

PARADOXIEN DER ZENSUR IM DEUTSCHLAND DES 20. JAHRHUNDERTS

Peter Jelavich

Bei diesem Thema fängt das Problem schon mit der Definition des Begriffs „Zensur“ an. Da dieser Begriff in der Neuzeit negativ belastet ist, versucht der Staat, „Zensur“ möglichst eng zu definieren – nämlich als Vorzensur. Das ist die Praxis, wobei eine Druckschrift, eine Abbildung oder ein Bühnenstück vor der Veröffentlichung bzw. vor der Aufführung einer Zensurbehörde eingereicht werden muß. Wenn man „Zensur“ als formelle Vorzensur definiert, dann muß man feststellen, daß – abgesehen vom Film – es seit 1918 in Deutschland keine Zensur gegeben hat. Deswegen haben alle deutsche Regierungen seit dem Ersten Weltkrieg behauptet, daß sie keine Zensur hatten – dies gilt nicht nur für die Weimarer Republik und die Bundesrepublik, sondern auch für das Dritte Reich und die DDR. Diese Definition von Zensur lediglich als Vorzensur ist also für Historiker wie auch für Staatsbürger praktisch wertlos.

Während der Staat eine möglichst enge Definition der Zensur bevorzugt, ziehen Autoren und Künstler eine möglichst breite Definition vor. Dies kann zu einer Inflation des Begriffs führen, die gleichfalls seine Nützlichkeit in Frage stellt. Es gibt nämlich Autoren und Künstler, die behaupten, daß jede negative, externe Beeinflussung künstlerischen Schaffens – nicht nur vom Staat, sondern auch vom Markt oder vom Publikum – eine Art Zensur sei. Für solche Autoren ist Zensur praktisch alles, was ihnen nicht paßt.

Man wird also wohl eine Definition von Zensur finden müssen, die zwischen diesen beiden Polen angesiedelt ist. Nützlich finde ich eine Definition, die etwa behauptet: Zensur ist die staatliche Beeinflussung der Künste und der Medien, um unerwünschte Meinungen zu unterdrücken. Diese Definition ist nicht sehr präzise, aber sie betont, daß Zensur vom Staat ausgeht; und sie läßt die Möglichkeit offen, nicht nur direkte Verbote, sondern auch indirekte Formen der staatlichen Meinungseinschränkung als Zensur zu betrachten.

Beim Beschreiben des Phänomens Zensur soll man vermeiden, die Zensur als solches zu verteufeln. Ich nehme an, daß Sie alle hier in diesem Raum eine ablehnende Haltung gegenüber Zensur haben, da Sie instinktiv dagegen reagieren. Dennoch nehme ich auch an, daß es keinen in diesem Raum gibt, der jede Form von Zensur ablehnen würde. Anders ausgespro-

chen: Sie alle sind Befürworter der Zensur. Die meisten Bürger aller Länder befürworteten staatliche oder juristische Maßnahmen gegen besonders schlimme Formen der Pornographie – z.B. Kinderpornographie – und auch gegen mutwillige Verleumdung. Es gibt auch Formen der Meinungseinschränkung, die deutschlandpezifisch sind: z.B. wird Verherrlichung des Nationalsozialismus oder Verneinung des Holocaust (die sogenannte „Auschwitz-Lüge“) juristisch verfolgt. Sogar Günter de Bruyn, in seinem mutigen und eloquenten Plädoyer gegen Zensur auf dem X. Schriftstellerkongreß der DDR (im November 1987), sagte: „Diese Praxis, die uns erfreulicherweise vor kriegsverherrlichender Literatur und anderen Scheußlichkeiten bewahrt, schränkt leider auch die aufklärerische Wirkung von DDR-Literatur ein.“⁴¹ Bei Zensur geht es also nicht um die Frage: Beibehaltung oder totale Abschaffung der Zensur, sondern eher um die Fragen: wo sollen die Grenzen der Meinungsäußerung gezogen werden, und wie sollen diese Grenzen aufrecht erhalten werden?

Zensur ist ein immerwährendes und immerwährend umstrittenes Phänomen. Sie ist auch in ihrer Auswirkung oft paradox. Im folgenden werde ich versuchen zu erläutern, was in den verschiedenen deutschen Staaten unter Zensur verstanden wurde, und worin ihre Problematik bestand. Dabei werde ich einige – scheinbar – paradoxe Wirkungen hervorheben. Zudem werde ich mich auf die Zensur von Literatur, Kunst und Theater beschränken. Viele Modalitäten der Zensur – paradoxe und nicht-paradoxe – sind in der Wilhelminischen Zeit sichtbar, zu einer Zeit also, wo die Vorzensur teilweise, aber nicht ganz, abgeschafft wurde.

Die Ausübung der Zensur seitens demokratischer Institutionen und unter Druck von unten wurde noch deutlicher in der Weimarer Republik. Die Vorzensur für Bühnenwerke wurde abgeschafft, und im Artikel 118 der Weimarer Verfassung hieß es: „Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden.“ Die Vorzensur für Film wurde also beibehalten. Für die anderen Künste bestand die Meinungsfreiheit „innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze“ – das heißt: das Strafgesetzbuch, und die Möglichkeit der Nachzensur, war immer noch in Kraft. Zwar wurden die vielen Paragraphen über Majestätsbeleidigung gestrichen, da es keine Majestät mehr gab; und es wurde ausdrücklich verboten, Personen wegen ihrer politischen Ansichten zu verfolgen. Dennoch konnte man immer noch wegen Gotteslästerung oder Unzucht (oder auch Beleidigung, z.B. „Beleidigung der Reichswehr“) bestraft werden. In der Weimarer Zeit wurden diese Paragraphen benutzt, um Künstler und Literaten zu bestrafen, die abweichende politische Meinungen hatten; denn Leute, die subversive

Ansichten über Politik verbreiten, haben oft die Neigung, Böses auch über Religion und Sexualität zu äußern. Schriftsteller wie Carl Einstein, Walter Hasenclever und Johannes R. Becher, Künstler wie George Grosz, Georg Scholz und Otto Dix wurden angeklagt; aber fast immer wurden sie entweder freigesprochen, oder sie erhielten geringe Geldstrafen.²

Also auch in der Weimarer Zeit hat der Staat und die Staatsanwaltschaft gezögert, gegen Künstler zu prozessieren, da dadurch nur Reklame für sie gemacht wurde. Aber wiederum waren es konservative und jetzt auch rechtsradikale Gruppen, die auf Anklage bestanden. Diese Gruppen wußten wohl auch, daß die Chancen einer Verurteilung gering waren – darum ging es aber nicht. Denn die Gerichtsverhandlungen machten Reklame nicht nur für die angeklagten Künstler. Sie machten auch Reklame für die rechtsradikale Politik. Sie riefen den Eindruck hervor, daß blasphemische oder obszöne Kunst in der Republik weit verbreitet war. Indem die Rechten angeblich unanständige oder anstößige Kunstwerke attackierten, konnten sie den Anschein erwecken, daß die Republik „zu viel Freiheit“ zuließ. Wurden die Schriftsteller und Künstler freigesprochen, dann konnte man die Weimarer Justiz erst recht anprangern. Diese Taktik – Angriffe auf moderne Kunst, um eine konservative oder rechtsradikale Wählerbasis zu konsolidieren – wurde ab 1929 von der NSDAP systematisch betrieben. Paradox ist dabei die Tatsache, daß der Versuch, Zensur auszuüben, nicht gemacht wird, um anstößige Kunst zu unterdrücken. Im Gegenteil: das Vorhandensein solcher Kunst kommt den angeblichen Gegnern zugute, denn sie kann als äußerst effektiver Sündenbock fungieren.

Die Macht der öffentlichen Meinung, künstlerische Äußerungen einzuschränken, wird aber zumeist nicht auf politischem oder juristischem Wege offenbart, sondern im freien Markt der Kunst. Was die Leute nicht lesen, sehen oder hören wollen, dafür bezahlen sie auch nicht. Die Abschaffung der Vorzensur für Bühnenaufführungen wurde von allen Schriftstellern begrüßt, aber schon 1919 klagte Kurt Tucholsky in einem Aufsatz über „Politische Couplets“: „Es ist alles beim alten. Das liegt daran, daß die härteste und unerbittlichste deutsche Zensur gar nicht in dem Amtszimmer der Behörden sitzt, sondern im Parkett. Mitten im Parkett sitzt sie rund und dick und erlaubt keinem Künstler, der da oben sein Liedel bläst, auch nur einen Finger breit von der herkömmlichen Linie abzuweichen. Nun ist das eine traurige Angelegenheit: der Mittelstand, der Bürger ist empört und in seinen heiligsten Gefühlen verletzt, wenn einer da oben etwa wagen würde, anderer Meinung als er zu sein.“³ Ob das aber wirklich „Zensur“ sei? Natürlich nicht, würden die meisten Bürger behaupten. Erstens hat das mit dem Staat nichts zu tun. Zweitens hat jeder

Bürger das Recht, Lieder wie die Tucholskys abzulehnen; der freie Bürger darf frei entscheiden, was ihm gefällt und was nicht.

Aber so einfach ist die Lage wiederum auch nicht, denn der Staat kann seine Bürger auf indirekte Weise beeinflussen. Indem der Staat Sozialisationsfunktionen übernimmt und Normen verbreitet, bestimmt er zum Teil den öffentlichen Geschmack. Der eindeutigste Sozialisationsmechanismus ist die Schule: dort lernen die meisten Leute das Lesen, und dort werden auch Normen über gute und schlechte Literatur und Kunst verbreitet. Das Weimarer Lesepublikum hat in den Schulen der Wilhelminischen Zeit das Lesen gelernt, es war also schon im voraus gegen den Bacillus der modernen, kritischen Literatur geimpft. Und solche konservativen Kunstwerte wurden in den Schulen der 20er Jahren von konservativen Lehrern weiter verbreitet.

Gegen diese Behauptung könnte man einwenden, daß Schulen nur ein Modus der Sozialisation sind: Familien, Nachbarschaften, peer-groups und Klassenangehörigkeit sind viel einflußreicher. Darum sind in wirklich freien, demokratischen Gesellschaften die Möglichkeiten staatlicher Beeinflussung begrenzt. Deswegen finde ich es unter den meisten Umständen verfehlt, den Markt als indirekten staatlichen Zensurmechanismus zu betrachten. Anders ist es aber in totalitären Staaten – wie im Dritten Reich – die versuchen, möglichst viele Sozialisationsstrukturen zu dominieren.

Im Kunstbereich wollten die Nationalsozialisten die Produktion sowie die Rezeption weitgehend beherrschen. In den ersten Monaten nach der Machtergreifung fand ein radikaler Kahlschlag der Weimarer Kultur statt: potentiell gegnerische Künstler wurden ins Exil getrieben oder zum Schweigen gebracht, ihre Schriften und Bilder wurden aus den Bibliotheken, Museen und Handel gezogen, manchmal auch öffentlich verbrannt. Im Herbst 1933 wurde dann die Reichskulturkammer gegründet: alle Personen, die im Literatur-, Kunst- und Medienbereich tätig sein wollten, mußten ihr angehören. Juden, Liberale und Linke wurden von vornherein ausgeschlossen.

Mit dieser Einschränkung der Kunstproduzenten hat sich eine Vorzensur in der Nazizeit erübrigt. Zudem konnten die Nazis auf eine Vorzensur verzichten, denn es gab genügend überzeugte Anhänger oder kriecherische Individuen, die bereit waren, den Wachhund zu spielen. Neulich hat der Historiker Robert Gellately festgestellt, daß die Gestapo mit verhältnismäßig wenigen eigenen Agenten funktionieren konnte, weil so viele Bürger bereit waren, ihre Mitbürger zu denunzieren. Auch Literaten und Künstler wurden bei der Gestapo denunziert, und manche wurden mit KZ-Haft bestraft. Es gab auch andere Behörde im Nazireich, die Denunziatio-

nen gern annahmen. Paragraph 4 der sogenannten „Anordnung des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer über schädliches und unerwünschtes Schrifttum,“ welche die Listen der verbotenen Bücher im Herbst 1933 einführte, lautete: „Anträge auf Aufnahme in die Listen ... sind an die Reichsschrifttumskammer zu richten. Die Entscheidung darüber fällt der Präsident der Reichsschrifttumskammer im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda.“ Die Entscheidung über Verbote war also zentralisiert, Goebbels war aber auf Denunzationen von unten – die von jedem Bürger kommen konnten – angewiesen. Die Angst vor Denunziation war also das Hauptinstrument der Zensur in der Nazizeit. Eine Vorzensur war unnötig, weil die Naziregierung mit privater Initiative rechnen konnte, mit der „unsichtbaren Hand“ der Denunziation.

Um die Wachsamkeit der Öffentlichkeit zu erhöhen, haben die Nazis ihre Taktiken aus der Weimarer Zeit weiter entwickelt. Wie schon erwähnt, hatten die Gerichtsverhandlungen gegen anstößige Kunst in den 20er Jahren den betroffenen Schriftstellern und Künstlern selten ernsthaft geschadet; dennoch hatten die Prozesse Empörung über moderne Kunst in konservativen Wählerkreisen wachgehalten. Diese Empörung wurde von den Nazis künstlich wiedererweckt, Jahre nach der Erschlagung der Weimarer Kultur, durch die Ausstellungen über Entartete Kunst und Entartete Musik (1937 bzw. 1938). Mit diesen äußerst rohen Verhöhnungen der Weimarer Kultur sollte das – wie es damals hieß – „gesunde Volksempfinden“ gefestigt werden. Dies entsprach einem Grundprinzip der nazistischen Kulturpolitik: noch wichtiger als die Steuerung der Kunstproduzenten war die Steuerung der potentiellen Rezipienten, des Publikums. Die Nazis wollten ein Volk erziehen, das freiwillig jede Kunst verabscheuen würde, die ihrem Geschmack nicht entsprach. Dieses Volk würde solche Kunstwerke nicht nur verabscheuen, es wäre auch bereit, sie zu denunzieren. Hier hätte man die perfekte Zensur, die zudem einen demokratischen Anstrich gehabt hätte: das „gesunde Volksempfinden“ hätte für Zensur gesorgt. Das Ziel, ein Publikum zu bilden, das moderne und kritische Kunst verwerfen würde, wurde auch zum Teil erreicht, und hat seine Spuren hinterlassen: denn den generellen Konservatismus in Sachen Kunst, der durch die Adenauer-Ära bis in die 1960er Jahre herrschte, kann man zum Teil als Nachwirkung einer erfolgreichen Kulturpolitik der Nazizeit betrachten.

Die Gründung der Bundesrepublik und der Deutschen Demokratischen Republik markierten wiederum neue Phasen in der Geschichte der Zensur in Deutschland.

Man kann sich über das Ausmaß der staatlichen Beeinflussung der Kunst in der Bundesrepublik streiten, unbestreitbar ist aber die Tatsache, daß die staatlichen Kontrollen in der DDR diese weit übertrafen. Auch in der DDR wurde verneint, daß es eine Zensur gab. Noch 1990 hat Erich Honecker platt behauptet: „Wir hatten ja keine Zensur... Wir waren das einzige sozialistische Land, das die Dinge laufen ließ.“⁴⁴ Hermann Kant, der Präsident des Schriftstellerverbandes, hat 1979 ähnliches gesagt, aber mit einer rhetorischen Drohgebärde: „Der Ausdruck *Zensur*, Herrschaften, ist besetzt; belesebenen Leuten muß das nicht erläutert werden. Wer die staatliche Lenkung und Planung auch des Verlagswesens Zensur nennt, macht sich nicht Sorgen um unsere Kulturpolitik – er will sie nicht.“⁴⁵ In seinem Angriff auf Zensur beim X. Schriftstellerkongress der DDR wick Günter de Bruyn geschickt von diesem Benennungsproblem aus, indem er von dem sprach, „was ich sonst Zensur nenne, hier aber, um einen fruchtlosen Streit um Begriffe zu vermeiden, Druckgenehmigungspraxis nennen will.“⁴⁶ Sogar die Staatssicherheit, in ihren geheimen Berichten, konnte kein besseres Wort als „Zensur“ finden, es wurde aber oft mit der Einschränkung „angeblich“ verbunden. Zum Beispiel ist in einem Stasi-Bericht über Stefan Heym 1975 zu lesen: „Er forderte die Abschaffung einer angeblich in der DDR existierenden Zensur und eigene Verlage und Massenmedien für Künstler, um dieser angeblichen Zensur ausweichen zu können.“⁴⁷

Trotz dieser offiziellen Verneinung einer Zensur muß man natürlich feststellen, daß es eine gab – und rein formell gesehen waren die Zensurmechanismen der DDR sogar wesentlich breiter gefaßt als die der Nazizeit. Damit will ich nicht sagen, daß die DDR repressiver als das Dritte Reich war; eine solche Behauptung wäre völlig verfehlt. Dennoch hatte die DDR mehr Möglichkeiten, die Künste direkt zu kontrollieren, als der Nazistaat. Einerseits wurden verschiedene Reproduktionsstrukturen, die im Dritten Reich noch in privater Hand waren, in der DDR verstaatlicht – z.B. Verlagshäuser und Kinos. (Dabei darf nicht außer acht gelassen werden, daß viele solcher Institutionen in der Nazizeit „arisiert“ worden sind; aus Dankbarkeit waren die neuen, nicht-jüdischen Besitzer oft besonders „Führtreu.“) Wie in der Nazizeit mußten Kunstproduzenten der DDR einem staatlich genehmigten Verband angehören, um ihren Beruf richtig ausüben zu können: Schriftsteller mußten zum Beispiel dem Schriftstellerverband angehören. Zudem kam noch eine de facto Vorzensur, die es in der Nazizeit nicht gegeben hat – nämlich die sogenannte „Begutachtung“ oder „Befürwortung“ der Literatur bei der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel beim Ministerium der Kultur, also bei Klaus Höpcke.

Diese Vorzensur war mit anderen Steuerungsmechanismen verbunden, mit einem ganzen Zuckerbrot-und-Peitsche-System. Das Zuckerbrot konnte verschiedene Formen annehmen: ein festes Monatseinkommen – d.h. Abschirmung von den Kapricen eines literarischen Marktes; andere materielle Vorteile, wie eine schöne Wohnung, ein Auto, Reisemöglichkeiten usw.; und auch öffentliche Anerkennung. Dagegen konnte Opposition streng bestraft werden. Zwar gab es nominell keine Zensur, und die Verfassung der DDR (wie die der Bundesrepublik) hatte Meinungsfreiheit garantiert; es gab aber – wie im Westen – ein Strafgesetzbuch, das die Meinungsfreiheit in der Tat einschränkte. Verstöße wie „staatsfeindliche Hetze“ oder „Staatsverleumdung“ konnten mit Zuchthaus bestraft werden. Es gab auch quasi-legale Verfahren – z.B. Ausbürgerung – und die ganz illegalen, nicht-legalen, außer-legalen Praktiken der Staatssicherheit.

Das klarste Beweisstück des Zuckerbrot-und-Peitsche-Systems der DDR, das ich kenne, ist ein Gespräch Reiner Kunzes im Kulturministerium im Sommer 1975. Damals wurde ihm eine Mitgliedschaft in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste angeboten. Kunze wurde von seinem Heim in Greiz nach Berlin zitiert, und im Kulturministerium versuchte man ihn zu überreden, die Mitgliedschaft abzulehnen. Kunzes Mitteilung des Gesprächs an einen angeblichen Freund, der eigentlich ein IM der Staatssicherheit war, ist in den Stasi-Berichten zu lesen: „In dem Gespräch habe man zuerst...große Achtung vor seinen bisherigen Leistungen bekundet, und dann habe man versucht, mit ihm zu verhandeln. ... Auf materiellem Gebiet habe man ihm u.a. eine Komfortwohnung in Berlin, ein Wochenendgrundstück in der Nähe von Berlin [und] einen Pkw westlicher Fabrikation [an]geboten. ... Als er...abgelehnt...und auf einer Annahme der Mitgliedschaft bei der Akademie beharrt habe, hatte man ihm für seinen Besuch gedankt und – sinngemäß – gesagt: Dann können wir auch für eine unfallfreie Rückfahrt nach Greiz nicht garantieren – was er als Morddrohung verstanden hat.“⁴⁸

Die staatliche Zensur, die staatlichen Steuerungsmechanismen der DDR haben die Literatur und die Kunst zutiefst geprägt, aber wie dies zu bewerten ist, ist in letzter Zeit sehr umstritten worden. Seit 1989 hört man immer wieder, von dieser oder jener Ecke, die Behauptung, daß alle Künstler und Schriftsteller, die freiwillig in der DDR geblieben sind, irgendwie Kollaborateure waren. Solche platten Verallgemeinerungen finde ich völlig verfehlt. Man darf und soll aber fragen, inwiefern Kritik oder Opposition innerhalb des Systems möglich war. Einerseits konnte man legitimerweise behaupten, daß eine Schriftstellerin wie z.B. Christa Wolf subversiv handelte, indem sie in ihren Schriften für Individualität und

Subjektivität plädierte: da sie in einem Staat lebte, der versuchte, das Leben seiner Bürger möglichst weitgehend zu steuern, war jedes Plädoyer für Individualität fast per definitionem nonkonform. Dagegen konnte man aber argumentieren, daß ihre Werke dem Staat indirekt zugute kamen, indem sie gewissermaßen eine Ventilfunktion besaßen. Durch das Lesen ihrer Bücher konnte ihr Publikum seine eigene Frustrationen abreagieren; das Lesen eines Buches ändert jedoch nicht das System. Auch wenn Christa Wolfs Bücher das Verhalten einiger, oder sogar vieler Leser verändert hätten, dann wäre das auch nicht richtig subversiv gewesen: denn Staatsbürger, die ihre eigene Individualität kultivieren, sind vielleicht nicht Träger der staatlichen Normen, sie sind aber auch keine aktiven Opponenten.

Die Frage, ob kritische oder satirische Literatur nur eine Ventilfunktion hat, anstatt richtig oppositionell zu wirken, war nicht nur ein Problem für Schriftsteller der DDR: jeder kritische Schriftsteller, in welcher Gesellschaft auch immer, muß sich irgendwann diese Frage stellen. Zum Beispiel war Kurt Tucholsky in der Weimarer Ära von dieser Problematik zutiefst gequält; die Einsicht, daß seine kritischen Anstrengungen wirkungslos waren, hat ihn äußerst deprimiert. In letzter Zeit wurde aber eine noch peinlichere Frage an die Literatur und Kunst der DDR gestellt: nämlich, inwiefern war die Opposition selber staatlich gesteuert? Gab es anscheinend nonkonformistische Gruppen, die insgeheim staatlich gefordert worden sind, als Lockmittel für potentielle Gegner – damit man sie sammeln und in Sicht halten konnte? Gemeint ist die Debatte um die Prenzlauer-Berg-Szene, die im Herbst 1991 von Wolf Biermann ausgelöst worden war. In seiner Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises sprach Biermann den provokanten, schlagartig bekannt gewordenen Satz vom „unbegabte[n] Schwätzer Sascha Arschloch, ein Stasispitzel, der immer noch cool den Musensohn spielt und hofft, daß seine Akten nie auftauchen.“ Interessanter finde ich den darauf folgenden Satz: „Das MfS setzte seine Kreaturen überall an die Spitze der Opposition, um sie besser abbrechen zu können.“⁴⁹

„Überall an die Spitze der Opposition“ ist übertrieben. Dennoch ist nicht zu verneinen, daß die Machthaber der DDR – oder sagen wir besser, einige Machthaber – klug genug waren, zu wissen, daß eine oppositionslose, frustlose Gesellschaft unvorstellbar war, weshalb Ventile eingebaut werden mußten. Das war besonders deutlich in meinem Forschungsbereich, d.h. beim Kabarett: 1974 wurde auf höchster Ebene entschieden, daß jeder Kreis der DDR ein professionelles Kabarett haben sollte (zu der Zeit gab es nur vier in der ganzen DDR). Die Kabarettis der DDR waren äußerst beliebt – sie waren stets ausverkauft – weil sie ein Forum für an-

scheinend subversive Witze darstellten; aber worüber gewitzelt werden durfte war letztendlich begrenzt. Das Lachen war echt, das Lachen war laut, aber die Ventilfunktion war eindeutig.

Sogar die wiederkehrenden Phasen der angeblichen Liberalisierung in der DDR-Kulturpolitik konnten als bewußte Ventile, als Täuschungsmanöver angesehen werden. Ein Stasi-Report über ein Privatgespräch Reiner Kunzes im Februar 1976 berichtet: „Nach seiner Meinung hat die scheinbare Liberalisierung im kulturell-künstlerischen Leben der DDR de facto die völlige Entmündigung und Ausschaltung der wirklich Kunst Schaffenden vom gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß zur Folge. Das System der Ventilen sei so perfekt geworden, daß das Volk gar nicht mehr bemerken kann, was tatsächlich in und mit der Kunst geschieht.“¹⁰ Es ist es also nicht abwegig zu vermuten, daß die sogenannte Prenzlauer-Berg-Szene auch als „Ventilchen“ toleriert, wenn nicht gar gefordert wurde. Der Staat hätte mehrere Vorteile davon gehabt: Erstens fungierte der Prenzlauer Berg als Sammelpunkt für Nonkonformisten, was ihre Überwachung vereinfachte. Zweitens vertraten die Prenzlauer-Berg Dichter eine Haltung, die höchst nonkonform, aber letztendlich ungefährlich war. Indem sie sich von den offiziellen Kulturstrukturen der DDR abgeschottet hatten – zum Beispiel lehnten sie es ab, Mitglieder des Schriftstellerverbandes zu werden – konnten sie keine interne Opposition betreiben, wie z.B. Christa Wolf oder Stefan Heym es taten. Drittens haben sie abstruse Formen der Literatur und Kunst kultiviert; dabei konnten sie aber nicht die Breitenwirkung haben, die Schriftsteller einer älteren kritisch-realistischen Tradition hatten. Und viertens konnte gerade dieser literarische Generationskonflikt dem Staat zugute kommen, denn man konnte behaupten, daß die Literatur à la Heym oder Wolf stilistisch veraltet und passé war, im Vergleich zur Prenzlauer-Berg-Ästhetik. Das Interesse des kritischen, literaturliebenden Publikums wäre dann auf eine weniger gefährliche Kunstrichtung abgelenkt worden.

Wenn dies so gewesen wäre, dann wäre das Paradoxon perfekt gewesen. Einerseits hätte es einen Staat gegeben, dessen ernstgemeinten Zensurmaßnahmen – manchmal – fehlschlügen. Christoph Hein hat beim X. Schriftstellerkongreß der DDR auf das grundlegende Paradoxon der Zensur abermals hingewiesen: „Die Zensur ist paradox, denn sie bewirkt stets das Gegenteil ihrer erklärten Absicht. Das zensierte Objekt verschwindet nicht, sondern wird unüberschaubar, wird selbst dann zum Politikum aufgeblasen, wenn Buch und Autor dafür untauglich sind und alles andere zu erwarten und zu erhoffen hatten. Die Zensur erscheint dann lediglich als ein umsatzsteigernder Einfall der Werbeabteilung des Verlages.“¹¹ Auf der

anderen Seite hätte es eine Künstlerschaft gegeben, die – manchmal – meinte, gegen den Staat, gegen das System zu opponieren, ohne zu wissen, daß diese Opposition selber schon im voraus eingeplant wurde. Eine Zensur, die anstatt zu unterdrücken, das zu Zensierende hervorhebt; eine Opposition, die immer danebenschlagen muß, weil sie ins Leere haut – die Absurdität dieser Situation wäre beispiellos gewesen.

Solche Paradoxien kamen in der DDR punktuell vor, aber sie waren meines Erachtens nur Ausnahmen. Denn es gab eine literarische und künstlerische Opposition, die ernst gemeint war, und sie wurde auch vom Staat ernst genommen; und es gab repressive Massnahmen von staatlicher Seite, die nicht nur der Reklame dienten, sondern Kunstwerke und sogar Menschenleben zerstörten. Auch in den weniger tragischen Fällen hat die Zensur, und die darüber hinaus existierenden Einschränkungen der Meinungsfreiheit, die Literatur und Kunst der DDR zutiefst geprägt. Der Dichter Richard Pietraß schrieb nach der Wende: „Das Versteckspiel mit der Zensur und der Macht weckte und verfeinerte sprachliche Kräfte, domestizierte und deformierte zugleich, so daß wir das Ende der DDR als dreiste Krüppel erlebten. In der unlösbaren Verquickung von Skandal und Ruhm waren wir Opfer der Zensur und ihre stillen Nutznießer.“¹² Die Tatsache, daß die Literatur und Kunst der DDR vom Kontext der DDR zutiefst geprägt wurde, läßt sich dadurch bestätigen, daß so viele Künstler und Schriftsteller es schwierig finden, in der Bundesrepublik zurechtzukommen und neue Themen zu finden. In seinem nach-Wende Gedicht „Das Eigentum“ konstatierte Volker Braun: „mein Land geht in den Westen“ – und er kam zur Schlußfolgerung: „unverständlich wird mein ganzer Text.“

Redaktionelle Anmerkung: Dieser Artikel stellt eine stark gekürzte Fassung des Vortrags dar, den Peter Jelavich am 1. Juni 1994 in der Vortragsreihe „Historisches Wissen und Zensur“ in der Truman Villa in Potsdam-Babelsberg gehalten hat. Diese Vortragsreihe hatten das Einstein Forum und der Forschungsschwerpunkt Zeithistorische Fragen gemeinsam durchgeführt. Die Vorträge werden demnächst in dem Sammelband „Geschichte und Zensur“, hg. von Gary Smith und Jürgen Kocka, erscheinen.

¹ Günter de Bruyn in: Ernst Wichner und Herbert Wiesner (Hg.), Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und „Ästhetik“ der Behinderung von Literatur (Berlin: Literaturhaus Berlin, 1991), S. 32.

² Ich muß an dieser Stelle wieder betonen, daß ich lediglich über Kunst und Literatur rede: es gab in der Weimarer Zeit Prozesse gegen die Presse, gegen Berichterstattungen, die äußerst repressiv waren: zum Beispiel war der Prozeß gegen Ossietzky meines Erachtens ein horrender Mißbrauch der Justizmaschinerie.

³ Kurt Tucholsky, „Politische Couplets“, in Gesammelte Werke (Reinbek: Rowohlt, 1975), Bd. 2, S. 94.

⁴ Zitiert in: Konrad Francke, „Deine Darstellung ist uns wesensfremd“. Romane der 60er Jahre in den Mühlen der DDR-Zensur“, in Ernst Wichner und Herbert Wiesner (Hg.), „Literaturentwicklungsprozesse“. Die Zensur der Literatur in der DDR (Frankfurt: Suhrkamp, 1993), S. 102.

⁵ Joachim Walther (Hg.), Protokoll eines Tribunals (Reinbek: Rowohlt, 1991), S. 106.

⁶ Günter de Bruyn (wie oben, FN 1).

⁷ Aus: Erich Loest, die Stasi war mein Eckermann, oder: mein Leben mit der Wanze (Göttingen: Steidl-Verlag, 1991), S. 20.

⁸ Reiner Kunze, Deckname „Lyrik.“ Eine Dokumentation (Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1990), S. 48.

⁹ Wolf Biermann, „Der Lichtblick im gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises“, in: Peter Böhlig und Klaus Michael (Hg.), Machtspiele: Literatur und Staatssicherheit (Leipzig: Reclam, 1993), S. 300.

¹⁰ Kunze, Deckname „Lyrik“, S. 50.

¹¹ Christoph Hein in: Wichner und Wiesner, Zensur in der DDR, S. 34-35.

¹² Richard Pietraß, „Lyrisch Roulette, Zensur als Erfahrung“, in: Wichner und Wiesner, „Literaturentwicklungsprozesse“, S. 198.