

in: Michael Wedel und Elke Schieber (Hg.): Konrad Wolf -
Werk und Wirkung, VISTAS 2009, S. 175-185.

Ute Holl

Mediale Historiografie

Zu Konrad Wolfs Projekt BUSCH SINGT

Bertolt Brechts Vorschlag, über die Qualität von Musik mit Hilfe eines Fieberthermometers zu urteilen, ist bekannt. Eisler kolportiert das in seinen Gesprächen mit Hans Bunge:

Tatsächlich kommt das schon bei Goethe vor. Und Goethes Abneigung gegen Beethoven ist bekannt. Denn Goethe sprach, daß diese Musik ihm Gefühlsverwirrung bereitete. Das heißt, sie erhitzte ihn, aber sie erhitzte ihn zu nirgendwohin. Es ist eine Erhitzung pour Erhitzung. So wie l'art pour l'art gibt es auch Fieber pour Fieber. Und das hat einen so klugen Mann wie Goethe nervös gemacht. Dasselbe gilt bei Brecht.¹

Musik, Lyrik, Bilder und die Erhitzung, die sie mit sich bringen, haben auch einen Mann wie Konrad Wolf nervös gemacht, der nicht Kunst um der Kunst willen produzieren, sondern mit ästhetischen Mitteln dialektische Erkenntnisprozesse in Gang setzen und für ein Volk aneignen wollte: „Die Kunst wird auch in Zukunft dazu beitragen können, daß das Wissen um unsere Vergangenheit, soweit es aufgeschrieben und soweit es in den Köpfen der Beteiligten ist, in das Eigentum des Volkes überführt wird.“² So heißt es in einer Rede vor der Akademie der Künste der DDR, 1981, mitten aus einer – mit Sicherheit nicht nur für den Osten – prekären politischen Weltlage. Entsprechend geht Wolfs Rede weiter: Sozialistische Kunst helfe

zu begreifen, was wir als den wirklichen Reichtum dieser Erde betrachten; den Reichtum menschlicher Beziehungen. Den Kräften des Friedens muß es gelingen, einen dritten Weltkrieg zu verhindern. [...] Stimmen wir darin überein, so sollte über alles gesprochen werden, über den Formenwandel der Künste, über die wachsende Bedeutung der elektronischen Medien, über Wort und Ton, über Farbe und Gestik.³

Mit der Heraufkunft der elektronischen Medien gerät nicht nur die Welt und ihre Zurüstung, sondern offenbar auch die Ästhetik in ihren herkömmlichen Formen

aus dem Gleichgewicht. Nicht mehr „Sinn und Form“, sondern „Wort und Ton, Farbe und Gestik“ kommen mit den je neuen Medien ins Spiel, Materialitäten der Kommunikation, Wirkungen auf die Sinne, physische Perzeptionen, undialektische Effekte, und damit wieder die alte Fieber-Geschichte.

Konrad Wolf findet seine eigene Variation dieses Themas: „Sozialistische Kunst will Partei ergreifen, sie will mit dem Pulsschlag der Klasse leben, der Arbeiterklasse“.⁴ Puls- statt Fiebermessen, den Grundrhythmus halten. Gleichwohl war auch dem Akademiepräsidenten Wolf klar, dass insbesondere das Kino nicht allein der Übertragung reiner Vernunft dient, sondern den Zuschauern „auf den Leib“ rückt. Adorno hatte die paradoxe Nähe des Kunstwerks im technischen Zeitalter bereits für das Radio beschrieben: nicht das auratisch kultische sondern gerade „das technisch Vermittelte gewinnt eine Leibnähe, welche die Unmittelbarkeit der lebendigen Aufführung oft [...] versagt“.⁵ Auch dem Filmregisseur Wolf war klar, dass es kein zurück zur Authentizität, zur Kontemplation geben könnte, sondern die Wirkung des Mediums selbst auf Geschichte und Volksbildung untersucht werden müsste. In diesem Kontext entsteht das Experiment zur Fernsehserie *BUSCH SINGT – SECHS FILME ÜBER DIE ERSTE HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS* (1981/82).

Historische Sinne

In Konrad Wolfs Film *ICH WAR NEUNZEHN* (1968) hält in der berühmten Szene eines Banketts russischer Soldaten im verlassenen Schloss Sanssouci ein junger deutsche Partisane eine flammende antifaschistische Rede, auf welche hin sich der befehlshabende russische General zu Wort meldet. Auf Russisch. Mit ruhiger Stimme. Seine Rede wird vom Schauspieler, der den Übersetzer darstellt, ins Deutsche übertragen: „Ich verstehe ihre Gefühle. Aber mit Gefühlen kann man keine Politik machen und Rache ist ein schlechter Ratgeber, besonders für die Zukunft“.

Konrad Wolf hat diese Szene 13 Jahre später in den fünften Teil der Fernsehserie *BUSCH SINGT* geschnitten, in jenen Teil, der die Kriegs- und Nachkriegsjahre in Buschs Biografie behandelt. Man könnte zunächst meinen, der Ruf nach Besonnenheit des russischen Generals sei auch Konrad Wolfs Anliegen. Wenn es Frieden geben könnte zwischen den beiden Völkern, die Wolf biografisch am Herzen lagen, dem deutschen und dem russischen, dann nur, wenn Gefühle, als Sentimentalitäten oder als Ressentiments, ausgeschlossen wären. In der neuen Sequenzierung dieser Szene allerdings, wie sie in *BUSCH SINGT* montiert ist, antwortet der russische General aus dem Spielfilm gleichermaßen auf eine vorausgegangene Bemerkung aus einem Interview mit Ernst Busch: Nachdem Busch über seine Odyssee durch europäische Lager und Gefängnisse berichtet hat,

nachdem der Film in einer Reihe von Standbildern deutsche Hinrichtungstätten gezeigt hat, ist Buschs Stimme aus dem Off, deutlich vom Tonband zugespielt, zu hören. Sehr leise sagt er: „Nur das Gefühl der Rache hat mich eigentlich zusammengehalten.“ Politische Rason oder Rache für die Ermordeten, Kontemplation oder Emotion als geschichtliches Movens: Zwei politische Konzepte stoßen aufeinander, zwei Geschichtsphilosophien, zwei unterschiedliche Dramaturgien, zwei Konrad-Wolf-Filme.

Wenn Wolf in *BUSCH SINGT* Interferenzen von Kunst und Politik untersucht, entwickelt er das Verhältnis von Emotionalität und Politischem als problematisches. Die Herzen, die in Buschs Liedern immer wieder entflammt und in Brand gesetzt werden, sind Voraussetzung für politische Intervention im Angesicht der Gefahr, aber auch Anlass für politische Kurzschlusshandlungen. Dieses heiße Eisen muss Konrad Wolf 1981 auf der Plenartagung anfassen, weil die Stimmen der Kriegsmminister wieder flüstern. Arbeiter, Bauern an die Gewehre, nehmt Euch die Künstler zur Hand: „Der Film versucht die Mobilmachung der Gefühle, als eine Voraussetzung für die Mobilmachung der Waffen.“⁶ Prekär ist das Verhältnis von Rache und Rason, von Emotionalität und Geschichtsschreibung, von Sinnlichkeit und Erkenntnis insbesondere für einen Künstler, der zugleich Akademie-Präsident ist.

Mit der Inszenierung der Stimme, die immer emphatisch den Anderen auf den Plan ruft und stets vor jeder Rationalität an Emotionen appelliert, setzt Konrad Wolf mitten in die sozialistische Ökonomie und Rationalität aller Beziehungen die Zeitbombe des Begehrens. Unerschrocken nimmt er den Fieber-Diskurs Brechts und Eislers wieder auf, wenn er das Verhältnis von Sinnlichkeit und Theorie als medialen und sozialen Überschuss entwickelt: In der Serie *BUSCH SINGT* unternimmt Wolf dieses jedoch, indem er die Stimme als ihrerseits mediale thematisiert, indem er die Medien selbst im Kontext der Geschichte adressiert und indem er nachdrücklich die Medialität jeder „Geschichtsaneignung“ ins Bild setzt.⁷

In seinem politischen Denken ist Konrad Wolf dem dialektischen Materialismus verpflichtet. Das zeigen seine präsidialen Reden und Essays deutlich. Als Regisseur erlaubt er sich, darauf hinzuweisen, dass auch die reine Vernunft des dialektischen Geschichtsprozesses nur siegen kann, wenn sie ihren Weg durch die Augen und Ohren, die Sinne und die Sinnlichkeit, diese unzuverlässigen Relais' menschlicher Wahrnehmung, genommen hat. Und auch die Sinne und die Sinnlichkeit sind historisch strukturiert, von der Geschichte gebildet.⁸

Gehör und Gehorsam

Um 1980 konzipierte Konrad Wolf die Filmreihe für das Fernsehen der DDR, die, ausgehend von Aufzeichnungen der Lieder Ernst Buschs, eine Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts rekonstruieren sollte; ein Projekt, das sich

wiederum an eine Schallplatten-Edition von Busch selbst anlehnt. Wolf adaptiert dieses Projekt für das Fernsehen, für das Kino – und für die Kinogeschichte.⁹ Das verlangt Modifikationen seiner bisherigen dramaturgischen Konzepte, ist aber zugleich immer auch eine Reflexion auf seine Filme, wie das Beispiel aus ICH WAR NEUNZEHN zeigt: eine Art retrospektiver Analyse oder Aneignung des eigenen Werks.¹⁰

Grundlage der Fernsehfilme sind zunächst akustische Dokumente: historische Aufnahmen von Ernst Busch, Schallplatten, Interviews auf Tonkassetten und Filmmaterial, dessen Provenienz und Historizität der Film selbst ausstellt. Der fünfte Teil beispielsweise beginnt mit einer Einstellung von Konrad Wolf vor einer weißen Wand. Er hält lediglich zwei Tonkassetten und ein Buch in der Hand: Dokumente des Films. Die Töne sind nicht einfach „O-Töne“, sondern gehen von einer Stimme aus, wie sie auf verschiedenen Tonträgern gespeichert ist und wie sie von den verschiedenen Aufzeichnungs- und Speichertechniken mit der Zeit modifiziert, gestört, verzerrt, verfremdet ist. Auf die Montage der Töne erst setzt Konrad Wolf visuelle Dokumente: Bilder, Fotos, Zeichnungen, Ausschnitte aus Wochenschauen und alten Spielfilmen, und schließlich eigens für die Serie gedrehtes Material. Die Bilder verweisen auf umfangreiche Archivrecherchen und tragen ihrerseits die medialen Spuren der Zeit: Die Materialität, die Oberflächen und Farben sind deutlich von ihrer Geschichtlichkeit, ihrem Schicksal in den Archiven markiert.

Auch wenn das Projekt unter anderem offenbar das Ziel hatte, Ernst Busch politisch zu rehabilitieren: Vor allem geht es in diesen Filmen noch einmal um Geschichte und Geschichtsschreibung im Resonanzraum künstlerischer Praktiken. Das Projekt wirft die Frage auf, inwiefern sich Geschichte auf der Grundlage ästhetischer Erfahrungen nicht nur rekonstruieren, sondern vielmehr vergegenwärtigen lassen kann. BUSCH SINGT setzt sich in diesem Kontext vor allem mit dem Kino, mit Musik und mit Lyrik als Medien kollektiven Gedächtnisses auseinander; mit dem also, was im Sinne Chris Markers das Herz höher schlagen und die Temperatur steigen ließe. Dabei werden durch diese Medien in gleichem Maße ein Gedächtnis *und* ein Kollektiv gebildet.

Konrad Wolf führte zwar Regie nur im dritten und fünften Teil der Reihe, zeichnet aber verantwortlich für die künstlerische Konzeption des ganzen Projekts, das durchaus umstritten ist. „Romantisch“ nennen Wolfgang Jacobson und Rolf Aurich in ihrer Biografie das Kommunismusbild, das Konrad Wolf in BUSCH SINGT entwerfe.¹¹ Gerade weil dem mit Sicherheit und mit Nachdruck auch aus medien-theoretischer Perspektive zuzustimmen ist, lohnt es sich, das methodische Vorgehen und das künstlerische Verfahren dieser Fernseh-Reihe im Hinblick auf Fragen medialer Historiografie genauer zu untersuchen. Gerade die Romantik

nämlich setzt dem aufklärerischen Auge als entscheidendes Organ sinnlicher Wahrnehmung *das Ohr* entgegen und rekonfiguriert das Verhältnis zwischen Ratio und Organischem.¹² Der perspektivischen Hierarchie des Sehens wird im Akustischen ein nichthierarchischer Raum des Sammels und Versammelns entgegengesetzt.

In der romantischen Stimmen-Philosophie wird ein spezifisch utopisches Verhältnis von Geschichte, Stimme und Volk etabliert, eines, das ebenso halluzinatorisch wie politisch wirksam wurde. Allerdings ist auch in der Romantik Stimmlichkeit nicht einfach Authentifizierungsstrategie, sondern markiert immer auch den Abgrund zwischen Sprache und Stimme, markiert die Spur des Anderen im Eigenen, markiert die Spürbarkeit jeder Prozedur der Kollektivierung.¹³

Abwesenheit und Authentizität

„Seit Monaten“, so Konrad Wolf in einer Rede 1981 auf dem X. Parteitag der SED, „arbeite ich mit *Freunden* an einer Folge von Fernsehfilmen, in denen durch Lieder, die Ernst Busch gesungen hat, die revolutionären Kämpfe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Errichtung des Sozialismus in unserem Lande wie eine tönende Chronik, lebendig werden sollen“.¹⁴

Eine Chronik der Arbeiterkämpfe als deutsche Geschichte an der Figur Ernst Buschs auskristallisieren zu lassen, stellt allerdings bereits einen doppelten und doppelbödigen Zugang zur Historizität dar. Busch tritt in den Filmen einerseits als Augenzeuge des Jahrhunderts auf: 1900 geboren, nahm er teil an den legendären sozialen Kämpfen des Jahrhunderts, am Kieler Matrosenaufstand, am Widerstand gegen die Nationalsozialisten, am spanischen Bürgerkrieg. Andererseits begann der 20jährige Maschinenschlosser Busch in Kiel eine Schauspielausbildung und wurde zu einem der populärsten Kabarettisten, Sänger und Schauspieler der 1920er Jahre, der meist als Inkarnation des Arbeiters auf der Bühne oder von der Leinwand her zu sehen und zu hören war. Als personifizierter V-Effekt also gab er immer zugleich das Authentische und sein theatralisches Double: Arbeiter und Personifizierung des Arbeiters, Mann aus dem Volk und Stimme des Volkes, Sohn seiner Klasse und Schauspieler seiner Klassenlage. Wenn Konrad Wolf also über Busch schreibt, „er war unverwechselbar er selber, einmalig, unwiederholbar: der Klang seiner Stimme, die Art zu sprechen, sein Denken, sein Gefühl, ja selbst sein Äußeres“,¹⁵ und hinzufügt: „Dieser Mann war ein Arbeiter Zeit seines Lebens“, so muss ihm die Ambivalenz dieser Feststellung buchstäblich in den Ohren geklungen haben.¹⁶ „Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit“, um eine Formulierung Konrad Wolfs in Anschlag zu bringen, treten in der *unverwechselbaren* Figur und Stimme Ernst Buschs in ein *verwechselbares* Verhältnis. Verbindungen, Interferenzen, Verstärkungen treten auf, wenn Busch singt. Wolf schreibt in seinem

Exposé zum Film: „[Buschs] Leben war eng verbunden mit dem Schicksal seines Volkes, seiner Klasse. Und das hat ihn so geprägt, daß für viele in vielen Ländern seine Stimme, seine Lieder die Verkörperung des Besten der deutschen Arbeiterklasse war, ist und bleibt.“¹⁷ Busch verkörpert jedoch nicht nur Verbindungen und Klassenbande, er produziert sie vielmehr erst durch seine Verbundenheit mit den Medien. In dieser glücklichen Verbindung siedelt auch Wolf die Wirkung Buschs an.

Wirklichkeit wird nicht abgebildet, sondern produziert. Insbesondere in Buschs Arbeit für Radio Madrid von 1937/38 in Spanien zeigt sich, wie sehr seine medial verselbständigte Stimme, die sich wie sonst nur Spaniens Himmel über allen Gräben der zerstrittenen Kämpfer-Fraktionen ausbreitete, eine politisch einigende Funktion einnehmen konnte, eine Funktion, die Partisanen-Identität herstellte. Nicht nur in Spanien. Die Gesänge, die in Madrid aufgezeichnet worden waren, zirkulierten – Wolf erinnert im fünften Teil der Fernsehserie explizit daran – im nationalsozialistischen Deutschland und wurden dort von Widerstandsgruppen heimlich gehört, buchstäblich „unter einer Decke“. Wolf selber schließlich spielte eine solche Platte, die, wie er betont, „unter Bombenhagel geprägt“¹⁸ wurde, in seinem Diskussionsbeitrag auf dem X. Parteitag der SED im April 1981 vor, einem Parteitag der Krise angesichts der Auswirkungen einer marodierenden Weltwirtschaft auf die Versorgungslage in der DDR und den Gründung der oppositionellen Gewerkschaftsbewegung *Solidarność* im Nachbarland Polen. Der Instabilität des Systems sollte mit neuen Strategien begegnet werden, mit einem straffen Zentralismus der Partei und einer „Festigung des politischen Bewußtseins der Werktätigen“, das insbesondere von Erich Honecker gefordert wurde.¹⁹ Wolf wollte dem Bewusstsein noch etwas anderes hinzufügen. Zunächst jedoch entschuldigt sich für die miserable technische Qualität der Schallplatte, auf die er jetzt die Nadel setzt, dieser Makel sei durch eine wesentlichere Qualität jedoch kompensiert:

nämlich die Qualität unserer Genossen und ihrer Leidenschaft, als sie in Spanien nicht allein für die Freiheit des spanischen Volkes kämpften sondern für die Freiheit, Würde und Ehre unseres Volkes. Ihr werdet die Qualität feststellen des flammenden Hasses unserer Genossen gegen den Faschismus und der grenzenlose Liebe zu ihrer Partei, der Kommunistischen Partei Deutschlands, und zu dem Führer dieser Partei, dem Genossen Ernst Thälmann, unserem Teddy, dessen 95. Geburtstag wir in diesen Tagen unseres Parteitages begehen...²⁰

Und dann schallt, kratzt und knistert das berühmte Thälmannlied durch den Plenarsaal. Das Protokoll vermerkt: „Große Bewegung im Saal, lang anhaltender

starker Beifall.“ Mit Bertolt Brecht müsste man ergänzen: fever all through the night!

Wieder ist die Qualität der Erhitzung Gegenstand der Übertragung, und wenn Wolf laut Protokoll mit dem Aufsetzen der Platten-Nadel sagt, „Ernst, Du hast das Wort!“, wird das Physische als Vergegenwärtigung einer doppelten Abwesenheit spürbar, der von Ernst T. und der von Ernst B., der Stimme des Arbeiterkampfes und der Stimme der Arbeiterkunst. Diese Erfahrung doppelter und in den Spuren der Platte fusionierter Abwesenheit produziert zugleich ein kollektives Gedächtnis und ein erinnerndes Kollektiv (den Parteitag). So ließe sich mit Adorno von einer Säkularisierung des Auratischen durch das mechanisch reproduzierte Kunstwerk sprechen, das vom Kultwert zehrt, den es als autonomes verneinen muss.²¹

Als authentische jedoch wird die Stimme unter Bedingungen technischer Medien suspekt. *Es, die Übertragung*, funktioniert, aber was übertragen wird, ist eine komplexe Schichtung von Geschichte. Unter Umständen, die Wolf auf dem Parteitag reproduziert, sind politische Prozesse gerade in den technischen Störungen festgehalten. Ernst Busch selbst, der bereits 1951/52 aus der Partei ausgeschlossen worden war und seit 1961 aufgrund einer offen ausgetragenen Differenz mit Honecker in der DDR nicht mehr auftreten durfte, wurde zwar in den 1970er Jahren in der DDR rehabilitiert, hätte den X. Parteitag, *live* und *unverwechselbar*, womöglich ganz anders gestört als die verkratzte Phonogramm-Aufnahme seiner Stimme. Aber 1981 war Busch schon ein Jahr tot. Seine Stimme, *die* Stimme der Arbeiterklasse hingegen, war lebendig und unverwechselbar. Busch singt. Immer im Präsens.

Das Verhältnis von Geschichte, Stimmen, Akustik und technischen Medien hatte Konrad Wolf bereits historisch bearbeitet. Beispielsweise in seiner Verfilmung des PROFESSOR MAMLOCK (1961), in der die Differenz der Wahrnehmung einer faschistischen Öffentlichkeit und einer bürgerlichen Privatheit durch unterschiedliche akustische Räume inszeniert ist: durch einen Radoraum, der das falsche Volk herstellt, und durch einen von Schallplatten strukturierten Raum bildungsbürgerlicher Innerlichkeit.

Ebenso lassen sich die ersten Minuten von ICH WAR NEUNZEHN als Reflexion auf die Medialität historischer Wahrnehmung betrachten: das technische Dispositiv von Lastwagen, Plattenspieler, Mikrofon und Lautsprecher, mit denen die Propaganda-einheit der Sowjetarmee an der Oder vorrückt, verweist auf den Wahrnehmungsraum als politischen, der hier parallel zum Territorium erobert oder vielmehr befreit werden soll. Auch hier also zunächst die Priorität des Akustischen, wenn es um psycho-politische Medienwirkungen geht. Dann jedoch bezieht sich Wolf präziser auf das eigene Metier und das Visuelle, auf Kinogeschichte. Nicht nur sowjetisches Kino ist Folie dieser Sequenz, sondern explizit auch eine Szene

aus Rosselinis PAISA (1946), in der ein ermordeter Partisan einen anderen Fluss hinunter treibt.²² Ein Aspekt jedoch unterscheidet die parallel gearbeiteten Sequenzen auffallend: Der italienische Partisan hat, im Unterschied zu seinem deutschen Gegenüber, verbündete Parteigänger am Ufer, die seinen toten Körper sichern, bergen, bestatten. Da ist ein Volk, das an der Oder fehlt.

Im Kontext seiner Thematisierung der Stimme also verweist Konrad Wolf nicht nur darauf, dass, erstens, Stimmen immer schon mediale sind, dass, zweitens, in der Stimme Gedächtnis und Kollektiv zugleich gebildet werden und dass, drittens, das Sinnliche des Verhältnisses Stimme-Ohr als utopische Ergänzung rationaler dialektischer Geschichtsschreibung wirksam und aber auch problematisch wird. In Wolfs dramaturgischer Auseinandersetzung mit der Stimme ist, viertens, immer, das macht seine Filme so melancholisch, die Abwesenheit eines Volkes im nicht-völkischen Sinne als Krisenhaftes in „seinem“ Deutschland thematisiert. Nicht zuletzt dieses Fehlen verbindet sein Werk mit dem Hanns Eislers. Es lassen sich daher die medialen Stimmendramaturgien in Wolfs Filmen als Suche verstehen, nach einem Volk, einem Volk im nicht-völkischen, sondern im emphatisch sozialen Sinn eines *pueblo, popolo, the people* – nomineller Träger eben auch aller Befreiungsbewegungen der 1960er und 1970er Jahre („Der wirkliche Reichtum dieser Erde“). Ich erinnere nur an die Inszenierung der großartigen Stimme der Volks-sängerin Maria Rosario in GOYA (1971), die einen ganz neuen Raum eröffnet, in den ihr die Kamera dann erst folgt.

Die Vision einer genuinen Volkskunst, wie sie sich explizit im Riss zwischen Schrift und Stimme etablieren sollte, ging in Deutschland präzise mit der Romantik unter. Im Motiv der Vielsprachigkeit, des babelsbergischen Sprachengewirrs, das Stimmen als Stimmen im Kino erschallen lässt, hält Wolf dieser alten romantischen eine neue akustische Vision entgegen, die ihn und Busch so eng mit Eisler und Dessau und auch mit Brecht verbinden, dessen „Deutsches Miserere“ – ebenfalls eine Bild-Ton-Collage – den fünften Teil von BUSCH SINGT eröffnet. BUSCH SINGT ist die Durchführung dieses Motivs, das in Konrad Wolfs anderen Filmen nur als subversive Kraft der Tonspur erscheint.

Coda

Diese Suche, die für Konrad Wolf 1981 virulent wird, ist keine singuläre. Nicht einmal auf den Osten beschränkt. Oskar Negt und Alexander Kluge arbeiten zur gleichen Zeit und auch in einer Art Kollektivstruktur an ihrem Buch *Geschichte und Eigensinn*, das ebenfalls unter dem Eindruck des NATO-Doppelbeschlusses, der Aufrüstung, der Friedensbewegung, die Frage nach der „Kategorie des Zusammenhangs“ aufwirft und nach den „Schwierigkeiten, dialektische Wahrnehmung sinnlich zu verwurzeln“.²³ Negt und Kluge zitieren in diesem Kontext einen

Briefwechsel zwischen Karl Marx und Arnold Ruge, dem, wie wir wissen, bereits 1848 ein gesamteuropäischer, also vielsprachiger Völkerkongress als Resultat einer Revolution vorschwebte:

Ruge schreibt im März 1843 an Marx: „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre als die Deutschen ...“; „Deutschland ist nicht der überlebende Erbe, sondern die anzutretende Erbschaft“; „Wer hätte nicht gedacht, dieser schneidende Rückfall vom Reden ins Schweigen, vom Hoffen in die Hoffnungslosigkeit, von einem menschenähnlichen in einen völlig sklavischen Zustand würde alle Lebensgeister aufregen“; „Unser Volk hat keine Zukunft, was liegt an unsrem Ruf?“

Marx antwortete ihm hierauf im Mai 1843: „Ihr Brief mein teurer Freund, ist eine gute Elegie, ein atemversetzender Grabgesang; aber politisch ist er ganz und gar nicht. Kein Volk verzweifelt; – und sollt es auch lange Zeit nur aus Dummheit hoffen, so erfüllt es sich doch nach vielen Jahren einmal aus plötzlicher Klugheit alle seine frommen Wünsche.“²⁴

Dieser Text zeigt einerseits, dass die Suche Konrad Wolfs nach einer Vermittlung von dialektischer Geschichtsschreibung und dramaturgischer Vergegenwärtigung auch im Westen Deutschlands mit einer Frage nach dem Volk bzw. seiner Abwesenheit einherging. Und dass die Frage einer Vergegenwärtigung sogar bis zu Marx als Frage nach einer Wunscherfüllung zurückzuverfolgen ist. Mithin: Der alte Fieberdiskurs.

Anmerkungen

- 1 Hanns Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Übertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig 1975, Erstes Gespräch (9. April 1958), S. 16.
- 2 Konrad Wolf: Kunst und Gesellschaft im Jahr 2000. Referat auf der Plenartagung der Akademie der Künste der DDR, 12.3.1981. In: Konrad Wolf: *Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews*. Hg. v. Aune Renk. Berlin (Ost) 1989, S. 330.
- 3 Ebd., S. 333.
- 4 Ebd.
- 5 Und zwar nicht nur „demjenigen, [...] der auf konzentrierte Wahrnehmung aus ist.“ Theodor W. Adorno: Über die musikalische Verwendung des Radios. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1997, Bd. 15, S. 369. Hier entzündet sich auch ein Streitpunkt kritischer Theorie zwischen Konzentration und Zerstreung in der Rezeption technischer Medien.
- 6 Konrad Wolf: Kunst und Gesellschaft im Jahr 2000, a. a. O., S. 328.

- 7 Und zwar technisch medial genauso wie literarisch: „the literary references [...] double this investment in the mediality of history with a literary layer. Wolf succeeds in using the cinema as a time machine of historical simulation, in which authenticity follows the course of an inward spiral, not so much one of personal memory and biographical construction, but an inward spiral into (propaganda) media and (popular European) cinema history as public memory, its modes of representation and substitution, where history returns as film history just as it was to return in the New German Cinema a decade later.“ Thomas Elsaesser/Michael Wedel: Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf. In: *New German Critique*, Nr. 82, Winter 2001, S. 20.
- 8 Es geht hier also nicht nur um das „Historizing Memory“ und „Memorizing History“, wie Marc Silberman es entwickelt hat, sondern vielmehr auch um das Historisieren der Sinne und der Sinnlichkeit. Vgl. Marc Silberman: Remembering History: The Filmmaker Konrad Wolf. In: *New German Critique*, Nr. 49, Winter 1990, S. 185.
- 9 Die Serie war, als Prestigeprojekt, Koproduktion des DDR-Fernsehens, der DEFA-Gruppe 67 und der Akademie der Künste der DDR. Vgl. dazu: *Busch singt. Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. der Akademie der Künste der DDR, Fernsehen der DDR, Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur. Berlin (Ost) 1982, Druckgenehmigungs-Nr. Ag 504/57/82.
- 10 Das gilt primär für die von ihm realisierten Teile des Projekts. BUSCH SINGT wurde von einem Autorenkollektiv des DEFA-Dokumentarfilmsstudios realisiert und die einzelnen Episoden unterscheiden sich sehr in ihrer Bildform, Montage und Dramaturgie.
- 11 Wolfgang Jacobsen/Rolf Aurich: *Der Sonnensucher Konrad Wolf. Biographie*. Berlin 2005, S. 442.
- 12 Vgl. dazu Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*. München 1998. An Adam Müllers „Zwölf Reden über die Beredsamkeit“ macht Göttert diese Rekonfiguration deutlich und stellt sie explizit in die Tradition von Klopstock und Herderscher Sprachphilosophie. In „Über den Ursprung der Sprache“ heißt es bei Herder: „Das Wort ist weg und der Ton der Empfindung tönt. Dunkles Gefühl übermannt uns, der Leichtsinnige graust und zittert – nicht über Gedanken, sondern über Silben, über Töne der Kindheit, und es war Zauberkraft des Redners, des Dichters, uns wieder zum Kinde zu machen. Kein Bedacht, keine Überlegung, das bloße Naturgesetz lag zum Grunde: Ton der Empfindung soll das sympathetische Geschöpf in desselben Ton versetzen.“ (Zitiert bei Göttert, S. 383)
- 13 Dazu genauer Bettine Menke: Die Stimme der Rhetorik – die Rhetorik der Stimme. In: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 115–132.
- 14 Konrad Wolf: Über das Verhältnis von Politik und Kunst. Diskussionsbeitrag auf dem X. Parteitag der SED. In: *Neues Deutschland*, 14. 4. 1981, zitiert nach Konrad Wolf: *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl*. Zusammengestellt von Hermann Herlinghaus. Potsdam-Babelsberg 1982, S. 227.
- 15 Konrad Wolf: Aurora. Morgenrot. (Arbeitstitel). Eine Chronik in Liedern des Ernst Busch. Konzeptionelle Überlegungen, 1980. In: Konrad Wolf: *Direkt in Kopf und Herz*, a. a. O., S. 318 f.
- 16 Ebd., S. 318.
- 17 Konrad Wolf: „Aurora. Morgenrot.“ In: *Busch singt*, a. a. O., Druckgenehmigungs-Nr. Ag 504/57/82, S. 3 (Faksimile eines Typoskripts).
- 18 Konrad Wolf: Über das Verhältnis von Politik und Kunst, a. a. O., S. 228.
- 19 Vgl. Hermann Weber: *Die DDR 1945–1990*. München 2000, S. 98.
- 20 Konrad Wolf: Über das Verhältnis von Politik und Kunst, a. a. O., S. 228.
- 21 Vgl. Theodor W. Adorno: Über die musikalische Verwendung des Radios, a. a. O., S. 372 ff.
- 22 Eine ausführliche Darlegung der vielfältigen Verweise auf internationale Kinogeschichte in diesem Film findet sich in der brillanten Analyse des Films bei Thomas Elsaesser/ Michael Wedel: Defining DEFA's Historical Imaginary, a. a. O., S. 1–24.
- 23 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt/M. 1981, S. 712.
- 24 Ebd., S. 185.