

WERNER HECHT



**Brecht
und die
DDR**

Die Mühen
der Ebenen

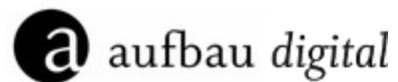


aufbau

Werner Hecht

Die Mühen der Ebenen

Brecht und die DDR



Impressum

Mit 14 Fotos und Faksimiles

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

ISBN 978-3-8412-0743-2

Aufbau Digital,
veröffentlicht im Aufbau Verlag, Berlin, Februar 2014
© Aufbau Verlag GmbH & Co. KG, Berlin
Die Originalausgabe erschien 2014 bei Aufbau, einer
Marke der Aufbau Verlag GmbH & Co. KG

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jegliche
Vervielfältigung und Verwertung ist nur mit Zustimmung
des Verlages zulässig. Das gilt insbesondere für
Übersetzungen, die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen sowie für das öffentliche
Zugänglichmachen z.B. über das Internet.

Umschlaggestaltung hißmann, heilmann, Hamburg
unter Verwendung eines Motivs von Bertolt Brecht, 1955

Foto Gerda Goedhart, Bertolt-Brecht-Archiv

E-Book Konvertierung: le-tex publishing services GmbH,
Leipzig, www.le-tex.de

www.aufbau-verlag.de

*Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns
Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.*

Bertolt Brecht, 1949

*Sie haben's im großen und ganzen gelitten.
Wir waren doch nicht ganz das, was sie wollten,
aber sie wollten nicht verlieren, was sie mit uns hatten.*

Helene Weigel, 1969

Für Helene Weigel

Inhaltsübersicht

Cover

Impressum

Vorwort

Prolog

Komplott für Brecht (1948-1949)

Pass gesucht

Staatenloser wird Doppelstaatler (1949-1950)

Busch-Gefechte

Ratschläge der FDJ (1951)

Theaterarbeit ohne Theater

Berliner Ensemble in Untermiete (1949-1953)

Das Schatten-Gericht

Skandal um eine Oper (1951)

Gegen Einmischung

Die Akademie der Künste (1951-1953)

Keine Einschüchterung durch Klassizität

***Urfaust* und *Faustus* (1952-1953)**

**Gegen das Illusionstheater
Stanislawski oder Brecht? (1953-1954)**

**Keine Lösung
Der 17. Juni 1953**

**Weißwäscherei in vollem Gange
Der neue Kurs (1953)**

**Keine kleine Quetsche
Das Theater am Schiffbauerdamm (1949-1954)**

**Druckgenehmigung geschenkt
Die *Kriegsfibel* (1949-1955)**

**Die Prinzipalin
Gleiche Texte in Ost und West (1956-1971)**

**Enterbung der Erben?
Versuch einer Verstaatlichung (1971ff.)**

**Rettendes Nachwort
Einwände gegen das *Arbeitsjournal* (1964-1977)**

**Epilog
Vorschläge**

Anhang

Abkürzungen

Literaturverzeichnis (Auswahl)

Anmerkungen

Bildnachweis

Register der Brecht-Titel

Personen- und Werkregister

Dank

Informationen zum Buch

Informationen zum Autor

Wem dieses Buch gefallen hat, der liest auch gerne ...

Vorwort

Bertolt Brecht hat die Literatur und das Theater des 20. Jahrhunderts wesentlich beeinflusst und verändert.

Er erlebte das Kaiserreich und den Ersten Weltkrieg. In dieser Zeit trieben ihn die Verhältnisse in Opposition zum Bürgertum, aus dem er stammte. Durch die politischen Veränderungen nach dem Krieg gelangte er an die Seite des revolutionären Proletariats. Er sympathisierte mit den politisch links orientierten Kräften und setzte seine Hoffnungen auf eine antikapitalistische Gesellschaft. Obwohl er sich bemühte, seine Position als unabhängiger Schriftsteller zu behalten, sorgte die Bourgeoisie dafür, dass er den Ruf eines radikalen Linken bekam.

Aus Deutschland musste Brecht im Februar 1933 fliehen: Die Nazis entzogen ihm wegen »niedriger Gesinnung« die Staatsbürgerschaft. Er bekam die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges in vielen Staaten Europas und in den USA zu spüren. Die kapitalistische Gesellschaftsordnung, die den Privatbesitz an Produktionsmitteln verteidigte, hielt er für die eigentliche Ursache des Nationalsozialismus und seiner barbarischen Auswüchse. Eine bessere Zukunft schien eine sozialistische Gesellschaft zu ermöglichen, wie sie sich in dem ersten Arbeiter-und-Bauern-Staat

Sowjetunion zu entwickeln begann. Aber die Säuberungen und die Schauprozesse in Moskau, die Bevormundungen und Terrormaßnahmen der Stalinisten und ihrer Vasallen erschütterten seine Zuversicht in diesen Weg.

Brecht wollte in jeder Hinsicht unabhängig sein. Er versuchte, diese Unabhängigkeit durchzusetzen in seinem Leben, in seinem Denken und in seinem Werk. Das waren die Mühen der Gebirge. Sie forderten viel Kraft, viel Geschick und Einfallsreichtum. Dazu war es nach seiner Ansicht hilfreich, eine bestimmte Art von Kunst zu entwickeln, durch die man das Leben meistern kann.

Vor einer US-amerikanischen Regierungskommission erklärte Brecht wahrheitsgemäß, dass er niemals einer kommunistischen Partei angehört hatte. Ihm gelang auch der strategische Schachzug, seine für die Arbeiterklasse geschriebenen Werke (wie *Die Maßnahme*) als missverständlich zu deklarieren, weil sie falsch übersetzt worden seien. Er hat aber in den Jahren der Observation durch das FBI begriffen, dass er in den USA nicht erwünscht war.

Brecht kehrte 1947 nach Europa zurück. Er hatte nicht die Absicht, sich im besetzten Deutschland niederzulassen. Er wollte weiterhin unabhängig bleiben und sich mit seinem Werk an alle Deutschen wenden. Dies schien ihm nicht möglich, wenn er sich für einen Teil des Landes entscheiden würde, da die Spannungen zwischen den

Siegermächten eine feindselige Entwicklung vorprogrammierten. Die Schweiz, wo er 1947 bis 1949 lebte, war daran interessiert, ihn so bald als möglich wieder loszuwerden. Brecht hatte keinen Pass und wurde regelrecht aus dem Land hinauskomplimentiert. Mit der Unterstützung von Freunden erlangten er und Helene Weigel die österreichische Staatsbürgerschaft. Aber die ihm geholfen hatten, waren so großen Repressalien ausgesetzt, dass auch Österreich als neuer Wohnsitz für ihn wegfiel. So nahm er schließlich die Einladung des Deutschen Theaters in Ost-Berlin an, die er schon 1946 erhalten hatte. Es war das einzige Arbeitsangebot, das ihm aus Deutschland gemacht wurde.

Noch immer hatte er große Skrupel, sich in Deutschland anzusiedeln. Er nutzte die Einladung für ein Angebot, mit ihm und Helene Weigel in Ost-Berlin ein neues Theater zu etablieren. Anfang 1949 hatte *Mutter Courage und ihre Kinder* mit Helene Weigel Premiere. Mit dieser Inszenierung schuf Brecht ein Theaterereignis, das bald als das bedeutendste der Nachkriegszeit galt. Ein großer Teil der Kunstsachverständigen war nach dem Riesenerfolg der *Courage* daran interessiert, Brecht dauerhaft an Ost-Berlin zu binden. Andererseits hatten nicht wenige Funktionäre der im sowjetischen Sektor und in der sowjetischen Zone Deutschlands eingesetzten Sozialistischen Einheitspartei schwerwiegende Bedenken gegen seine Art, Theater zu

spielen. Dennoch gelang es, das Theaterprojekt durchzusetzen.

In dieses neue Berliner Ensemble, das den behördlichen Status eines »besonderen Ensembles« erhielt, brachte Brecht all seine politischen und künstlerischen Erfahrungen und Kenntnisse, sein Genie und seine Lebenskunst ein. Das Berliner Ensemble wurde bald national wie international bekannt und geschätzt. Trotz des Erfolgs war es in der DDR Anfeindungen ausgesetzt. Brecht war auch deshalb in den sowjetisch besetzten Sektor von Berlin, die spätere DDR-Hauptstadt, gegangen, weil dort neue Verhältnisse geschaffen oder geplant wurden: Enteignung der kapitalistischen Unternehmen und der Großgrundbesitzer, Aufbau einer antifaschistischen und demokratischen Ordnung, eine Art »befehlener Sozialismus« nach Maßgabe der sowjetischen Besatzungsmacht. Brechts fester Plan, unter diesen Bedingungen unabhängig zu arbeiten und zu leben, erwies sich als schwer zu realisieren. Seine Befürchtungen, in seinem Schaffen von den Interessen des Staates beeinträchtigt zu werden, waren berechtigt. In dem Gedicht *Wahrnehmung* (aus dem Jahre 1949) hatte er seine Bedenken in folgenden Versen ausgedrückt:

Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns
Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.¹

In anderen Gedichten mit der Metapher vom Aufstieg auf Berge nennt er die Mühen auch »Schwierigkeit der Ebenen«² oder »Aufregungen der Ebenen«³.

Von Brechts Mühen, Schwierigkeiten und Aufregungen in der DDR berichtet dieses Buch. Es stützt sich sowohl auf Dokumente, die im Bertolt-Brecht-Archiv und im Archiv der Akademie der Künste aufbewahrt werden, als auch auf die mit preußischer Gründlichkeit angelegten Akten der SED, der Massenorganisationen und Verwaltungsorgane der DDR. Letztere sind seit Anfang der 90er-Jahre im Bundesarchiv Berlin und in anderen Archiven zugänglich. Sie geben detailliert Aufschluss über interne Auseinandersetzungen in den Partei- und Staatsorganen und die Einmischungen der SED (und der SMAD) in alle Belange des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens in der DDR. In den Verordnungen, Ratschlägen, Weisungen, Verboten manifestieren sich individuelles Urteilsvermögen, Unverfrorenheit und inhumaner Umgang mit den eigenen Genossen.

Im Falle des behördlichen Umgangs mit Brecht kann an einigen markanten Beispielen gezeigt werden, wie versucht wurde, ihn auf die Linie der SED einzuschwören. Da dies nicht gelang, mussten andere Maßnahmen, Strategien und Winkelzüge probiert werden. Die Spitzenfunktionäre waren bestrebt, die Wirkung seiner Arbeit durch Verbot oder Zensur seiner Bücher und zum Teil auch seiner

Inszenierungen zu behindern oder zumindest einzuschränken. Brecht konnte sich gegenüber dem Machtapparat in vielen Fällen durchsetzen. Ein Reiz des Buches besteht darin, zu zeigen, wie er den »Apparatschiks« gegenübertrat und seine Erfolge verteidigte: Er setzte sich im Fall des *Herrnburger Berichts* für Busch gegen Honecker mit bissiger Ironie ein. Beim *Lukullus*-Skandal trickste er die Partei- und Staatsführung aus und brachte eine bereits verbotene Aufführung mit Riesenerfolg durch. Die Akademie der Künste nutzte er als »höchstes Gremium der Kunst«, um gegen die administrativen Maßnahmen der Staatlichen Kunstkommission mit äußerst scharfer (interner) Kritik vorzugehen. Den Aufstand am 17. Juni 1953 empfand er als »Tragödie«. Er bot der Regierung an, mit Künstlern des Berliner Ensembles über den Rundfunk Einfluss auf die Ereignisse zu nehmen. Er unterlag dem Trugschluss, dies könnte eine Wirkung auf die Demonstranten haben. Der Einsatz wurde abgelehnt. Der DDR-Rundfunk ignorierte am 16. und 17. Juni den Aufstand. Der Unwille und das Unvermögen der Regierung, die »große Aussprache mit den Massen« in Gang zu bringen, enttäuschten Brecht außerordentlich.

Die Dokumente dieses Buches könnten durch viele weitere ergänzt werden. Sie zeigen die Praxis der SED-Diktatur: Hilfeleistung als Vorwand für Anordnung,

geheuchelte Anerkennung trotz massiver Vorurteile, Versprechen von Änderungen, die nie eingeleitet werden sollten. Immer wieder wird die vorgegebene Parteilinie durchgeboxt. Vermeintliche »kameradschaftliche Auseinandersetzungen« dienten weniger der Klärung von Problemen unter »Gleichgesinnten« als der Stärkung oder Schwächung von Machtpositionen einzelner Personen.

Brecht konnte wegen seiner hohen künstlerischen Kompetenz manches »gegen den Strich« durchsetzen: Er vertrat selbst aus Überzeugung Ziele der DDR-Führung, z. B. das Engagement für den Frieden, den Kampf gegen das Erstarken des Militarismus (Aufrüstung), das Tolerieren verschiedener Gesellschaftsordnungen, das Bemühen um die deutsche Einheit. Er hat auf nationalen und internationalen Konferenzen und Tagungen sowie bei anderen Gelegenheiten entsprechende Erklärungen und Mahnungen abgegeben. 1954 verlieh ihm ein internationales Komitee den Stalin-Friedenspreis. Und im gleichen Jahr brachte er seine schönste Inszenierung im Berliner Ensemble heraus, den *Kaukasischen Kreidekreis*, der ein Jahr später in Paris zum aufsehenerregenden internationalen Erfolg führte. Die Parteiführung änderte 1955 ihre Strategie: Sie lobte die Arbeiten des Stückeschreibers und Regisseurs und stellte dessen Auslandserfolge auch als Erfolge der DDR-Kulturpolitik aus. Am 14. August 1956 starb Brecht. Parteichef Ulbricht

erklärte in seinem Nachruf, dass Brecht und sein Werk der DDR gehöre und von ihr gepflegt werde. Das war ein parteiamtlicher Friedensschluss mit dem sehr unbequemen, aber erfolgreichen Dichter.

Dass Brecht die »Murxisten« in der DDR nüchtern und real eingeschätzt hat, das belegen auch Stöße von Akten nach seinem Tod. Die Verzögerung der Brecht-Buchausgaben in der DDR liefern dafür besonders schäbige Beispiele. Helene Weigel hat zur Sicherung des Nachlasses privat ein Bertolt-Brecht-Archiv gegründet und festgelegt, dass die Brecht-Ausgaben in der DDR denen des westdeutschen Suhrkamp Verlags entsprechen müssen, also keine Hinzufügungen und Kürzungen gemacht werden. Diese Bestimmung bereitete der Partei und den Ämtern viele Jahre Kopfschmerzen. Es entstand eine paradoxe Situation: In der Bundesrepublik erschienen auch jene Texte, die wegen ihres antikapitalistischen und marxistischen Gehalts nicht in die Geisteswelt dieser Gesellschaft zu passen schienen. In der DDR wurden Brecht-Texte wie *Me-ti/Buch der Wendungen*, die *Buckower Elegien*, das späte Tagebuch (*Arbeitsjournal*), die Funktionären suspekt erschienen, jahrelang zurückgehalten. Die Prinzipalin Helene Weigel und nach ihrem Tod die Tochter Barbara haben viel Entschlossenheit und Mut aufgebracht, um Brecht auch in der DDR endgültig durchzusetzen.

Das Buch ist Helene Weigel gewidmet, die es angeregt hat. Bei jedem Geburtstagsjubiläum des Berliner Ensembles beauftragte sie mich, eine kleine Broschüre zusammenzustellen und etwas aus der Geschichte des Theaters zu erforschen. Sie meinte, ich werde mich wundern, was da herauskomme. Es sei nicht immer so rosig gewesen, wie es später erscheine. In einem Gespräch, das ich auf Tonband aufnehmen konnte, sagte sie: »Es war - auch damals bereits - nicht so leicht. Brecht war ein großer Name, die *Courage* war ein phantastischer Erfolg. Sie haben's im großen und ganzen gelitten. Wir waren doch nicht ganz das, was sie wollten, aber sie wollten nicht verlieren, was sie mit uns hatten.«⁴

Prolog

Komplott für Brecht (1948–1949)

Im kalifornischen Exil erfährt Brecht 1945, dass in Berlin die *Dreigroschenoper* vor vollen Häusern gespielt wurde, aber »auf Betreiben der Russen« abgesetzt werden musste. Am 25. September 1945 notiert er in seinem *Journal*, er hätte unter den Umständen die Aufführung des Stückes nicht erlaubt: »In Abwesenheit einer revolutionären Bewegung wird die ›message‹ purer Anarchismus.«¹ Er wendet sich an den sowjetischen Kulturfunktionär Michail Apletin und bittet ihn, dafür zu sorgen, dass vor seiner Rückkehr keine Aufführungen seiner Stücke zugelassen werden: »Ich möchte alle diese Stücke sorgfältig durchstudieren und Änderungen machen können, bevor sie auf dem Theater in dieser neuen Situation erscheinen.«² Das Gleiche teilt er auch dem amerikanischen Kulturoffizier Edward Hogan mit und betont: »Alle meine Stücke brauchen Umarbeitungen.«³ Die Aufführung der *Dreigroschenoper* wurde indessen weder von den russischen noch von anderen Besatzungsmächten abgesetzt und am Berliner Hebbel-Theater im Verlauf eines halben Jahres 64-mal gespielt. Ihr Initiator und Regisseur,

Karl Heinz Martin, wendet sich Ende 1947 mit der Bitte an Brecht, dieser möge nach Berlin zurückkehren und seine neuen Stücke freigeben. In seinem Antwortbrief vom 1. Januar 1947 gibt ihm Brecht zu bedenken, er müsse sie erst auf die Situation in Deutschland überprüfen. Zu dieser Zeit haben er und Helene Weigel sich schon entschlossen, eine seit 1946 wiederholt zugesandte Einladung des Deutschen Theaters anzunehmen. Brecht schreibt an Herbert Jhering⁴ Anfang Januar 1948: »Wir möchten also im April⁵ nach Berlin kommen und wenn möglich am Deutschen Theater die *Courage* aufführen und weiteres über die nächste Saison besprechen. Sollte die *Courage* zu dieser Zeit nicht in euren Spielplan passen, könntet ihr vielleicht mit dem Schiffbauerdammtheater darüber verhandeln und mir dort mit Schauspielern aushelfen. Hier bereite ich im Augenblick noch eine andere Aufführung vor; nämlich die einer Neubearbeitung der *Antigone*, die ich nach der Hölderlinischen Übertragung gemacht habe.⁶ Die Weigel wird in Chur (wo Curjel⁷ ist) die Antigone spielen; Neher macht das Bühnenbild.⁸ Ich muß nämlich auch für den amerikanischen Sektor was zum Anbieten haben, da ich zwar nicht amerikanischer Bürger bin, aber nur amerikanische Reisepapiere habe, die ich auch hier benötige. Abgesehen davon, sollte man die anderen Zonen nicht von der Pflicht entbinden, Arbeiten zu bringen, welche Tendenzen haben wie die meinen.«⁹

Am 1. November 1947 landet Brecht auf dem Pariser Flughafen Le Bourget. Er ist sich freilich noch keineswegs sicher, wo er sich in Europa endgültig niederlassen würde. In Santa Monica hatte er aufmerksam verfolgt, was die Siegermächte mit dem aufgeteilten Deutschland vorhatten. Mit größtem Interesse beobachtet er die Maßnahmen, die in den militärisch besetzten Zonen durchgesetzt werden. Dabei legt er besonderen Wert auf die Berichte von Augenzeugen. So bleibt er noch drei Tage in Paris, weil er gehört hat, er könne dort die aus Ost-Berlin kommende Anna Seghers treffen. Über die Begegnung notiert er am 4. November 1947 ins *Journal*: »Anna Seghers, weißhaarig, aber das schöne Gesicht frisch. Berlin ein Hexensabbat, wo es auch noch an Besenstielen fehlt.«¹⁰ Dem Filmregisseur William Dieterle teilt Brecht mit, die Seghers habe ihm »eine halbe Nacht lang von Berlin« erzählt und er habe »wiederholt an Shanghai dabei« gedacht.¹¹ Nach diesem wichtigen Gespräch schlussfolgert er für die Arbeit in Europa: »Was Berlin angeht, das habe ich aus Anna Seghers' Bericht entnommen, ist es entscheidend wichtig, daß man eine starke Gruppe bildet. Allein, oder fast allein kann man da nicht existieren.«¹² Und: »Es ist klar, man muß eine residence außerhalb Deutschlands haben.«¹³

Natürlich ist es für ihn naheliegend, in der Schweiz zu bleiben. Aber die Schweizer Behörden, beeinflusst vom CIA und von Brechts Verhör vor dem HUAC in Washington,

haben schon kurz nach seiner Ankunft »dringende diskrete Erhebungen«¹⁴ angeordnet. Die Polizei ist angewiesen, für eine baldige Ausreise Brechts zu sorgen. Der Chef der Schweizerischen Bundesanwaltschaft schreibt am 24. Mai 1948 an die Eidgenössische Polizeiabteilung in Bern: »Aus politisch-polizeilichen Gründen sind wir interessiert, daß Brecht sobald als möglich die Schweiz wieder verlassen muß, und bitten Sie deshalb, demselben keinen Ausweis auszustellen.«¹⁵ Inzwischen bemüht sich der staatenlose Brecht um Papiere, die ihm eine Wiedereinreise in die Schweiz ermöglichen. Aber genau darauf lassen ihn die Behörden warten. Der Emigrant hat lange Jahre am Schreibtisch gesessen und wenig Möglichkeiten erhalten, am Theater zu arbeiten. Er ist geradezu erpicht auf eine Tätigkeit an einer Bühne, auf der man seine Sprache spricht und auf der er seine »für die Schublade« geschriebenen neuen Stücke aufführen kann. Brecht hat dafür sehr viele Ideen und Pläne entworfen und sucht nach Gelegenheiten, sie endlich zu realisieren.

Eine hatte sich schon Anfang 1948 im Stadttheater Chur in der Schweiz ergeben, wo er bei der im Brief an Jhering erwähnten Inszenierung der *Antigone des Sophokles* erstmals wieder mit seinem Freund aus der Schulzeit Caspar Neher¹⁶ zusammengearbeitet hat. Die Aufführung war von der Brecht'schen Spielweise und der Neher'schen Gestaltung der Bühne her von großer Bedeutung, hatte

aber in der Graubündener Kantonshauptstadt mit drei Aufführungen in einem Kino, das als Theater genutzt wurde, und einer einmaligen Vorführung in Zürich keinen Erfolg. Für Brecht stellte sie als Modellaufführung ein wichtiges Experiment dar, da er sich davon überzeugen konnte, dass Helene Weigel nach der Zwangspause in der Emigration noch im Vollbesitz ihrer großen Schauspielkunst war.

Als ihn kurz danach das Zürcher Schauspielhaus bittet, sein Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* zu inszenieren, verweigert die Fremdenpolizei dem unerwünschten staatenlosen Migrant die Arbeitserlaubnis. Dass er die Inszenierung insgeheim doch machen darf, ist dem Intendanten Kurt Hirschfeld zu danken, der sich bereit erklärt, offiziell als »Regisseur« zu zeichnen. Die einzige Arbeitsmöglichkeit außerhalb der Schweiz bietet die weiterhin bestehende Einladung des Deutschen Theaters in Ost-Berlin. Brecht schreibt an den Chefdramaturgen Herbert Jhering im September 1948: »Wir haben also jetzt die Papiere und wollen kommen. Zunächst für 6–8 Wochen, jedoch bliebe Helli länger, wenn sie die *Courage* spielt. [...] Ganz wichtig ist, daß kein Tamtam passiert; ich lege so gar keinen Wert auf Begrüßungen, wie Sie wissen; ich möchte mich einfach umsehen, einige Projekte besprechen und am liebsten in aller Stille anfangen zu arbeiten. [...] Was ich bis jetzt

versucht habe, war, jede sich anbietende Gelegenheit, in Europa neues Theater (mit neuen Inhalten) zu machen, auszunutzen; es bestehen Aussichten für Aufführungen von *Galilei* in Kopenhagen, von *Courage* in Paris und Rom, von *Kreidekreis* in Zürich, von *Puntila* in Helsinki, von *Dreigroschenoper* in London usw. *Courage* kommt auch in Wien, im Scalatheater¹⁷. Es scheint mir wichtig, an diesen Orten zu Wort zu kommen, so schwierig es ist; aber ich freue mich auf [die] Tätigkeit in Berlin, das für uns natürlich doch der Nabel der Welt bleibt.«¹⁸

Tatsächlich vermeidet Brecht in Ost-Berlin alles Aufsehen. Er verlässt den Zug vor der Ankunft in Berlin und fährt die letzte Strecke mit einem Auto, entgeht so den Zeitungsreportern. Mit Johannes R. Becher¹⁹ vereinbart er, dass er auf einem offiziellen Empfang des Kulturbundes »nichts sagen muß«²⁰. Auch bei der Friedenskundgebung des Kulturbundes, die am Tag nach seiner Ankunft im Admiralspalast stattfindet, hält er sich zurück: »Ich selber spreche nicht, entschlossen, mich zu orientieren und nicht aufzutreten.«²¹ Am 27. Oktober beginnt er mit den Vorbereitungen zur Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* am Deutschen Theater. Er sieht sich um und hört den Leuten sehr genau zu, die schon längere Zeit im Osten leben. Als Koregisseur holt er sich von den Münchner Kammerspielen Erich Engel, der 1928 die Uraufführung der *Dreigroschenoper* am

Schiffbauerdammtheater inszeniert hatte. Er trifft sich mit alten Freunden wie dem Gewerkschaftsführer Jacob Walcher, mit dem er im amerikanischen Exil mehrfach gesprochen hat, und seinem Schulkameraden Otto Müllereisert, der jetzt als Arzt in Berlin tätig ist. Die Arbeit mit Engel, mit den Schauspielern und den jungen Leuten am Deutschen Theater ist produktiv und bereitet ihm Vergnügen. Sein Gastgeber ist der Intendant Wolfgang Langhoff ²². Mit ihm diskutiert Brecht, ob und wie man bei den Ämtern für zwei Jahre das Experiment eines Studiotheaters durchbringen kann. Darüber gibt es am 12. Dezember 1948 eine Eintragung ins *Journal*: »Arbeite mit Langhoff das Projekt eines *Studiotheaters* aus, angeschlossen an das *Deutsche Theater*. Erstes Jahr: Heranziehung erster Schauspieler aus der Emigration durch kurze Gastspiele (Giehse, Steckel, Lorre, Homolka, Bois, Gold)²³. Aufbau eines eigenen Ensembles in Verbindung damit./Drei bis vier Stücke, etwa *Galilei* (mit Kortner)²⁴ oder *Schweyk* (mit Lorre); *Schelesnowa* (Gorki) mit Giehse und Steckel; ein Lorca oder ein O'Casey. Entwicklung epischen Spiels durch ein sofort vorstellendes Kindertheater.«²⁵



1948: Bertolt Brechts und Helene Weigels Ankunft in der SBZ. Begrüßung durch Egon Rentzsch, 1946-1948 Stadtrat für Volksbildung in Dresden, sowie andere Funktionäre.

Da der Wortlaut von *Theaterprojekt B.* (2005 aufgefunden)²⁶ die erste Konzeption eines eigenen Brecht-Ensembles darstellt, wird der Text hier vollständig wiedergegeben.

Theaterprojekt B.

Das Projekt soll dazu beitragen, Berlin wieder zum Kulturzentrum Deutschlands zu machen. In einem nicht zu großen, verkehrstechnisch günstig gelegenen Theater sollen eine Saison lang Gastspiele stattfinden, und zwar solche ausgezeichneter russischer, tschechischer, polnischer (usw.) Theater sowie Gastspiele emigrierter großer Schauspieler. Es hat sich gezeigt, daß z. B. die Sowjetdramatik ohne die hochentwickelte Spielweise des Sowjettheaters nicht adäquat dargestellt werden kann. Schauspieler, Regisseure, Bühnenmaler wie Therese Giehse, Leonard Steckel, Käthe Gold, Helene Weigel, Oskar Homolka, Peter Lorre, Curt Bois, Berthold Viertel, Caspar Neher, Teo Otto usw. müssen nach Berlin zurückgebracht werden. (Nötig: Unterkunft und Verpflegung der Gäste in der Möwe²⁷ oder einem ähnlichen Haus. Ein Minimum an Valuta, damit die Gäste die Reise und ihre Haushalte daheim finanzieren können.)/Für solche Gastspiele muß das Theater imstande sein, en suite zu spielen. Geplant sind 3-4 Stücke wie Gorkis *Schelesnowa*, ein Stück von Lorca, eines von O'Casey, eines von Brecht. Nötig ist ein ständiges Ensemble von 20-25 Schauspielern, in dem ebenfalls einige Schauspieler aus der Schweiz und aus USA (Gaugler, Lutz, Steinmann, Fuetterer, Rewahl²⁸) sein sollten. (Nötig: Verpflegung und Unterkunft für das Ensemble, evt. in einem kleinen Hotel, über das das

Theater verfügen kann.)/Das Ensemble soll aber von Anfang an auch allein spielen, indem es Kindertheater macht. (Nötig: Eine Studienreise der Leitung und der Hauptdarsteller in die UdSSR, die dortigen hochentwickelten Kindertheater zu besuchen und geeignete Dramen kennen zu lernen, da das Genre ungenügend entwickelt ist.) Darin und im Zusammenspiel mit hergeholten großen Schauspielern soll das Ensemble an modernen Stücken eine realistische neue Spielweise ausbilden, mit der es im zweiten Jahr, voraussichtlich verstärkt durch einige der Gastschauspieler des ersten Jahres, Modellaufführungen herstellen kann, mit denen es selber in Deutschland gastieren kann./Die Arbeiten des Theaters sollen von Anfang an von einem kleinen Archivbüro rekordiert, publiziert und den Provinzbühnen zugänglich gemacht werden./Die Mitglieder des Ensembles sollen weltanschauliche Schulung erhalten (nötig: Vorträge von Marxisten, sowie eine Theaterbibliothek und Abonnements ausländischer Theaterzeitschriften). Niemand soll im ersten Jahr zum Besuch des Kursus gezwungen sein, jedoch soll bei den Engagements im zweiten Jahr die weltanschauliche Reife eine Rolle spielen./Das Theater sollte administrativ einem großen Theater wie dem Deutschen Theater angeschlossen sein, damit ein Austausch von Schauspielern möglich ist. Unmittelbar nötig ist die

Möglichkeit, im Januar, dem Monat des Engagements, Schauspieler engagieren zu können. Vorschlag: Das Muttertheater tätigt diese Verträge, welche dann das Projekttheater übernimmt./Entscheidende Vorarbeit muß getan werden zur Gewinnung eines Arbeiterpublikums, besonders der Jugendlichen. (Nötig: ein kleines Werbebüro mit einem Publizisten wie Palitzsch²⁹ aus Dresden und Organisation ständiger Zusammenarbeit mit den Kulturleitern der Betriebe. Evt. sind Autobusse nötig.)³⁰

Eine Mitwirkung Wolfgang Langhoffs bei der Formulierung einiger Details ist deutlich erkennbar. In den zwei Jahren seiner Intendanz am Deutschen Theater hatte er den Einfluss der SMAD, insbesondere ihrer Kulturoffiziere und der aus der Sowjetemigration zurückgekehrten Parteifunktionäre in verschiedener Weise kennengelernt und zu spüren bekommen. Die Elogen auf die »hochentwickelte Spielweise des Sowjettheaters« und die »dortigen hochentwickelten Kindertheater« mussten aus Brechts Mund eigenartig klingen. Das Projekt erhebt einen sehr hohen Anspruch: Berlin soll wieder zum »Kulturzentrum Deutschlands« werden – ein Gastspieltheater mit großen emigrierten Schauspielern, das Stücke von Gorki, García Lorca, O'Casey und Brecht aufführt. Dass er sich an die letzte Stelle setzt, hat ohne

Frage taktische Gründe. Ebenso muss wohl der Vorsatz gewertet werden, den Repertoire-Spielplan außerhalb der Gastspiele auf Kinderstücke zu beschränken. Brecht erhoffte sich dadurch wahrscheinlich eine Bewilligung der 20-25 Schauspieler, die er für ein eigenes »ständiges Ensemble« benötigt. Bemerkenswert ist der Plan, nach dem *Galileo* mit Charles Laughton in Kalifornien und der *Antigone des Sophokles* mit Helene Weigel in der Schweiz weitere Theatermodelle zu schaffen, die kleineren Bühnen zur Verfügung gestellt werden sollen. Das Projekt wird auf zwei Jahre limitiert. Es ist also von vornherein als Experiment angelegt, bei dem erprobt werden soll, ob es nach den Wünschen Brechts produktiv umgesetzt werden kann. Wahrscheinlich ist es ein Verdienst Wolfgang Langhoffs, dass im Antrag nicht die Forderung eines eigenen Hauses erhoben, sondern die Anbindung an und die administrative Unterstellung unter ein bereits existierendes Theater vorgeschlagen wird.

Noch vor der Premiere von *Mutter Courage und ihre Kinder* werden Brecht, Wolfgang Langhoff und Fritz Wisten³¹ zum Oberbürgermeister von »Groß-Berlin« Friedrich Ebert bestellt, der seit Anfang Januar 1949 dieses Amt innehat und wahrscheinlich seine erste kulturpolitische Entscheidung treffen muss. Brecht hält die Begegnung in der *Journal*-Notierung vom 6. Januar 1949 folgendermaßen fest: »Der Herr Oberbürgermeister sagte