jacobs dokumentierten Auseinandersetzungen um die Programme „Wir können uns gratulieren“ (1979, *Leipziger Pfeffermühle*) sowie „Keine Mündigkeit vorschützen“ (1988, *Die Distel*, Berlin). Jacobs, Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett, S. 74–103.

Partei¹⁰ als Universalargument, wenn sie ihre Macht – auch über das Maß an Offenheit über die Verhältnisse in der DDR – demonstrieren wollte. Die Versuche, diesen Hauptauftrag eines Kabarett einzufordern, weisen (erneut) Mitte der achtziger Jahre auf Notlagen der SED. Als sich 1986 Potsdamer Kulturfunktionäre dazu hinreißen ließen, von Kabarettisten zu verlangen, nun für ein prozentuales Verhältnis der „Westnummern“ zu den „Ostnummern“ im Kabarett zu sorgen – die Rede war dabei von 30 bis 40% „an Beiträgen über die Auseinandersetzungen mit dem Klassengegner“¹¹ – ging es um den Versuch, Kabarett zu verhindern, das die katastrophale wirtschaftliche und psychische Lage in der DDR zum Thema machte. Das strategische Festhalten an der alten, traditionellen „Hauptaufgabe“ für Satire in der DDR war auch in den achtziger Jahren ein Blankoscheck, der sich jederzeit gegen Kabarettprogramme einlösen ließ.

Wie sich am Beispiel des Potsdamer Kabarett belegen läßt, zeigte sich die Steuerung des Kabarett durch die Partei nicht nur in der Formulierung einer „Hauptaufgabe“. Klarer, jedoch auch hier über den Umweg des „Klassenfeindes“, den es vorgeblich zu bekämpfen galt, markiert sie sich in der Sprache der Gründungsdokumente des *Kabarett am Obelisk*. In den vier Dokumenten, die von 1978 bis 1980 entstanden, tritt deutlich die für die SED neuralgische Stelle hervor: die satirische Adaption von DDR-Themen. Die Interessen von Kabarett-Direktion wie Kabarettisten deuten sich in Heinz Düdders Kabarett-Konzept an, welches zugleich auch die Wünsche der SED gegenüber ihrem Kabarett bediente: Das Kabarett, so formuliert Düdder, wolle „auf heitere, satirisch überspitzte Weise Zurückbleiben und Zurückgebliebenes [...] kritisieren und zu Veränderungen an[zu]regen“ sowie „zum Lachen über [die] dem Sozialismus nicht gemäßen Denk- und Verhaltensweisen“¹². Im „Beschuß des Rates des Bezirkes Potsdam zum Aufbau eines Kabarett“ ein Jahr darauf sind diese beiden Formulierungen, die das Kabarett zur Kritik an der gesellschaftlichen Stagnation hätten auffordern können, oder gar dazu, zum Nachdenken über Veränderungen anzuregen, gestrichen. Nun ist die Rede davon, daß es „auf heitere, satirisch überspitzte Weise Zurückgebliebenes, insbesondere dem Sozialismus nicht gemäße Denk- und Verhaltensweisen anprangern“¹³ solle. Der Definitionsanspruch von „Zurückgebliebenem“ durch

-
- 10 Im Falle der Bezirks-Kabarett war die jeweilige SED-Bezirksleitung die entscheidende und einflußreichste Parteiinstanz, ungeachtet dessen, daß die Kabarett Einrichtungen der Bezirke oder Städte waren. Es gibt in den achtziger Jahren Beispiele dafür, daß eine Bezirksleitung im Sinne der Zentrale in Berlin wie auch gegen diese entscheiden konnte, wenn es um die Zulassung von Kabarettprogrammen ging. Vgl. dazu Kap. 8 zur *Herkuleskeule* Dresden.
 - 11 Im Bericht einer MfS-„Quelle“ über ein Gespräch mit dem Regisseur Gerd Staiger heißt es, der Regisseur beklage, daß es zur Zeit „zu wenig anspruchsvolle Texte über satirisch darzustellende Probleme unsrer sozialistischen Wirklichkeit“ gebe. Als Ursache nenne er, daß „auch von kulturpolitischen Funktionären des Rates des Bezirkes zum Ausdruck gebracht wird, das Kabarett solle im Programm ca. 30–40% an Beiträgen über die Auseinandersetzungen mit dem Klassengegner bringen. Einige Funktionäre berufen sich dabei auf eine Äußerung dieser Art des 1. Sekretärs der SED-Bezirksleitung Potsdam, Genossen Jahn, der einen Vergleich zu dem Hetzkabarett des Gegners ‚Stachelschweine‘ zog. Dieser Vergleich mit diesem Hetzkabarett hat die Potsdamer Kabarettisten doch etwas verstimmt [...]“. Information. Stimmungen/Meinungsäußerungen zu kulturpolitischen Fragen, HA VIII, Abt. 5, 25.2.1986, BStU, MfS (Potsdam), AKG 360, Bl. 7.
 - 12 Entwurf vom 6.4.1977 von Heinz Düdder, dem Leiter der KGD Potsdam und späteren Kabarett-Direktor, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.
 - 13 Beschluß, Rat des Bezirkes Potsdam. Maßnahmeplan zum Aufbau eines Kabarett in der Bezirksstadt Potsdam, 29.6.1978, Ebd.

die SED markiert sich in der Festlegung, daß es sich dabei um die „dem Sozialismus nicht gemäßen Denk- und Verhaltensweisen“ handeln solle. Das Statut des Kabarett am Obelisk vom 1.1.1980 enthielt schließlich folgenden Text: „Das Kabarett hat die Aufgabe [...], auf heitere, satirisch überspitzte Weise Zurückgebliebenes im sozialistischen Leben, insbesondere dem Sozialismus nicht gemäße Denk- u. Verhaltensweisen anzuprangern“¹⁴. Hier hat eine weitere – für den Umgang mit Satire aussagekräftige – Eingrenzung stattgefunden: Das „Zurückgebliebene“ ist nun nicht mehr auf den Sozialismus, sondern auf das „sozialistische Leben“ bezogen. Unter dem Vorwand, den Staat vor den „Systemangriffen“ der Satire schützen zu wollen, ging es wie immer und noch immer um die Verteidigung der eigenen Sphäre. Diese Position angesichts öffentlicher (satirischer) Kritik zeigt sich klar im „Plan der Aufgaben“ des Rates des Bezirks für Kultur für das Jahr 1980. Hier ist der Auftrag an das Kabarett formuliert als „die Befriedigung der Bedürfnisse der Werktätigen des Bezirkes nach heiterer Selbstverständigung über alltägliche Begebenheiten und persönliche Haltungen im Prozeß der Entwicklung der sozialistischen Lebensweise.“¹⁵ Weiter abgeschwächt ist hier die satirische Auseinandersetzung, die nun durch „heitere Selbstverständigung“ ersetzt wurde. Statt konkreter Themen und Ereignisse soll das Kabarett verallgemeinerte „alltägliche Begebenheiten“ ins Visier nehmen, statt Haltungen, die auf gesellschaftliche Kontexte verwiesen lediglich „persönliche Haltungen“, im Charakter einer Person begründete „Schwächen“. Deutlich wird erneut die Verpflichtung zu einer positiven Gesamtbilanz wie optimistischen Perspektive, die die „Entwicklung der sozialistischen Lebensweise“ ausweisen soll, in die die Kritik zu rücken ist. Diese Aufgaben, die 1980 für das „Kabarett am Obelisk“ formuliert wurden, sind erneut Bemühungen, das Feld für die satirische Darstellung von DDR-Themen klein zu halten. Sie widersprechen dem Anschein, es hätte Ansätze zu größerer politischer und kultureller Liberalität auf seiten der SED gegeben. Diese Ansätze wurden von den Künstlern selbst forciert.

2. Die „aktuellen Fragestellungen“ im Kabarett

Unter diesen Rahmenbedingungen und durch die Initiative des Direktors der Potsdamer Konzert- und Gastspielformation, Heinz Döder, konnte sich in Potsdam ab 1977 ein Kabarett-Ensemble formieren. Für einen Kabarett-Direktor brachte Döder optimale Voraussetzungen mit: Er kannte als „Parteikader“ die Mitarbeiter der zuständigen sowie einflußreichen Potsdamer Institutionen von Staat und Partei gut, er war ein guter Manager und wollte am Ende seines Lebens (s)ein Kabarett auf den Weg bringen, statt Auftritte von Kabarettisten lediglich zu organisieren. Beweggründe für den KGD-Chef erschließen sich in der Erinnerung der Autorin Inge Ristock¹⁶ an Döder:

14 Statut des Kabarett am Obelisk vom 1.1.1980, Ebd.

15 Rat des Bezirkes Potsdam, Abt. Kultur/Unterhaltungskunst, Plan der Aufgaben vom 27.12.1979, Ebd.

16 Inge Ristock, (Kabarett)Autorin und Dramaturgin. Geb. 1934, Studium der Filmdramaturgie, 1968 bis 1974 Dramaturgin an der *Distel*, danach, wie auch zum Zeitpunkt des Interviews, freischaffende Autorin.

„[...] Ich hatte für die Konzert- und Gastspieldirektion in Potsdam, wo Düdder früher war, ab und zu mal was gemacht. Und ich kannte Düdder als relativ strengen Zensor, der ließ nichts [politisch brisantes, S. K.] durchgehn. Und dann wurde er Chef vom Potsdamer Kabarett, als Rentner machte er das, und da lernte ich einen ganz anderen Düdder kennen, einen großzügigen Mann, einen toleranten, der sagte: ‚Das machen wir so, dann kriegen wir's durch.‘ Der wußte ja auch, wie der Hase läuft, er war ja ein langjähriger Parteikader gewesen, und ich fragte ihn mal: ‚Herr Düdder, ich erleb' Sie jetzt ganz anders und ganz neu, wie kommt das?‘ Da sagt er: ‚Ganz einfach, ich bin Rentner, mich kann keiner mehr, wenn's mir hier zu bunt wird, geh' ich in die Rente.‘ Der Druck war weg, sich beweisen zu müssen. Und das ist doch ein bisschen ein Beweis, was dieses System mit seinem Durchstellen von oben nach unten, mit seinen funktionierenden Mechanismen, aus Menschen gemacht hat. Daß sie erst, wenn sie Rentner wurden, erst sie selber wurden, erst frei wurden.“¹⁷

Von Düdders Plänen hörte Matthias Meyer, ein junger Schauspieler aus Rostock, der für die KGD (Konzert- und Gastspieldirektion) Potsdam Chansonabende gemacht hatte und sich für gesellschaftlich relevantes Theater interessierte: „*Themen der Gesellschaft, die auf der Straße liegen, die jeder dachte, die jeder besprach eigentlich, im kleinen Kreis und hinter vorgehaltener Hand, die nirgendwo auftauchten [...], daß das verhandelt wird auf der Bühne [...], daß man irgendwo eine Stelle hat, wo Menschen Dinge hören und sehen können [...], die sie bewegen, auch, die sie eigentlich denken [...]*“¹⁸. Meyer trifft sich mit Düdder, wird zur künstlerischen Triebkraft für das Kabarett, sucht nach Leuten, die „von der charakterlichen Struktur“¹⁹ her zusammenpassen, denn, wie er erklärt, erfordert die viel intensivere Zusammenarbeit der Kabarettisten, der kleinen Gruppe, die fast jeden Tag gemeinsam auf der Bühne steht und die Programme erarbeitet, ein viel größeres Maß an gegenseitiger menschlicher Harmonie und Akzeptanz, als dies in größeren Ensembles nötig sei. Um dies herausfinden zu können, arbeiteten alle zunächst auf Honorarbasis bei der KGD Potsdam, bevor das Kabarett 1980 als Berufskabarett etabliert und so eine Einrichtung des „Rat des Bezirkes Potsdam“ wurde. Heinz Düdder kümmerte sich um das Organisatorische und wurde Kabarett-Direktor. Meyer erinnert sich an ihn als einen „*Manager, im guten Sinne [...], der hat das [die Gründung des Kabarets, S. K.] dann halt auch durchgesetzt... Auch die ganzen finanziellen Rahmenbedingungen und so was, das war ja natürlich schon wichtig, daß jemand da ist, der a. Genosse ist und b. schon so'n Unternehmen hatte [die KGD, S. K.]*“²⁰

Das erste Programm, „Startschüsse“²¹, hatte im September 1978 Premiere. Lasen sich die internen offiziellen Gründungsdokumente des Kabarets aus den dargelegten Gründen auch halbherzig und zahm – so steht dem Interesse der Partei nach versöhnlichem Kabarett der

17 Interview d.A. mit Inge Ristock am 14.10.1997.

18 Interview d.A. mit Matthias Meyer am 17.9.1997.

Matthias Meyer, Schauspieler und Regisseur. Geb. 1951, Engagements in Rostock und Neustrelitz, Chansonabende, erster künstlerischer Leiter des *Kabarett am Obelisk* (bis 1985), 1985 illegale Übersiedlung in die Bundesrepublik, zum Zeitpunkt des Interviews Mitarbeiter bei der Evangelischen Kirche Berlin.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 „Startschüsse“: Regie: Gerd Staiger a. G. – Dramaturgie: Hans Dieter Arnold a. G. – Premiere am 22./23.9.1978.

selbstbewußte Vorsatz der Kabarettisten entgegen: „unser oberstes gebot stets aktuell zeitgemäß originell politisch-satirisch kabarettistisch kritik in scene setzen; [...] durch antwort auf die öffentlichen meinungsäußerungen und die gezielten fragen in der autogrammpost durch diskussionen mit zuhörern die nach den Vorstellungen mit uns reden möchten wollen wir mit unserem publikum kontakt pflegen.“²² Für ihr Startprogramm hatte das Ensemble Texte aus anderen DDR-Kabarett übernommen sowie erste eigene schreiben lassen. Bald entwickelte es, orientiert am avanciertesten DDR-Kabarett wie der *Herkuleskeule* Dresden geschlosseneren Konzeptionen, und zwar Stücke mit übergreifenden, komplexen Themen, in denen Probleme dieser Zeit grundsätzlicher als im Nummern-Potpourri zur Sprache kommen konnten.

2.1 Inszenierungen: „Wie wir uns drehn und wenden“

Die erste Produktion, in der sich der Anspruch nach differenzierter ausgedeuteten Themen abzeichnete, war das dritte der aktuellen Programme, „Wie wir uns drehn und wenden“²³, mit dem zentralen Thema Opportunismus in der DDR. Die Vorbereitungen zu diesem Programm begannen im Herbst 1979, Premiere sollte ein Jahr später, zu Beginn der Spielzeit 1980/81 sein. Sie verschob sich um ein halbes Jahr. Der Grund war eine längere Diskussionsphase zwischen dem Rat des Bezirkes Potsdam und der Kabarettleitung um das Konzept des neuen Programms. Die SED sicherte sich die Kontrolle über Kabarett nicht nur über ein eng definiertes Statut, sondern vor allem durch die unmittelbare Aufsicht sowie durch die Mithilfe des MfS. Die Aufsicht, genannt „Anleitung“, vollzog sich in folgender Prozedur. Für ein neues Programm mußte zuerst von der Kabarett dramaturgie ein Konzept erarbeitet werden. Diese Konzeption ging an die für das Kabarett unmittelbar zuständige Instanz, in diesem Fall an den Rat des Bezirkes Potsdam. Danach gaben Dramaturg oder Dramaturgin Texte in Auftrag oder sie ließen bereits vorliegende entsprechend der Auflagen aus dem Rat des Bezirkes durch die Autoren verändern. Auch diese Texte gingen dem Rat des Bezirks zu. Das fertiggestellte Programm wurde dann von der mächtigsten Instanz in einem DDR-Bezirk „abgenommen“, der SED-Bezirksleitung.

Im September 1979 hatte Heinz Düdler das neue Programmkonzept der Dramaturgin Inge Ristock an das für das Kabarett zuständige „Mitglied des Rates des Bezirkes für Kultur“, im folgenden verkürzend Kulturrat genannt, geschickt. In den handschriftlichen Anmerkungen des Kulturrates Grabe – in eckigen Klammern angemerkte – zeichnen sich die Prüfkategorien ab, die seine Lektüre bestimmten: „Der Titel besagt schon, daß sich die Programmschwerpunkte vorwiegend auf Denk- und Verhaltensweisen beziehen, wie z. B. Meinungsakrobatik, Opportunismus, Rückgratlosigkeit, Heuchelei, Schönfärberei usw. [Nur DDR?]²⁴ Wie wird bei uns oft um den heißen Brei herumgeredet und am Kern der Sache

22 Programmheft zu „Startschüsse“, Potsdamer *Kabarett am Obelisk* (Hg.), Redaktion: Hans Dieter Arnold.

23 „Wie wir uns drehn und wenden“, Premiere am 28.2.1981, Regie: Gerd Staiger – Dramaturgie: Inge Ristock – Künstl. Leitung: Matthias Meyer – Texte: Harry Fiebig, Hans J. Finke, Horst Gebhardt, W. Hampel, Dieter Lietz, Riger [d.i. Ristock, Geier, Rascher], Andreas Turowski.

24 Anmerkungen in eckigen Klammern, auch im folgenden, von Friedhelm Grabe, Mitglied des Rates des Bezirkes für Kultur, Potsdam, vom Herbst 1979, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

vorbeargumentiert, wenn es um Probleme und Widersprüche geht, die nicht ganz in das schöne Bild von unserer heilen Welt [?] passen. Wie drehn und wenden sich Vertreter der öffentlichen Meinung [?], wenn es gilt, der Bevölkerung unbeliebte Eröffnungen zu machen. Welche Gehirnakrobatik unternehmen wir, um negative Erscheinungen zu gefällig klingenden umzuformulieren? [?] Natürlich müssen wir auch die Ursachen aufzeigen, die zu solchen unsozialistischen Verhaltensweisen führen: Daß man nämlich mit dieser ‚Wendigkeit‘ meist weiter kommt als mit Charakterstärke, daß ungeprüftes Lob oft mehr einbringt als berechtigte Kritik. [...] Wie müssen Kader einer bestimmten Leitungsebene, wie z. B. Werkleiter, Schuldirektoren, Lektoren, sich ständig drehen und wenden, um staatliche Auflagen und deren Realisierung auszubalancieren, wodurch sie oft zerrieben werden [großes Fragezeichen am Rand]. Durch die bequeme und kritiklose Übernahme aller Drehungen und Wendungen entsteht Denkfaulheit, Erlahmen der Schöpferkraft und Abnahme der Verantwortungsfreude, man ist Mitmacher statt Schrittmacher, und das wiederum führt zu Mittelmaßigkeit.“ Und das Konzept endet: „Der Titel ist also kabarett-trächtig, da er ein weites Feld der Anwendungsmöglichkeiten zuläßt: Man kann viele konkrete Formen von Fehlverhalten, seine Ursachen, Zusammenhänge und Auswirkungen auf unser Leben zeigen.“²⁵

Nach der Lektüre notierte sich der Kulturrat: „Die Sicht ist nicht zu akzeptieren. [...] Kluft zwischen Oben – Mitte – Unten. Das Kabarett verläßt damit seine Linie, menschliche Verhaltensweisen darzustellen – an denen sich alle [Hervorhebung im Original] prüfen müssen.“ Und er kommt zu dem Fazit: „Es geht hier nicht mehr um menschliche Schwächen – sondern um eine Gesellschaft mit kaputten Menschen [Hervorhebung im Original]. Da sind wir bei Biermann, Wegener, Wolf u. a.“²⁶ Inge Ristock kommentiert die Annotation, wonach es im Programm „um eine Gesellschaft mit kaputten Menschen“ ginge, ironisch: „*Hat er sehr richtig gesehen, der Genosse*“. Den Vergleich mit Wolf Biermann, Bettina Wegener und Christa Wolf bewertete sie für sich als Lob: „*Nach außen haben wir gesagt: Das ist eine Unterstellung, Genossen, überlegt Euch mal, was Ihr sagt.*“²⁷ In den Anmerkungen des Kulturrates zeichnen sich die Spannungen der Zeit deutlich ab, auf die er reagiert: Das Kabarett soll seine Detailkritik, an „menschlichen Schwächen“, so präsentieren, daß sich der Eindruck einer intakten und homogenen Gesellschaft herstellt, die „Kluft“ zwischen Parteiführung und (Künstler-)Volk verleugnet wird, die in den späten siebziger Jahren öffentlich manifest geworden war. Darauf weisen die Begriffswahl „kaputte Menschen“, mit der 1979 im „Neuen Deutschland“ Künstler, die die SED-Führung kritisiert hatten, diffamiert worden waren²⁸ sowie die Namen Biermann, Wegener und Wolf. In den Notizen des Kulturrates deutet sich an, in welche Richtung er die Diskussion um dieses Konzept mit den Kabarettisten führen wollte. Aus der Erinnerung beschreibt Matthias Meyer, wie solche Gespräche vor sich gingen: „*Er ist dann [...] das Programm durchgegangen [...], was er nicht so sieht, wo er seine Bauchschmerzen hat, was nicht geht oder so. Und dann haben wir gesprochen darüber, und in dem Gespräch klärten sich mitunter auch noch*

25 Erste Konzeption der Dramaturgin Inge Ristock für den Rat des Bezirks Potsdam, eingereicht vom Kabarett-Direktor Heinz Düdder am 13.9.79, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

26 Handschriftliche Anmerkungen Friedhelm Grabes auf dem 1. Konzept zu „Wie wir uns drehn und wenden“ sowie auf den „Themenvorschlägen für die Autoren“ von Inge Ristock, eingereicht am 13.9.1979, Ebd.

27 Interview d.A. mit Inge Ristock am 14.10.1997.

28 Brief von Dieter Noll an Erich Honecker, in: *Neues Deutschland* 34. Jg. (22.5.1979), S. 4.

Sachen, also wo dann wir auch noch mal mündlich unsere Intention darlegen konnten. Und zumindest zu Grabes Zeit war das schon auch, sag ich mal, wie man das so sehen kann, aber produktiv insofern, daß das kein sturer Mensch war, oder so, der durchaus dann auch mitgedacht hat, im Sinne von: ‚Ja, dann macht das doch irgendwie anders, daß das nicht so rauskommt‘ [...]. Dann war wieder der nächste Schritt, daß man mit den Autoren sich zusammensetzte und sagte: ‚So und so, das sind die Punkte, die ..., können wir das nicht irgendwie ändern und einfach das Reizwort ...‘.²⁹ Die Diskussion um das Konzept diente dem Kulturrat im Rat des Bezirkes, welcher in der Hierarchie zwischen dem Kabarett, für das er verantwortlich war, und der SED-Bezirksleitung als einflußreichster Instanz eines Bezirkes stand, dazu, der Kabarettleitung die Sicht oder vermutete Sicht der SED-Bezirksleitung mitzuteilen, nämlich die aktuellen neuralgischen Punkte. Dazu klopfte er das neue Programm auf seine Interpretierbarkeit ab, machte es „wasserdicht“, wie es Matthias Meyer formuliert hat, „daß die Partei da im Grunde genommen gar nicht mehr groß rumgefunkt hat, das lief dann schon ungefähr auf ‚ner [bestimmten] Ebene.“ Und in diesem Zusammenhang hebt Meyer noch einmal die für das Kabarett durchaus positive Rolle dieses Kulturrates hervor, wenn er auf dessen Weggang und den Nachfolger zu sprechen kommt: „Aber wenn dort einer so wegbricht, und dann die unteren Chargen, die dann eh schon Angst hatten, also noch viel mehr Angst hatten, unsicher sind, dann übernimmt sofort ein anderer das Ruder.“³⁰ Die Angst, die Meyer hier thematisiert, war die Angst vor dem einflußreichsten Funktionär, dem 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung, Günther Jahn.

Im Ergebnis der Diskussionen zum Programmentwurf für „Wie wir uns drehn und wenden“ zwischen der Kabarettleitung und dem Rat des Bezirks entstand folgende umgearbeitete Konzeption: „1. Wie wir uns drehn und wenden – in den zurückliegenden 30 Jahren wurde viel geschafft; in der Bewußtseinsentwicklung unserer Menschen, aber auch auf wirtschaftlichem und ökonomischem Gebiet. 2. Wie sich der Klassengegner auch dreht und wendet – er schafft es nicht, das Rad der Geschichte zurückzudrehen. Alle Versuche, sich in unsere Angelegenheiten einzumischen, werden fehlschlagen. 3. Wie wir uns drehn und wenden – der Sozialismus ist real existent. Natürlich ist der Weg der Vervollkommnung unserer sozialistischen Gesellschaftsordnung, bis hin zum Übergang zum Kommunismus, kein lichter. Wie drehn und wenden sich manche Menschen, um ein Eckchen mehr vom Wohlstandszipfel zu ergattern und einen höheren sozialen Status zu erreichen, als der Nachbar. [...]“³¹. Im Lichte des später aufgeführten Programms läßt sich diese letzte Fassung des Programmkonzeptes als taktisches Manöver bewerten, mit dem die Kabarettleitung wie der Rat des Bezirks dem parteilichen Argwohn gegenüber einer möglicherweise doch das „System angreifenden“ Satire begegneten und dem Eindruck vorbeugten, das Kabarett würde „etwa nicht zum Land stehen“³². Dazu wurde in Vorbereitung des Programms exakt so verfahren, wie im Kabarettprogramm selbst vorgeführt und kritisiert wird. In praktischer Anwendung – und damit aktuellster Bestätigung – des Kabarett-Titels wurde das Konzept positiv gewendet, aktuelle neuralgische Punkte, die auf eine „kaputte Gesellschaft“ hätten

29 Interview d.A. mit Matthias Meyer am 17.9.1997.

30 Ebd.

31 2. Fassung der Konzeptionellen Gedanken zum III. Kabarettprogramm des Potsdamer Kabarets am Obelisk, BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

32 Interview d.A. mit Matthias Meyer am 17.9.1997.

hindeuten können, entschärft. Der Blick wurde vom Hauptthema – opportunistisches Verhalten in der DDR-Gesellschaft – abgelenkt, indem man das gesamte Stück in der Konzeption erstens in einen optimistischen Rahmen stellte, zweitens den Klassenfeind (der im Programm nur in einer Nummer erschien) an prominente Stelle treten ließ und drittens das kritisierte Phänomen nicht mehr als gesellschaftliche, sondern lediglich „persönliche Schwäche“ lesbar machte: „Wie drehn sich manche Menschen, um ein Eckchen mehr vom Wohlstandszipfel zu ergattern und einen höheren sozialen Status zu erreichen als der Nachbar.“ Allein die Bezeichnung „Wohlstandszipfel“ vollführt eine gewagte Wende, wenn man sich Alltagserfahrungen vor Augen hält, auf die der *Eulenspiegel* in dieser Zeit wies, die Baumängel, die fehlerhaften Konsumgüterprodukte, die Ausschußproduktion. Auch noch der Titel des Programms, „Wie wir uns drehn und wenden“ wurde am Ende der politisch korrekten Vorlage für die SED-Bezirksleitung, wie für diese zum Mitschreiben, positiv gedeutet. Dabei weist auch hier die eklatante Fehlinterpretation überdeutlich auf das zum Thema gemachte Dilemma verlogener offizieller Rede: „Wie wir uns drehn und wenden – der Sozialismus wird so gut sein, wie ihn die Menschen machen.“³³ Auch diese Formulierungshilfe stammt vom Kulturrat, wie dessen Notizen belegen. Wäre dieser Plan auf der Bühne eingelöst worden, hätte sich das Kabarett in einer derart lächerlichen Lebensferne dann doch seiner Daseinsberechtigung entzogen.

Zum inszenierten und aufgeführten Programm hatte das überarbeitete Konzept keinerlei Beziehung. Es war allerdings eine machtpolitische Voraussetzung für die Aufführbarkeit von DDR-Satire im Kabarett. Meyer hatte ein Papier produziert *„für die Parteiebene und überhaupt für die ganz Offiziellen, das eben sagt, was ist da überhaupt dahinter, [das] also die Gefahr rausnimmt, daß man jetzt nicht zum Land steht. [...] Und dann setz' ich mich natürlich hin und schreib' [...], was sie irgendwie hören wollen, wenn das andere bleibt. Und dann bleiben kann, dann hat' ich da zum Beispiel überhaupt keine Probleme mit.“*³⁴ Fast alle von Anfang an vorgesehenen Texte blieben in diesem Programm, und die SED-Bezirksleitung genehmigte es im Februar 1981 nach der Generalprobe.

Wie das aktuelle Honecker-Zitat am Beginn eines Referates war eine Referenz an das Phantom „positive Satire“ die Voraussetzung für ein Programm, das zwar die Grenzen des im Kabarett zu dieser Zeit Möglichen weder sprengte noch entscheidend erweiterte – das jedoch die Problematik seiner Zeit – einschließlich der des Kabarett – konsequent aufnahm. „Wie wir uns drehn und wenden“ erwies sich nicht zuletzt darin als aktuell, als es genau die Heuchelei kritisierte, die nicht nur im Vorfeld der eigenen Produktion stattgefunden hatte, sondern in der DDR grassierte: Mit Wissen der beteiligten Staats- und Parteinstanzen war ein Programm entstanden, das sich „parteilich“ (in Anführungsstrichen!) interpretieren ließ und das den entscheidenden Kontrollinstitutionen gefiel. Lachen konnte man über (den eigenen) offenkundigen Opportunismus, als im Entree³⁵ ein braunes Klavier als grün bezeichnet wurde, weil es ein „Leiter“ so definiert hatte. Auf den Telefonanruf eines Genossen

33 Diese positive Deutung (allerdings isoliert vom Programmtitel „Wie wir uns drehn und wenden“) erschien an prominenter Stelle im Programmheft: „Der Sozialismus wird so gut sein, wie ihn die Menschen machen“ – nun als Aufforderung lesbar, aktiv zu werden. Programmheft des 3. Programms, Potsdamer Kabarett am Obelisk (Hg.), 1981.

34 Interview d.A. mit Matthias Meyer am 17.9.1997.

35 „Es grünt so blau“, Text: Rigerer [d.i. Ristock, Geier, Rascher]. Alle Textzitate zu diesem Programm nach BLHA, Rep. 401, Nr. A/4390.

hin, gleichbedeutend mit einer Änderung der „Linie“, nennen es alle umstandslos blau. Stets sichtbar blieb die Diskrepanz zwischen der Realität und ihren Bezeichnungen, die als willkürlich und zudem als Lüge erkennbar wurden. Zu diesem Thema fand auf der Bühne auch eine DDR-Zeitungsschau statt. Ein „Leiter“ fragt am Ende einer gemeinsamen Zeitungslektüre in die Runde seiner Kollegen: „Kann mir einer von Euch das Wesentlichste daraus noch mal in einem kurzen Satz zusammenfassen?“ Bereits das Ansinnen eines „kurzen“ Satzes, der all die Phrasen zusammenfaßt, ist komisch. „Kollege Schnepf“ antwortet: „Wir sind – also – irgendwie sind wir gewaltig! – würde ich mal formulieren.“ Dafür wird er vom „Leiter“ gelobt: „Sehr gut beobachtet.“³⁶ Er hat zwar nicht die Realität „beobachtet“, aber den Sinn der Tagespresse in der DDR korrekt erfaßt, das Selektions- und Präsentationsprinzip der Berichte korrekt benannt. Danach singen alle eine Lobpreisung auf die DDR nach dem Choral „Großer Gott, wir loben dich“. Der Lobgesang wird immer wieder von Berichten unterbrochen, in denen Fehlplanungen und Bilanzfälschungen in der Wirtschaft zur Sprache kommen: Der kleine Zulieferbetrieb für sechs große Hackmaschinen-Fabriken hat, dem Aufruf folgend, Konsumgüter herzustellen, mit der Eierbecherproduktion begonnen. Die Überproduktion an Eierbechern wird genutzt, den Rückstand bei der Herstellung von Hackmaschinen zu kompensieren und den Gesamtplan (wenigstens auf dem Papier) zu erfüllen. Der Bericht unterbricht das immer wieder aufgenommene Loblied, das so immer absurder wird. Und es erschließt sich leicht, daß sich die Komik und Spannung der Szene nicht allein aus dem Gefälle zwischen mickriger Eierbecherproduktion und hoch aufschwingendem Lobgesang ergab, sondern aus den großen und grundsätzlichen Problemen, mit denen die Wirtschaft konfrontiert war, gegenüber dem ausdrücklich klein gewählten Gegenstand, einem Eierbecher.

Beifall – auch von seiten der SED-Bezirksleitung – fand auch die Nummer „Sie wissen ja, wie es ist“³⁷, in der vorgeführt wurde, wie der „Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe“ (nicht) funktioniert. Dies zeigten die Kabarettisten am Beispiel der Produktion unbrauchbarer Glühbirnen: Die Sowjetunion erzeugt pausenlos das Vakuum in Birnen, Ungarn liefert aufgrund eines Übersetzungsfehlers keine Glühbirnen, sondern richtige Birnen, und diese verfaulen schließlich, weil sie zu lange gelagert wurden. Zur Überraschung der Dramaturgin des Programms, Inge Ristock, war es nicht diese Szene, die nach der Zensurabnahme, der Generalprobe, gestrichen werden mußte, obwohl sie diese zuvor als brisant wegen des Themas Außenpolitik empfunden hatte. „*Es ist Abnahme, die RGW-Szene kommt, und aus den Reihen der Genossen schallendes Gelächter [...] Da war ich erschlagen. Weil du nie wußtest, wo's herkommt. Sie war'n ja nicht berechenbar. Du hast sie immer versucht zu berechnen, aber wie sich's herausstellte, war's falsch.*“³⁸ In der Erinnerung Inge Ristocks zeigt sich einerseits das Sensorium der Autorin für Brisanz entsprechend der (partei-)öffentlich verschwiegenen Themen, andererseits die Praxis der SED-Parteileitungen, „Brisanz“ entsprechend dem tagespolitischen Kontext unterschiedlich zu interpretieren.

Besonderen Erfolg³⁹ hatte im damaligen Programm der Auftritt eines „Marsmenschen“. Die DDR-Erdenmenschen auf der Bühne bewundern ihn allein dadurch, daß er über eine

36 „Vor uns neigt die Erde sich“, Text: Hampel.

37 „Sie wissen ja, wie es ist“, Autoren: Inge Ristock, Gerhard Geier, Hans Rascher.

38 Interview mit Inge Ristock am 14.10.1997.

39 Christian Klötzer, „Kabarett-Eule“, in: *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 39, S. 6.

„Phrasenbremse“ im Gehirn verfügt, wodurch er „unnötige und nichtssagende Floskeln weder aufnehmen noch produzieren [...] ja nicht einmal denken“ kann. So ist er unfähig, das „Deutsch der DDR“ zu verstehen, einschließlich das Deutsch in ihren Zeitungen.⁴⁰ „Ja, was denken Sie denn so den ganzen lieben langen Tag“, wundert sich einer der DDR-Bürger. An das Publikum gerichtet ergänzt er seine Frage, die natürlich auf die Dominanz der Phrasen in der DDR-Öffentlichkeit zielte, durch eine Anspielung auf die Überproduktion von politischen Broschüren: „Vielleicht müssen die das da oben so machen, weil sie nicht genug Papier für Broschüren haben.“⁴¹ Im Thema Phrasenproduktion im „Deutsch der DDR“ könnte man auch eine ironische Anspielung auf die Produktion von Programm-Konzepten zur Absicherung von wichtigen Themen heraushören, zu der das Kabarett beitrug und sie gleichzeitig verlachte.

Konnten in diesem Programm die tägliche Heuchelei und die täglichen Verbiegungen zu Bewußtsein gebracht und in ihrer Jämmerlichkeit vorgeführt werden, waren Sehnsüchte – wie Reisen – tabu. Der Sketch „Vogelperspektiven“⁴², obgleich nett „gewendet“, nämlich in eine „niedliche“ und „volkstümliche“ Form gehüllt, wurde vom Rat des Bezirkes bei der ersten Textvorlage gestrichen. In diesem Sketch unterhalten sich privilegierte Schwalben, „Südfliegekader“, mit einer Spatzenfamilie, die in der DDR bleiben muß, weil sie zu „flatterhaft, ohne zielbewußte Flughaltung“ ist. „Man weiß leider nie, ob und in welche Richtung sie zum Rückflug starten“. Diese Kritik hätte sich nicht allein auf das Reiseprivileg für wenige gerichtet, sondern auch die Enge und Isolation beschrieben, einschließlich der fehlenden Möglichkeit, den geistigen Horizont zu erweitern: „Aber manchmal denk ick so ... wär für unsere Bildung ooch nich schlecht, wenn wir da mal rumschwirren täten“, sagt der Spatzenvater, worauf ihm seine Gattin partei-linien-korrekt wie diese karikierend antwortet: „Wat willstest denn da unten in det sumfije und unjesunde Klima, wo die Aasgeier bloß uff dir lauern. Det kennstest doch aus die Berichte.“

2.2 Improvisationen: Café Klatsch

Das „Kabarett am Obelisk“ wurde in kurzer Zeit zu einer festen Größe in der Kabarettlandschaft der DDR. Die Potsdamer experimentierten mit aktuell-politischen Programmen und mit verschiedenen Kleinstformaten im „Café Klatsch“, einem noch kleineren Rahmen, als ihn das Kabarett selbst darstellte. Dort wurde die „Schalk-Show“⁴³ veranstaltet, eine Talk- und Spiel-Show von Dieter Lietz, zu der vor allem Satiriker wie Autoren und Karikaturisten des *Eulenspiegel* eingeladen wurden, und auf der die Verleihung eines „Gräßlichen Potentleins“ stattfand, natürlich in Anspielung auf die Flut der Ordens- und Prämienverleihungszeremonien. „*Es gab drei Kandidaten, das war meistens einer vom ‚Eulenspiegel‘, ja wir haben ja meistens Prominenz gehabt, und denn haben wir meistens noch versucht, einen originellen und satirischen Potsdamer zu finden. Und die mußten nun nachweisen, daß sie*

40 „Sternstunde“, Text: Harry Fiebig.

41 Ebd.

42 Text: Dieter Lietz.

43 „Schalk-Show“, Autor: Dieter Lietz. Veranstaltung in zehn Folgen von 1982–1990 im *Café Klatsch* des Potsdamer *Kabarett am Obelisk*.

würdig sind, diese Trophäe zu erhalten, und das haben wir anhand einer [gefälschten] Kaderakte gemacht, da wurde [...] dann ihr ganzes Leben durchleuchtet, so mit Lichtbildern, die mußten Rechenschaft [ablegen], eben auch lesen oder singen [...] das war natürlich unheimlich aufwendig, aber das war das, was mir an dem Kabarett am meisten Spaß gemacht hat.“⁴⁴

Unter den Programmen für das „Café Klatsch“ ist auch „Und-erhalt‘-uns-Kunst und Kuchen“⁴⁵ zu erwähnen, in dem Gerd Staiger und André Brie auftraten. Dieses Nachtprogramm, eine Reminiszenz an Künstlercafés der zwanziger Jahre, bestand aus einem losen Text-Verbund mehrerer Autoren. Dazu gab es fingierte Wortmeldungen aus dem Zuschauer-raum, wo einer der Autoren, André Brie, saß. In einem Bericht für das MfS wird diese Szene folgendermaßen beschrieben: „[E]in Besucher [meldete sich] bei einer Frage eines Darstellers zu Wort. Dieser Besucher ist ein Autor des Programms. In ca. 10 Minuten spricht dieser als DDR-Bürger und redet über alle Probleme, die ein Mensch in unserem Lande hat. Dieses wird wie die ‚Stimme aus dem Volke‘ dargestellt, da es nicht wie ein Schauspieler dargestellt wird (soll echt wirken). Während dieser 10 Minuten herrschte unter den Besuchern betretenes Schweigen und niemand klatschte danach.“⁴⁶ Der Bericht, der mit der Schilderung der tatsächlich schockierten Zuschauer angesichts eines Mannes, der „seine Meinung“ sagt, aufhört, unterschlägt die Wirkung und den Beifall, den dieses Programm tatsächlich erhielt. Gerd Staiger, der damals den Kellner und Conferencier spielte, und André Brie beschreiben den Abend aus ihren Perspektiven: „Wir [haben] natürlich die Leute provoziert und gesagt: ‚Hier kann jeder seine Meinung sagen, [jeder] kann aufstehen und soll reden, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.“⁴⁷ Vor der Pause meldete sich Brie, den das Publikum nicht kannte, und sagte, er wolle was sagen, „sei aber sehr hart“. „Ja“, sagt der Conferencier, „kann gar nicht hart genug sein.“ Ja, es sei aber über die Wirtschaft. „Na, ist doch bestens.“⁴⁸ „[Brie] stand auf und zog vom Leder. Zu den augenblicklichen Problemen, zu dem Zeitpunkt war noch die Bedrohung der Raketen von Ost und West. [...] Wir haben das ja immer nur am Wochenende gespielt – [und] jeden Abend einen brausenden Applaus vom Publikum [bekommen], weil das ja genau den Nerv der Leute getroffen hatte.“⁴⁹

Im Hauptprogramm des Kabarett liefen die beiden „Satiricum“-Programme, die mit der Form Kabarett experimentierten. Das „Satiricum I“⁵⁰ brachte Filme und Kabarett-Szenen zusammen, und konfrontierte zeitgenössische mit noch immer aktueller historischer Satire, zeigte Tucholsky und Arrabal. Das Programm „Zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal“⁵¹ bot sogar ein täglich aktualisiertes „Berg und Tal-Entree“, was wegen seiner lediglich ‚nachträg-

44 Interview d.A. mit Dieter Lietz am 10.10.1997.

45 Kabarettistisches Nachtprogramm mit Gerd Staiger und André Brie, Premiere Mai 1984.

46 Augenzeugenbericht des IM „Dieter Salow“ vom 20.1.1987, BStU, MfS (Potsdam) AOP 2123/87, OV „Ventil“, Bl. 147.

47 Interview d.A. mit Gerd Staiger am 18.9.1997.

48 Interview d.A. mit André Brie am 29.10.1997.

49 Interview d.A. mit Gerd Staiger am 18.9.1997.

50 „Satiricum I“, Premiere: 5.12.1982, Regie: Matthias Meyer, Dramaturg: Uwe Scheddin.

51 „Zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal“, Premiere: 14.5.1983, Regie: Matthias Meyer, Dramaturg: Uwe Scheddin.

lichen' Zensierbarkeit von DDR-Kabarettisten in der Regel kaum durchgesetzt werden konnte.

Unter welchen Bedingungen kam dieser Aufschwung in Potsdam zustande? Deutlich lassen sich Ende der siebziger/Anfang der achtziger Jahre Berührungspunkte erkennen zwischen den Interessen der Beteiligten Kabarettisten wie denen der sie „anleitenden“ Funktionäre. Das Kabarett hatte einen geschickten Direktor, der mit den zuständigen Partei- und Staatsinstanzen umzugehen wußte, und es hatte einen künstlerischen Leiter, der ein gutes Ensemble zusammenzubringen und das künstlerische Profil des Kabarett zu entwickeln vermochte. Auf der anderen Seite gab es einen dem Kabarett gegenüber aufgeschlossenen Kulturrat. Entscheidend für die Entwicklung des *Kabarett am Obelisk* war das menschliche Verhältnis zwischen den Kabarettisten und dem für sie zuständigen Kulturrat: „*Da gab's die parteilichen Grenzen, aber man konnte sich mit ihm verständigen.*“⁵², berichtet der Regisseur Gerd Staiger. Der künstlerische Leiter, Matthias Meyer, bewertet diese Verständigungsmöglichkeit vor allem im Vergleich zum nachfolgenden Kulturrat: „*Grundsätzlich kann man sagen, [...] das ist genau wie mit allen Dingen, es hängt von den Menschen ab, wer sitzt jetzt in der Partei und wer sitzt im Bezirk [...]. Also allein im Bezirk, wenn man unsere beiden [aufeinanderfolgenden Kulturräte, S. K.] nimmt, also der Grabe zum Beispiel als unser erster Partner, der sich ja auch noch selbst darum [um das Kabarett, S. K.] gekümmert hat, als Chef im Grunde, er war ja Chef im Rat des Bezirkes. Da ist ja nicht irgendwie so'n Unterabteilungsmensch [gekommen], der war zwar auch immer dabei, aber eigentlich hat er das zur eignen Sache gemacht.*“⁵³ Die Arbeit des Kulturrates bestand in der kulturpolitisch-ideologischen Aufsicht über das Kabarett. Ausschlaggebend waren dabei erstens seine Fähigkeit, Kabarettprogramme zur aktuellen (Kultur)Politik kompatibel zu plazieren, das heißt zu interpretieren und parteilich korrekt interpretierbar zu machen. Zweitens hatte der Kulturrat das Vermögen wie das Interesse, die Arbeit der Kabarettisten vor allem gegenüber der über ihm stehenden SED-Bezirksleitung zu vertreten. Darin stellte der Rat des Bezirkes ein wichtiges Scharnier dar im hierarchischen Gefüge Kabarett – Rat des Bezirkes – Bezirksparteileitung. In Potsdam stellte sich die Rolle dieser „Zwischenetage“ (Gerd Nagel) anders dar als in Berlin die ZK-Abteilung Agitation für die Zeitung. Nur in der Rolle einer Vermittlungsinstanz – im Gegensatz zu einem lediglich ausführenden Organ – war der Rat des Bezirkes (und zwar in der Person des Kulturrates Grabe) in der Lage, die Grundlage dafür herzustellen, daß für die Parteizentrale des Bezirkes, die SED-Bezirksleitung Potsdam unter Günther Jahn, die satirische Gesellschaftsbetrachtung und die öffentliche Kritik auf der Kabarettbühne lange Zeit nicht nur akzeptabel waren, sondern auch mit parteioffiziellem Wohlwollen bedacht wurden, weil sie zum künstlerischen Ruf der Stadt beitrugen und politische Aufgeschlossenheit indizierten.

Diese Funktionsfähigkeit wurde wesentlich durch einen personellen Wechsel in der Vermittlungsinstanz zerstört. Mitte der achtziger Jahre ging der Potsdamer Kulturrat nach Ber-

52 Interview d.A. mit Gerd Staiger am 18.9.1997.

Gerd Staiger, Schauspieler und Regisseur. Geb. 1930, kam vom Potsdamer „Hans-Otto-Theater“ an das „Kabarett am Obelisk“. Kündigte 1986 wegen der Absetzung durch die SED-Bezirksleitung des neuen Programms „Vollampf woraus“, in dem er Regie geführt hatte. Zum Zeitpunkt des Interviews arbeitete Gerd Steiger als Schauspieler für das Fernsehen.

53 Interview d.A. mit Matthias Meyer am 17.9.1997.

lin und sein Nachfolger, ein Agrarökonom, „leitete“ fortan eine Kultureinrichtung an. Ein fachlicher Dialog zwischen dem Kulturrat Berger und den Kabarettisten kam nicht zustande – obwohl viele Gespräche stattfanden. Im Klima sich verschärfender wirtschaftlicher und politischer Spannungen, auf die das Kabarett reagierte, kollidierten Satire und Parteiinteresse, unvermittelt, erneut. Das Ensemble des *Kabarett am Obelisk* fiel auseinander: Programme mußten revidiert werden, der künstlerische Leiter Matthias Meyer verließ 1985 die DDR, die SED-Bezirksleitung setzte 1986 ein komplettes Programm nach drei Vorstellungen ab, der Rat des Bezirks kündigte dem Dramaturgen, Uwe Scheddin, und der Regisseur des abgesetzten Programms, Gerd Staiger, kündigte von sich aus.

3. Viel zu „konkrete Kritik“: „Volldampf woraus“

Zwei Jahre nach der Premiere von „Wie wir uns drehn und wenden“ begannen die Vorbereitungen für ein Programm, dessen Ton vor allem im Vergleich zum Programm über Opportunismus nun deutlich pessimistischer war: „Volldampf woraus“⁵⁴. War der Wendigkeit – auch der des Kabarett – Komik abzugewinnen, so blieb beim Thema wirtschaftliche (und psychische) Lage in der DDR den Zuschauern das Lachen im Halse stecken. „Volldampf woraus“, so heißt es in der Arbeitskonzeption des Dramaturgen Uwe Scheddin⁵⁵, wolle sich mit der „Durchsetzung des Leistungsprinzips in unserer Gesellschaft“⁵⁶ befassen. „Dieses Programm fällt in eine gesellschaftlich bedeutsame Zeit. [...] In der Sowjetunion wird es einige Reformen geben, darunter auch Experimente. [...] Die Gefahren, vor allem auch durch Umweltschäden, wachsen spürbar. Es muß gehandelt werden. Es wird Kraft gebraucht und Klarheit. [...] Wir wollen das alles sehr konkret aus der Praxis nehmen. Mehr als bisher sollen Autoren und Dramaturgie direkt in der Produktion beobachten und suchen. Nach Widersprüchen – vor allem solchen, die sich mit der Durchsetzung eines Leistungsprinzips ergeben.“⁵⁷ Die sowjetischen Reformversuche, atomare Aufrüstung im Ost-West-Konflikt und die Umweltprobleme in der DDR bildeten den gedanklichen Hintergrund für die Erarbeitung dieses Programms und wurden in ihm eingelöst. Bezeichnenderweise fehlen diese Schwerpunkte später – wie auch zuvor praktiziert – in der Konzept-Fassung, die für den Rat des Bezirkes zur Weitergabe an die SED-Bezirksleitung Potsdam geschrieben wurde.

Als Stoffgrundlage dienten, wie Scheddin es hintergründig formuliert hatte, die „Erfahrungen mit der modernen entwickelten (und noch zu entwickelnden) sozialistischen Produktion, eingeschlossen alle berührenden gesellschaftlichen Prozesse [...] Von der Form soll dieses Programm nicht so breit und unverbindlich fächern wie die üblichen aktuell-

54 „Volldampf woraus. Betriebsbesichtigung des VEB ‚Vorwärts‘ im Kombinat ‚Aufwärts‘, Betriebsteil ‚Abwärts‘“. Regie: Gerd Staiger, Dramaturg: Uwe Scheddin, Premiere am 28.6.1986.

55 Uwe Scheddin, Autor und Dramaturg. Geb. 1953, Studium der Theaterwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin, Dipl.-Arbeit nicht anerkannt, exmatrikuliert. Freiberufliche Arbeit, 1983–1987 festangestellter Dramaturg am *Kabarett am Obelisk*. Danach freier Autor für Kabarett. Zum Zeitpunkt des Interviews freier Autor.

56 Vgl. Konzept, Textbuch von Uwe Scheddin, Privatarchiv Scheddin.

57 Ebd.

politischen Nummernprogramme. Wir möchten alle Nummern in einem Betrieb ansiedeln. Die Betriebsstruktur zur Spielstruktur werden lassen.“ Als künstlerische Orientierung lassen sich Kabarett-Stücke ausmachen, die seit Mitte der siebziger Jahre an der Dresdner *Herkulesskeule* herauskamen. Die besondere Qualität des Potsdamer Konzeptes liegt in seiner Dialektik. Genutzt wird die Forderung, sich konkret auf „Mängel und Schwächen“ zu richten. Der Ankündigung, den scharfen Blick auf die gesellschaftliche (Betriebs)Praxis zu richten, folgte ein Arbeitsauftrag. Die Autoren gingen zu Milieustudien tatsächlich in Betriebe oder verwendeten auch nicht veröffentlichte Informationen über Probleme bei der Produktion.⁵⁸ „Weil das Thema zu trocken war [...] war [es] wirklich schwer, daraus Texte zu machen, aber das war wichtig, das wurde immer verlangt, die ‚kleinen Fehler und Schwächen‘ in der Produktion finden und ausmerzen und dadurch die Produktivität steigern, sozusagen. [...] Ja, und wenn dieses Programm richtig geschrieben worden wäre, so wie es [von der SED, S.K.] verlangt wurde, hätte man daraus den späteren Zusammenbruch der DDR ableiten können, denn das war ja [so], daß wir wirtschaftlich am Boden lagen [...]“⁵⁹ Das Programmheft war nach Vorbild einer Betriebszeitung gestaltet. Es trug den Titel „Ventil“ und wurde sogar in einer Betriebsdruckerei hergestellt. Die Metaphorik dieses Arrangements ist unübersehbar: Es ging um den „Betrieb“ DDR, in seinem Kabarett, dem Ventil.

Auf der Kabarettbühne folgte auf die Eingangsparole „Volldampf voraus“ sofort die das Programm leitende Frage „Volldampf woraus denn?“ Die Sketches führten eine Gesellschaft vor, die keine Reserven mehr hat, jedoch in ihren Medien Optimismus verbreitet, welcher als substanzlos und künstlich bewertbar wurde. Diese beiden Themen – Wirtschaft und Medienpolitik – deutete das Kabarettprogramm aus. Die Suche nach „Reserven in der Wirtschaft“ interpretierte es als reine Show, die mangels Substanz nur noch inszeniert werden kann: in den Medien der SED. Künstlerisch umgesetzt wurde dieses Konzept in einem Programm, das als „Betriebskabarett“ präsentiert wurde und dabei mit Hilfe eines „Fernsehteam“, das diesen Betrieb besucht. Diese Fernsehleute erklärten den Zuschauerraum zum Veranstaltungssaal eines „Betriebes“. Erwartet wird, so heißt es, „die Delegation des Sekretariats mit dem 2. Sekretär an der Spitze“ (während der „echte“, der 1. Sekretär, im Publikum saß). Das Publikum wird genötigt, für das „Fernsehen“ als Statist zu agieren und muß Klatschen üben: „Zustimmender Beifall“: Zusätzliches Kopfnicken. „Spontaner Beifall“: die absolute Präzision, e i n Donnerschlag – sonst glaubt uns das keiner. „Stürmischer Beifall“: Doppelte Frequenz. Zeitdauer bestimmen wir. Aber dieses übertriebene, rhythmische Über-den-Kopf-Schleudern unterlassen wir bitte. Solche Spezialeffekte bleiben dem Parteitag vorbehalten. „Ovation“ – brauchen wir nicht zu üben. [...] Das wird eingespielt aus der Konserve. Hochrufe erwünscht. Auch die werden eingespielt.“⁶⁰ Beim Klatschen, und nicht bei der Arbeit, soll das Publikum „die letzte Reserve aus sich herausholen“ – in der Beifallsbezeugung, die vom Fernsehteam inszeniert wird. Von der Rede des Sekretärs, die dieser noch nicht gehalten hat, heißt es, sie sei im Zeitungsandruck – bereits einschließlich

58 Dieter Lietz und Uwe Scheddin, die im „Karl-Marx-Werk“ recherchierten, und André Brie, der Informationen aus dem Transformatorenwerk in Dresden verarbeitete. Vgl. Interviews d.A. mit Uwe Scheddin am 19.9.1997 und Dieter Lietz am 10.10.1997.

Dieter Lietz, Autor. Geb. 1937, Studium der Architektur, bis 1973 als Architekt beim Wohnungsbaukombinat Potsdam, danach freischaffender Autor und Liedertexter, auch zum Zeitpunkt des Interviews.

59 Interview d.A. mit Dieter Lietz am 10.10.1997.

60 Entree, 2. Teil („TV-Überfall“), Textbuch von Uwe Scheddin, Privatarhiv Scheddin.

der „Reaktionen“ des Publikums, dessen Entmündigung hier thematisiert wird: „Und nun zu eurer Aufgabe bei der Ansprache. Die Rede des Sekretärs wollt ihr ja schließlich morgen in der Zeitung lesen. Wird zur Zeit gedruckt – mit allen Reaktionen von euch, die wir jetzt vorgeben. Spontan.“ Bereits in der Unterstellung, jemand „wolle“ die Rede tatsächlich in der Zeitung lesen, liegt Provokation, die in der Behauptung „spontaner“ Reaktionen gesteigert wird.

Im Wechsel der „Hintergrund-Agitations-Schilder“ des Fernseheteams von „Sendung“ zu „Privat“ wurde das Thema „Öffentlichkeit“ aufgerufen: Was kann überhaupt öffentlich gesagt werden, was wird alles verschwiegen. Auch die Szene „Steckbrief“⁶¹ richtete sich auf die Diskrepanz zwischen Zeitungsmeldung und Realität. Gemeldet wird: „Ein Roboter ersetzt zwei Leute“. Im Betrieb sind allein drei Personen mit Wartungsarbeiten des Roboters beschäftigt, und er steht 16 Stunden am Tag still, weil am Fließband dahinter ein Packer fehlt. Die Erfolgsmeldung ist die Spitze eines Eisberges – der wesentliche Teil bleibt verborgen.

„Vollampf woraus“ kommentierte auch die eigene Zensurierung und machte sich dabei unter anderem über das Kabarett-Statut lustig, wonach es vor allem den Klassenfeind zu bekämpfen galt. Dazu nutzte Uwe Scheddin den 3. Akt aus Majakowskis „Schwitzbad“. Ein „Funktionär“ will einem „Kabarettisten“ „helfend unter die Arme greifen“. Er bedauert, daß im Kabarett „der Klassenfeind leider ungestraft davon [kommt]“, weil keine Nummer über den „Feind“ geboten wird. Der Kabarettist nimmt die Bemerkung wörtlich und fragt: „Entschuldigung, wie sollen wir ihn bestrafen? Es ist ja keiner hier.“ Und an das Publikum gewandt fragt er: „Oder hat heute einer seinen Westonkel mit reingeschleppt?“ Und er stellt mit Recht richtig: „Der Klassenfeind schert sich nicht um unser Betriebskabarett!“⁶² Kabarett in der DDR habe sich auf die Probleme des eigenen „Betriebes“ zu richten, lautete die deutliche Botschaft dieser Szene.

Zunächst hatte der Bezirkskulturrat vom Dramaturgen verlangt, das Textbuch einmal komplett überarbeiten zu lassen. Auch hatte er mehrere Sketches aus dem Programm entfernen lassen, zum Beispiel die Szene „Initiativoli“⁶³. Drei Arbeiter schreiben ein „Wettbewerbsprogramm“ zusammen, Ziele, die sie sich zur Steigerung der Produktion stellen. Dazu verarbeiten sie Versatzstücke aus entsprechenden Losungen der Vorjahre, denn „der Effekt ist das Wichtigste“. Einer der Arbeiter gibt zu bedenken: „So oft, wie wir schon gekämpft haben, müßten wir doch schon manches davon erreicht haben.“ Es geht jedoch, so zeigt die Szene, weder um eine verbesserte Arbeitsmoral, noch um Produktionssteigerung, es geht allein um die Jahresendprämie, die daran gebunden ist, daß ein Wettbewerbsprogramm aufgestellt wird – während der Arbeitszeit.

Trotz der Streichungen war ein Programm zustande gekommen, das nicht nur seismographisch auf die gesellschaftlichen Spannungen der Zeit reagierte, sondern aktiv für Verände-

61 Autor: – André Brie.

André Brie, geb. 1950, Studium der Außenpolitik, Dr. rer. pol., 1985f. Mitglied der DDR-Delegation in der Genfer Abrüstungskonferenz; in der Erarbeitungszeit von „Vollampf woraus“ Wiss. Oberassistent am Institut für Internationale Beziehungen Potsdam-Babelsberg, später dort Dozent und Lehrstuhlleiter. Autor wissenschaftlicher Texte; schrieb ab 1983 auch Kabarett-Texte. Zum Zeitpunkt des Interviews Mitglied des Bundesvorstandes der PDS.

62 „Die Betriebsstörung“, Autor: Uwe Scheddin, nach Wladimir Majakowski, „Schwitzbad“, 3. Akt.

63 Autor: Dieter Lietz. Privataarchiv Lietz.

rungen im Sinne der sowjetischen Glasnost-Ansätze plädierte und so in gewisser Weise sogar den geforderten „Optimismus“ bot. „Volldampf voraus“ war jedoch als Experiment gedacht von Kabarettisten, die sich künstlerisch freigeschwommen hatten und ihren Raum weiter ausschreiten wollten.⁶⁴ Der Regisseur beschreibt rückblickend die Voraussetzungen für das Programm folgendermaßen: „[M]an versuchte dann auch, ein bißchen frecher zu werden und Grenzen auszutesten, und wenn es sich im Heiteren bewegte mit ein paar politischen Spitzen, dann hat man [die SED-Bezirksleitung, S. K.] das gern geduldet [...]“⁶⁵ Gerd Staiger spielt auf die experimentellen Programme an, die vor allem nachts liefen sowie auf die Bedingungen dafür, Programme zu ‚dulden‘. „Volldampf voraus“ war jedoch in keiner Weise ein heiteres Programm. Denn (auch) der Dramaturg wollte Kabarett weiter treiben, „wollte [...] diese Klatschsatire so nicht mehr haben, weil sie auch zu schnell zu entlarven war [...]“⁶⁶ Hier kommt Scheddins Ansatz zur Sprache, Nummernkabarett von beklatschter Szene zu beklatschter Szene zu ersetzen durch filigraneres Kabarett, das die zentralen Themen in einer Vielzahl Nuancen präsentiert, die nicht von vornherein durchschaubar waren. André Brie, einer der Autoren, erläuterte, was er als die eigentliche Brisanz dieser Art Kabarett ansah und sein eigenes Verständnis dieses Kabarett: Kritik an der festgefahrenen DDR-Politik, an der Medienpolitik und der Wirtschaftspolitik, und zwar als Kritik, die von gestandenen Genossen⁶⁷ kam, welche im Sinne von Glasnost gegen die orthodox „parteilich“ Agierenden argumentierten.

Die Premiere von „Volldampf voraus“⁶⁸ fand vor einer regungslosen Partei-Bezirksleitung statt. „Er hat nur an einer Stelle geklatscht“ wird die Reaktion Günther Jahns in einem MfS-Bericht beschrieben.⁶⁹ Gegen das Schweigen klatschte das Publikum an: „[die Leute applaudierten] lange, lange, gegen die Partei, die vorne saß und nicht applaudierte, und die Leute merkten das auch schon und um so länger wurde dann auch applaudiert. Das war schon ein richtiges Politikum, die Vorstellung.“⁷⁰ Noch am selben Abend ließ Jahn den Kabarettisten mitteilen, daß „ihm die im Programm fehlende Auseinandersetzung mit dem Imperialismus mißfallen“ habe und er sich „wegen des Zitierens des ‚Bayerischen Hauses‘ persönlich angegriffen“⁷¹ fühle. Das „Bayerische Haus“ war eine historische Gaststätte, die die Potsdamer SED-Bezirksleitung kurze Zeit zuvor für die Öffentlichkeit gesperrt hatte, indem sie sie zu einem ihrer Gästehäuser erklärt hatte. An diesem lokalen Beispiel hatte die monierte Kabarettzene die Privilegien der Partei kritisiert. In der Szene „Wanderers Schmachtlid“ sieht man Wanderer auf der Suche nach einer Gaststätte. Eine nach der anderen, so wird an authentischen lokalen Beispielen gezeigt, hat ihren Betrieb aufgegeben. Schließlich schlägt einer der Wanderer vor: „Dann gehn wir doch zum Bayerischen Haus.

64 Vgl. Interviews d.A. mit Scheddin, Staiger, Lietz und Brie im Herbst 1997.

65 Interview d.A. mit Gerd Staiger am 18.9.1997.

66 Interview d.A. mit Uwe Scheddin am 19.9.1997.

67 Gegen Scheddin wird ein Parteiverfahren eingeleitet, und er gerät in das Visier des MfS, das zu ihm den „operativen Vorgang ‚Ventil‘“ anlegt.

68 Regie: Gerd Staiger, Premiere: 28.6.1986.

69 Information: Situation im Potsdamer Kabarett vom 6.11.1986, BStU, MfS (Potsdam), AOP 2123/87, Bl. 140.

70 Vgl. Interview d.A. mit Uwe Scheddin am 19.9.1997.

71 Operative Information über das Programm „Volldampf voraus“ des Potsdamer Kabarett am Obelisk vom 4.7.1986, BStU, MfS (Potsdam), Abt. AKG 360, Bl. 25.

Wenn ich recht gehört habe, wird das umgebaut zu einem Gasthaus mit Gebirgsleitung, wahrscheinlich gibt's da frisches Quellwasser.' ‚Pfui, Kuckuck‘, sagt noch eener. Sagt der andere: ‚Deine Informationsquelle war ziemlich trübe, das ist nicht was mit Gebirgsleitung, sondern Gästehaus der Bezirksleitung‘. Da seh ich den noch vor mir, Jahn, ‚Das darf doch nicht wahr sein...‘⁷² Günther Jahn ist empört und schweigt – und „das Publikum lachte sich dusselig“⁷³. Es war diese Szene, vielmehr, das „Reizwort“ der Szene, das vom 1. Sekretär der Potsdamer Bezirksleitung, Günther Jahn, zum Anlaß genommen wurde, das gesamte Programm – und nicht, was ein übliches Verfahren gewesen wäre, die einzelne Szene – absetzen zu lassen. Zusätzlich ließ die SED-Bezirksleitung das Programmheft einstampfen, die „Betriebszeitung ‚Das Ventil‘ des VEB ‚Vorwärts‘ im Kombinat ‚Aufwärts, Betriebsteil ‚Abwärts‘.“ Vorgeblicher Grund dafür war eine umgedichtete „Internationale“ in einem „Wachruf!“, der – in das Format einer Traueranzeige gebracht – dem „Sacht-Bearbeiter Adelbert Tranbrösel“ galt,

„aufgest. 8.07 [Uhr]. eingeschl. 11.23.

Angesichts seines schwebenden Disziplinarverfahrens und des drohenden Feierabends rufen wir ihm auf diesem Wege eindringlich zu:

Wach auf, Verschlampter dieser Herde!

Seine Fürihnmitarbeiter und Kollegen“⁷⁴.

Die Zeile „Wach auch, Verschlampter dieser Herde!“, die in der SED-Bezirksleitung als „Angriff auf die Grundlagen des Sozialismus“⁷⁵ behauptet wurde, welche in der Realität erodiert waren, wie das Kabarettprogramm vorführte, nahm die SED-Bezirksleitung zum Anlaß, das Programm abzusetzen. Sie ließ von dem insgesamt mit Mißbehagen betrachteten Programm sofort das Programmheft einstampfen und demonstrierte damit, daß sie eine Überarbeitung und spätere Aufführung ausschloß.

Weshalb wurde „Volldampf woraus“ damals abgesetzt, statt es überarbeiten zu lassen? Zum einen lag dies am Programm selbst, am Experiment, die „Grenzen auszutesten“. Das Potsdamer Kabarett-Unternehmen war der Versuch, sich nüchtern und ohne große Filter auf DDR-Realität zu richten. Unter diesem Vorsatz verwendete Scheddin komische oder unterhaltende Elemente nur sparsam. Stärker als die nüchterne Präsentation dürfte für die SED-Bezirksleitung ins Gewicht gefallen sein, daß das Programm eine optimistische Perspektive verweigert. Gerade angesichts der gesellschaftlichen Lage, die „Volldampf woraus“ in den Blick bringt, muß es genau den Optimismus oder die heitere Zerstreung verweigern, die die SED wiederum zur Kompensation erwartete. Die politische Situation, in der sich die SED-Bezirksleitung Potsdam damals befand, legt geradezu nahe, daß sich das mißliebige Kabarettprogramm dazu anbot, die Entschlossenheit der Partei zu hartem Durchgreifen öffentlich manifestieren zu können. Zumal es sich hier um ein Programm handelte, auf dessen zentrales Thema, Wirtschaft, die SED damals, wie die Vorgänge im *Eulenspiegel* zeigten, allergisch und nervös reagierte, wenn die Lage, in der sich die DDR befand, zu deutlich greifbar wurde. Nicht zuletzt war das schlechte Arbeitsverhältnis zwischen dem das Kabarett kon-

72 Zutreffend nacherzählte Pointe von „Wanderers Schmachtlid“ vom Autor, Dieter Lietz; „Das wird kein Gasthaus mit Gebirgsleitung, sondern Gästehaus der Bezirksleitung.“ (Textbuch Uwe Scheddin).

73 Interview d.A. mit Uwe Scheddin am 19.9.1997.

74 Programmheft, Privatarchiv Dieter Lietz.

75 Interview d.A. mit Uwe Scheddin am 19.9.1997.

trollierenden Kulturrat, dem die künstlerische Fachkompetenz vollständig fehlte, und der Kabarettleitung ein Faktor, der zum Scheitern des Programms beitrug. Uwe Scheddin beschreibt sein damaliges Verhältnis zum Kulturrat Berger folgendermaßen: *„Ja, wir war 'n ja sein Kabarett im Grunde, und er sagte sich, warum soll ich da nicht mitarbeiten, das war so seine Heuchelei als Zensor: ‚Wir wollen euch helfen, bißchen auf die Sprünge helfen und gemeinsam die beste Idee finden‘, und [der] dann entsprechend früh etwas sehen wollte, und das war dann meine Aufgabe, Schlimmeres zu verhüten, daß der ja nichts abwürgt oder mißversteht, und bis zum letzten Augenblick denkt, er hat mitgemacht und es ist 'n schönes Programm geworden. Bei ‚Volldampf‘ ist mir das mustergültig gelungen, er war bis zum Schluß davon überzeugt, daß das Programm völlig in Ordnung ist, da hatte ich dann schon Routine, das war aber wirklich meine letzte Heldentat, weil danach kam ja dann alles ans Licht, daß es doch nicht so 'n astreines Programm war.“*⁷⁶

Der in Sachen Kultur ausschließlich „parteilich“ agierende Berger legte seinen Arbeitsauftrag, das Kabarett „anzuleiten“ so aus, daß er aktiv in Texte eingreifen konnte, die noch in der Erprobung waren und stieß damit den Dramaturgen und das Ensemble vor den Kopf. Als Agrarökonom war er darüber hinaus nicht in der Lage, gerade für ein Programm, das für die Bezirksleitung angesichts einer erneut „besonderen politischen Lage“ der SED schwer verdaulich sein mußte, eine annehmbare Lesart zu entwickeln, geschweige denn, diese gemeinsam mit der Kabarettleitung zu erarbeiten. Gerade weil er dem Kabarettensemble die künstlerische Arbeit beschnitt, in dem er früh selbst in die Textproduktion eingriff, selbst „mitmachen wollte“, verschafften sich die Kabarettisten die verweigerten Räume um so kompromißloser. Sie spielten mit dem Kulturrat Katze und Maus, legten ihm nahe, *„es ist 'n schönes Programm geworden“* – und versuchten so, die Möglichkeiten des Kabarett in der DDR auszureizen. Aus Unterlagen des MfS ergibt sich, daß der Kulturrat dann doch einen Monat vor der Premiere erkannte, daß ihm das Programm bei der Bezirksparteileitung Ärger einbringen könnte. In letzter Minute versuchte er, Textänderungen durchzusetzen⁷⁷, die die Kabarettisten „unter Ausnutzung teilweise inkonsequenter Positionen und unzureichend abgestimmten Vorgehens der einbezogenen Mitarbeiter der staatlichen Organe [...]“⁷⁸ ignorieren konnten, wie es in einem Bericht für das MfS heißt. Angespielt wird hier darauf, daß ein Mitarbeiter der Bezirksleitung zu einigen Proben gekommen war, jedoch am Programm – und zu Recht! – nichts „Feindliches“ entdecken konnte.

War der Kulturrat Berger immerhin bis zur Premiere noch der Überzeugung, das Kabarett im Sinne der SED-Bezirksleitung kontrolliert zu haben, distanzierte er sich angesichts der frostigen Reaktion seiner Auftraggeber sofort von „seinem“ Kabarett, für das er sich eben nicht, wie noch Grabe, im Rahmen seiner Möglichkeiten eingesetzt hatte, und von den Kabarettisten. Ohne den Rat des Bezirkes, der als wichtige Vermittlungs- und Interpretationsinstanz hätte agieren können, konnte die SED-Bezirksleitung das Programm im Zusammenhang der eigenen aktuellen Interessen sofort absetzen. Weil zwischen dem Kulturrat und den Kabarettisten weder gegenseitige menschliche noch fachliche Akzeptanz herrschte, war

76 Interview d.A. mit Uwe Scheddin am 19.9.1997.

77 MfS, Bezirksverwaltung Potsdam, Erste Erkenntnisse zu Autoren und einigen Hintergründen der Entstehung des Programms „Volldampf woraus“ im Kabarett am Obelisk, BStU, MfS (Potsdam), Abt. AKG 360, Bl. 58–67.

78 Ebd., Bl. 67.

auch in der Erarbeitungsphase gar kein Versuch unternommen worden, dieses bittere Programm der Bezirks-Parteileitung politisch korrekt zu präsentieren.

Die SED-Bezirksleitung Potsdam ging noch über die Absetzung des Programms hinaus. Sie veranlaßte den Rat des Bezirks, dem Dramaturgen Uwe Scheddin zu kündigen. Er wurde einem Parteiverfahren ausgesetzt, darüber hinaus die Staatssicherheit veranlaßt, Material für eine Anklage wegen „staatsfeindlicher Hetze“ zu sammeln. Dazu hatte jedoch die SED – in der Vor-Wendezeit – keine Gelegenheit mehr. Der Regisseur Gerd Staiger kündigte selbst, und zwar nachdrücklich aus Protest gegen die Absetzung des Programms:

„Es war nicht meine Absicht, auf der Kabarettbühne ein ‚objektives Bild‘ zu inszenieren. Das erwartet ja wohl auch keiner von dem, dessen Aufgabe es ist, sich mit den Abweichungen von der Norm zu beschäftigen, und der von der Übertreibung lebt. [...] Die Absetzung des Programms und die Verwerfung aller Beiträge in Bausch und Bogen straft alle anderen Produktionen des Kabarett Lügen! Es ist mir nach dieser Entscheidung nicht mehr möglich, auf der Bühne des Potsdamer Kabarett zu arbeiten, und ich muß meine Konsequenzen ziehen.“⁷⁹

Die Absetzung von „Volldampf voraus“ richtete sich sowohl gegen die Kabarettisten als auch gegen das Potsdamer *Hans-Otto-Theater*. Dort hatte sich wenige Monate vor der Kabarett-Premiere ebenfalls offener Widerstand gegen die SED-Bezirksleitung, und zwar gegen deren Eingriffe in den Spielplan, formiert. Das Ministerium für Staatssicherheit hatte Jahn von „Bestrebungen“ am Theater informiert, „eine der soz[ialistischen] Kulturpolitik widersprechende Spielplangestaltung vorzunehmen“⁸⁰. Diente Kabarett der Partei zwar dazu, eine gewisse „Öffentlichkeit“ vorweisen zu können, so blieb dieses Kabarett dennoch der Parteiöffentlichkeit verhaftet. Es konnte zwar einige der drängenden Themen der Zeit zur Sprache bringen, jedoch stieß es dabei schnell an Grenzen, wenn es die Dinge beim Namen nannte und die von der SED eingeforderten Darstellungsweisen verweigerte. Vor allem aber konnte sich Kabarett nicht mit der Macht selbst anlegen. Wie die SED-Bezirksleitung Potsdam 1986 demonstrativ vorführte, wurde Kabarett, welches die SED selbst zu offensichtlich ins Visier nahm, nicht geduldet. Es konnte nicht geduldet werden, wollte die SED nicht eine der Schleusen öffnen, und dem angestauten Dissens Öffentlichkeit bieten, die sie hinweggefegt hätte.

Es muß bezweifelt werden, daß es in Potsdam eine andere Lösung als das Verbot des Programms hätte geben können. Die Grundlage dafür hätte eine andere Interessenslage der Potsdamer Bezirksleitung und eine angemessene Vermittlung durch den Rat des Bezirkes sein müssen. Vor allem aber hätten der Dramaturg, der Regisseur und das Ensemble dazu bereit sein müssen, ihr Programm stark zu überarbeiten, d.h. zurückzunehmen. Unter welchen Voraussetzungen und in welchen Verfahren Kabarett dennoch Räume erweitern konnte, läßt sich am Beispiel der Auseinandersetzungen um ein neues Programm beschreiben, das 1986 an der Dresdner *Herkuleskeule* herauskam.

79 *Kündigungsschreiben Gerd Staigers an die Direktion des „Kabarett am Obelisk“*, weitergeleitet an das MfS durch einen IM, BStU, MfS (Potsdam) 2123/87, OV „Ventil“, Bl. 136.

80 Information über einige die gegenwärtige Situation kennzeichnende Erscheinungen an den Theatern von Potsdam und Brandenburg vom 21.2.1986 an die Bezirksverwaltung Potsdam, zur Kenntnis genommen von Günther Jahn am 22.2.1986, BStU, MfS (Potsdam) AKG 815, S. 19–22.

KAPITEL 8

Kein „sozialistisches Hollywood“¹: Die *Herkuleskeule* der achtziger Jahre

„Frustrierte Autoren wollen Partei und Staat beleidigen.“² Die Bewertung eines Dresdner Kulturfunktionärs im Sommer 1986 galt der vorletzten DDR-Produktion der *Herkuleskeule*. Das Stück „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“, geschrieben von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller, kam nach zweijährigem „Lavieren“³ auf seiten der Kontrollinstitutionen in der Inszenierung von Gisela Oechelhaeuser durch die Zensurabnahme und hatte kurz darauf, am 20. Dezember 1986, Premiere. Der Vorwurf, hier sollten „Partei und Staat“ beleidigt werden, richtet sich auf ein Kabarettstück, das den Zustand von Staat und Partei tatsächlich keineswegs wohlwollend in den Blick nahm. Das bis dahin konsequenteste Programm von Ensikat und Schaller – das zum avanciertesten Kabarett dieser Zeit gehörte – mag einem wachsamen, „parteilich“ denkenden Kulturrat, der dieses Kabarett unter Aufsicht der SED-Bezirksleitung zu kontrollieren hatte, tatsächlich diesen Eindruck vermittelt haben. Zumindest besagt das Urteil „frustrierte Autoren“ nicht weniger, als daß sich in „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ noch einmal das Bemühen „gekränkter Idealisten“⁴ erkennen läßt, gegen das „Schlechte“ im DDR-Sozialismus anzurennen und an seine Reformierbarkeit zu glauben. Der Funke Hoffnung, der sich an Gorbatschows Glasnost-Politik entzündet hatte, setzte auch die Energie frei, gegen die gesellschaftliche Lähmung anzugehen und sich am Thema der weiten Kluft zwischen öffentlich behaupteten gesellschaftlichen Grundsätzen, Zielen und Zuständen auf der einen Seite und der deprimierenden sozialen Wirklichkeit auf der anderen abzarbeiten. Dieser Ansatz wiederum konnte noch notdürftig

-
- 1 Wolfgang Schaller an Dr. Cassier, Abt. Kultur in der SED-Bezirksleitung Dresden: „Ich halte diese Sehnsucht nach einem sozialistischen Hollywood, wo jedes Problem schön bunt retuschiert wird, für genauso gefährlich wie die graue, alles negierende Sehnsucht einiger Künstler (...) Wenn ich was bewegen will, muß ich mich und die anderen verunsichern. Angst, ein Problem beim Namen zu nennen, ist dabei ein schlechter Ratgeber.“ Brief vom 14.11.1985, SächsHStA IV E-2/9/02/570 o.p.
 - 2 SED-Bezirksleitung Dresden, Abt. Kultur, Cassier: „Aktennotiz zur Sofortinformation betr. neues Programm der *Herkuleskeule*“ vom 24.6.1986, in der der Vorwurf des Leiters der Abteilung Kultur im Dresdner Rat des Bezirks, Schumann, festgehalten ist, ebd.
 - 3 „Es war immer von Allen ein Lavieren“ beschreibt Wolfgang Schaller zutreffend die Art der Auseinandersetzung von seiten der Kulturabteilungen in der Dresdner SED-Bezirksleitung sowie im Rat des Bezirkes Dresden. Vgl. Interview d. A. mit Wolfgang Schaller am 4.3.1999.
 - 4 „Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist; er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an.“ Kurt Tucholsky, Was darf die Satire?, S. 11.

als „helfende Kritik“ interpretiert werden. Allerdings begann diese Kritik bereits vorsichtig, den Auftraggeber selbst schärfer in den Blick zu nehmen. Mit der Produktion von „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ enden im engeren Sinne die DDR-Stücke, die die beiden Autoren an der *Herkuleskeule* herausgebracht haben. Denn die letzte Produktion, „Über-Lebenszeit“, die im Dezember 1988 Premiere hatte, so wird argumentiert werden, weist über das DDR-Kabarett darin hinaus, als daß die „Kränkung“ der Idealisten in Verbitterung und tiefe Desillusionierung umgeschlagen ist. „Über-Lebenszeit“ stellt das Ableben eines gesellschaftlichen Ideals fest und überschreitet in der Darstellung dieser Perspektivlosigkeit, als Endspiel von DDR-Kabarett, dessen Verpflichtungen und Konventionen. Daß dieses Stück dennoch vergleichsweise hürdenlos zugelassen wurde, markiert am Ende der DDR-Satire noch einmal deren Status in der SED-Öffentlichkeit. „Über-Lebenszeit“ ist ein letztes Notprogramm.

1. Parteitag verkehrt: „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“

1.1 Die Inszenierung

Mit der Produktion von 1986 „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ wird zunächst ein weiterer Grenzfall des DDR-Kabarett rekonstruiert. Das Dresdner Programm bezeichnet die Barriere spielbaren/nichtspielbaren Kabarett im Vergleich zur zeitgleichen Potsdamer Produktion von der anderen Seite. Das Programm lief schließlich – nach langen Auseinandersetzungen sowie Kompromissen im Vorfeld – an und wurde, einmal zugelassen, in der Krise der letzten DDR-Jahre von einer Reihe DDR-Kabarett, eingeschlossen das Potsdamer *Kabarett am Obelisk*, nachgespielt.

„Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“⁵ bewegte sich durchaus im Rahmen der vom Ministerium für Kultur im Premierenjahr formulierten altbekannten Funktion „aktuell-politischer Kabarett-Programme“. Diese sollten „künstlerisch überzeugen“, die „politisch-ideologische Klarheit“ der Autoren belegen und auf „einem fundierten Klassenstandpunkt basieren [...]“⁶. Diesen Anspruch löste das Dresdner Kabarettstück dahingehend ein, daß die „politisch-ideologische Klarheit“ der Autoren dem aktuellen sowjetischen Vorbild geschuldet war und darin bereits gegen eine orthodoxe „Parteilichkeit“ in der SED-Führung stand.

Mit dem dritten Kabarettstück, das Ensikat und Schaller gemeinsam schrieben, kam damals, im Parteitagjahr, ein alternativer Parteitag auf die Kabarettbühne, der im Programmheft als „Außenseiterkonferenz“ mit „Diskussionsbeiträgen“ der Autoren angekündigt wurde. Dieser alternative Parteitag ließ sich auch als Parteitagsparodie bewerten, ohne daß dieser Ansatz in den Vordergrund getrieben worden wäre. Das Foyer der *Herkuleskeule* war

5 „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“, Autoren: Peter Ensikat und Wolfgang Schaller, Regie: Gisela Oechelhaeuser in Zusammenarbeit mit Wolfgang Schaller, Premiere: 20.12.1986.

6 „Inhaltliche Zielstellung“ zur Vorbereitung der 5. Werkstatt-Tage der Kabarett 1987, Ministerium für Kultur, Abt. Unterhaltungskunst, 2.5.1986, S. 2, ThStAR, Rat des Bezirkes Gera, BKS 65.

mit Losungen dekoriert, die auf die all(zu)bekanntesten anspielten, die Besucher wurden am Eingang von den Kabarettisten als „Abgeordnete“ begrüßt und konnten ein Programmheft kaufen, das als „Delegiertenmappe“ gestaltet war. Darsteller und Publikum betraten gemeinsam den Zuschauerraum, von dessen Plätzen aus die Kabarettisten zunächst spielten.

In diesem Arrangement, das die Trennung der Darsteller und Zuschauer räumlich überwindet, wurde auf die Kluft zwischen Parteiführung und Volk gewiesen, die hier symbolisch geschlossen wird. Dieses Thema wird im Entree weiter ausgebaut. Aus dem Zuschauerraum schicken Kabarettisten ein Mitglied des Ensembles auf die Bühne. Er muß – widerwillig, wie er zu erkennen gibt – den Versammlungsleiter spielen. Er findet das Manuskript für seine Rede nicht und wird deshalb aus dem Foyer aufgefordert: „Eröffnen Sie kurz die Konferenz, dann kann jeder an’s Rednerpult gehen. Jeder hat die gleichen Rechte.“ Und, so wird hinzugefügt: „Reden darf nur, wer etwas zu sagen hat.“⁷ Die Kritik zielt zunächst unverkennbar auf die langatmigen und ritualisierten Parteitags(eröffnungs)reden und auf deren leere Rhetorik. Als von der Kabarettbühne dann doch – entgegen der Beteuerung zu Beginn – eine Rede schallt, in der „nichts (Neues) gesagt“ wird, ist das Thema der Diskrepanz eingeführt zwischen offizieller Behauptung und einer Praxis, die dieser exakt widerspricht. Diese Angriffsrichtung wird weiter verfolgt in kleinen Späßen über Parteitagsrituale. Auf die Bühne wird gerufen: „Niemand kann einstimmige Zustimmung erwarten. Heiterkeit gibt es nicht nur in Klammern“. Die Anspielung gilt dem Abstimmungsverhalten wie den in Klammern gesetzten Kommentaren „einstimmige Zustimmung“ und „Heiterkeit“ in den abgedruckten Parteitagsreden.

In einer früheren Textfassung hieß es im unmittelbaren Anschluß: „Es gibt kein oben und kein unten“ – im Kabarett/im Staat –, pariert vom Versammlungsleiter: „Sie wollen wohl den Sozialismus auf den Kopf stellen?!“⁸ Durch die Zensurierung dieser Textstelle wurde erreicht, daß das Entree nicht auf das zentrale Argument des Kabarettstückes hin zugespitzt werden konnte. Jedoch wird danach, Szene für Szene und in deren Summe, nicht nur die Diskrepanz zwischen sozialistischem Modell und gesellschaftlicher Praxis festgestellt, sondern die Umkehrung des Modells in der DDR. Diese Leitidee erschließt sich bereits im Programm-Titel, in seinem Bezug zum Manifest der Kommunistischen Partei: „An die Stelle der alten bürgerlichen Gesellschaft [...] tritt eine Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist.“⁹ Schaller/Ensikat knüpfen deutlich an Stephan Hermlin an, der 1979 auf die Verfälschung dieses Entwurfs in der DDR aufmerksam gemacht hatte.¹⁰ Auch „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ setzt den Originalgedanken ins Recht und schließt auf seine Weise an die Debatte um die Verfälschung an. Die Voraussetzung für ein Thema, das Fundamentalkritik bietet, liegt sowohl in der Affirmierung der Klassiker als auch darin, bereits publizierte Kritik aufzugreifen.

Auch ohne es in der Eingangsszene aussprechen zu können, entfaltet sich das Argument eines „auf den Kopf gestellten Sozialismus“ in einzelnen Szenen des Kabarettstückes sowie

7 Zitiert nach dem letzten Textbuch „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle. Eine Außenseiterkonferenz“ sowie im Vergleich mit einem Video-Mitschnitt der Aufführung vom 17. Februar 1987. Privatarchiv *Herkuleskeule* Dresden.

8 Textbuch „Auf Dich kommt es an ...“, Privatarchiv *Herkuleskeule*.

9 Karl Marx/Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, in: MEW Bd. 4, Berlin/Ost 1959, S. 482.

10 Vgl. Stephan Hermin, *Abendlicht*, Leipzig 1979, S. 23.

in seiner schärfsten Form im Stück-Zusammenhang. Dieser kopfstehende oder auch mißglückte Sozialismus kommt im Rahmen einer „Außenseiterkonferenz“ zur Sprache, der die einzelnen Kabarettnummern integriert und allein darin das real existierende Muster eines SED-Parteitags „auf den Kopf stellt“. Die „Konferenz“, die das Kabarett veranstaltet, verschafft den Anlaß, statt einer Bilanz der Erfolge ein Panorama gesellschaftlicher Mißerfolge zu entfalten. Das zentrale Thema – die ‚empörende Wirklichkeit‘ und Triebkraft für das Kabarett-Stück – besteht in der Umkehrung des gesellschaftlichen Ziels der freien Entwicklung eines jeden als Bedingung für die „Entwicklung aller“: Auf der Kabarettbühne wird vorgeführt, wie freie Entwicklung gerade unterdrückt wird. Für diesen Prozeß wird, wenn man will, ein positiv deutbares Äquivalent gefunden, in dem er als Ausgrenzung beschrieben wird, der eine Reintegration zumindest nicht ausschließt. Diese Ausgrenzung wird über „Außenseiter“ zur Sprache gebracht, die die Funktion haben, das Phänomen Unterdrückung und „Ausgrenzung“ faßbar zu machen.

Die ersten „Außenseiter“ im Kabarettstück sind Arbeiter und damit gerade die in der Gesellschaftsideologie des Arbeiter-und-Bauern-Staates zentrale soziale Gruppe. Sie befinden sich, so erschließt es sich in den ersten Szenen, in der sozialen Hierarchie ganz „unten“, auch im Sozialismus. Sie haben keine Stimme, wogegen die Funktionäre, die sich in der Hierarchie „oben“ befinden, das Sagen haben. „Gleiche Rechte“ bezeichnet eine nichtssagende Phrase. Einem Arbeiter, dem eben noch versichert wurde, daß alle frei reden könnten, zwingt der „Versammlungsleiter“ in dem Moment ein Manuskript auf, als dieser anheben will, tatsächlich frei zu sprechen. Der Arbeiter muß den Text ablesen: „Ich bin ein Arbeiter, und darauf bin ich stolz.“ Er muß eine Behauptung stützen, die in der Realität nicht gedeckt ist. Im unmittelbar anschließenden Sketch „Sinn und Norm“ sehen wir den selben Schauspieler – Wolfgang Stumph – als Arbeiter in seiner Wohnung. „Immer, wenn ich mich bedrängt fühle, muß ich steppen“, erzählt er. Allerdings erlaubt ihm sein (Wohn)Ort gerade nicht, seinem etwas außerhalb der „Norm“ liegenden Spleen nachzugehen. Der Balkon in seinem Plattenbau ist wegen eines „Konstruktionsfehlers“ nur einen Fuß tief. Er *hat* keine (Entwicklungs)Freiheit; die gesellschaftliche Konstruktion ist fehlerhaft. Die Szene zeigt, daß der Arbeiter in mehrfacher Hinsicht in die Enge getrieben wurde. Seine Arbeit ist monoton geworden: Hatte er zunächst mit Umsicht agieren müssen, ist er nun dazu verdammt, lediglich einen Knopf zu drücken. Auch in seiner Freizeit ist er „eingegrenzt“. Als nichtprivilegiertem DDR-Bürger sind ihm Reisen nach Paris, wie gesungen wird, und an's „Weltmeer“ verwehrt.

Auf das Thema soziale Hierarchie folgt das Thema Bildung und damit die Frage gesellschaftlicher Werte und ihrer Vermittlung. Der Versammlungsleiter kündigt eine alternative Pioniergruppe an, denn diese werde ihre „eigenen Texte“, wie er betont, vortragen. Im Gegensatz zum Arbeiter im Entree, der ein fremdes Manuskript als „eigenen“ Beitrag ausgeben mußte, sprechen die „Außenseiter“-Schüler selbst, konträr zu (Pionier-)Gelöbnissen und den sozialistischen Geboten, die allesamt auswendig zu lernen sind. Die Szene bezieht sich nun eindeutig auf Parteitagsrituale, auf die Auftritte von Pionieren und die Treuegelöbnisse gegenüber der SED-Führung. Ebenso spielt sie auf gängige Schülerpraxis an, bekannte Texte umzudichten, und nutzt die Spannung zwischen den alten und neuen Fassungen für ihre Argumentation. Auf die Bühne marschierend singt die „Pioniergruppe“: „Soll'n im Gleichschritt uns entfalten/und im Kampfe stille stehn“. Das alte Arbeiterkampflied, das

hier als Muster erkennbar ist, dient der Erinnerung an die Tradition, in die sich die DDR gestellt hat, und in der sie ihre Kinder zu erziehen vorgibt. Es erinnert an den Kampf um die Befreiung des Menschen aus der Unterdrückung. Dieser Kampf, so lautet das Argument der Szene, existiert nur (noch) in der Rhetorik. In der Praxis hat sich der „Kampf“ ins Gegenteil gekehrt und besteht darin, daß (erneut) Unterordnung erzwungen wird: „Unser Kampfziel: Disziplin“, lautet der Refrain. Das Versprechen, die Persönlichkeit entwickeln zu können, sich zu „entfalten“, bricht sich am Primat des „Gleichschritts“, der Disziplinierung von Gedanken und (freier) Rede: „Bin der kleine Benjamin,/setz mich in die Nesseln grün – rede draußen wie zu Haus,/sagen alle: Ei der Daus,/aus dem Benni wird nichts draus.“ Auch das Wertesystem, in das sich die Jugendlichen einfügen sollen, wird kritisiert. Die renitenten Pioniere verkünden, daß die Ziele der Elterngeneration, gesellschaftlicher Status und materieller Wohlstand, für sie nicht erstrebenswert sind: „Unser Sehnen, unser Hoffen/sind nicht Wartburg, Datsche, Geld.“

Zwei Themen wurden zensiert: Die Kritik der Jugendlichen an den Lügen der Elterngeneration sowie an einem Bildungssystem, das zur Lüge erzieht.

„Sah ein Knab den Vater stehn
stets auf hohem Rosse
war so klug und log so schön,
lief der Sohn ihn nah zu sehn,
sah, er ist Genosse
Aber Vaters, Vaters Rot
war nur äußre Posse.“

Und:

„Eins – 2,3,4,5,6,7
ich hab eine Fünf geschrieben
Thema war ganz klar gestellt:
Sozialismus, deine Welt.
Ich schrieb, was mir nicht gefällt,
was mich ärgert, was mich quält.
Klar, das Thema war verfehlt.“¹¹

Es sind die moralisch überlegenen Jugendlichen, die das DDR-Erziehungssystem in Frage stellen. Sie sind – im Sinnbild des Kabarettstücks – „Außenseiter“, weil sie sich weigern, „nachzusprechen“, weil sie auf Wahrheit bestehen in einem (Bildungs-)System, das zur Unterwerfung unter die Wahrheit der SED besteht, welche explizit in den gestrichenen Texten als Lüge gekennzeichnet wird. Im Gesamtzusammenhang des Stückes wurde das Bildungssystem als eine der Ursachen für den insgesamt thematisierten gesellschaftlichen Stillstand deutlich bezeichnet.

Das Argument, daß der „Gleichschritt“, die Unterordnung, zu der die Schule erzieht, gerade der gesellschaftlichen Perspektive einer „freien Entwicklung“ entgegensteht, wird später im Programm im Lied „Der Durchschnitt“ weitergeführt, in dem auch Intellektuellenfeindlichkeit zur Sprache kommt, sowie insbesondere in der Szene „Der Ausgezeichnete“. Hier wird das Thema „Unterordnung“ grundsätzlicher behandelt, als geistige Enge infolge

11 „Einmarsch der Pioniere“, erste Fassung, BStU, MfS (Dresden), OV „Orakel“, 3337/91, Bd. III, Bl. 286.

von Parteiherrschaft. Dies geschieht in einem Gleichnis. Demonstriert wird, warum die DDR keinen Nobelpreisträger hervorbringen kann. Am Beispiel eines „Instituts für experimentelle Theorieforschung“, welches den DDR-Sozialismus konnotiert, geraten die Hierarchien der Partei sowie anderer Organisationen in den Blick. An ihren Ritualen, an schwerfälliger Bürokratie wie an geistiger Enge bricht sich, wie gezeigt wird, persönliche und wissenschaftliche Entfaltung und vor allem wissenschaftliche Höchstleistung. Die Szene „Der Ausgezeichnete“ führt einen hervorragenden, „ausgezeichneten“, Wissenschaftler „Niels Rohr“ vor, welcher (mit dem Nobelpreis) ausgezeichnet werden soll. Daß er zum „Ausgezeichneten“ werden kann, verhindern Partei, Gewerkschaft und Frauenorganisation seines „Instituts“. Dessen Misere arbeitet die Szene heraus: Der Betriebsleiter, Albert Kleinstein, muß seine Zeit damit verschwenden, laufend Berichte zu schreiben, Sitzungen und Besprechungen über die wichtigsten Themen abzuhalten sowie Empfänge zu geben. Der aufgeblähten Bürokratie der Planwirtschaft unterworfen bleibt er ein Kleinstein. Die Dimension dieses jegliche Entfaltungsmöglichkeit nivellierenden Druckes wird bezeichnet, indem der Ausnahmewissenschaftler Einstein ins Verhältnis gesetzt ist zu einem Kleinstein, die Welt der Wissenschaft und der Gedanken zur Enge der Bürokratie im „Institut“ DDR, das seine klügsten Mitarbeiter verschleißt. Auch der Wissenschaftler „Niels Rohr“, der zunächst für den Nobelpreis vorgesehen ist, erweist sich als verhinderter Niels Bohr, denn er muß in seiner Arbeitszeit Laborfenster putzen oder bei der Transportbrigade aushelfen. Weil die „gesellschaftliche Arbeit“, die Wandzeitungen und die Berichte, höher bewertet werden als der Nobelpreis, verhindert das „Institut“, daß „Niels Rohr“ zum Niels Bohr werden kann. In einer früheren Textfassung sollten außerdem der Gewerkschaftler August Webel auftreten, der Parteisekretär Karl Parx sowie die Vorsitzende der Frauenpartei Clara Etkin.¹² Sie alle sind im „Institut“ DDR Fälschungen, Nachahmungen der Originale, auf die sie lediglich noch verweisen. In den Doubletten scheinen die Perspektiven auf, die in der Parteidiktatur nicht mehr existieren.

Zu den „Außenseitern“, denen die Kabarett-„Konferenz“ gilt, gehören auch Parteimitglieder, die sich die Freiheit nehmen, selbst zu denken und nicht in Parteidisziplin aufgehen. Im Lied „Außenseiter-Wegbereiter“ heißt es, daß genau diejenigen, die der SED eine Zukunftsperspektive hätten weisen können, von ihr ausgestoßen und mit Parteiverfahren überzogen wurden. Plädiert wird hier im Sinne von Perestroika dafür, daß sich die Partei von ihren Dogmen befreien müsse. Ebenso sei die Philosophie von Marx weiterzuentwickeln, womit hier ein deutlicher Bezug zu Rudolf Bahros Buch „Die Alternative“ hergestellt wird, für das er mit Parteiverfahren und Gefängnisstrafe bezahlen mußte. Nur jenes, von der SED geahndete Querdenken, lautet die These dieser Szene, verbürge Zukunft und Entwicklung. Diese Aussage mußte im aufgeführten Kabarettstück dadurch abgeschwächt werden, daß in den Refrains nicht mehr – wie zunächst vorgesehen – *expressis verbis* von „Parteiverfahren“ die Rede ist, die auf „Abweichung“ standen und stehen, und dadurch, daß eine optimistische Perspektive aufgemacht wird in dem die Szene suggeriert, die harte Parteilinie sei überwindbar: „Wer in Zukunft Wegbereiter/ist gegenwärtig Außenseiter.“ Nach dieser sehr grundsätzlichen Attacke der SED-Parteipolitik, die hinter der nur notdürftigen Camouflage, die die Gleichnisse bieten, deutlich wird, folgte ein abrupter Szenenwechsel zu „Richard dem 1.“, dem Darsteller des Arbeiters, nun als „Kloman“, der im Programm mehrere Auf-

12 Vgl. frühe Textfassung, Privatarchiv *Herkuleskeule*.

tritte hat. Mit diesen Wechseln zum Klamauk ließ sich, wie Wolfgang Schaller bestätigte, die „harte Aussage“ durch die „Klamotte“ verdaubarer präsentieren.¹³

„Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ enthält auch eine Szene zum Thema Ausreise, zu DDR-„Außenseitern“ im physischen Sinne. „Scheiden tut weh“ brachte dieses Thema zum ersten Mal auf die Dresdner Kabarettbühne. Im Monolog, den Manfred Schubert vortrug, wird berichtet, daß der einst „Unbequeme“, ein „kritischer Geist“, nicht mehr da ist. Die ähnlich gesonnenen Zurückgebliebenen bedauern, daß er die DDR verlassen hat, „er fehlt“, im Gegensatz zu den Funktionären, die sich ohne ihren Kritiker noch besser in ihrer Selbstzufriedenheit einrichten können. Daß dieses Thema überhaupt öffentlich – das heißt begrenzt auf Kabarett wie verfremdet durch das satirische Format – zur Sprache kommen konnte, in einer Zeit, in der Parteifunktionäre verkündeten, man weine den Ausgereisten keine Träne nach, erkaufen die Autoren dadurch, daß sie in ihrer Szene die SED entlasten. Sie behaupten „den Westen“ anstelle der SED als Verursacher für den Weggang des Unbequemen. Von dort sei der Kritiker zum „Dissidenten“ erklärt und erst dadurch in offene Opposition zur SED gebracht worden. Diesem Druck habe er sich entzogen, in dem er ausgereist sei. Jedoch dominiert in dieser Szene die Aussage, daß der Kritiker „fehle“. Sie richtet sich gegen die offiziell ausgestellte Gleichgültigkeit.

Am Ende des Programms kommentieren die Kabarettisten wie zuvor in den „Neuen Volksliedern“ ihre eigene Situation, als Kabarettisten wie als DDR-Bürger. Kabarett ist dann unwirksam, steht dann „still“, wenn es sich anpaßt, wenn es Themen nicht weitertreibt und wenn es nicht zum Nachdenken auffordert. Wenn es dem Druck nachgibt, vor allem zu zerstreuen und zu unterhalten, bleibt die satirische Attacke auf der Strecke.¹⁴ Da sich auch die Kabarettisten zum Schluß zu „Außenseitern“ erklären, thematisieren sie die eigene Disziplinierung und Zensurierung und polemisieren gegen Kabarett, das sich parteilichen Auflagen allzu widerstandslos beugt, das sich korrumpieren läßt, in dem es als Belohnung für Wohlverhalten eine Tournee-Reise in den Westen absolvieren darf. Mit der Tatsache, daß sich Kabarett zu beugen hatte, wußte es zu kokettieren: Es behauptete, es sei damit getan, „an besonders kritischen Stellen ein bißchen [zu] nuschel[n] oder mit ätzender Schärfe einen Tanzschritt ein[zulegen]“. DDR-Kabarett sei insgesamt ein Ausdruck „sozialistischer Demokratie“.¹⁵

1.2 „Lavieren“: Vorgeschichte eines Programms

Auf der Textebene liegen damit bereits Hinweise dafür vor, wie ein Programm auf die Bühne kam, das den gerade vergangenen realen Parteitag in ein problematisches Licht rückte, das die Zukunft und Zukunftsperspektive für die DDR an „Außenseiter“, „Ausgestoßene“, „Ausgegrenzte“ band und so Substanzverlust in ein Bild brachte, und das damit auf eine Gesellschaft wies, die sich ihres Zentrums, ihrer zentralen Ideen und Ideale entledigt hat. Jedoch sind die Kompromisse, die die aufgeführte Fassung selbst ausweist, nur das Ergebnis eines langen Prozesses, der vor dem Premierentermin liegt.

13 Interview d.A. mit Wolfgang Schaller am 4.3.1999.

14 Vgl. „Neue Volkslieder“, Textbuch „Auf Dich kommt es an“, S. 35.

15 Vgl. „Gelöbnis“, Textbuch „Auf Dich kommt es an“, S. 62f.

Das Programm von 1986 schließt an die beiden vorangegangenen Kabarettstücke von Wolfgang Schaller und Peter Ensikat an. Fast bedeutsamer als die inhaltlichen Aspekte (die, abhängig von personellen Konstellationen und vor allem von „besonderen“ politischen Lagen, über Nacht völlig anders interpretiert werden konnten) sind es im Falle der *Herkuleskeule* die etablierten Kommunikationsmuster zwischen Kabarettleitung und Kontrollinstitutionen, die sich in euphemistischer Eigenbezeichnung als „Partner“ darstellen. Wie die beiden vorangegangenen Kabarettstücke von Ensikat und Schaller deutete auch das „aktuellpolitische“ Programm von 1986 das Spannungsverhältnis von gesellschaftlichem Ideal und Wirklichkeit in der DDR aus. In dieser Hinsicht erfüllten alle diese Produktionen formal eine Funktion, die für das DDR-Kabarett Anfang der achtziger Jahre lautete:

„[Die] Besonderheiten [des Kabarets sind] zu suchen in der schnellen Reaktion auf Erscheinungen der Gesellschaft, in einer der Satire eigenen Sichtweise, die besonders stark vom verletzten Ideal ausgeht, die also positive politische Absichten aus der Sicht der Negation ins öffentliche Bewußtsein bringt [...]“¹⁶

Das in der gesellschaftlichen Praxis „verletzte Ideal“ wurde von den Autoren in allen drei ihrer gemeinsamen Kabarettstücke gedeutet. Im ersten Stück von 1980 interpretierten sie das Ideal einer sozialistischen Gesellschaft als in der gesellschaftlichen Praxis noch immer nicht eingelöst; jedoch sei dieses Ideal noch am gedanklichen Horizont sichtbar. Im zweiten Stück von 1983 zeigen sie nicht nur, daß das Ideal einer sozialistischen Gesellschaft bedeutungslos geworden ist. Vielmehr reiben sich das immer noch beschworene Ideal und die vorgeführten „Erscheinungen der Gesellschaft“. Im dritten Stück schließlich, „Auf Dich kommt es an“, wird das Ideal einer sozialistischen Gesellschaft vollständig als ein Leitbild ausgewiesen, das im DDR-Sozialismus in sein Gegenteil verkehrt worden ist. Operierten die Autoren in ihrem ersten gemeinsamen Stück, „Bürger, schützt eure Anlagen oder wem die Mütze paßt“¹⁷ mit der Arbeiterfigur Paul als Personifizierung dieses „Ideals“ und maßen an ihr die Lage der Arbeiter in der DDR und den Status des sozialistischen Modells in der gesellschaftlichen Praxis, so wiesen sie dieses Ideal als abwesend aus. Die Figur Paul ist Projektionsfläche. „Pauls Mütze“, wie der Kurztitel lautete, ist als Requiem auf die Figur Paul konzipiert, wodurch auch das ‚Ideal Paul‘, das gesellschaftliche Ziel, als in der gesellschaftlichen Praxis ‚tot‘ gedeutet werden konnte. Gleichwohl befand sich das *Ideal* noch im Zentrum des Stückes, war *gedanklicher* Horizont, symbolisiert durch eine *Mütze*.

Im darauf folgenden Kabarettstück, „Wir sind noch nicht davongekommen: Aus dem Leben eines Taugewas“¹⁸ von 1983 fehlt eine Hauptfigur mit einer der (Denk-)Figur Paul vergleichbaren moralischen Autorität. Die Hauptfigur „Lutz Kämpfer“ parodiert vielmehr einen „positiven Helden“, ist vorbildlich bis zur Lächerlichkeit, und führt damit vor, daß die Lebensziele eines ‚Kämpfers für den Sozialismus‘, die die Hauptfigur äußerst ernst nimmt,

16 Vgl. Bodo Zabel, Leiter der Abt. Unterhaltungskunst im Ministerium für Kultur, „Zu ausgewählten Tendenzen und Problemen bei der Entwicklung des politisch satirischen Berufskabarets in der DDR in Auswertung der 3. Werkstattage der Berufskabarets vom 14. bis 18. Januar 1983 in Gera.“ SächsHStA IV E-2/9/02/570.

17 „Bürger, schützt eure Anlagen, oder Wem die Mütze paßt“, Autoren: Peter Ensikat und Wolfgang Schaller, Uraufführung an der *Herkuleskeule* am 13.6.1980, Regie: Rainer Otto. Danach von anderen Kabarets inszeniert.

18 „Wir sind noch nicht davongekommen. Aus dem Leben eines Taugewas“, Autoren: Peter Ensikat und Wolfgang Schaller. Uraufführung an der *Herkuleskeule* am 10.12.1983. Regie: Rainer Otto.

gar nicht (mehr) gelten. „Lutz Kämpfer“ scheitert mit seinem Berufsziel, ein „guter“ Staatsbürgerkunde-Lehrer zu werden, weil er zu links-radikal ist; er scheitert als „Einzelkämpfer“ in einem Staat, der Mitläufer fordert. An der Figur „Lutz Kämpfer“ wird im Kabarettstück das gesellschaftliche Ideal gemessen. Sie befördert das Argument, daß der Kampf für den Sozialismus, wie er gelehrt wird, mit der gesellschaftlichen Praxis nicht kompatibel ist. Die Autoren ließen „Lutz Kämpfer“ wie Don Quijote einem Phantom folgen und nach Regeln „kämpfen“, die lediglich einen ideologischen Kampf beschreiben.

Im Programm von 1986 gibt es weder eine zentrale abwesend-anwesende Figur noch eine Figur, die ernst nimmt, was sie gelehrt bekommt. Dies korrespondiert mit der These des Kabarettstücks, daß die DDR-Gesellschaft kein ideelles Zentrum, kein Zukunft verbürgendes Ideal mehr besitzt, daß sie es abgestoßen hat und in ihr Gegenteil gekehrt. Ins Bild gebracht wird vielmehr, daß die Gesellschaft erstarrt ist. Sie verharrt durch die Ausgrenzung von Ideal – ohne gesellschaftliche Perspektive – und ohne „Kämpfer“ – nun als „Außenseiter“ bezeichnet – in Mittelmaß, „Durchschnitt“ und Enge. Dieses Argument findet sich in „Auf Dich kommt es an“ am offensichtlichsten in der Figur eines „Durchschnittsbevollmächtigten“ vorgetragen.¹⁹

Obwohl in dieser Geschichte der Kabarettstücke seit 1980 die Dresdner Kulturfunktionäre auf die Thematik des neuen Kabarettstücks vorbereitet gewesen sein dürften, wurde lange um die Endfassung des Programms laviert. Dies läßt sich nicht allein als Folge eines Kabarettprogramms deuten, welches sein Thema weitertrieb und an Grenzen der dem Kabarett verordneten „positiven politischen Absicht aus der Sicht der Negation“²⁰ stieß. Wie das Kabarettprogramm selbst läßt sich im Lavieren um die Form, in der es aufgeführt werden konnte, vor allem eine sich verschärfende politische Krise begreifen. Diese äußerte sich sowohl in erhöhter „parteilicher“ Wachsamkeit mehrerer Instanzen – wie dem Bewußtsein einer notwendigen politischen Entlastung zugleich.

Zwischen einer ersten Konzeption und der Premiere von „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ lagen zwei Jahre. Allein diese Zeitspanne weist auf Konflikte mit den „staatlichen und gesellschaftlichen Partnern“, den Kontroll- und Zensurinstanzen des Kabarett. Formal wurde die *Herkuleskeule* von vier „Partnern“ kontrolliert, vom Rat der Stadt Dresden, dem Rat des Bezirkes, der SED-Stadtleitung und der SED-Bezirksleitung. Hinzu kam als fünfte Instanz die der SED-Bezirksleitung zuarbeitende Staatssicherheit. Formal zuständig für „Das Kabarett der Stadt Dresden“ war der Rat der Stadt. Ausschlaggebende Instanz war jedoch die SED-Bezirksleitung, die seit 1973 von Hans Modrow geleitet wurde. Für die Kontrolle des Kabarett war der Leiter der Abteilung Kultur, Cassier, zuständig.

Wie bei den anderen Kabarett gefordert, begann auch in Dresden die Vorbereitung eines Programms mit einer Konzeption für die Zensurabteilungen. In einer sehr frühen Arbeitsphase – im Januar 1985 – präsentierte der Dramaturg der *Herkuleskeule*, Wolfgang Schaller, dem Leiter der Abteilung Kultur einen Arbeitstitel – „Der Mensch als Mittel(-punkt)“²¹ – sowie einige Überlegungen zum neuen Stück „[...] mit der Berufung auf die letzten Partei-

19 Vgl. dazu „Grußansprache“, Textbuch „Auf Dich kommt es an“, S. 23f.

20 Vgl. Zabel, Zu ausgewählten Tendenzen, SächsHStA IV E-2/9/02/570.

21 Aktennotiz der Abt. Kultur (Dr. Peter Cassier) vom 30.1.1985 „Betr.: Vorbereitung eines neuen Programms durch das Kabarett ‚Die Herkuleskeule‘“, SächsHStA, IV E-2/9/02/570.

tagsbeschlüsse und Direktiven der Partei, daß ja auch die Funktionäre wußten, daß wir kein ‚konterrevolutionäres‘ Theater spielen.“²² In den Notizen des Abteilungsleiters heißt es: „Die Genossen der ‚Herkuleskeule‘ übermittelten uns folgende Problemstellungen aus ihrer Sicht, zu denen sie gern sachkundige Erläuterungen in Gesprächsform als Denkanstöße hätten [...]“.²³ Die wesentliche „sachkundige Erläuterung“, die Schaller sarkastisch angefordert hatte, lag darin, die SED-Bezirksleitung frühzeitig zu veranlassen, Bedenken und Einwände mitzuteilen, um auf sie reagieren zu können. Die entscheidende Zensurabteilung sollte in den Entstehungsprozeß des neuen Programms eingebunden werden, indem sie eine (Partei-)Position beziehen mußte. Dieses Drängen auf einen gewissen Dialog wurde fortgesetzt, als Wolfgang Schaller im Herbst 1985 das ausgearbeitete und konkretisierte Konzept schickte²⁴, um den Abteilungsleiter in der SED-Bezirksleitung „belastbar zu machen“²⁵. Der Autor selbst bemühte sich, den zu erwartenden Widerstand abzufedern, indem er seine Loyalität gegenüber der SED herausstellte und sich von der „graue[n], alles negierende[n] Sicht einiger Künstler“ distanziert: „[W]ir sind keine Untergrundkämpfer, sondern wollen Mitstreiter und Verbündete sein, und wir werden keine Gelegenheit auslassen, das zu betonen und durch unsere Arbeit zu beweisen.“ Am Ende dieses Briefes findet man den Nachsatz: „[W]arum nur fühlt man sich genötigt, das immer wieder zu betonen.“²⁶ Nach massiven Auseinandersetzungen um das Vorgängerstück „Wir sind noch nicht davongekommen“ und angesichts seiner Haltung, im Kabarett „sozialistisches Hollywood“ mit „Schlagloch- und Klopapierwitzen“²⁷ zu verweigern, war Schaller tatsächlich dazu genötigt.

Die Gründe dafür, warum die Kabarettleitung der SED-Bezirksleitung früh Informationen über Planung und einige Details des neuen Programms zukommen ließ, eröffnen sich auch im Agieren des MfS in Dresden. Das MfS erschwerte in der Vorbereitungs- und ersten Probenphase 1986 die Auseinandersetzungen um das neue Stück wesentlich. Hatte Wolfgang Schaller bis dahin mit der Bezirksleitung vereinbart, eine erste Textbuchfassung erst Ende Mai 1986 einzureichen, so hatte sich das MfS eine kabarett-interne Rohfassung bereits einen Monat vor diesem Termin über einen Zuträger, den stellvertretenden Kabarettleiter Stauss, besorgen lassen und wies nun Funktionäre, die für das Kabarett verantwortlich waren, auf „Stellen“ und auf Brisanz aus ihrer Sicht hin: „Aus der Analyse der Texte kann die Schlußfolgerung gezogen werden, daß die Autoren unter Nutzung kabarettistischer Mittel versuchen, gesellschaftliche und politische Verhältnisse in der DDR in massiver Form anzugreifen. Die Autoren setzen sich für eine Betonung des Individuellen ein, wie das bereits aus dem Titel ersichtlich ist. [...] Es wird vorgeschlagen, den 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung von diesem Vorhaben [...] zu informieren, damit die Textvorlagen einer Überprüfung durch die zuständigen Genossen der SED-Bezirksleitung unterzogen werden.“²⁸ Dabei wartet das MfS auf einen Anlaß, der SED-Bezirksleitung Textstellen aus der

22 Interview d.A. mit Wolfgang Schaller am 4.3.1999.

23 Aktennotiz der Abt. Kultur (Dr. Peter Cassier) vom 30.1.1985, SächsHStA, IV E-2/9/02/570.

24 Brief Wolfgang Schallers an Dr. Cassier, SED-BL Dresden, Abt. Kultur vom 14.11.1985; Ebd.

25 Vgl. Interview d.A. mit Wolfgang Schaller am 4.3.1999.

26 Brief Wolfgang Schallers an Dr. Cassier v. 14.11.1985; SächsHStA IV E-2/9/02/570.

27 Ebd.

28 Operativinformation Nr. 21/86, des Leiters der Abteilung, Oberst Tzscheutschler, „Geplantes Programm des Kabarett ‚Herkuleskeule‘“ vom 29.4.1986, Abt. XX. BStU, MfS (Dresden), 3337/91, Bd. I, Bl. 40f.

Vorlage, die es sich hat besorgen lassen, zu präsentieren.²⁹ Dieser bot sich, als Schaller am 12. Mai 1986 einige der neuen Texte bei einer Lesung in dem Sanatorium Badgießhübel vor kleinem Publikum erprobte.³⁰ Nun gibt der Leiter der MfS-Bezirksverwaltung Dresden den Auftrag, daß Bezirkssekretär Modrow zu informieren sei. Modrow wird aufgefordert, er solle sich mit dem „Programm befassen, um Entscheidungen über weitere Schritte zu treffen“. Denn, wie das MfS hier in der Rolle eines Kabarett-Zensors befindet, werde „das Anliegen des sozialistischen Kabarets nicht erreicht“ und „gesellschaftlich-negativen Kräften Auftrieb für ihre gesellschaftsfeindlichen Aktivitäten gegeben.“³¹ Aus einer Aktennotiz des Abteilungsleiters für Kultur in der Bezirksleitung geht hervor, daß er durch „eine Information“ – die Quelle wird hier verschwiegen – veranlaßt worden war, Autor Schaller und Parteisekretär Stumph vorzuladen. Dabei hätten beide die Lesung als „übliche, jahrelange Tradition der Herkuleskeule“ verteidigt. Der Bericht des Kulturfunktionärs an seinen Vorgesetzten Modrow endet mit einem Seitenhieb auf das MfS, welches aus dem konspirativ besorgten Textbuch abgeschrieben hatte: „Die in der Information angegebenen Texte wurden nicht in der Veranstaltung vorgetragen.“³²

Einen Monat danach – nun ist ein erstes Textbuch auch über die üblichen Kanäle an die Räte von Stadt und Bezirk wie an die Parteinstanzen gegangen – werden die Autoren Schaller und Ensikat sowie die Kabarettleitung zum Rat des Bezirks Dresden bestellt, mit weniger Macht ausgestattet als die SED-Bezirksleitung, jedoch neben dem Rat der Stadt zusätzlich für die politische Kontrolle des Kabarets zuständig und als Glied in der Kette der „Bedenkenträger“ nicht unwichtig. Bei diesem Gespräch wirft der Bezirkskulturrat den Autoren vor, daß im Stück „die progressive Wirkung als Anliegen der Satire“³³ fehle. Dabei deutet er an, daß er die Texte schon längere Zeit „aus der Bautzner Straße“³⁴ – dort saß die Staatssicherheit in Dresden – habe. Darauf verläßt zunächst Ensikat den Raum mit der Bemerkung, daß er nicht aus Berlin angereist sei, um mit einer Person zu reden, bei der die Stasi unter dem Tisch säße; dann geht Schaller, und dann Manfred Schubert, damals noch Kabarett-Direktor, aus dem Zimmer.³⁵ Der Parteisekretär der *Herkuleskeule*, Wolfgang Stumph, berichtet danach der SED-Bezirksleitung über das abgebrochene Gespräch. Diese befragt den Bezirkskulturrat, Schumann, und nimmt folgende Reaktion zu Protokoll: Er „brachte zum Ausdruck, daß ihm dieses Ergebnis außerordentlich leid tut [...] und bat seinerseits dringend darum, daß ich ein [...] Gespräch mit den Autoren durchführen möge, um

29 Ebd.

30 Vgl. Abt. Kultur (Dr. Cassier), Aktennotiz „Betr. Vorgesehenes neues Programm der Herkuleskeule ‚Auf Dich kommt es an, nicht auf alle‘“ vom 30.5.1986, SächsHStA IV E-2/9/02/570.

31 „Information über ein beabsichtigtes neues Programm des Dresdner Kabarets ‚Herkuleskeule‘ im Herbst 1986“ an Hans Modrow vom 23.5.1986, BStU, MfS (Dresden), AKG/P1/127/86, Bl. 1.

32 Abt. Kultur (Dr. Cassier), Aktennotiz „Betr. Vorgesehenes neues Programm der Herkuleskeule ‚Auf Dich kommt es an, nicht auf alle‘“ vom 30.5.1986, SächsHStA IV E-2/9/02/570.

33 Vgl. SED-BL, Abt. Kultur, Aktennotiz „Zur Sofortinformation betr. neues Programm der Herkuleskeule“ vom 24.6.1986, ebd.

34 Über dieses Gespräch, das im Juni 1986 stattfand, berichtete Wolfgang Schaller. Ein MfS-Zuträger gab darüber einen Tonbandbericht: „Bericht zu Wolfgang Schaller, Herkuleskeule Dresden“, gez. Sommer, 10.2.1987. BStU, MfS (Dresden), Abt. XX/7, 3337/91, Bd. I, Bl. 66.

35 Vgl. Interview d.A. mit Peter Ensikat am 22.2.1999 sowie auch Peter Ensikat, *Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu. Nachrichten aus den neuen Ostprovinzen*, München 1993, S. 105f.

Schlimmeres zu verhüten.“³⁶ Als Schaller vom Leiter der Abteilung Kultur in der SED-Bezirksleitung, Cassier, angerufen wird, weiß er, daß von dort aus das Programm nicht verhindert werden soll: „Wir hatten ein paar Funktionäre an verantwortlichen Stellen, die versucht haben, so weit wie es ihren Posten nicht in Gefahr brachte, ihr Möglichstes zu tun, daß wir spielen konnten [...]“³⁷ Damit kommt hier ein wesentlicher Beweggrund zur Sprache, der die Auseinandersetzungen um Kabarettstücke leitete: die eigene Absicherung der Funktionäre, die größere Bedeutung besaß als eine mögliche inhaltliche Zustimmung.

Die Dramatik der Auseinandersetzung jenseits der Kabarettbühne erklärt sich daraus, daß sie noch vor einer ersten „Programmberatung“ stattfand. Als bei dieser „Beratung“ in der *Herkuleskeule*, eine Woche nach dem Eklat beim Bezirkskulturrat, zum ersten Mal mit allen beteiligten Instanzen auf der Basis des gerade eingereichten Textbuches über das neue Stück verhandelt werden sollte, hatte das MfS bereits dagegen Stimmung gemacht und die Kulturfunktionäre unter Druck gesetzt, sich durch besondere Wachsamkeit zu rechtfertigen und zu bewähren. Auch das MfS war durch seinen Informanten vertreten. Seinem Bericht zufolge „ging [man auf der Programmberatung] alle Stücke durch, Streichungen wurden vorgenommen, Kürzungen und Veränderungen festgelegt.“³⁸ Zusätzlich übergab der Leiter der Abteilung Kultur der Bezirksleitung den Autoren seine schriftlichen Anmerkungen zu den Kabaretttexten. Darin moniert er „unsinnige, platte, grobe, undialektische Gegenüberstellungen, Unverständnis“ der Autoren. Zu einzelnen Texten heißt es: „Völlig absurd/es wird billig/geht mir auf den Geist/blödsinnige Auslassungen [...]“³⁹ In einem Brief an seinen einflußreichsten Kritiker kommentiert Schaller dessen Auslassungen folgendermaßen:

„[D]a wir natürlich Deine Meinungsäußerung ernst nehmen, wird jede weitere Diskussion schwierig. [...] Anmerkungen, die wir ganz schnell zu vergessen versuchen, werden ergänzt durch Vorwürfe, wir sollten erst einmal Marx lesen, ‚bevor wir uns als philosophische Richter einpegeln‘ und den ‚gesamten real existierenden Sozialismus vor den Richterstuhl bringen‘ [...] Wir haben ein Jahr an diesem Textbuch gearbeitet, mit Philosophen und Soziologen gesprochen, ja, und auch Marx gelesen. Wir haben wie immer unser ganzes Engagement eingebracht für diesen unseren Sozialismus, und dieses ‚für‘ heißt natürlich für seine Vervollkommnung, für Veränderungen. Und diesen Sozialismus verändern helfen mit Blick auf ein Ideal, das – wenn auch nie in seiner Vollkommenheit erreichbar – allen Mühen Sinn gibt, wieso ist dieses Verändernwollen ein Negieren alles Erreichten? [...] Absicherung, daß keiner etwas mißverstehen könne, auch wenn er noch so sehr mißverstehen will, macht Satire unmöglich.“⁴⁰

36 SED-BL, Abt. Kultur (Dr. Cassier), Aktennotiz „Zur Sofortinformation betr. neues Programm der *Herkuleskeule*“, 24.6.1986, SächsHStA, IV E-2/9/02/570.

37 Interview d.A. mit Wolfgang Schaller am 4.3.1999.

38 „Information zum gegenwärtigen Stand der Vorbereitung des neuen Programms des Kabarett ‚Herkuleskeule‘ Dresden“, gez. Lehmann, vom 14.7.1986, Kreisdienststelle Dresden-Stadt an den Leiter der MfS Bezirksverwaltung Böhm, BStU, MfS (Dresden), 3337/91, Bd. I, Bl. 19.

39 Zitiert nach einem Brief Wolfgang Schallers an Dr. Cassier in der Bezirksleitung Dresden, in dem er aus dessen Notizen zitiert und seine Position verteidigt. Brief vom 1.8.1986, SächsHStA IV E-2/9/02/570.

40 Ebd.

Schaller kündigte abschließend ein „in vielen mit Euch diskutierten Details verändertes Textbuch“⁴¹ an, dann gingen alle in die Sommerpause. Im Herbst 1986 lag ein neues Textbuch vor. Die Veränderungen, auf die oben hingewiesen wurde, zeigen, daß mehrere „Reizworte“ fehlen sowie eine Reihe Textpassagen, in denen Argumente der Szene verbalisiert oder zugespitzt werden. Die komplexe Kritik, die das Kabarettstück leistet, wurde dadurch auf ein weniger explizites Maß zurückgedrängt. Sie wurde jedoch insgesamt nicht unterdrückt.

Nachdem die Auseinandersetzungen um die Texte beendet waren, konnten im Herbst 1986 die Proben beginnen. Regie führte damals – in Zusammenarbeit mit Wolfgang Schaller – Gisela Oechelhaeuser, nachdem zwei andere Regisseure abgesagt hatten. Gisela Oechelhaeuser, die bei den Leipziger *academixern* gespielt hatte und gerade Dozentin an der Schauspielschule in Berlin geworden war, inszenierte damit zum ersten Mal Kabarett. Sie führte auch Regie im darauf folgenden und letzten DDR-Stück von Ensikat und Schaller an der *Herkuleskeule*, „Über-Lebenszeit“⁴². Nicht unerheblich dafür, daß das Programm die letzte Hürde, die „Abnahme“⁴³ überwand, war Rückendeckung durch Dietmar Keller, damals Stellvertretender Kulturminister und Ehemann von Gisela Oechelhaeuser, der den Funktionären den „Autoritätsbeweis“ lieferte, daß bei diesem Kabarettstück nichts Staatsfeindliches zu denken sei.⁴⁴

Die Auseinandersetzungen um das Programm – die Wolfgang Schaller zutreffend als „Lavierer“⁴⁵ der Kulturfunktionäre bezeichnet hat, in der es um die eigene Absicherung ging – deuten dennoch auch darauf, daß Raum für Satire besetzt werden konnte. Das bestätigt auch die Reaktion des Berliner *Distel*-Direktors, Otto Stark, die sich auf orthodoxer Parteilichkeit gründet:

„Gisela Oechelhaeuser informierte mich [Jürgen Stauss, S.K.] über einen Brief der SED-Bezirksleitung Berlin an die Abteilung Kultur des ZK, der sich auf Aussagen von Otto Stark gründet. Er hat unser Programm bekanntlich anlässlich der Werkstatt-Tage in Gera gesehen und unterstellt ihm ‚konterrevolutionäre Ideen‘. Angeblich würden darin politische Haltungen der Genossen Gorbatschow und Honecker gegeneinander ausgespielt.“⁴⁶

Denn auch der kleine Raum für Kritik im Kabarett, der von fünf Instanzen, eingeschlossen das MfS, überwacht wurde, mußte erobert werden. Dies war nicht möglich gegen die entscheidende Parteiinstanz des Bezirks, sondern nur im zähen Dialog und in immer wieder

41 Ebd.

42 „Über-Lebenszeit. Eine Revue von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller“. Regie: Gisela Oechelhaeuser, Premiere: 17.12.1988.

43 Die Zensur-Abnahmen hießen in Dresden „Interessentenproben“. Sie fanden kurz vor der Premiere statt, und zu denen neben Funktionären aller vier Dresdner Partei- und Staatsinstitutionen auch Vertreter des Patenbetriebes, der Patenbrigade und des Freundeskreises eingeladen wurden. Von den Funktionären konnten dabei nochmals „Empfehlungen“ ausgesprochen werden, einzelne Nummern aus dem Programm zu entfernen. Vgl. Interview d.A. mit Manfred Schubert, dem langjährigen Direktor der *Herkuleskeule*, am 1.6.1999.

44 Vgl. Interview d.A. mit Gisela Oechelhaeuser am 10.8.1999.

45 „Es war vor allem immer ein Lavierer“, Interview d.A. mit Wolfgang Schaller am 4.3.1999.

46 „Zu aktuellen Problemen im Kabarett ‚Die Herkuleskeule‘ Dresden“. Tonbandabschrift vom 20.3.1987, Quelle: IMS „Siegfried Heinze“, der damalige Kabarettregisseur Stauss, BStU, MfS (Dresden), AIM 3091/91, Bd. I, Bl. 65.

erneuerten Bekenntnissen zum Sozialismus möglich, wie die Briefe Wolfgang Schallers an die SED-Bezirksleitung ausweisen. Diese war von der Staatssicherheit in der Vorbereitungsphase des Programms aufgefordert worden, „Entscheidungen über weitere Schritte zu treffen“, da das „Anliegen des soz. Kabarett nicht erreicht“ werde. „Modrow ließ [das MfS, S.K.] wissen, daß nur Teile des Programms bisher gezeigt wurden“ und „man [...] nichts aus dem Zusammenhang reißen dürfe.“⁴⁷ Damit war zumindest der Weg bis zur „Abnahme“ des Programms freigegeben. Modrow galt nicht umsonst in den letzten Jahren der DDR als „Hoffnungsträger“, ein Ruf, der auch auf der Manifestation sächsischer Hausmacht gegenüber der Berliner Parteizentrale gründete.

Die zuarbeitenden Abteilungen und Institutionen überwachten die Öffentlichkeit der SED genau und überprüften, ob gegen die Interessen der SED gehandelt wurde. Dabei ging es erneut in keinem Fall um die sachliche Richtigkeit satirischer Kritik. In Reproduktion der Lügen in der SED-Öffentlichkeit ging es ausschließlich darum, ob das Programm als „staatsfeindlich“ *interpretiert* werden konnte.

„Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ wurde aus einer Reihe von Gründen aufgeführt. Dramaturg Schaller und Kabarettleiter Schubert sorgten dafür, daß in bezug auf die Bezirksleitung grundsätzliche Konfrontationen und persönliches Mißtrauen verhindert wurden und die Diskussion mit den Kulturfunktionären „*offen gehalten wurden*“⁴⁸. Ebenso stand das aktuelle Programm in einer Kabarett-Tradition komplexer argumentierender Kabarettstücke. Diesem Kabarett konnten die „Reizworte“ gestrichen und die Spitzen genommen werden – jedoch war „*das ganze Programm [...] ja ein Reiz*“⁴⁹. In dieser Form, die der „Reizworte“ weniger bedurfte, wurde die Auseinandersetzung mit der DDR-Gesellschaft in ihrer Problematik Mitte der achtziger Jahre häufig metaphorisch geführt sowie summarisch im Ergebnis mehrerer Szenen. Diese Form, die sich der Dramatik annäherte, war damit auch schwerer zu zensieren. Diese Praxis indirekten Argumentierens wurde nicht zuletzt durch die Vorgabe erpreßt, „helfende Kritik“ leisten zu sollen, das heißt die Kritik am Zustand der DDR-Gesellschaft in eine wenn auch nicht optimistische, dann zumindest eine als optimistisch *interpretierbare* Perspektive zu bringen. Diese Konzession wurde im Programm selbst erbracht, das den „auf den Kopf gestellten Sozialismus“ ausdrücklich als „Spiel“ präsentiert, zumal im kleinen Narrenhaus eines Kabarett. Gleichwohl läßt sich ein Rest an Optimismus darin auffinden, daß „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ auf sowjetische Reformpolitik Bezug nimmt und von der Hoffnung getragen ist, diese könnte auf die DDR übergreifen und den Sozialismus doch noch retten.

47 Handschriftliche Notiz vom 7.6.1986 auf der „Information über ein beabsichtigtes neues Programm des Dresdner Kabarett ‚Herkuleskeule‘ im Herbst 1986“ an Hans Modrow vom 23.5.1986, BStU, MfS (Dresden) AKG/P1/127/86, Bl. 1.

48 Interview d.A. mit Manfred Schubert am 1.6.1999.

49 Interview d.A. mit Peter Ensikat am 22.2.1999.

2. Abschiedsvorstellung: „Über-Lebenszeit“

Arbeitete sich „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ in Glasnost-Perspektive noch einmal am DDR-Sozialismus ab, so bietet das darauffolgende Kabarettprogramm „Über-Lebenszeit“ eine Abschiedsvorstellung. Es überschreitet den Rahmen von DDR-Satire, und weist damit auf den Kollaps der SED-Öffentlichkeit. Es erzählt vom Ableben einer gesellschaftlichen Utopie, die an die DDR gebunden war.

Die letzte Produktion der *Herkuleskeule*, „Über-Lebenszeit“⁵⁰, die im Dezember 1988 Premiere hatte, ist ein bitteres, schrilles und punktuell auch aggressives Stück. Es weist auf die Desillusionierung und Verbitterung der Autoren, die einen Staat erleben, in dem die gesellschaftliche Utopie vollständig verbraucht und diskreditiert ist und so keinerlei Bindungskraft mehr besitzt, und eine Regierung, die auf die tiefe Krise, in der sich die Gesellschaft befindet, schon allein deshalb nicht zu reagieren vermag, weil sie sie leugnet. Kabarett konnte nun, im Dresden des Jahres 1989, wie andere Künste und Künstler es längst vorgemacht hatten, damit beginnen, diese Krise deutlicher zu thematisieren.

Es ist zu bezweifeln, daß dies in nüchterner, konfrontativer und direkter Satire möglich gewesen wäre, denn noch griffen die Überwachungs- und Repressionsapparate der SED zur Sicherung ihrer „Öffentlichkeit“, die allerdings bereits erodierte. So bediente sich „Über-Lebenszeit“ einer zentralen Metapher, die gleichwohl eindeutig ist und die Lüge der SED-Publizistik gegenüber der gesellschaftlichen Realität erfaßt. „Über-Lebenszeit“ war als Show arrangiert. „Wir haben keine Mittel – aber für eine Show ist uns jedes Mittel recht“⁵¹, begann die Vorstellung im Verweis auf den jämmerlichen Zustand der Massenmedien, in denen die SED noch immer über die eklatanten Probleme hinweg lügen ließ sowie in Anspielung auf die Lüge des gesamten Systems wie auf die Entleerung der gesellschaftlichen Utopie. Alles ist Show. Statt wie im vorangegangenen Programm einen „auf den Kopf gestellten Sozialismus“ vorzuführen, wird Sozialismus in der DDR nun als „Show-Veranstaltung“ gezeigt. Er wird lediglich – noch – behauptet, lautet die Kritik im Kabarett.

„Über-Lebenszeit“ zeigt, – darin adäquat zur Öffentlichkeit, in der es sich bewegte – wie morsch das Gebälk der DDR zu dieser Zeit war. Das Kabarettstück thematisiert den Ausverkauf moralischer Werte und die Gleichgültigkeit der SED-Führung angesichts dieser Lage. Es belegt, wie unerträglich verlogen die Parteipresse damals agierte, indem sie sich noch immer dazu verpflichten ließ, (wirtschaftliche) Erfolge, Optimismus und die Überlegenheit der DDR zu verkünden und dabei völlig inkompatibel geworden war mit dem alltäglichen Erleben und Empfinden auf der Straße. Auch dies bringt die „Revue“, die das Kabarett veranstaltet, zur Sprache. Sie vermag gelegentlich durch ihre Lieder noch abzulenken und einzunehmen, wird jedoch permanent von der Realität eingeholt, „gestört“ und schließlich lächerlich gemacht. Hatte „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ unter dem Eindruck der Politik Gorbatschows noch für die DDR Reformen angemahnt, wird diese Möglichkeit hier als Märchen bewertet. Veränderungen, heißt es hier, können nicht von einem „Märchenprinzen“ aus Moskau herbeigezaubert werden, sondern müssen selbst bewerkstelligt werden: „Endlich kommt der Märchenprinz in unsere Provinz / und sagt: Leitl,

50 Premiere: 17.12.1988, Texte: Schaller und Ensikat, RE: Oechelhaeuser.

51 Alle folgenden Zitate aus dem Textbuch von „Über-Lebenszeit“, Privatarchiv Herkuleskeule.

ich bedauer, tut selber was! / Nu sind wir sauer“.⁵² Kritisiert wird der Blick auf Autoritäten, auf Erlöser, die es richten sollen und damit auch eine Fixierung, die sich realiter bald darauf in den Hoffnungen gegenüber dem Westen zeigen sollte. Hatte das vergangene Programm noch den Wunsch nach Reisefreiheit ins westliche Ausland formuliert – nach „Paris“ und an ein „Weltmeer“⁵³ – fordert „Über-Lebenszeit“ Bürgerrechte ein: Im „Lied von der großen Sehnsucht“ wird zunächst von Postkarten aus Kenia und Miami berichtet, woran sich der Wunsch anschließt: „Es muß ja, um mein Leben zu genießen, die Fürstensuite im Grandhotel nicht sein. / Ich bin kein Fürst und hab nicht die Devisen. / Ich will bloß Mensch im eignen Lande sein.“⁵⁴ Mensch im eignen Lande heißt hier, kein Mensch zweiter Klasse, ohne Reise„privilegien“. Auch das Kabarett selbst stellt seine Rolle in der DDR nun stärker in Frage als zuvor. 1986 beschrieben sich die Kabarettisten sarkastisch und nicht grundlos als (Volks-)Tänzer statt Satiriker, die ihre Witzchen machten, statt schonungslos zu kritisieren, die ab und zu Prügel einsteckten aber trotz allem (von der SED) wohlgehten seien und die, wenn sie ihre Aufgabe zur Zufriedenheit der Funktionäre erfüllten, auf Gastspiele im Ausland hoffen dürften:

„Hopsa, Kabarettl, dreh dich um, verlaß dei Brettl, / Hopsa, laß Satire, dreh dich um und tanz. / Hopsa, mach ka Witzl, sonst kriegst du noch an's off's Mitzl, / Latsch ni mehr ins Pfitzl, sprich ka Wort und tanz. / Hopsa, dreh dich bissel, kriegst o a amtliches Kissel. / Kimmst nach Wien und Brissel, wenn de bissel tanzt.“⁵⁵

1988 fällt die Selbstpersiflage bitterer aus. Die Kabarettisten beschreiben sich als „Stimmungsliedermacher der Nation“⁵⁶, die bei jedem „Stimmungstief“, jeder Krise der DDR, zur Kompensation eingesetzt und mißbraucht werden, die in der Geschichte der DDR wechselnden „Göttern“ dienten und deren Witzchen die Verbrechen der gefallenen Götter noch immer verharmlosten: „Wir liebten unser Väterchen. Dann mußten wir erfahren, /daß die Taten Väterchens so väterlich nicht waren. /Doch um Euch von der Nachricht von Millionen / Opfern unseres Väterchens zu schonen, / klang es so wenn wir davon in unsren Liedern sangen, /als hätt er in der Schonzeit ein paar Hasen eingefangen.“⁵⁷ Die Perspektive hat sich hier erweitert und verweist auf das nahende Ende des Regimes Honecker auch insofern, als ein kritischer Rückblick vorgenommen wird. Gleichwohl gibt es diese Bilanz nicht hart und direkt – sie wird in einem lauten Stimmungslied verpackt vorgetragen. Noch heute erschließt sich die große Intensität dieses Programms. Seismographisch präzise zeichnet es den gesellschaftlichen und politischen Zustand der DDR in den späten achtziger Jahren auf. Als Revue erfaßt es die Doppelzüngigkeit, Verlogenheit wie auch den Zynismus der Zeit, zugleich auch das bitterböse und auch ratlose Leiden an dieser Misere, am eklatanten Werteverlust in seiner Paarung mit krudem Materialismus, Egoismus und Korruption.

52 „Der Märchenprinz“, Textbuch „Über-Lebenszeit“, S. 38.

53 Vgl. „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“, „Das Geständnis“ (Letzte Fassung), S. 13.

54 „Lied von der großen Sehnsucht“, Textbuch „Über-Lebenszeit“, S. 9.

55 Vgl. „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“ (Letzte Fassung), „Neue Volkslieder“, S. 36.

56 „Die Stimmungsliedermacher“, Textbuch „Über-Lebenszeit“, S. 31.

57 Ebd.

3. Zurückweichende Kontrolle – ein „Novum“

Diese Endzeit-Stimmung prägte auch das Verhalten der zuständigen Funktionäre. Im Gegensatz zu den langen und vergleichsweise ernsthaft geführten Auseinandersetzungen um die Produktion von 1986 sowie im Gegensatz zu den umfassenden Aktivitäten der Staatssicherheit, die ihre Spuren in den Akten hinterlassen haben, scheinen sich die Kontrolleure des Kabarets bei „Über-Lebenszeit“ nicht mehr mit vollem Einsatz engagiert zu haben. Dies dürfte zum einen nur Ausdruck der politischen Lage diese Zeit sein, die das MfS zu anderen Aufgaben zwang, zum anderen auch damit zusammenhängen, daß einer ihrer Informanten, Stauss, Kabarettregisseur geworden war. Dennoch läßt sich ein gewisses Zurückweichen erkennen wie eine Desorientierung der Dresdner Kulturfunktionäre als Ausdruck einer gesellschaftlichen Notsituation, in der die SED der „Stimmungsliedermacher“ noch einmal bedurfte. Nach wie vor im Vordergrund stand die Angst der Funktionäre um ihre Posten und die Frage nach den Verantwortlichkeiten für dieses Programm. Als der Staatssekretär und Stellvertretende Minister für Kultur, Dietmar Keller, die Stichworte vorgab, in dem er das Programm als „Novum aufgrund des Revuecharakters“⁵⁸ bezeichnete, erkannten die Dresdner Funktionäre die „Vorgabe des Ministers“ nur allzu gerne an.

Heftig gerungen wurde allerdings kurz nach der Premiere von „Über-Lebenszeit“ um die Bewilligung, daß die *Herkuleskeule* mit dem neuen Programm bei einem Gastspiel in München im April 1989 auftreten konnte. Sollte „Über-Lebenszeit“ nach Dafürhalten des Rates des Bezirks Dresden zunächst gar nicht gezeigt werden dürfen, befand sich die *Herkuleskeule* nun in der Position, einen Kompromiß erzwingen zu können der darin bestand, in München zwei Vorstellungen mit dem neuen und zwei weitere mit dem alten Programm zu geben.⁵⁹ Jetzt konnte auch, so scheint es, das Kabarett selbst mit der Möglichkeit, eine Tournee-Einladung annehmen zu können, nicht mehr zu Kompromissen veranlaßt, sondern allenfalls dazu gebracht werden, überhaupt noch als „Stimmungsliedermacher“ zu agieren.

So lief ab Dezember 1988 in Dresden ein Programm, von dem sich nun auch die Staatssicherheit eine gewisse Entspannung der Lage erhoffte: „Die Autoren Ensikat und Schaller haben wieder gemeinsam mit Gisela Oechelhaeuser Texte einstudiert, die nur für das Kabarett geeignet sind“⁶⁰, lautet eine Bewertung aus dem MfS diesmal. Zu diesen „nur“ für die Kabarett-Bühne geeigneten Texten zählte der MfS-Mitarbeiter vor allem den „Turnverein mit dem Vorturner Bernhard – und was hier gemeint ist, kapiert man – das ist eine Nummer, die gegen die Überalterung in der Parteispitze gerichtet ist.“ Auf der Bühne der *Herkuleskeule* stand damals mit dem Vorturner „Bernhard“ eine Figur, die deutlich auf Erich Honecker wies. Hinter ihm führte „Opas Turnverein“ die Übungsrituale aus:

„Wir sind vereint im Turnverein wie andere im Chor. / Und Bernhard, der am besten turnt, der turnt uns immer vor. [...] / Klatscht der Bernhard in die Hände, klatschen alle in die Hände. / Und fängt er an zu hampeln, / ei, wie wir alle strampeln. [...]“ /

58 Aktenvermerk über Absprache zu neuem Programm „Über-Lebenszeit“ vom 4.1.1989, BStU, MfS (Dresden), AOP 3337/91 Bd. I, Bl. 93.

59 Zur Auseinandersetzung um das Tourneeprogramm vgl. Aktenvermerk der MfS-KD Dresden Stadt v. 17.3.1989, BStU, MfS (Dresden), AIM 3091/91, Beiakte, Bl. 31.

60 „Bericht zum neuen Programm der *Herkuleskeule* ‚Über-Lebenszeit‘“, gez. Sommer, 27.12.1988, BStU, MfS (Dresden), 3091/91, Beiakte, Bl. 54.

Wir kennen jede Übung und wir denken längst nicht mehr. / Wir turnen immer nach und hinken immer hinterher [...].“⁶¹

Die Kritik des Politbüros wird hier nur noch sehr fadenscheinig verkleidet. Es wird als Turnverein gezeigt, der mechanisch und habituell seinem Vorturner folgt und sich selbst feiert. Diese Szene war aufführbar, weil sie vor „Bernhard“ selbst haltmachte. Er steht vorn, heißt es, weil er am „besten turnt“. Jedoch belegt diese später berühmt gewordene Szene die Annäherung an *die* wesentliche Tabuzone wie Herausforderung für satirische Kritik in der Öffentlichkeit der SED: Kritik an der Auftraggeberin selbst. Kein Jahr nach der Uraufführung von „Über-Lebenszeit“ war das Tabu gegenstandslos geworden.

61 „Opas Turnverein“, Textbuch „Über-Lebenszeit“, S. 19.

Schluß

Biß mit Maulkorb

1995 konnte man auf der Bühne der *Herkuleskeule* folgende Conférence erleben: Drei Kabarettisten amüsieren sich über Opportunismus in der DDR, zunächst versöhnlich, im Gestus komplizierten Einverständnisses mit dem Publikum. Abwechselnd tragen sie Reverenzen an die SED-Führung vor: „Nur noch schnell ein paar Zeitungsmeldungen: 5.1.88. Die Feststellung Erich Honeckers, daß 1988 neue Aufgaben vor uns stehen, begrüßen wir aus vollem Herzen. 1.12.88: Die Geflügelzüchter des Geflügelzuchtkombinats ‚Winni Mandela‘ verpflichten sich, in Vorbereitung der 7. Tagung des ZK der SED täglich 20 Eier ...“¹ Das Zitatende geht im Gelächter des Kabarettisten unter, dem das Publikum folgt. Die Verpflichtung der Geflügelzüchter wirkt in dem Moment schon nicht mehr ganz so lächerlich, als anschließend aus einem Brief der *Herkuleskeule* selbst zitiert wird, den das Ensemble am 3. Oktober 1971, kurz vor dem 22. Republikjubiläum, an den neuen Ersten Sekretär der SED gerichtet hatte: „... wollen wir Kabarettisten der Herkuleskeule als verlängerter Arm der Partei mithelfen, die Beschlüsse des Parteitages ... Es folgen Unterschriften von ...“ Hier verhustet sich der peinlich berührte Kabarettist. Die Konfrontation mit der eigenen „Schande“² bietet den Anlaß, aktuelle Verteidigungs- und Verdrängungsstrategien zu attackieren. Die zunächst vorgeführte Verharmlosung opportunistischer Lippenbekenntnisse, indem man diesen lediglich die absurden und lächerlichen Momente abgewinnt wie im Falle der Geflügelzüchter, wird angesichts des eigenen Versagens ergänzt um die wohlfeile Beschwichtigungsformel „Das hat doch damals keiner ernstgemeint“. Der Ältere gibt gegenüber den bohrenden Fragen der jüngeren Kabarettistin die „Anbiederei“³ als taktisches Verhalten aus: „Wir wollten unsere Ruhe, damit wir um so schärfer auf der Bühne schießen konnten“. Die Schärfe relativiert die Jüngere sofort. „Auf fehlende Tomaten und Klopapier“. In die Enge getrieben behauptet der Ältere dieses Verhalten schließlich als überle-

1 Zitiert nach Textbuch „Perlen vor die Säue. Ein Zeitvergleich. Texte aus zehn Jahren von Wolfgang Schaller“ (Premiere: 11.5.1995, Regie: Wolfgang Schaller), S. 23, im Vergleich mit einem Videomitschnitt von 1996. Privatarchiv *Herkuleskeule*.

2 Ebd.

3 Ebd.

bensnotwendig: „Die Dinosaurier ham sich ni angepaßt. Und was hatten sie davon? Ausgestorben sind se!“⁴

Das Geplänkel über Opportunismus und Anpassung endete wie es begann: unverbindlich und allgemein gehalten. Für den eigenen Kotau vor der Macht wurde ein lange zurückliegendes Beispiel gewählt. Dies läßt eine ähnliche Pein erahnen, die Kipphardt bei der Relektüre seines Theaterstücks „Shakespeare dringend gesucht“ angesichts der positiven Figur der Frau Mellin aus dem Ministerium eingeräumt hatte. Dennoch näherte sich die Conférence auf der Bühne der *Herkuleskeule* der gravierenden Frage nach der Anpassung von Satire in der DDR. Das gewählte Zeitungszitat, „Kabarettisten [...] als verlängerter Arm der Partei“, präsentierte die entscheidende Bezugsgröße, die SED. Wie „überlebte“ innenpolitische Satire in der Parteiöffentlichkeit?

Die dürre Satire-Landschaft zu Beginn der DDR offenbarte deutlich: Parteiherrschaft über öffentliche Rede und innenpolitische Satire, die diese Herrschaft attackiert hätte, schlossen einander aus. Die SED sah bis in die frühen fünfziger Jahre keine Notwendigkeit zu verbergen, daß sie DDR-Satire nicht tolerierte. Erst aus taktischen Überlegungen wurden ihr begrenzte Foren eröffnet. Satire war für die SED ein Notprogramm.

In der Krise des Jahres 1953 präsentierte sich die SED, als wüsste sie gerade „innere Kritik“ zu fördern. Die DEFA-*Stacheltiere* liefen als ausschließlich innenpolitisches Format an. Jedoch belegt bereits die frühe Steuerung der *Stacheltier*-Produktion durch das Staatliche Filmkomitee, daß die Medienpolitik nicht grundlegend revidiert worden war. Die Korrekturen waren temporär und reversibel.

„Politisch notwendig“ wurde Satire auch in einer Öffentlichkeit, die niemals vollständig unter SED-Kontrolle sein konnte und niemals autark war. Besonders bedeutsam war dabei die Konkurrenz mit dem Westen und zwar vor allem in Berlin. Der Name der neuen Filmreihe, *Stacheltiere*, beantwortete die Herausforderung durch das West-Berliner Kabarett *Stachelschweine*. Den *Insulanern*, die der RIAS in die Öffentlichkeit der DDR sendete, setzte die SED eigene Satire im Film und in ihrem ersten Kabarett in Berlin entgegen. Noch die Probefolge des Kabarettfilms enthielt eine Sequenz zu „RIAS-Enten“. Diese direkte Attacke des Westens wurde im Sommer 1953 vorübergehend zugunsten einer partiell kritischen Auseinandersetzung mit der DDR zurückgestellt. Vom Wettbewerb mit dem Westen erzählen auch die Einsatzorte der *Stacheltiere* und die Lage des Berliner Kabarett. Auch die neu konzipierte Satirezeitung präsentierte sich zunächst als gesamtdeutsches Unternehmen und stellte ihre Mitarbeiter aus dem Westen im Impressum deutlich heraus. Die Haltung der SED gegenüber Satire veränderte sich jedoch in keiner Weise. Satire, die sich auf die DDR und damit potentiell immer auf die SED richtete, wurde von Partei-Funktionären durchgängig mit Mißtrauen bedacht. Sie wurde niemals akzeptiert, sie wurde geduldet.

Zugleich stellte diese *Abwehr* von Satire, die die SED kultivierte, das Mißtrauen gegenüber der „ewigen Nörgelei“ und den „hämischen Glossen“, wie es Albert Norden im Dezember 1956 formulierte, eine zentrale Herausforderung für Satiriker und Satirikerinnen dar. Die „gekränkten Idealisten“ in der DDR, zum großen Teil Mitglieder der SED, attackierten „den

4 Ebd.

Sozialismus, der da lebte“ (Sodann), schrieben im Namen eines besseren Sozialismus (Enskat/Schaller), wollten es denen ‚da oben mal sagen‘ (Nagel) oder scherten sich nicht (mehr) um die da oben, sondern wollten Verschwiegenes vor allem an die Öffentlichkeit bringen (Meyer) und verlogene Dargestelltes als Lüge kenntlich machen (Scheddin).

Kleingehalten, beschränkt auf untere Parteihierarchien und auf „Einzelbeispiele“, ging DDR-Satire subtil, mehrdeutig und indirekt vor, wenn sie sich nicht mit dem „kleinen Käse“ bescheiden wollte, den bereits 1955 vom *Sonntag* kritisierten „ausgelaugtesten Themen [...] über HO- und Konsum-Mißstände, die Verteilungsbürokratie, Dienstmützenwichtigkeit“⁵. Nur selten ließen sich Satiren veröffentlichen oder spielen, die sich mit der SED selbst anlegten, die an die Wurzeln ihrer Herrschaftsmethoden, ihrer Öffentlichkeits- und Medienpolitik, ihrer Forderung nach Parteilinientreue gingen. Das Verbot, die SED selbst zum satirischen Objekt zu wählen, bezeichnete die Formel „keine Systemkritik“. Wie bereits Schmidt 1956 anmerkte, bot der Generalverdacht möglicher „Systemkritik“ auch gegenüber Satiren, die keineswegs aufs Ganze gingen, ein komfortables Schutzschild. Mit der Begründung gefährdeter Partei-Interessen ließ sich alle Kritik unterdrücken, die aus ganz unterschiedlichen Gründen einflußreichen SED-Funktionären wie Bezirksleitungs-Sekretären, Ministern, Politbüro- oder ZK-Mitgliedern mißliebig war. Ebenso diente sie Mitarbeitern der Kontrollapparate, um vermutetes Mißfallen ihrer Auftraggeber geltend zu machen.

Dennoch gelang „Systemkritik“, die ihrem Namen Rechnung trug. Sie gelang mit Schmidts „Geschossen“, sie entwickelte sich im *Rat der Spötter*. Was war das Programm „Wo der Hund begraben liegt“ anderes, als eine grundsätzliche Bestandsaufnahme der SED-Herrschaft aus der Perspektive Leipziger Studenten? Und genau dies, Bestandsaufnahmen des DDR-Sozialismus, machten die besondere Stärke des untersuchten Kabarets der achtziger Jahre in Potsdam und Dresden aus. Hier war sie, die „Systemkritik“: Im Vergleich zu den frühen Beispielen in elaborierter sprachlicher und formaler Kostümierung, vor allem in der *Herkuleskeule*. Rebellisch 1986 im *Kabarett am Obelisk*, das folgerichtig scheiterte. Faßt man „Systemkritik“ als Grundsatzkritik, die sich auf das politische System in der DDR richtete, dann gab es diese „Systemkritik“. Es gab sie als Ausnahme.

Im Mittelpunkt parteilicher Kontrolle stand der Nutzen von ‚Satire‘ für die Partei. Dieser Nutzen war variabel. Wie sich unter Berufung auf gefährdete Interessen der Partei jede Kritik unterdrücken ließ, gab es Phasen, in denen Satire herausgelockt wurde. Der Begriff „Systemkritik“ weist sowohl auf den „heißen“ Bereich von Kritik, die SED, als auch auf willkürliche Zensurierung durch die SED ohne ausformulierte Kriterien.

Die frühen Forderungen an Filmsatire, sie müsse „politisch richtig“ und „zum Lachen“ sein, brachte das Dilemma von DDR-Satire in der SED-Öffentlichkeit in den Blick. Es lag zum einen darin, daß SED-Institutionen wie die Hauptverwaltung Film, die Bezirksleitungen der SED sowie die ZK-Abteilung Agitation darüber befanden, was jeweils „politisch richtig“ sei. Zum anderen bestand es in dem permanenten Druck, in Humor überführt und auch so entschärft zu werden. Deshalb beharrte bereits Honigmann 1955 darauf, daß es eine Einigung über eine *Satire*-Definition geben müsse, um Satire von Humor absetzen zu können. Eine solche Definition, die einen Offenbarungseid für *Satire* in der DDR dargestellt

5 O.A. (V.): Satire: Ein langweiliges Thema, in: *Sonntag*, 10. Jg. (27.3.1955) Nr. 13, S. 7.

hätte, wurde den Praktikern der *Stacheltier*-Produktion nie geboten. Auch die Theorie einer „sozialistischen Satire“⁶, die in den frühen sechziger Jahren in Auftrag gegeben wurde, beschrieb den Maulkorb für DDR-Satire.

Eine Bezeichnung wie „satirisch-humoristisch“ für *Stacheltiere* und *Eulenspiegel* wies ebenfalls die Notlage der Satire im Würgegriff des Humors aus. Auch für die späte DDR ließ sich das Interesse der SED, Satire durch Humor zu ersetzen, präzise für den *Eulenspiegel* nachweisen. Als selbst „konkrete“ Einzelfall-Satire scheiterte, weil Mitte der achtziger Jahre die ohnehin faktenarmen Untersuchungsberichte über die DDR-Wirtschaft unter Verschuß blieben, drängte die ZK-Abteilung Agitation auf Humor und Witzblatt-Niveau. Das Potsdamer Kabarett dagegen präsentierte selbstbewußt „aktuell-politische“ Programme. Die SED-Bezirksleitung wies 1986 das neue Programm auch deshalb zurück, weil es ausdrücklich Humor verweigerte, da es nichts mehr zu belächeln gab. Auch Schaller in Dresden polemisierte zu dieser Zeit gegen den Wunsch der SED-Bezirksleitung, „sozialistisches Hollywood“ im Kabarett geboten zu bekommen.

Nicht zuletzt sprach sich in Vorstellungen, Satire könne wie Sozialistischer Realismus vorgehen, Abwehr von *Satire* aus. „Helfende Kritik“ mit gutem Ausgang hob *Satire* dann auf, wenn die Angriffe simuliert wurden, wenn eine „positive“ Perspektive entworfen wurde, die nicht existierte, wenn nur unbedeutende Teilaspekte zur Sprache kamen, Ursachen und Zusammenhänge dagegen ausgeblendet blieben. Diese Vorstellungen von „sozialistisch realistischer Satire“ attackierte bereits Günter Kunert in seiner „Liebesgeschichte“. Sie nahmen, wie Hannes Hütter formulierte, der Satire tatsächlich „die Luft“.

Völlig mißachtet wurde dabei nicht nur das Prinzip von *Satire*. Mißachtet wurden die Satiriker selbst. Nicht zufällig konzentrierten sich die Auseinandersetzungen um Satiren von Anfang an darauf, wer oder was Parteilichkeit aufweisen sollte: Der Satiriker, der sich mittels Satire für eine sozialistische Gesellschaft engagiert, oder das Produkt selbst. Die SED, die in stalinistischer Tradition Individualität verachtete, mußte die persönliche Haltung und Einstellung gegenüber einem nutzbringenden Produkt geringschätzen. Es ist sicher kein Zufall, daß besonders gegen jene Satiriker vorgegangen wurde, die die ehrlichsten, überzeugtesten Genossen waren, die Parteilichkeit in Anführungsstrichen, sture Linientreue, vehement verweigerten. Die SED-Führung ging gegen die „guten Genossen“ vor, nicht gegen die „gut geschulten“ (Brecht).

Der Status von innenpolitischer Satire in der SED-Öffentlichkeit zeigt auch in ihrer Erscheinungsform: Sie trat stets „klein“ in Erscheinung. Zwar begann die Satire in großem Stil – im Film – aber auch dort nur als fünfminütiger Kurzfilm und einer Quote für „innere Kritik“ unterworfen. Dabei entblöbte gerade das eindrückliche Massenmedium Film besonders auffällig die Zwangslage von DDR-Satire. Potenziert in einem Medium, das weit mehr Kommunikationskanäle aufweist als Zeitung und auch Kabarett, kam es zwar zu einigen Ansätzen *satirischer* Kritik. Jedoch wurden diese schnell und rigide auf Witz und Unterhaltung gedrückt. Die gelegentlich gründlichere und grundsätzlichere Kritik bildete Ausnahmen und bot Themen, die nicht im Zentrum politischer Auseinandersetzungen standen.

6 Vgl. dazu vor allem Manfred Jäger, *Sozialliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR*. Opladen 1973, bes. das Kap. „Das ganz neue Lachen. Die Funktion von Humor und Satire in der marxistischen Theorie des Komischen und in der Praxis des politischen Kabarett in der DDR“, S. 197–215.

Geschlechterkampf hatte einen deutlich geringeren Stellenwert für die SED als Klassenkampf und Kalter Krieg.

In der späten DDR gab es keine Satire im Film mehr. Das elektronische Medium wurde ihr vollständig verweigert. *Satire* ließ sich vor allem in der kleinen Institution Kabarett auffinden, prononciert in einiger Entfernung zur Berliner Machtzentrale, in Dresden und Potsdam.

Zentrale Themen der DDR-Satire, so zeigte sich in den einzelnen Fallstudien, waren Parteilichkeit und die Medienpolitik der SED. Dies ergab sich zwangsläufig, denn beide betrafen den Status von satirischer Kritik in der SED-Öffentlichkeit im Kern. Wenn Satire diese Themen aufwarf, warf sie das Thema ihrer eigenen Beschränkung auf.

Prägnant und unverstellt adressierte der *Eulenspiegel* im kurzen satirischen Frühling des Jahres 1956 beide Themen, die auf SED-Herrschaft und SED-Partei politik zielten („Das war Tills Geschoß“). Aspekte von „Parteilichkeit“ wurden im Kabarett angegangen: als vollständige Unterwerfung (*Rat der Spötter*, der mehrfach Funktionäre in ihrer „Resteigenschaft als Ich“ vorführte, 1961), später als Opportunismus (*Kabarett am Obelisk*, „Wie wir uns drehn und wenden“, 1981) und schließlich 1986/87 als Parteilichkeit außerhalb der SED (*Herkuleskeule*, „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“).

Kritik an der SED-Medienpolitik, einschließlich ihrer Medienzensur, tauchte 1953 in einem der frühen *Stacheltiere* auf. Kunert kritisierte in seiner „Liebesgeschichte“ die Verpflichtung zu „Sozialistischem Realismus“. Grundsätzlich nahm sie 1956 Heinz H. Schmidt im *Eulenspiegel* aufs Korn. Er attackierte die Verpflichtung zu „positiven“ Darstellungen aufgrund „besonderer Lagen“ und den daraus resultierenden Verzerrungen und Lügen, wie das Verschweigen unangenehmer Wahrheiten als Kontinuität totalitärer Herrschaft. Das Thema tauchte 1961 im *Rat der Spötter* auf, die sich als Studenten der Journalistik an der Quelle des Parteijournalismus befanden. Im Kabarett der achtziger Jahre wurden die „positiven“ Berichte in den DDR-Medien als reine Inszenierungen bloßgestellt (*Das Kabarett am Obelisk* zeigt Zustimmung zur SED als Inszenierung des Fernsehens, gekoppelt mit der vollständigen Entmündigung der Bürger). Es greift die DDR-Medienpolitik auch als zynische Showveranstaltung an (*Herkuleskeule*, „Über-Lebenszeit“).

Es stellt sich der Eindruck her, als sei die DDR-Satire in den fünfziger, frühen sechziger Jahren schärfer gewesen. Weshalb? Der Eindruck ergibt sich aus der größeren Direktheit und daraus, daß damals öffentlich um Satire debattiert wurde. „Warum ist unsere Satire so schlecht?“, räsonierte Kunert im *Sonntag* 1955. Das Pamphlet „Wahre Satire dient dem Neuen“ vom Januar 1956 gibt gewissermaßen eine Antwort der SED. Norden und Sindermann hätten ehrlicher fordern sollen, „wahre“ Satire *dient*. Festzustellen ist, daß die (Abwehr)Haltung der SED-Führung und ihres Apparates immer die gleiche war. Stoisch – und darin Vorbote der zum Schluß eskalierenden Starre des Parteiapparates – werden die selben Forderungen an Satire erhoben. Satire solle der SED „helfen“, solle den kleinen Makel in die Perspektive eines schönen Ganzen rücken. Auch die Vorwürfe ähneln sich: Satire würde „ausgenutzt“, um die SED „mieszumachen“, Satire wäre lediglich ein „Vorwand“, über die DDR herzuziehen.

Zumindest scheint jedoch in den ersten Jahren eine andere Haltung der Satiriker bestimmend gewesen zu sein. Heraushörbar ist der Anspruch, die neue Gesellschaft zu gestalten. In dieser Phase wurden Grundsatzfragen gestellt und es gab *überhaupt* eine öffentliche Auseinandersetzung um Satire – auch wenn die SED von ihrer Abwehr nicht abrückte.

Das Chefredaktorsprinzip ließ sich von Schmidt, einem langjährigen Kommunisten mit Exilvergangenheit, anders handhaben, als von allen anderen *Eulenspiegel*-Chefs, die alle drei deutlich jünger waren. Schmidt nahm für sich in Anspruch selbst zu bestimmen, was er unter Parteilichkeit verstand. Er befand sich auf Augenhöhe mit denjenigen, die ihn zensierten. Die Lage sah für den *Eulenspiegel* der siebziger und achtziger Jahre deutlich anders aus: Gerd Nagel war erstens kein Satiriker, und er hatte zweitens durch die Last der späten Geburt keine Vergangenheit zu bieten, die ihn gestärkt hätte gegen die anweisenden SED-Funktionäre. Als Absolvent von DDR-Parteischule und als Parteijournalist unterlag er deutlich stärker der Verpflichtung zu Parteidisziplin und dem Druck, die Parteibeschlüsse zu vertreten. Aber vor allem wollte er eine respektable Satirezeitung herausbringen, die bei den Lesern ankam. Als „Quadratur des Kreises“ beschreibt Röhl das Unternehmen.

Hatte die SED in den frühen Jahren Genossen mit Vergangenheit, überzeugte Kommunisten verschlissen oder auch junge Leute, die sich für einen anderen, freieren Sozialismus engagierten, drastisch diszipliniert, verschleiß und drangsalierte sie später gerade die Parteijournalisten, die geradlinig waren, „gläubig“ der Sache dienten. Und sie ging wiederum gegen junge Parteimitglieder vor, wenn diese sich nicht beugten, sondern alternative Vorstellungen von Sozialismus entwickelten.

1961, nach dem Mauerbau, zeigt sich Haltung der SED gegenüber Satire noch einmal – wie 1949 – unverstellt. Im Falle des Leipziger Kabarets wurde die Duldung von satirischer Kritik vollständig revidiert, Kritik in diesem Extremfall zur „Hetze“ erklärt. Satire wurde mißbraucht, um Parteijournalismus an dessen Quelle zu erpressen, sowohl vom Lehrkörper als von den Studenten.

Wenn man diese Zäsur betrachtet, die die Abwehr von innenpolitischer Kritik besonders offen zutage treten ließ, so läßt sich das Kabarett der achtziger Jahre als Ausdruck einer Schwäche dieses „Schutzwalls“ begreifen. Gleichwohl jedoch gab es Anzeichen und Ansätze dafür, die Herrschaft über Öffentlichkeit nochmals aggressiv zu verteidigen. Gegen den Dramaturgen des Potsdamer Kabarets wurde eine Anklage wegen „Hetze“ vorbereitet. 1986 bis 1988 häuften sich Absetzungen von Kabarettprogrammen durch die SED. Dem *Eulenspiegel*, der eins zu eins DDR-Misere beschrieb, wurden die ohnehin spärlichen Quellen für „konkrete Kritik“ entzogen. Diese hatte auf unerfreuliche Lagen in Betrieben und im Lebensalltag gewiesen. Sie thematisierte die Ohnmacht der „kleinen Leute“ vor der Staats- und Parteibürokratie. Vor allem aber indizierte sie eine zunehmend blockierte Kommunikation in der SED-Öffentlichkeit, von der das Satireblatt zunächst profitierte – und von der es am Ende auch selbst betroffen war.

Darin zeigte sich ein letztes Mal der Zusammenhang von Satire und Krise. Bereits das erste satirische Unternehmen war als Notprogramm Ausdruck von Krisenmanagement. In der Not förderte die SED 1953 Filmsatire. Sie dämmte innenpolitische Kritik sofort wieder ein, als sich die Lage stabilisiert hatte. 1956, als der Druck groß war, daß sich die SED der Vergangenheit des Kommunismus zu stellen hatte und Herrschaftsmethoden wie eingeschlagene

ner Weg zum Sozialismus in Frage standen – als Grundsatzfragen gestellt wurden – war die Zeit, in der satirische Kritik beherzt vortreten konnte. Als die SED in der Partei „Fehlerdiskussionen“ niederdrückte, demütigte sie auch Satire. Auch in der krisenhaften Situation von Anfang 1961 waren die Freiheiten für die Kabarets, wenn diese ergriffen wurden, vergleichsweise groß. Das forcierte Ende der Krise bedeutete das forcierte Ende satirischer Freiheiten.

Die letzte Krise Mitte der achtziger Jahre – die Wirtschaftskrise, aber auch die Herausforderung durch die Politik Gorbatschows – erbrachte eine letzte relative Blüte der innenpolitischen Satire. Sie vollzog sich in ihrer kleinsten Institution, dem Kabarett. Diese letzte Krise überstand die SED nicht – wohl aber ihre satirischen Institutionen.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis

a.G.	als Gast
ABF	Arbeiter- und Bauern-Fakultät
ABI	Arbeiter- und Bauern-Inspektion
AD	Anlaufdatum
AT	Arbeitstitel
BArch	Bundesarchiv
BL	Bezirksleitung der SED
BStU	Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR
BU	Buch
d.A.	der Autorin
d.i.	das ist
DA	Darsteller
DB	Drehbuch
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film Aktiengesellschaft der DDR
DR	Dramaturg
EA	Erstaufführung
EMW	Personenwagen der Eisenacher Motorenwerke
FDJ	Freie Deutsche Jugend
Gbl.	Gesetzblatt
GD	Generaldirektor
GO	Partei-Grundorganisation der SED
HfMT	Hochschule für Musik und Theater Leipzig
HV Film	Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur
IM/IMS	Informeller Mitarbeiter der Staatssicherheit
Jg.	Jahrgang
KA	Kamera

KGD	Konzert- und Gastspieldirektion der DDR
KMU	Karl-Marx-Universität Leipzig
KOB	Kinderoberbekleidung
KWV	Kommunale Wohnungsverwaltung
LPG	Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
NAW	Nationales Aufbauwerk
ndl	Neue Deutsche Literatur
o.A.	ohne Angaben
o.Hg.	ohne Herausgeber
o.P.	ohne Paginierung
OV	Operativer Vorgang
RD	Redaktion
RE	Regie
RIAS	Rundfunk im amerikanischen Sektor
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SDAG	Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SFB	Sender Freies Berlin
StEG	Strafergänzungsgesetz
SZ	Szenarium
TKO	Technische Kontrollorgane
UFA	Universum Film AG
UPL	SED-Universitätsparteileitung
VDJ	Verband der Journalisten
VEB	Volkseigener Betrieb
VVB	Vereinigung volkseigener Betriebe
WiwiFak	Wirtschafts-wissenschaftliche Fakultät
WOPINFORM	Wochenpostinformation
Z	Zulassung
z.Z.	zur Zeit
ZK	Zentralkomitee
ZK	Zentralkomitee

Quellenverzeichnis

1. Interviews der Autorin

Hartmut Berlin, 1. Juni 1995 in Berlin
André Brie, 29. Oktober 1997 in Berlin
Peter Ensikat, 22. Februar 1999 in Berlin
Christian Höll, 9. Juni 1996 in Potsdam
Renate Holland-Moritz, 14. Oktober 1998 in Berlin
Harald Kretzschmar, 14. April 2000 in Berlin
Dieter Lietz, 10. Oktober 1997 in Potsdam-Babelsberg
Matthias Meyer, 17. September 1997 in Berlin
Gerd Nagel, 1. September 1995 in Berlin (1.)
Gerd Nagel, 20. Oktober 1998 in Berlin (2.)
Gisela Oechelhaeuser, 10. August 1999 in Berlin
Inge Ristock, 1. Dezember 1997 in Berlin
Ernst Röhl, 3. Juni 1996 in Berlin (1.)
Ernst Röhl, 11. Juli 2001 in Zepernick (2.)
Wolfgang Schaller, 4. März 1999 in Dresden
Uwe Scheddin, 19. September 1997 in Berlin
Manfred Schubert, 1. Juni 1999 in Dresden
Hans Seifert, 10. April 1996 (1.)
Hans Seifert, 8. Dezember 1998 (2.)
Peter Sodann, 6. Juli 2001 in Halle
Gerd Staiger, 18. September 1997 in Potsdam
Manfred Strahl, 21. November 1997 in Berlin
Heinz Thiel, 17. Dezember 1996 in Potsdam
Hans-Werner Tzschichhold, 13. Dezember 1996 in Berlin

2. Untersuchte Filme, Artikel, Programme

2.1 Stacheltiere

- Teststreifen (Folge 1) 1. „Herr Schwender“ (AT: „Direktor Schwender“), RE: Richard Groschopp, SZ: Walter Heynowski, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders; DA: Paul R. Henker.
2. „Erster Klasse“, RE: Richard Groschopp, SZ: Erich Brehm, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders. Handpuppenspiel (Die Pirnaer, Leitung: Wolfgang Hensel).
3. „Das Letzte von gestern“, RE: Richard Groschopp, SZ: Helmut Schneider, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Fredy Barten, Sabine Thalbach, Waltraud Backmann. Teil 1 und 3: Testaufführung 1.5.1953.

- „Bitte nicht stören“ (Folge 2), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Wolfgang Kohlhaase, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders; DA: Fritz Schlegel, Aribert Grimmer, Walter Orth und Horst Drinda. Z: 14.8.1953, AD: 21.8.1953.
- „Wachsamkeit laut Vorschrift“ (Folge 3), RE und DB: Richard Groschopp. SZ: Lothar Kutsche, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Wolf Beneckendorff, Jean Brahn, Ostara Körner und Fritz Decho. Z: 14.8.1953, AD: Oktober 1953.
- „Schule der *HO*eflichkeit“ (Folge 4), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Erwin F.B. Albrecht (= Fritz Bernhard), RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Judith Harms, Inge Herbrecht, Sabine Thalbach, Barbara Berg und Jean Brahn. Z: 14.8.1953, AD: Oktober 1953.
- „Eine Liebesgeschichte“ (Folge 5), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Günter Kunert, RE: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Rudolf Wessely, Herwart Grosse, Horst Schönemann, Christel Thein und Ulrich Thein. Z: 14.8.1953, AD: 11.12.1953.
- „Erkennungszeichen: Weiße Aster“ (Folge 8), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Berta Waterstradt, RD: Georg Honigmann, Z: 9.11.1953, AD: 20.11.1953.
- „Der Wintermantel“ (Folge 13), RE: Richard Groschopp, DB: Heinar Kipphardt, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Rudolf Wessely, Arno Paulsen, Judith Harms, Hermann Dieckhoff, Peter Kalisch, Hubert Temming, Klaus Seiwert, Walter Grimm. Z: 20.12.1953, AD: 8.1.1954.
- „Der Bart ist ab“ (Folge 18), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Wolfgang Kohlhaase, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Karla Runkehl, Horst Torka, Hans-Joachim Martens, Manfred Borges, Wolfgang Hübner, Harry Merkel. Z: (1. Fassung): 26.2.1954, AD: 19.3.1954.
- „Ede sonnabends“ (Folge 26), RE und DB: Kurt Jung-Alsen, SZ: Lothar Creutz, Carl Andrießen, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Rolf Ludwig, Charlotte Wahl, Heinz Schubert, Jean Brahn, Rudi Schiemann, Gerd Michael Henneberg, Wolfgang Lippert, Horst Kube, Wolfgang E. Struck, Z: 30.6.1954, danach nicht angelaufen.
- „Ein freier Mensch“ (Folge 29), RE, DB: Richard Groschopp. SZ: Lothar Creutz, Carl Andrießen, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders; DA: Sabine Krug, Irma Münch, Hubert Suschka, Horst Temming. Z: 30.7.1954, AD: 2.8.1954.
- „Papier, Papier“ (Folge 37), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Georg Honigmann, Hans-Joachim Stein, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Norbert Christian, Myriam Sello-Christian, Werner Segtrop, Irmgard Düren. Z: 14.12.1954, AD: 25.12.1954.
- „Die Nachwuchsfrage“ (Folge 39), RE und DB: Richard Groschopp, SZ: Wilfried Nonnewitz, RD: Georg Honigmann, KA: Erwin Anders, DA: Felicitas Wenck, Wolfgang Parge, Elisabeth Bartels, Z: 7.1.1955, AD: 4.2.1955.
- „Hausbeleuchtung“ (Folge 98), RE und DB: Ernst Kahler, (RE Nachaufnahme Prolog: Heinz Thiel, KA: Helmut Grewald), SZ: Hans Harnisch, KA: Günter Eisinger, DA: Werner Lierck, Hanna Donner, Gustav Müller, Ingrid Ohlenschläger, Herbert Köfer, Gina Presgott, Gerd E. Schäfer. Z-Vorführungen: 3.4. und 6.4.1957, abgelehnt.
- „Alma und die Männer“ (Folge 112), RE und DB: Gottfried Kolditz, SZ: W.W. Aschenbach, DR: Irma Lengersdorff, KA: Hans Hauptmann, DA: Traute Sense, Susanne Düllmann, Ostara Körner, Kurt Mühlhardt, Norbert Christian, Heinz Schubert, Willi Neuen-

- hahn, Fritz Schlegel, Axel Triebel, Egon Vogel, Karl Block, Erich von Dahlen. Z-Vorfürhungen: 21.12.1957 (ohne Entscheidung), 14.4.1958 abgelehnt.
- „Die Hausversammlung“ (Folge 142), RE und DB: Wolfgang E. Struck, Roh-DB: Horst-Günter Flick, SZ: Berta Waterstradt, DR: Ingeborg Panzner, KA: Horst Hardt, DA: Gina Presgott, Hubert Hoelzke, Hannelore Fabry, Ellinor Vogel, Z: 19.3.1959, AD: 19.6.1959.
- „Wer zuletzt lacht ...“ RE und DB: Heinz Thiel, SZ und DR: Hans Harnisch, KA: Horst Hardt, DA: Willi Narloch, Heinz Scholz, Erika Radtke, Wolfgang Lohse, Helga Raumer, Carla Kunze, gedreht im Oktober 1958, Nachaufnahmen Nov./Dez. 1959, Z: 6.2.1960, AD: 1.4.1960.
- „Frau Klein wird qualifiziert“, RE und DB: Ernst Kahler, SZ und DR: Hans Harnisch, Idee: Heinz und Heli Busse, KA: Helmut Grewald, DA: Gisela May, Fritz Links, Johannes Maus, Gustav Müller, Gerd E. Schäfer, Werner Troegner, Z: 3.9.1960, AD: 25.12.1960.
- „Strafsache Egbert Nachbar“, RE und DB: Hans-Joachim Hildebrandt, SZ: Walter Karl Schweickert, DR: Hans Harnisch, KA: Siegfried Hönicke, DA: Evamaria Bath, Emil Stöhr, Traute Sense, Axel Triebel, Gisela Naumann, Barbara Witte, Gertraude Weber, Z: 11.8.1961, AD: 9.2.1962.

2.2 *Eulenspiegel*-Artikel

- Andrießen, Carl, „Die feuchten Stellen im Film“, in: *Eulenspiegel* 1 Jg. (2. Maiheft 1954) H. 2, S. 9.
- Berlin, Hartmut, „Ich hab da mal ne Frage, Genosse Minister!“, in: *Eulenspiegel* 27. Jg. (1980) H. 8, S. 13.
- Ders., „Lieber Genosse Minister! Ich hab‘ da mal ‘ne Frage“, in: *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 32, S. 13.
- Bofinger, Manfred, Titelkarikatur, in: *Eulenspiegel* 28. Jg. (1981) H. 35, S. 1.
- Holland-Moritz, Renate, „Um Kob und Kragen“, in: *Eulenspiegel* 15. Jg. (2. Novemberheft 1968) H. 46, S. 8f.
- Petersdorf, Jochen, „Scherz, laß nach!“, in: *Eulenspiegel* 24. Jg. (1977) H. 26, S. 3.
- Röhl, Ernst, „Rückwärts zu alten Erfolgen“, in: *Eulenspiegel* 27. Jg. (1980) H. 23, S. 3.
- [Schmidt, Heinz H.], „Über den Umgang mit heißen Eisen“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (2. Aprilheft 1956) H. 15, S. 226.
- [Ders.], „Über Parteilichkeit und gebissene Schäferhunde“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (3. Aprilheft 1956) H. 16, S. 250.
- [Ders.], „Über Satire, die töten, aber nicht verletzen soll“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (2. Maiheft 1956), H. 19, S. 298.
- [Ders.], „Über Linienrichter, Schiedsrichter und Spieler“, in: *Eulenspiegel* 3. Jg. (4. Maiheft 1956) H. 21, S. 330.
- [Ders.], „Über die Aufklärung“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (3. Juliheft 1956) H. 29, S. 458.
- [Ders.], „Über den Personenkult in Deutschland“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (4. Juliheft 1956) H. 30, S. 474.
- [Ders.], „Über besondere Situationen und normale Lagen“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (1. Septemberheft 1956) H. 36, S. 570.

- [Ders.], „Über das Sparen und Ersparen“, *Eulenspiegel* 3. Jg. (3. Oktoberheft 1956) H. 42, S. 666.
- Strahl, Manfred, „Ein ziemlich offener Brief“, in: *Eulenspiegel* 20. Jg. (2. Oktoberheft 1973) H. 41, S. 12.
- Ders., „Ein ziemlich offener Brief“, in: *Eulenspiegel* 24. Jg. (1977) H. 24, S. 13.
- Ders., „Ein ziemlich offener Brief“, in: *Eulenspiegel* 25. Jg. (1978) H. 4, S. 12.
- Ders., „Ein ziemlich offener Brief“, in: *Eulenspiegel*, 26. Jg. (1979) H. 30, S. 4.
- Ders., „Drucksache“, in: *Eulenspiegel* 31. Jg. (1984) H. 31, S. 4.
- Ders., „Drucksache“, in: *Eulenspiegel* 32. Jg. (1985) H. 22, S. 4.
- Ders., „Bitte recht freundlich“, in: *Eulenspiegel* 32. Jg. (1985) H. 28, S. 3.
- Ders., „Erfolgserlebnisse“, in: *Eulenspiegel* 36. Jg. (1989) H. 2, S. 3.
- Werner, Nils, Kandidat Knopf. Eine Tragödie von den Gewerkschaftswahlen, in: *Eulenspiegel* 3 Jg. (4. Novemberheft 1956) H. 47, S. 751. Zeichnungen: Harald Kretzschmar.

2.3 Kabarett-Programme

- Herkuleskeule, „Bürger, schützt eure Anlagen, oder Wem die Mütze paßt“, Autoren: Peter Ensikat und Wolfgang Schaller, Regie: Rainer Otto, Premiere: 13.6.1980.
- Dies., „Wir sind noch nicht davongekommen. Aus dem Leben eines Taugewas“, Autoren: Peter Ensikat und Wolfgang Schaller, Regie: Rainer Otto, Premiere: 10.12.1983.
- Dies., „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“, Autoren: Peter Ensikat und Wolfgang Schaller, Regie: Gisela Oechelhaeuser in Zusammenarbeit mit Wolfgang Schaller, Premiere: 20.12.1986.
- Dies., „Über-Lebenszeit. Eine Revue von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller“. Regie: Gisela Oechelhaeuser, Premiere: 17.12.1988.
- Kabarett am Obelisk, „Startschüsse“, RE: Gerd Staiger a.G., Premiere: 22./23.9.1978.
- Dass., „Wie wir uns drehn und wenden“, RE: Gerd Staiger, Premiere: 28.2.1981.
- Dass., Satiricum I, RE: Matthias Meyer, Premiere: 5.12.1982.
- Dass., „Zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal“, RE: Matthias Meyer, Premiere: 14.5.1983.
- Dass., „Vollampf woraus. Betriebsbesichtigung des VEB ‚Vorwärts‘ im Kombinat ‚Aufwärts‘, Betriebsteil ‚Abwärts‘“, RE: Gerd Staiger, DR: Uwe Scheddin, Premiere: 28.6.1986 (nach 3. Vorstellung verboten).
- Rat der Spötter, „Der Mensch versuche die Spötter nicht“, 1959.
- Ders., „In Satirannos“, Premiere: 28. April 1960.
- Ders., „Odyssee von Humor“, RE: Peter Sodann, Premiere: 12. März 1961.
- Ders., „Wo der Hund begraben liegt“, RE: Peter Sodann, geplante Premiere: 6. September 1961.

3. Archivquellen

Bundesarchiv Berlin

BArch, DH- 1 29256
BArch, DH- 1 29270
BArch, DR 117 ST 1 / 8.
BArch, DR 117 ST 3 / 83.
BArch, DR 117 ST 4 / 90 und /108.
BArch, DR 117 ST 5 / 134, /135 und /151.
BArch, DR 117 ST 6 / 164, /166, /171 und /190.
BArch, DR 117 ST 7 / 205 und /218.
BArch, DR 117 ST 8 / 231.
BArch, DR 117 ST 10 / 251 und /257.
BArch, DR 117 ST 14 / 284.
BArch, DR 117 ST 18 / 314.
BArch, DR 117 ST 19 / 340.
BArch, DR 117 ST 22 / 355.
BArch, DR 117 ST 23 / 363.
BArch, DR 117 ST 26 / 375.
BArch, DR 117 ST 30 / 400.
BArch, DR 117 ST ohne/ 407.
BArch, DR- 1 4007, 4025, 4053, 4055, 4072, 4075.
BArch, DR- 1 4150, 4180, 4188, 4192, 4194.
BArch, DR- 1 4355, 4390, 4391, 4395, 4397.
BArch, DR- 1 4405, 4428, 4434, 4440, 4444, 4446, 4458.
BArch, DR- 1 4557, 4571, 4603, 4609, 4614, 4637, 4638, 4658, 4662, 4672.
BArch, FA 1-5962-26059; -26060, -26087, -26090, -26091, -26093.
BArch, FA 1-5962-26096; -26101; -26109, -26115, -26117, -26140.
BArch, FA 1-5962-26155; -26156, 26164.

Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der DDR

BStU, MfS AKG (Dresden) PI/34/89.
BStU, MfS AIM (Dresden) 3091/91 Bd. I und II.
BStU, MfS AIM (Dresden) 3091/91 Beiakte.
BStU, MfS AP 17641/80.
BStU, MfS (Dresden) AOP 3337 / 91 Bd. I bis IV.
BStU, MfS (Leipzig) AOP 2129/62.
BStU, MfS (Leipzig) AU 871 / 62 AKB Bd. I und II.
BStU, MfS (Leipzig) AU 871 / 62 Bd. 1,2,3,4,7,12 und 14.
BStU, MfS (Leipzig) AU 871 / 62 Gerichtsakte Bd. I bis VIII.
BStU, MfS (Leipzig) AU 871 / 62 Beweismittelakte.
BStU, MfS (Leipzig), BVfS, Abt. XX 245/1.

BStU, MfS (Leipzig), KDfS 5/1 bis 5/3.
BStU, MfS (Leipzig), KDfS 5/6.
BStU, MfS (Leipzig) ZMA Abt. X/V 2802.
BStU, MfS (Potsdam) AOP 2123/87.
BStU, MfS (Potsdam) AKG 360 und AKG 815.
BStU, MfS, AIM 1817 / 84 Bd. I, 1.
BStU, MfS, AIM 1817 / 84 Bd. II, 7.
BStU, MfS, AIM 6080 / 91 Bd. I/1 und II/1.
BStU, MfS, AIM 7764/88 Bd. I/2.
BStU, MfS, AIM 7764/88 Bd. II/5 bis II/12.
BStU, MfS, AIM 7764/88 Bd. II/17.
BStU, MfS, AIM 9228 / 64 Bd. 1.
BStU, MfS, AOP 7941/84.
BStU, MfS-HA XX 1198.
BStU, MfS-HA XX 1654.
BStU, MfS-HA XX 2569/67 Bd. 1 und Bd. 3.
BStU, MfS, ZAIG Z 496.
BStU, MfS, ZAIG 4618.
BStU, MfS, ZMA XX 10050 / 17 Bd. I.

Stiftung Deutsches Kabarett-Archiv e.V. (Mainz)

DtKabArchM, Rk/ C / 28.
DtKabArchM, Rk/ C /4,1 bis 4,5.
DtKabArchM, Rk/ C /8,1.
DtKabArchM, Rk/ C /19,1 bis 19,3.

Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam-Babelsberg

HFF, Jr 50.

Privatarchiv der Herkuleskeule (Dresden)

- Textbuch 1, „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle. Ein Kabarettprogramm von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller“, (Teilmanuskript).
- Textbuch 2, „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle. Eine Außenseiterkonferenz“ von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller“, frühe Fassung.
- Textbuch 3, „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle. Eine Außenseiterkonferenz mit Diskussionsbeiträgen von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller“.
- Video-Mitschnitt, „Auf Dich kommt es an, nicht auf alle“.
- Textbuch „Über-Lebenszeit“, Fassung A (1988).
- Textbuch „Über-Lebenszeit. (K)eine Revue von Peter Ensikat und Wolfgang Schaller“ [Fassung B].
- Video-Mitschnitt, „Über-Lebenszeit“.

–Textbuch „Perlen vor die Säue“. Ein Zeitvergleich. Texte aus zehn Jahren von Wolfgang Schaller. Entree: Peter Ensikat.

–Video-Mitschnitt, „Perlen vor die Säue“.

Sächsisches Hauptstaatsarchiv (Dresden)

SächsHStA Dresden, IV D-7/423/001.

SächsHStA Dresden, IV E-2/9/2/570 und /581.

Sächsisches Staatsarchiv Leipzig

SächsStAL, IV 7/122/9; sowie /15 und /17.

SächsStAL, IV 2/3/287 und /325.

SächsStAL, IV 4/14/19; sowie /37, /52, /77 und /79.

SächsStAL, IV 5/01/216.

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR

SAPMO, DP 1 SE 1183

SAPMO-BArch, DY 30 J-IV 213 A 592.

SAPMO-BArch, DY 30 J-IV 2 / 2 / 34; sowie /399, /787, /824, /834.

SAPMO-BArch, DY 30 J-IV 2 / 3 A 382; sowie /3 A 385, /3 A 388, /3 A 417, /3 A 499.

SAPMO-BArch, DY 30 J-IV 2 / 3 / 128; sowie /428, /454, /499.

Bibliothek und Archiv der Hochschule für Musik und Theater (Leipzig)

HfMT, Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, Studentenakte Peter Sodann. o.P.

HfMT, Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, Rektorat, Rektorats-Sitzungs-Protokolle 1960-1963).

Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt

ThStAR, Rat des Bezirkes Gera, BKS 65.

ThStAR, Rat des Bezirkes Gera, BKS 72.

Universitätsarchiv Leipzig

UAL, FDJ 4,1; sowie 5, 49, 58; 89, 138, 236, 247, 284, 294.

UAL, Justitiar 21, 17.

UAL, PhilFak, E 55 Bd. 6.

UAL, ProR.StuA 16.

UAL, R 39; sowie 45, Bd. 1; 118 Bd. 1 und 275.

Brandenburgisches Landeshauptarchiv (Potsdam)

BLHA Rep. 401, Nr. A 4384; A 4386 und A 4390.

BLHA Rep. 401, Nr. A 5249.

Privatarchiv Harald Kretzschmar

Aufzeichnungen Kretzschmars über Heinz H. Schmidts anlässlich eines Portraitbesuchs am 31.10.1986.

Privatarchiv Dieter Lietz

Programmheft „Volldampf woraus“

Konzeption „Volldampf woraus“

Privatarchiv Uwe Scheddin

Original-Textbuch „Volldampf woraus“, einschl. Vorfassungen, Änderungen.
Konzeptionen „Volldampf woraus“.

weitere Quellen:

Brief Gerd Nagels an d.A. vom 11.2.1999.

Brief Hans Seiferts an d.A. vom 27.2.1999.

Literaturverzeichnis

- Axen, Hermann, Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst (Rede auf der Konferenz des ZK der SED am 17.9.1952), in: Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Berlin/Ost 1953.
- Andrießen, Carl, Stacheltier-Eule, in: *Eulenspiegel* 9. Jg. (3. Aprilheft 1962) H. 16, S. 6.
- Barck, Simone/Martina Langermann/Siegfried Lokatis (Hg.), „Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre, Berlin 1997.
- Bathrick, David, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln (Nebr.)/London 1995.
- Bauschinger, Sigrud (Hg.), *Die freche Muse/The Impudent Muse: Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen/Basel 2000.
- Bennett, Tony, „Putting Policy into Cultural Studies“, in: Lawrence Grossberg u.a., *Cultural Studies*, New York 1992, S. 23–33.
- Berbig, Roland (Hg.), *In Sachen Biermann: Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung (Forschungen zur DDR-Geschichte, Bd. 2)*, Berlin 1994.
- Biskupek, Matthias/Mathias Wedel, *Streitfall Satire*, Halle/Leipzig 1988.
- Biskupek, Matthias, Die kabarettisierte Sprache, in: Peter K. Kirchhof, ‚Ein Spaß braucht keine(n)‘, *die horen* 40. Jg. (1995) Bd. 1, H. 177, S. 195–198.
- Borew, Juri, „Der Waffen liebste Gattung“, in: Ministerium für Kultur, HV Film (Hg.), *Über die Satire im Film*, Berlin/Ost 1954, S. 7–32.
- Boris, Peter, *Das gebremste Lachen. Satire in der DDR*, Bonn 1985.
- Braun, Matthias, *Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ im Oktober 1961*, Berlin 1995.
- Brehm, Erich, *Die erfrischende Trompete. Taten und Untaten der Satire*, Berlin/Ost 1964.
- Brehm, Erich (Hg.), *Die Distel blüht zum SpaÙe*, Berlin/Ost 1958.
- Brodzinski, Walter, „Nicht getroffen!!“, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 21, S. 10.
- Buchmayer, Hans, Das „Stacheltier“, ein munteres Adoptivkind, in: *Deutsche Filmkunst* 4. Jg. (1956), H. 11, S. 339–341.
- Budzinski, Klaus, *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*, München 1982.
- Ders., *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*, Braunschweig 1989.
- Ders./Reinhard Hippen (Hg.), *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1996.
- Bürger, Ulrich, *Das sagen wir natürlich so nicht! Donnerstag-Argus bei Herrn Geggel*, Berlin 1990.
- Bundesarchiv-Filmarchiv (Hg.), *Filmographie DEFA 1953–1964*, Produktionsgruppe Stacheltier. Redaktion: Günter Schulz, Berlin 2000.
- Calhoun, Craig (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge (Mass.), London 1992.
- Conrad, Christoph/Martina Kessel (Hg.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998.
- Deißner-Jenssen, Frauke, *Die zehnte Muse*, Berlin/Ost 1982.
- Ensikat, Peter, *Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu. Nachrichten aus den neuen Ostprovinzen*, München 1993.

- Ensikat, Peter, *Uns gab's nur einmal! Eine satirische Bilanz*, Berlin 1995.
- Fensch, Helmut, *Im Kabarett des Ostens. Nachgeschobene Bemerkungen*, in: Peter K. Kirchhof, ‚Ein Spaß braucht keine(n)‘, *die horen* 40. Jg. (1995) Bd. 1, H. 177, S. 217–221.
- Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Red. Ralf Schenk, Berlin 1994.
- Fitzpatrick, Sheila (Hg.), *Stalinism. New Directions*, London/New York 2000.
- Folckers, Nils/Wilhelm Solms (Hg.), *„Was kostet der Spaß“? Wie Staat und Bürger die Satire bekämpfen*, Marburg 1997.
- Gablenz, Gert, *Was ist mit unserer Satire?* in: *Sonntag* 10. Jg. (12.6.1955) Nr. 24, S. 12.
- Gaier, Ulrich, *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen 1967.
- Gebhardt, Horst (Hg.), *Kabarett heute. Erfahrungen, Standpunkte, Meinungen.*, Berlin/Ost 1987.
- Gebhardt, Manfred, *Die Nackte unterm Ladentisch. Das Magazin in der DDR*, Berlin 2002.
- Glaser, Herrmann, *Deutsche Kultur 1945–2000*, München/Wien 1997.
- Greul, Heinz, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*, Köln/Berlin/West 1967.
- Griffin, Dustin, *Satire, a Critical Reintroduction*, Lexington 1999.
- Grimm, Reinhold/Jost Hermand (Hg.), *Laughter Unlimited. Essays on Humor, Satire, and the Comic*, Madison 1991.
- Groschopp, Richard, *Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Kurzfilms „Das Stacheltier“ (Typoskript)*, 1979.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1999.
- Habermas, Jürgen, *Further Reflections on the Public Sphere*, in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 421–461.
- Hansen, Heike, *Der ‚Ulenspiegel‘. Analyse einer literarisch-satirischen Zeitschrift der Nachkriegszeit*, Berlin/Ost 1986.
- Harnisch, Hans/Georg Honigmann/Eva Seemann, *Vom Stacheltier gepiekt ...*, Berlin/Ost 1960.
- Heimann, Thomas, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Berlin 1994.
- Heise, Wolfgang, *Hegel und das Komische*, in: *Sinn und Form* 16. Jg. (1964) H. 6, S. 811–830.
- Hendrik, Jens, *„... heiter die Kunst“*. Gespräch mit dem Leiter der KAG ‚Stacheltier‘, Rudi Hannemann, in: *Berliner Zeitung* 18. Jg. (31.3.1963), Beilage S. 5.
- Hepp, Andreas/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen/Wiesbaden 1999.
- Hermlin, Stephan, *Abendlicht*, Leipzig 1979.
- Heynowski, Walter, *Stacheltier und Rabenvater*, in: *Berliner Zeitung* 9. Jg. (20.5.1953) Nr. 114, S. 3.
- Hoerning, Hanskarl/Harald Pfeifer (Hg.), *Dürfen die denn das? 75 Jahre Kabarett in Leipzig*, Leipzig 1996.

- Hösch, Rudolf, Kabarett von gestern und heute, Berlin/Ost 1972.
- Hohendahl, Peter Uwe, The Public Sphere: Models and Boundaries, in: Craig Calhoun (Hg.), Habermas and the Public Sphere, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 99–108.
- Ders., Recasting the Public Sphere, in: *October* 73. Jg. (Summer 1995), S. 27–54.
- Ders., Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs, Stuttgart 2000.
- Holland-Moritz, Renate, Die tote Else lebt. Wahrhaftige Klatschgeschichten aus fünf Jahrzehnten, Berlin 1997.
- Holzweißig, Gunter, Medienlenkung in der SBZ/DDR. Zur Tätigkeit der ZK-Abteilung Agitation und der Agitationskommission beim Politbüro der SED, in: *Publizistik* 39. Jg. (1994), S. 58–72.
- Ders., Zensur ohne Zensor: Die SED-Informationsdiktatur, Bonn 1997.
- Ders., Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR, Köln/Weimar/Wien 2002.
- Honigmann, Barbara, Eine Liebe aus nichts, Berlin 1991.
- Honigmann, Georg, Die Stacheltiere stellen sich vor, in: *Neue Filmwelt* 7. Jg. (1953) H. 11, S. 18–19.
- [Honigmann, Georg] g.h., Das Stacheltier schreibt unseren Lesern, *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 2, S. 8.
- Ders., Fragen der „Stacheltier“-Produktion, in: *Deutsche Filmkunst* 3. Jg. (1955) H. 5, S. 220–223.
- Ders., Satire und Widersprüche. Zu einigen Fragen der Stacheltierproduktion, in: *Deutsche Filmkunst* 7. Jg. (1959) H. 6, S. 162–166.
- Hornig, H., Zum Verlauf einer Arbeitstagung über das „Stacheltier“, in: *Deutsche Filmkunst* 3. Jg. (1955) H. 5, S. 223–224.
- Hüttner, Hannes, Von der Satirischen Methode, in: *Deutsche Filmkunst* 4. Jg. (1956) H. 1, S. 19–20.
- Jacobs, Dietmar, Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett in der Ära Honecker (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 8; Diss. Univ. Köln, 1996), Frankfurt/Main u.a. 1996.
- Jaeger, Joachim W., Humor und Satire in der DDR. Ein Versuch zur Theorie, Frankfurt/Main 1984.
- Jäger, Manfred, Kein Platz für wilde Satire? Der Seiltanz der Kabarettis im Ulbricht-Staat, in: *Europäische Begegnung*, 2. Jg. (März 1962) H. 3, S. 29–32.
- Ders., Sozilliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR, Opladen 1973.
- Ders., Die Angst der Stasi vor der Satire. Zur Verhaftung des Kabarett-Autors Manfred Bartz, in: *Deutschland Archiv* 13 (1980) H. 3, S. 230.
- Ders., Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990, Köln 1995.
- Ders., Parteilinien, dritte Wege und Sackgassen. Ein Rückblick aufs DDR-Kabarett mit notwendigem Anhang über einen ausgegrenzten Satiriker, in: *Deutschland Archiv* 25. Jg. (2002) H. 6, S. 981–994.
- Jaraus, Konrad H. (Hg.), Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR, New York/Oxford 1999.
- Ders., Die Umkehr. Deutsche Wandlungen 1945–1995, München 2004.

- Ders./Martin Sabrow (Hg.), *Die historische Meistererzählung*, Göttingen 2002.
- Jelavich, Peter, *Berlin Cabaret*, Cambridge, (Mass.)/London 1993.
- Jendricke, Bernhard, *Die Nachkriegszeit im Spiegel der Satire. Die satirischen Zeitschriften ‚Simpl‘ und ‚Wespennest‘ in den Jahren 1946 bis 1950*, Frankfurt/Main/Bern 1982.
- Johnson, Uwe, *Boykott der Berliner Stadtbahn*, in: Ders., *Berliner Sachen*, Frankfurt/Main 1975, S. 22–37.
- Joho, Wolfgang, *Sticht unser Stacheltier richtig? Bemerkungen zum satirischen Kurzfilm*, in: *Sonntag* 11. Jg. (1956) Nr. 41, S. 4.
- Jung, Peter (Hg.), *Verordneter Humor. DDR 1953*, Berlin 1993.
- Kamper, Dietmar/Christoph Wulf (Hg.), *Lachen-Gelächter-Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt/Main 1986.
- Kesting, Hanno, *Öffentlichkeit und Propaganda. Zur Theorie der öffentlichen Meinung*, Bruchsal 1995.
- Kipphardt, Heinar, *„Shakespeare dringend gesucht“ und andere Theaterstücke* (hg. v. Uwe Naumann), Reinbek 1988.
- Kirchhof, Peter K. (Hg.), *„Ein Spaß braucht keine(n)“*. Kabarett in Deutschland. Ein Blick zurück nach vorn, in: *die horen* 40. Jg. (1995) Bd. 1, H. 177, 1995.
- Klemperer, Victor, *LTI. Notizbuch eines Philologen* (1957), Leipzig 1975.
- Kleßmann, Christoph, *Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955 bis 1970*, Bonn 1988.
- Ders., *Die doppelte Staatsgründung*, Bonn 1991.
- Ders./Georg Wagner (Hg.), *Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945–1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte*, München 1993.
- Klötzer, Sylvia, *Öffentlichkeit in der DDR? Die soziale Wirklichkeit im „Eulenspiegel“*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte, Beilage zu Das Parlament*, B 46/1996, S. 28–37.
- Dies., *Patterns of Self-Destruction*, in: Karen Jankowsky/Carla Love (Hg.), *Other Germanies. Questioning Identity in Women’s Literature and Art*, Albany 1997, S. 248–267.
- Dies., *Volldampf woraus? Satire in der DDR. „Eulenspiegel“ und „Kabarett am Obelisk“ in den siebziger und achtziger Jahren*, in: Thomas Lindenberger (Hg.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur*, Köln u.a. 1999, S. 267–313.
- Dies., *Über den Umgang mit heißen Eisen*, in: Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis (Hg.), *Zwischen ‚Mosaik und ‚Einheit‘. Zeitschriften in der DDR*, Berlin 1999, S. 105–115.
- Dies., *Herrschaft und Eigen-Sinn: „Die Herkuleskeule“ Dresden*, in: Sigrid Bauschinger (Hg.), *Die freche Muse/The Impudent Muse: Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen/Basel 2000, S. 179–194.
- Dies., *„Über-Lebenszeit“: Kabarett in der Transformation. Die Dresdner Herkuleskeule vor und nach 1989*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte, Beilage zu Das Parlament*, B 17/2002, S. 30–38.
- Dies., *„Wir sind vereint im Turnverein“: Kabarett und Öffentlichkeit in der DDR und in Ostdeutschland*, in: Joanne McNally/Peter Sprengel (Hg.), *Hundert Jahre Kabarett*, Würzburg 2000, S. 167–184.

- Dies./Siegfried Lokatis, Criticism and Censorship: Negotiating Cabaret Performance and Book Production, in: Konrad H. Jarausch (ed.), *Dictatorship as Experience*. New York/Oxford 1999, S. 241–263.
- Krause, H(ans) H. (Hg.), *Das war Distel(l)s Geschoss. Kabarett zum Lesen und zum Lachen*, Berlin/Ost 1961.
- Krenzlin, Kathleen, Die Akademie-Ausstellung „Junge Kunst“ 1961 – Hintergründe und Folgen, in: Günter Agde (Hg.), *Kahlschlag*, Berlin 1991, S. 71–83.
- Kühn, Volker (Hg.), *Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945–1970*, Hamburg 2001.
- Kultzscher, Karl, *Links und rechts der Dumme. Lebensdatenverarbeitung eines DDR-Satirikers*, Köln 1993.
- Kunert, Günter, Warum unsere Satire schlecht ist ..., in: *Sonntag* 10. Jg. (10.7.1955) Nr. 28, S. 15.
- Kunkel, Klaus, Weder Schalmel noch Lästemaul. Die Geschichte einer satirischen Zeitschrift, in: *Der Monat* 11. Jg. (1959) H. 127, S. 22–32.
- [Kusche, Lothar] Mantel, Felix (Ps.), Bemerkungen: Wo satirische Filme gemacht werden sollen, in: *Weltbühne* 8. Jg. (1953) H. 31, S. 987–988.
- Kusche, Lothar, *Aus dem Leben eines Scheintoten*, Berlin 1997.
- Lange, Wigand, Die Schaubühne als politische Umerziehungsanstalt betrachtet. Theater in den Westzonen, in: Jost Hermand/Helmut Peitsch/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945–1949*, Berlin/West 1982, S. 6–35.
- Langermann, Martina, Das „Satire-Heft“, in: Simone Barck/Dies./Siegfried Lokatis (Hg.), „Jedes Buch ein Abenteuer“, Berlin 1997, S. 392–403.
- Lindenberger, Thomas (Hg.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 1999.
- Ludwig, Volker, Kabarett-Szene in Westdeutschland, in: Georg Zivier/Hellmut Kotschenreuther, Ders., *Kabarett mit K. Fünfzig Jahre große Kleinkunst*, Berlin/West, 1974, S. 113–147.
- Ludwig Institut Schloß Oberhausen (Hg.), Herbert Sandberg. *Ulenspiegel. Deutschland vor der Teilung*, Oberhausen 1985.
- Ludz, Peter Christian, *Mechanismen der Herrschaftssicherung. Eine sprachpolitische Analyse gesellschaftlichen Wandels in der DDR*, München/Wien 1980.
- Lüdtke, Alf, Die DDR als Geschichte. Zur Geschichtsschreibung über die DDR, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zu Das Parlament*, B 36/1998, S. 3–16.
- Lukács, George, Zur Frage der Satire, in: *Internationale Literatur* II (1932), S. 136–153.
- Mäde, Hans Dieter, Treffsicherheit – nach wie vor das Hauptproblem. Zu einigen Fragen unserer „Stacheltier“-Produktion, in: *Deutsche Filmkunst* 6. Jg. (1958) H. 8, S. 227–229.
- Malenkow, Georgij Maximilianowitsch, Rechenschaftsbericht des Zentralkomitees der KPdSU (B) an den XIX. Parteitag, in: *Beilage zur Neuen Zeit* Nr. 42/1952, S. 35f.
- Marßolek, Inge, Radio in Deutschland 1923–1960. Zur Sozialgeschichte eines Mediums, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27. Jg. (April-Juni 2001) H. 2, S. 207–239.
- Martin, Adolf, „Stacheltier“ – was fehlt dir? in: *Junge Welt* 9. Jg. (28.6.1955) Nr. 151, S. 4.
- Merkel, Ina (Hg.), „Wir sind doch nicht die Mecker-Ecke der Nation“. *Briefe an das DDR-Fernsehen*, Köln 1998.

- Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft: Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR, Frankfurt/Main 1992.
- Meyen, Michael, „Nanu, schon wieder kein Papier da?“ SED-Presse in der frühen DDR, in: *Deutschland Archiv* 34. Jg. (2001) H. 1, S. 93–101.
- Mielke, André, Halbe Drehung, drei Viertel Drehung. Ostdeutsche Komik und Satire, in: Nils Folckers/Wilhelm Solms (Hg.), *Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland*, Berlin 1996, S. 132–149.
- Mittenzwei, Werner, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945–2000*, Leipzig 2001.
- Mückenberger, Christiane, *Zeit der Hoffnungen. 1946 bis 1949*, in: *Filmmuseum Potsdam* (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA 1946–92* (Redaktion: Ralf Schenk), Berlin 1994, S. 8–49.
- Müncheberg, Hans, *Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk. Erlebtes und Gesammeltes*, Berlin 2000.
- Nagel, Gerd, Diskussionsbeitrag, in: *Neue Deutsche Presse* 42. Jg. (1988) H. 5, S. 9.
- Naumann, Uwe, Nachwort des Herausgebers, in: Heinar Kipphardt, *Shakespeare dringend gesucht*, Reinbek 1988, S. 330–345.
- Neidhardt, Friedhelm (Hg.), *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen* (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 34), Opladen 1994.
- Nelken, Peter, *Lachen will gelernt sein*, Berlin/Ost 1964.
- Ders., Die Satire – Waffe der sozialistischen Erziehung. Ein Diskussionsbeitrag, in: *Einheit* 17. Jg. (März 1962) H. 3, S. 102–113.
- Neubert, Werner, *Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen*, Berlin/Ost 1966.
- Norden, Albert, Für eine kämpferische und parteiliche Satire!, in: *Neuer Weg* H. 1/1957, S. 9–12.
- o.A. [Norden, Albert/Sindermann, Horst], Wahre Satire dient dem Neuen. Die Aufgaben der satirischen Zeitschriften, satirischen Sendungen des Rundfunks und der satirischen Filme, in: *Sonntag* 11. Jg. (22.1.1956) Nr. 4, S. 3.
- o.A. (r.), Guten Tag, verehrtes Stacheltier, *Neues Deutschland* 8. Jg. (15.8.1953) Nr. 190, S. 4.
- o.A. (-o.), Satire im DEFA-Programm. Einige Bemerkungen zum „Stacheltier“, in: *Sonntag* 9. Jg. (3.1.1954) Nr. 1, S. 4.
- o.A., Die „Stacheltier“-Diskussion ist eröffnet (Leserbriefe), in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 21, S. 10.
- o.A., Die „Stacheltier“-Diskussion geht weiter (Leserbriefe), in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 23, S. 10.
- o.A. [Georg Honigmann], „Stacheltier“-Kollektiv schließt die Diskussion ab, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 26, S. 10.
- o.A., „Wir öffnen Briefe“, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (1954) Nr. 26, S. 10.
- o.A. (UB.), Ein Stacheltier mit künstlichen Stacheln, *Sonntag* 9. Jg. (19.12.1954) Nr. 51, S. 8.
- o.A. (V.) Satire: Ein langweiliges Thema, in: *Sonntag* 10. Jg. (27.3.1955) Nr. 13, S. 7.

- o.A., „Stacheltier“ – was rat ich dir? (Leserbriefe) in: *Junge Welt* 9. Jg. (17.6.1955) Nr. 142, S. 4.
- o.A., Nach Wien – wird das politisch-satirische Kabarett ‚Rat der Spötter‘ der Karl-Marx-Universität Leipzig fahren ..., in: *Leipziger Volkszeitung* (7.4.1959), S. 8.
- o.A., Leipziger Kabarett nach Wien, in: *Neues Deutschland* (8.4.1959), S. 4.
- o.A., „Aggressiver Witz“, in: *Leipziger Volkszeitung* (17.9.1961), S. 4.
- o. Hg., Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Berlin/Ost 1953.
- Otto, Rainer/Walter Rösler, Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarett (1. Aufl. 1977), Berlin/Ost 1981.
- Pachnicke, Peter, Die goldene Zeit oder: über den naiven Versuch, mittels Satire die Welt zu verändern, in: Katalog „Deutschland vor der Teilung. Ulenspiegel. Herbert Sandberg“, Ludwig Institut Schloß Oberhausen (Hg.), Oberhausen 1985, S. 1–5.
- Pater, Monika, Rundfunkangebote zwischen Humor und Erziehung zum sozialistischen Menschen, in: Adelheid von Saldern/Inge Marßolek (Hg.), Zuhören und Gehörtwerden II. Radio in der DDR der fünfziger Jahre. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998, S. 171–205.
- Pehnert, Horst, ‚Rat der Spötter‘ auf der Straße, in: *Neues Deutschland* 12. Jg. (30.8.1957) Nr. 204, S. 4.
- Pelzer, Jürgen, Kritik durch Spott. Satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1954–1974), Frankfurt/Main 1985, S. 44–57.
- Ders., Das politische Kabarett in Westzonen, in: Jost Hermand/Helmut Peitsch/Klaus Scherpe (Hg.), Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945–1949, Berlin/West 1982, S. 128–143.
- Polkehn, Klaus, Das war die Wochenpost. Geschichte und Geschichten einer Zeitung, Berlin 1997.
- Pollack, Detlef, Die konstitutive Widersprüchlichkeit der DDR. Oder: War die DDR-Gesellschaft homogen? in: *Geschichte und Gesellschaft* 24. Jg. (1997) H. 1, S. 110–131.
- Poumet, Jacques, La satire en R.D.A. Cabarets et presse satirique, Lyon 1990.
- Reumann, Kurt, Das antithetische Kampfbild. Beiträge zur Bestimmung seines Wesens und seiner Wirkung (Diss. Freie Universität Berlin 1964), Berlin/West 1966.
- Richter, Eberhard, „Das Stacheltier“. Die satirische Kurzfilmserie des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilm, in: *Deutsche Filmkunst* 1. Jg. (1953) H. III, S. 136–142.
- Riemann, Brigitte, Das Kabarett der DDR: „... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen ...“? Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949–1999) (Text und Zeit, Bd. 17; Diss. Univ. Münster, 2000), Münster 2001.
- Ristock, Inge, Alles übertrieben und viel zu wahr, Berlin 1998.
- Röhl, Ernst, *Rat der Spötter*. Das Kabarett des Peter Sodann, Leipzig 2002.
- Saldern, Adelheid von/Inge Marßolek (Hg.), Zuhören und Gehörtwerden II. Radio in der DDR der fünfziger Jahre. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen 1998.
- Schenk, Ralf, Richard Groschopp: Faszination Film. Gespräch. Aufgezeichnet von Ralf Schenk, in: *Aus Theorie und Praxis des Films* Heft 3/1987.

- Ders., Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA 1946–92 (Redaktion: Ders.), Berlin 1994, S. 51–157.
- Ders., „Das Stacheltier“ und andere. Richard Groschopp zum 80. Geburtstag, in: *Der Film Spiegel* 33. Jg. (1986), Nr. 4.
- Ders., Nicht nur der Vater des „Stacheltiers“: Heute wird der Filmregisseur Richard Groschopp neunzig Jahre alt, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 19.2.1996.
- Schiller, Dieter, Disziplinierung der Intelligenz. Die Kulturkonferenz der SED vom Oktober 1957, in: Hefte zur DDR-Geschichte Nr. 44, Berlin 1997.
- Schivelbusch, Wolfgang, Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945–1948, Frankfurt/Main 1997.
- Schmidt, Ehrentraud, „Stacheltier“ auf richtigen Wegen, in: *Deutsche Filmkunst* 5. Jg. (1957) H. 6, S. 176–177.
- Schmitt, Hans-Jürgen/Godehard Schramm (Hg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt/Main 1974.
- Schütt, Hans-Dieter, Das halbstarke Lachen. Gespräche mit Gisela Oechelhaeuser, Berlin 1997.
- Schulte, Volker, „Die Götter verrieten die Spötter“, in: Hanskarl Hoerning/Harald Pfeifer (Hg.), Dürfen die denn das? 75 Jahre Kabarett in Leipzig, Leipzig 1996, S. 68–89.
- Schulz, Günter (Zusammenstellung und Redaktion), Filmografie der Produktionsgruppe *Stacheltier* (DEFA 1953–1964), Bundesarchiv-Filmarchiv, DEFA-Stiftung, Berlin 2000.
- Schulz, Jo Hanns, Im Land des Lächelns. Ein Stacheltier übers Stacheltier, in: *Der Film Spiegel* 1. Jg. (16.7.1954), H. 15, S. 12.
- Schulz, Jürgen Michael, Medien und Propaganda, in: Dieter Vorsteher (Hg.), Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR, Berlin 1996, S. 435–450.
- Schumacher, Ernst, DDR-Dramatik, in: Günter Agde (Hg.), Kahlschlag, Berlin 1991, S. 93–104.
- Schuster, Ulrike, Mut zum eigenen Denken? DDR-Studenten und Freie Deutsche Jugend 1961–1965, Berlin 1999.
- Schwarz, Stefan, Lustig war das Stalinistenleben. Beobachtungen zur Satire in Ostdeutschland, in: *medium spezial* 24. Jg. (1994) S. 56–58.
- Scorell, Alf, Satire – leicht gefordert, schwer geschrieben, in: *Sonntag* 10. Jg. (1955) Nr. 27, S. 12.
- Seydel, Renate, Stacheltier mit neuen Stacheln, in: *Deutsche Filmkunst* 8. Jg. (1960) H. 11, S. 384–386.
- Dies., Satire und Bewußtseinsbildung, in: *Deutsche Filmkunst* 10. Jg. (1962) H. 10, S. 391–392.
- Silberman, Marc, Problematizing the „Socialist Public Sphere“: Concepts and Consequences, in: Ders. (Hg.), What Remains? East German Culture and the Postwar Public, Washington 1997, S. 1–37.
- Simon, Günter, Tisch-Zeiten. Aus den Notizen eines Chefredakteurs 1981 bis 1989, Berlin 1990.

- Spielhagen, Edith (Hg.), So durften wir glauben zu kämpfen ...: Erfahrungen mit DDR-Medien, Berlin 1993.
- Stacheltier-Filmografie: Vgl. Schulz, Günter.
- Staritz, Dietrich, Geschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/Main 1996.
- Streisand, Marianne, Chronik einer Ausgrenzung, in: *Sinn und Form* 43. Jg. (1991) H. 3, S. 429–434.
- Strum, Arthur, Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne: 1960–1999, in: Peter Uwe Hohendahl (Hg.) *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 92–123.
- Süß, Walter, Revolution und Öffentlichkeit in der DDR, in: *Deutschland Archiv* 23. Jg. (1990) H. 6, S. 907–921.
- Sweringen, Bryan T. van, Kabarettist an der Front des kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des RIAS 1948–1968, Passau 1995.
- Tucholsky, Kurt, Was darf die Satire? (1919), in: Kurt Tucholsky, *Ausgewählte Werke* (Red.: Fritz J. Raddatz), Bd. 4: Deutschland, Deutschland – unter anderen, Berlin/Ost 1957, S. 11–14.
- Unger, Thorsten/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.), *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen 1995.
- Weber, Hermann, Zum Stand der Forschung über die DDR-Geschichte, in: *Deutschland Archiv* 31. Jg. (1998) H. 2, S. 249–257.
- Ders., *Kleine Geschichte der DDR*, Köln 1988.
- Wedel, Mathias, *Zu den Funktionen von Satire im Sozialismus (Diss.)*, 1986.
- Weimann, Robert, Kunst und Öffentlichkeit in der sozialistischen Gesellschaft. Zum Stand der Vergesellschaftung künstlerischer Verkehrsformen, in: *Sinn und Form* 31. Jg. (1979) H. 2, S. 214–243.
- Weimer, Victor, Darf man über „Stacheltiere“ lachen? in: *Sonntag* 13. Jg. (1958), Nr. 38, S. 6.
- Werkentin, Falco, *Politische Strafjustiz in der Ära Ulbricht. Vom bekennenden Terror zur verdeckten Repression. (2. überarb. Aufl.)*, Berlin 1997.
- Wilhelm, Frank, *Literarische Satire in der SBZ/DDR 1945–1961. Autoren, institutionelle Rahmenbedingungen und kulturpolitische Leitlinien (Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 30; Diss. Univ. Potsdam 1996)*, Hamburg 1998.
- Wolf, Christa, *Ein Tag im Jahr. 1960–2000*, München 2003.
- Zivier, Georg/Hellmut Kotschenreuther/Volker Ludwig, *Kabarett mit K. Fünfzig Jahre große Kleinkunst*, Berlin/West 1974.

Personenverzeichnis

- Ackermann, Anton 78, 82, 89, 101f.
Albani, Manfred 124f., 131, 136, 141
Albrecht, Erwin (Fritz Bernhard) 51, 86
Anders, Erwin 36
Andrießen, Carl 48, 87f., 92, 101ff., 105, 107
Arrabal, Fernando 201
Arzinger, Rudolf 125
Aschenbach, W.W. 95
Axen, Hermann 25, 30ff., 34, 36, 38, 64, 72
Bahro, Rudolf 216
Barrenstein, Franz 29
Bartz, Manfred 18
Bathrick, David 13f.
Becher, Johannes R. 79f.
Behling, Heinz 163
Benecke, Heinz-Martin 124, 130ff., 134, 136, 141ff., 161, 163
Berger, Joachim 203, 208
Berlin, Hartmut 169, 177, 179, 181f., 184
Besson, Benno 96
Beyer, Frank 96
Bidstrup, Herluf 99
Biermann, Wolf 191, 196
Bobach, Günter 165, 185f.
Bofinger, Manfred 182
Böhm, Rudolf 81f., 101f.
BöhmeHans-Joachim 133, 145
Braun, Karlheinz 58
Brecht, Bertolt 59, 65, 80, 119, 149, 232
Brehm, Erich 22, 49
Brie, André 201, 206
Brodzinski, Walter 88
Brummerhoff, Charlotte 33
Bunge, Hans 25
Canzler, Günter 100
Cassier, Peter 211, 219, 221f.
Chruschtschow, Nikita S. 104
Cohrs, Eberhard 96
Creutz, Lothar 48, 87f., 92
Dessau, Paul 149
Diesch, Karlheinz 121, 131
Dittrich, Peter 165, 167
Dreischuh, A. 100
Düdder, Heinz 190–196
Dudow, Slatan 29
Dutombé, Lothar 90
Effel, Jean 99
Eisler, Gerhart 25
Ende, Lex 24, 99
Engelmann (VVB-Generaldirektor) 170
Engels, Friedrich 110
Ensikat, Peter 150, 157, 211ff., 218, 221, 223, 227, 231
Finck, Werner 22
Forner, Willy 116
Fräbel (Bezirksstaatsanwaltschaft Leipzig) 141
Fritsche, Eva 41
Fröhlich, Paul 133, 149, 156
Gablenz, Gert 16, 103
Gabriel, (Karikaturist) 100
Gebhardt, Horst 149
Geggel, Heinz 166, 174, 185
Geißler, Wilfried 122
Glauche, Hans 124
Goethe, Johann Wolfgang von 165
Gogol, Nikolaj W. 31
Göhler (Oberleutnant) 132
Gomułka, Władisław 111f.
Gorbatschow, Michail 191, 211, 223, 225, 235
Gotsche, Otto 117
Grabe, Friedhelm 195ff., 202, 208
Grass (Vorsitzender Bezirksgericht Leipzig) 141
Groschopp, Richard 10, 33–37, 39ff., 43, 48, 53, 60ff., 68, 82ff., 87, 91, 96, 155
Grosse, Herwart 62
Grotewohl, Otto 59, 62, 102
Gründgens, Gustav 22
Haas, Lev 100
Habermas, Jürgen 12
Hacks, Peter 150
Handel, Gottfried 127, 132f.
Hannemann, Rudi 96

- Harich, Wolfgang 59, 66, 108
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 11
Hellberg, Martin 28, 64
Hermlin, Stephan 213
Herrmann, Joachim 166, 185
Herschel, Rolf 125, 131, 141
Herwig, Charlotte 36f.
Heynowski, Walter 24f., 38ff., 99f., 115
Hoffmann (Oberstleutnant) 133, 143
Hohendahl, Uwe 10
Höll, Christian 179f.
Holland-Moritz, Renate 115, 117f., 153, 168
Holtzhauer, Helmut 59
Holzmüller (Staatsanwalt) 121, 131, 141
Honecker, Erich 167, 180, 182, 198, 223, 226f.
Honigmann, Georg 26, 36, 38, 41, 48, 72–75, 81f., 84f., 88ff., 92f., 96, 231
Höpcke, Klaus 131f., 143, 146–149
Hütter, Hannes 232
Jacobs, Dietmar 11, 17, 26
Jäger, Manfred 17
Jahn, Günther 192, 197, 202, 206f., 209
Janka, Walter 32, 108
Jung-Alsen, Kurt 92
Junker, Wolfgang 179, 181, 183
Kafka, Franz 167
Kahler, Ernst 95
Kampfrad (Bezirksstaatsanwalt) 140
Kästner, Erich 22
Keller, Dietmar 223, 227
Kipphardt, Heinar 21, 49, 53, 56ff., 62ff., 230
Klein, Günter 37, 41
Klamann, Kurt 100
Köhler, H. E. 100
Kohlhaase, Wolfgang 48f., 70, 75, 77f.
Kolditz, Gottfried 95
Kretzschmar, Harald 100, 117f.
Kuckhoff, Armin G. 137f.
Külow, Edgar 156
Kultzscher, Karl 115, 164, 166
Kunert, Günter 48f., 52–62, 64ff., 71f., 154f., 232f.
Kurella, Alfred 149
Kusche, Lothar (Felix Mantel) 25, 48, 52, 67
Laitko, Hubert 122, 125
Lamberz, Werner 157, 166ff.
Langguth, Dieter 185
Lauter, Hans 133, 149
Lenin, Wladimir I. 10, 12f., 136
Lietz, Dieter 17, 200
Lindemann, Alfred 27
Lipinski, Eryk 100
Loest, Erich 156
Lorentz, Kay 22
Lorentz, Lore 22
Ludwig, Rolf 92, 96
Mäde, Hans-Dieter 91
Maetzig, Kurt 28
Malenkow, Georgij M. 31f., 34, 39, 41
Marianowicz, A. 100
Marx, Karl 110, 136, 216, 222
Mayer, Georg 143
Meyer, Matthias 14, 158, 194, 196ff., 202f., 231
Meyer, Otto 29
Michaelson, Dave 100
Mittag, Günter 165, 167, 172, 185f.
Modniewski, Charlotte 36
Modrow, Hans 219, 221, 224
Muchina, Vera 62
Müller (Unterleutnant) 156
Müller, Heiner 150
Müller, Rudi 44, 81, 84
Müller-Ebing, Harry 100
Nagel, Gerd 10, 163ff., 167f., 181, 185f., 201f., 231, 234
Nelken, Peter 163f.
Neubert, Werner 11
Neumann, Günter 22ff., 48
Neuss, Wolfgang 23
Norden, Albert 15, 106, 115f., 151, 167, 230, 233
Nowak, Jürgen 185f.
Oechelhaeuser, Gisela 211, 223, 227
Oehlert, Günter 178
Oelßner, Fred 101
Parschau, Harri 170
Paulsen, Arno

- Pehnert, Horst 122f.
Petersdorf, Jochen 122, 124, 164, 184
Picard, Hans 99f.
Polgar, Alfred 123f.
Raddatz, Fritz J. 10
Raddatz, Klaus 182
Radler, Max (Karl Harnisch) 100
Reinhold, Conrad 148
Reumann, Kurt 17
Richter, Eberhard 68–74, 85
Riefenstahl, Leni 33
Riemann, Brigitte 11, 17
Ristock, Inge 193, 195f., 199
Röbbling, Harald 96
Rodenberg, Hans 78, 101f.
Röhl, Ernst 15, 123–126, 128f., 131,
141, 151, 162, 164, 172f., 181, 234
Rolfs, Rudolf 22
Rudski, Ursula 36
Sandberg, Herbert 24f., 99
Schaller, Wolfgang 158, 211ff., 217–
224, 227, 231f.
Scheddin, Uwe 17, 158, 203, 205–209,
231
Schiffers, Alfred 164
Schirdewan, Karl 118
Schivelbusch, Wolfgang 21
Schlegel, Fritz 43
Schmidt, Heinz H. 10, 16, 103–113,
115–118, 153, 156, 161, 163f., 166,
172, 231, 233f.
Schneidewind, Gerhard 146
Schtschedrin, Rodion 31
Schubert, Manfred 26, 217, 221, 224
Schumann, Klaus 221
Schwab, Sepp 10, 32–35, 37–41, 44ff.,
52, 75, 78, 96
Seemann, Horst 96
Seidel, Peter 124, 131, 141, 143, 145
Seifert, Hans 9, 15, 117, 164ff., 181
Shdanow, Andrej A. 62, 65
Sica, Vittorio de 33
Silberman, Marc 12
Sindermann, Horst 106, 157, 233
Sodann, Peter 121, 123ff., 128–132, 134,
136f., 140f., 143, 151, 153, 161, 231
Staiger, Gerd 192, 201, 203, 206, 209
Stalin, Josef, W. 31, 93, 108, 110
Stark, Otto 26, 223
Staudte, Wolfgang 27
Stauss, Jürgen 220, 223, 227
Stengel, Hansgeorg 113f.
Strahl, Manfred 17, 169–176, 178, 184
Stumph, Wolfgang 214, 221
Sturtzkopf, Carl 100
Thiel, Heinz 96
Tragelehn, Bernd 150
Tucholsky, Kurt 9ff., 21, 73, 201
Twain, Mark 123f.
Tzscheuschler (Oberst) 220
Tzschichhold, Hans-Werner 184
Ulbricht, Walter 29, 31f., 34, 40f., 77–
80, 108ff., 115–118, 121, 130, 132f.,
135f., 138ff., 143, 147, 163
Ulrich, Rolf 23
Vorwerk, Fred 145
Walde, Hans 122
Wällnitz (Unterleutnant) 140
Wandel, Paul 66, 101
Waterstradt, Berta 49
Wegener, Bettina 196
Weisenborn, Günther 25
Wessely, Rudolf 62ff.
Wetzel, Rudi 117
Wilcke, Helmut 143
Wilhelm, Frank 11, 17
Wolf, Christa 196
Wollweber, Ernst 118
Würzner, Hans-Joachim 26

Danksagung

Neben den im Vorwort genannten Personen bedanke ich mich sehr bei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen in den Archiven, insbesondere des SAPMO-Archivs und der Bibliothek in Berlin, des Brandenburgischen Landeshauptarchivs in Potsdam und des Universitätsarchivs Leipzig, Frau Goltz (HfMT Leipzig), Herrn Thiel (Kabarettarchiv Mainz), Frau Goepel (BStU Berlin) und Herrn Schulz (ehemals Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin). Auch danke ich den Satirikern, die ich befragt habe für ihre zum Teil sehr umfangreichen Auskünfte. Ausdrücklich gilt dies für Uwe Scheddin, bis zu seiner erzwungenen Kündigung 1986 Dramaturg am Potsdamer *Kabarett am Obelisk*, der mir großzügig viele seiner Originalmanuskripte lieh. Wolfgang Schaller und den Mitarbeitern der *Herkuleskeule* Dresden danke ich insbesondere für die Möglichkeit, ihr Archiv ausführlich nutzen zu können.

Herzlichen Dank an die technischen Mitarbeiterinnen des ZZF Potsdam, vor allem an Waltraud Peters, die das Manuskript druckfertig machte. Auch danke ich Barbara Eichinger für ihre kritische Lektüre. Mein ganz persönlicher Dank gilt dem Autor von „Ossi bei Osiris“ für gelebte Toleranz meinen Schlußfolgerungen und Ansichten gegenüber sowie dem Autor von „Die UdSSR und die deutsche Frage“ für liebevolle Ermutigungen.

Harald Kretschmar danke ich sehr für seine Titelzeichnung.

Sylvia Klötzer

Berlin, im November 2005