

MANFRED WEKWERTH

*ERINNERN
IST LEBEN*

Eine dramatische Autobiografie

neues leben

ISBN 978-3-355-01827-2

© 2015 Verlag Neues Leben, Berlin
© der Originalausgabe 2000 Verlag Faber & Faber, Leipzig
Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin,
unter Verwendung eines Motivs von
picture alliance/ZBN/dpa/Wilfried Gliencke

Die Bücher des Verlags Neues Leben
erscheinen in der Eulenspiegel Verlagsgruppe.

www.eulenspiegel-verlagsgruppe.de

Inhaltsverzeichnis

9

Personalien

25

I. Kapitel: Bei Brecht 1951–1956

Die Ankunft | Das BE | Erste Aufträge |
Erfolge, Niederlagen und Trost in der Besenkammer |
Die Grünen | Modellarbeit | Tagebuchnotizen 1951/52 |
Atheistische Pfingstfeste | Exzerpte von Harich-Vorlesungen |
Marxismus – Murxismus |
Beobachtungen eines Schülers | Der 17. Juni |
Geschichten um den Kreidekreis | Das letzte Jahr

130

II. Kapitel: Nach Brecht 1956–1969

Die Schüler-Variante | Das Erbe und die Erben |
Neue Ufer – der Arturo Ui |
Fünf Autoren suchen ein Stück: Frau Flinz |
Ein Gespräch über die Mauer | Glückliche Tage |
»Sturmleitern her!« – Eine Schlacht um Shakespeare |
Die Krise

215

III. Kapitel: Auf Wanderschaft 1970–1977

In London | In Tblissi | In Zürich | In Babelsberg |
Der Rückfall

IV. Kapitel: In Amt und Bürden 1978–1992

Amt und Bürden | Galileo Galilei | Großer Frieden |
Ja, mach nur einen Plan ... | Der verordnete Tschchow |
Immer noch Ärger mit Faustus | Urfaust | Ein Brief |
Das adäquate Lachen | Abendlicht | Germania |
Die 40. Spielzeit | Die Bannbulle des Kultursenators ...

**V. Kapitel: Nachlese.
Ein Rückblick auf bewegte Zeiten**

Personenregister

I. Kapitel

Bei Brecht

1951–1956

Die Ankunft | Das BE | Erste Aufträge |
Erfolge, Niederlagen und Trost in der Besenkammer |
Die Grünen | Modellarbeit | Tagebuchnotizen 1951/52 |
Atheistische Pfingstfeste | Exzerpte von Harich-Vorlesungen |
Marxismus – Murxismus |
Beobachtungen eines Schülers | Der 17. Juni |
Geschichten um den Kreidekreis | Das letzte Jahr

Die Ankunft

1945 hatte ich von Brecht noch nie etwas gehört. Ich gehöre jener Generation an, mit der Hitler noch in den letzten Tagen den Krieg gewinnen wollte. Das machte unsere Lebenserwartung nicht gerade üppig. Drei aus meiner Schule legten sich als »Panzerjagdkommando« mit amerikanischen Panzern an und zogen den kürzeren. Ein anderer versteckte Handgranaten und eine Pistole, um als »Werwolf« gegen die Russen weiterzukämpfen, wenn die Amerikaner abzögen. Er wurde von den Russen erschossen. Mich rettete die Kapitulation, meine Einberufung trug das Datum 8. Mai 1945. Mit einem Magengeschwür, fachmännisch nach einem Medizinbuch simuliert, und einer Beförderung zum Fähnleinführer des Deutschen Jungvolks war es mir gelungen, meine Wehrtüchtigkeit und meine Abkömmlichkeit immer wieder hinauszuschieben.

Als der »Volkssturm« zuletzt nicht mehr zu vermeiden war, ließ mich meine angeborene Vorsicht, andere würden es vielleicht Feigheit nennen, meine Dienstzeit auf zwei Tage reduzieren. Ich rettete mich auf »meinen« Turm, um als Turmbeobachter das nahende Ende zu überdauern. Die Rettung wurde mir beinahe zum Verhängnis. Mein »Chef« auf dem Rathausturm war der Hilfspolizist Jungbär, in Friedenszeiten Platzanweiser in den Kammerlichtspielen. Als die ersten amerikanischen Panzer auf den Marktplatz rollten, brach er plötzlich in Jubel aus und erklärte zu meiner Überraschung, daß er nie ein Freund Hitlers gewesen sei. Der Krieg sei für ihn zu Ende, und er ginge jetzt nach Hause. Ich sollte ihm ohne schlechtes Gewissen folgen. Wir waren schon auf dem Wege, als ich meine Uniformjacke vermißte, die ich in der Aufregung auf dem Turm vergessen hatte, und ich ging zurück. So ging der Hilfspolizist Jungbär allein über den Marktplatz und wurde von einem amerikanischen Posten erschossen. Der hielt ihn wegen seiner Uniform für einen SS-Mann. Ich entledigte mich schnell meiner Uniform und schlich auf Umwegen nach Hause. Der Krieg war für mich zu Ende. Aber auch das Leben, denn das Gefühl einer großen Leere machte sich breit. Was eigentlich Befreiung war, war für mich Zusammenbruch. Es gab nichts mehr, an das man sich halten konnte, nicht einmal etwas zum Beschimpfen und Verspotten. Selbst das Kriegerdenkmal von 1870/71, bei Fahnenappellen auf dem Marktplatz Zielscheibe unseres Spotts, lag nach einem Volltreffer zertrümmert am Boden. Doch das Gefühl der Leere war trügerisch. In Wirklichkeit hatten uns die Nationalsozialisten, wie sie sich irreführend nannten, noch fest im Griff. Sie hatten nicht vermocht, aus mir einen Jungsiegfried zu machen, und ich hatte mich mit Erfolg gedrückt, Zögling einer Napobi, einer Nationalsozialistischen Politischen Bildungsanstalt, zu werden, aber eines hatten sie mit großem Geschick erreicht: eine ganze Generation kopflos zu machen. Wer nichts weiß, ist allem ausgeliefert, was man ihm einredet. Von Goethe kannten wir das »Faustische«. Es sei eine deutsche Tugend und berechtige jeden, der strebend sich bemüht, auch über Leichen zu gehen. Heine war gänzlich unbekannt. Einstein war ein Relativitäts-Jude, der raffiniert die Naturgesetze gefälscht habe, um dem deutschen Volk zu schaden. Von Marx wußten wir, daß er die

Arbeit zur Ware erniedrigte und selbst Syphilis hatte. Lenin war ein intellektueller Putschist, der während des Bürgerkrieges den Bauern das Letzte nahm und selbst einen Rolls Royce fuhr (letzteres las ich 1999 auch im Spiegel).

Thomas und Heinrich Mann waren für uns kein Begriff, und von Brecht kannten wir keine Zeile. Alle diese Leute waren offenbar hinderlich bei der großen Aufgabe, die Welt zu erobern. Man hatte uns eingetrichtert, wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Jetzt, wo nicht einmal mehr ein Ausweg da war, war überhaupt kein Wille mehr. Das Konzept der Nazis, »nach uns die Sintflut«, schien aufzugehen. Mehr aus Verzweiflung fanden sich ein paar Leute zusammen und gründeten eine Laienspielgruppe, die sich hochtrabend »Arbeitsgemeinschaft Theater« nannte: zwei Oberschüler, ein Drogist, eine Lehrerin, ein Lehrer, eine Hausfrau, ein kleiner Ladenbesitzer, ein Heimatdichter, ein Drucker, ein Kellner. Unser Glück war ein verkrachter Literaturstudent, der als Soldat den Krieg überlebt hatte und nach dem Krieg in eine Schmiede einheiratete. Er war unser Leiter und unser Programm. Erschöpft von der täglichen Schmiedearbeit verwickelte er uns abends in Theater, Literatur, Ethik, zu unserem Verdruß auch in Disziplin und Kartenverkauf, denn unser »Dienstherr« war der Kulturbund, und der drängte auf öffentliche Veranstaltungen.

Unser erstes Programm trug den Titel »In grauen Tagen Trost«. Es waren Gedichte von Trakl, George, Heym, Hölderlin, Novalis. Im Mittelpunkt stand Hofmannsthals *Tor und Tod*. Was zur Selbstermutigung in kleinem Kreis gedacht war, zog unerwartete Kreise. Leute, die man in Apathie glaubte, waren plötzlich unser Publikum. Der kleine Saal in Rumpfs Hotel reichte bald nicht mehr aus, und wir zogen – Gott weiß mit wessen Erlaubnis – um in den schönen Spiegelsaal des Köthener Schlosses, in dem schon Bach musizierte. Auch unser Programm erweiterte sich: Plautus' *Mädchen von Andros*, Goethes *Laune des Verliebten*, Hofmannsthals *Tod des Meisters*, Schwarz' *Schneekönigin* und eigene Stücke (*Der Narr als Despot*, *Fellachen*). Unser Heimatdichter dramatisierte Wäschkes *Paschlewwer Jeschichten*, die wir in Köthener Mundart aufführten. Bald wurde das Stadttheater auf uns aufmerksam und bot uns an, bei ihnen »auszuhelfen«, wahrscheinlich um Personal zu sparen. So geriet ich in den Extra-Chor und durfte in *La Traviata* das Trinklied mitschmettern.

Dabei machte ich erste Bekanntschaft mit professioneller Regie. Bei der Stelle »Auf trinket, auf trinket in durstigen Zügen« kam von unserem Regisseur, Herrn Messner, von unten ein kurzes »Bewegung!« mit harscher Betonung der ersten Silbe. Darauf hatten wir, Sektglas in der Hand, den Rest des Liedes, »den Kelch, den die Schönheit kredenzt« usw., unseren Chornachbarn links und rechts jeweils mit kräftigen Wendungen des Körpers mitzuteilen. In *Nelsons Hoheit amüsiert sich* entdeckte man bei mir auch tänzerische Talente, und ich steppte zu »Duft'ge Parmaveilchen«, gesungen von Horst Tappert, wahrscheinlich mehr bekannt als Derrick. *Man spricht heut nur noch von Clivia* war Höhepunkt und vorläufiges Ende meiner Theaterlaufbahn. Mit unserer Gruppe hatten wir das Totentanzspiel *Der todesmüde Tod* von Karl Hüllweck in der Kirche Sankt Jakob aufgeführt. Ich spielte einen Aussätzigen. Das gotische Kirchenschiff, die Silbermannorgel, das Licht aus den hohen Kirchenfenstern, das ergriffene Publikum machten einen solchen Eindruck auf mich, daß ich an Ort und Stelle konvertierte. Nicht zum Glauben, sondern zum Theater, eigentlich zum Glauben an Theater. Dabei gab es ein Problem. Ich spielte nur Rollen, aber unser Leiter konnte mit dem Stück, mit den Schauspielern, mit dem Raum, mit der Musik spielen, dabei hatte er es so wenig gelernt wie ich. Purer Neid stieg in mir auf, und ich machte mich auf die Suche. Ich traf einen Herrn Weiler, von dem es hieß, man könne Pferde mit ihm stehlen. So etwas hatte ich ja vor, und ich lud ihn kurzerhand zu einer Aufführung des russischen Märchens *Goldjäger* ein, das mußte ihn als Kreissekretär der Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft ja interessieren. Ich hatte es mit meiner 6. Klasse einstudiert, denn inzwischen hatte ich das Abitur gemacht und war Neulehrer. Auf meine erwartungsvolle Frage, wie es ihm gefallen habe, schwieg er zunächst bedeutend (später nannte ich das an ihm »Klein-Lenin«). Dann sagte er kurz: »Wann fangen Sie bei uns an?« Noch bevor ich freudig antworten konnte, die zweite Frage: »Was machen ausgerechnet Sie in der LDP?«

Ich war Mitglied der Liberaldemokratischen Partei Deutschlands. Gleich nachdem Parteien zugelassen wurden, war ich zusammen mit meinem Freund Gerhard Neumann eingetreten. In unserem Freiheitsdrang übersetzten wir »li-

beral« mit »frei« und die Losung: Sozialstaat Ja – Sozialistischer Staat Nein; Volksstaat Ja – Klassenstaat Nein; Starke Kommunen Ja – Kommunismus Nein, sprach uns aus dem Herzen, denn seit dem Einmarsch der Russen, die die Amerikaner ablösten, waren wir bekennende Antikommunisten. Die ersten Wahlen 1946 forderten uns geradezu heraus. Aus dem *Kommunistischen Manifest* schnitten wir den Satz aus »Kommunisten wollen die Weibergemeinschaft«. Den Rest, daß dies die Feinde der Kommunisten behaupten, ließen wir weg. Wir vergrößerten das Ganze und klebten es als Wahlplakate der LDP an viele Schaufensterscheiben. Die LDP wurde in Köthen stärkste Partei, was wir natürlich auf unseren Beitrag zurückführten. Mein Freund, obwohl erst kurze Zeit Mitglied, stieg in den Vorstand auf. Aber auch nach diesem Erfolg verließ uns der Unernst nicht. Rektor Pricke war Vorsitzender der LDP in Köthen und ging uns mit seinem Gehrock, seiner schrillen Greisenstimme und mit seinen ständigen Beschwörungen, von Damaschke, der uns überhaupt kein Begriff war, zu lernen, stark auf die Nerven. Mehr aus Langeweile schrieb mein Freund auf den Vorstandssitzungen immer mit, wenn wieder von Damaschke die Rede war, und das war oft so und oft dasselbe. Die einzelnen Sätze klebte er nahtlos hintereinander, was eine seltsame, aber lange Rede ergab. Auf der nächsten Einwohnerversammlung war man sehr erstaunt, als der Vorsitzende der LDP, Rektor Pricke, überraschend Einlaß begehrte und eine lange und seltsame Rede hielt. Man verstand kein Wort, aber das war man vom Rektor mit seiner Bildung gewöhnt. Die Leute haben nie erfahren, daß ich es war, der sie mit Maske, Stimme und Gehrock des »Rektors« auf Damaschke einschwören wollte. Meinen Freund kostete es den Vorstandsplatz, und mein Liberalismus bekam einen Knacks, als auf einem Bierabend Jungliberale laut die »morschen Knochen zittern« ließen, weil ihnen »heute Deutschland gehört und morgen die ganze Welt«.

Herrn Weilers Frage, warum ausgerechnet ich in der LDP sei, traf mich also nicht ganz unvorbereitet. Zumal Herr Weiler fortfuhr: »Warum kommen Sie nicht zu den Kommunisten, die brauchen doch Leute?« So wurde ich am 22. Dezember 1948 Laienspielleiter und Kommunist. Über unsere Gruppe ließe sich viel erzählen, da ich aber endlich auf Brecht zu sprechen kommen muß, nur ein paar Stichpunkte: An-

gewachsen auf sechsundzwanzig Mitglieder, spielten wir Tschechows *Heiratsantrag* und waren so vermessen, als zweites Stück *Wassa Shelesnowa* von Gorki aufzuführen. Noch dazu auf der Bühne des Stadttheaters, dessen muffige Aura wir damit ein wenig beschämen wollten. Publikum und Kritiken (die wir allerdings selber schrieben) bescheinigten uns, daß wir den Sieg davontrugen. Auch durch die großartige Darstellerin der *Wassa*, einer Hausfrau, von der wir erst später erfuhren, daß sie die Schwester des berühmten UFA-Stars Gustav Diesl war. Wir hatten in unserer Gruppe drei Dichter, einen Maler, zwei Musiker, einen Tontechniker, denn wir produzierten auch Hörspiele (*Petronius* zum Beispiel), die wir von einem Raum in den anderen übertrugen. Und wir fuhren auf Tournee. Das hatte Fritz Weiler ermöglicht. Bei dem absoluten Mangel an Transportmitteln hatte er den Einfall, den Polizeipräsidenten von Köthen durch treuherziges Bitten und drohende Hinweise auf die gemeinsamen großen Ziele herumzukriegen, uns an den Wochenenden die »Grüne Minna« auszuleihen. Weiler schaffte es. Das Gefährt war mit seinen zwölf Sitzplätzen sehr geeignet, und selbst unsere Requisiten waren sicher, da es vergittert war. Problematisch war nur der Schock, den wir jedesmal auslösten, wenn wir bei den MAS (Maschinenausleihstationen) auf den Dörfern zu Tanzveranstaltungen vorfuhren, der allerdings gemildert wurde, wenn es uns gelang, in den kurzen Tanzpausen einen Majakowski oder Puschkin unterzubringen und die Tänzer danach froh waren, weitertanzen zu können. Wir veranstalteten ein landesweites Preisausschreiben für neue Stücke, waren ständige Gäste im Landessender Halle und fuhren sogar zur »Ferienbetreuung« in den Harz. Und uns beschlich, wie viele der »ersten Stunde«, wenn die zweite einigermaßen überstanden war, etwas Gemeingefährliches: Zufriedenheit.

Da kam Brecht.

Das Manuskript war zerlesen, es war sicher durch viele Hände gegangen. Mit Schreibmaschine geschrieben auf dünnem Papier, mußte man es mit Vorsicht umblättern. Ich weiß nicht, von wem ich es hatte. Wir bereiteten für den »Tag der Freundschaft« in Halle gerade das usbekische Märchen *Tachir und Suchra* vor, als es plötzlich da war: *Die Gewehre der Frau Carrar*, ein Stück über den spanischen Bürgerkrieg von Bert Brecht.

Vom spanischen Bürgerkrieg hatten wir schon gehört. Von Ernst Busch im Radio, wenn seine Stimme mit *Mamita mia* oder *Jaramafront* in die verschlossensten Gehirne drang. Durch ihn erfuhren wir, mitgerissen, daß es neben der »Legion Condor«, die wir einst in Liedern als Retterin vor den Roten besungen hatten, noch eine ganz andere Seite gab, bei der uns nicht nur die Lieder besser gefielen. Der Kampf der Internationalen Brigaden erschloß uns den Karl Marx auch für unsere Gefühle. Ein Kämpfer für die Sache der spanischen Republik hatte in unseren Augen die Aura der Bewunderung. Für die »Linke« wurde Spanien so etwas wie Jerusalem für die Juden.

Brechts Stück aber hatte so gar nichts Heiliges. Es war von erschreckender Direktheit. Doch gerade davon ging eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Seine Nüchternheit war verführerisch, seine Kargheit machte neugierig. Die Sprache war knapp und ausgespart und weckte eine enorme Vorstellungskraft. Die anscheinend mathematische Konstruktion entwickelte im Laufe des Stücks eine mir bis dahin nicht bekannte Lebendigkeit, ja, es war, als erlebte man alles selbst und hörte Leute sprechen, die man zu kennen glaubte. Der »ferne Kanonendonner« steigerte die Spannung bis zum Bersten, und doch war es kein atemloses Glotzen, sondern herausgeforderte Ehrlichkeit: Frau Carrar, Frau eines Fischers und Mutter zweier Söhne, verbietet, nachdem ihr Mann beim Aufstand in Oviedo gefallen ist, ihren Söhnen, an die Front zu gehen. Ihrem Bruder Pedro, einem Milizionär, der gekommen ist, die an der Front dringend benötigten Gewehre ihres Mannes zu holen, verweigert sie die Herausgabe. Sie verhärtet sich, je mehr man in sie dringt, beharrt auf strikter Neutralität, beschuldigt am Ende die Verteidiger, schuld am Blutvergießen zu sein, bis man ihr den älteren Sohn auf einer blutigen Plache bringt. Die Faschisten haben ihn, der mit dem Boot zum Fischen draußen war, mit ihren Maschinengewehren erschossen. Das Entsetzen, auch über sich selbst, läßt Frau Carrar zum Gewehr greifen und mit an die Front gehen.

Wir beschlossen, das Stück sofort zu inszenieren. Daß es in Kämpfen der Klassen keine Neutralität gibt, interessierte uns auch in unserer Situation, aber mehr noch der Sog, der von diesem Text ausging und der alles abverlangte, was

man an Menschenkenntnis, Beobachtung, Erfahrungen besaß, aber auch an Spielfreude und Humor. Merkwürdig, das Stück setzte vieles frei, was mit dem Stück selbst nichts zu tun hatte. Wir erzählten uns während der Proben gegenseitig Geschichten, die wir erlebt hatten, auch Witze. Wir blödelten, improvisierten und saßen manchmal bis Mitternacht beim Bier zusammen.

Schwierigkeiten machte die Besetzung. Für Figuren wie den Arbeiter und Milizionär Pedro reichten die »Laien-Typen« nicht aus. Wir hätten es sicher aufgegeben, wenn der Zufall nicht geholfen hätte. Wir stießen auf einen Mann, einen Arbeiter wie er im Buche steht, der leider das ganze Theater als »Verstellerei« ablehnte. Er hatte sich schon mehrmals geweigert, unserer Gruppe beizutreten, und wir waren nicht unglücklich darüber, weil er launisch war und unleidlich, wenn ihm das Geringste gegen den Strich ging. Als wir ihm den Pedro anboten, lachte er laut. Und um uns den Unsinn vor Augen zu führen, nahm er den Text und las ihn, ohne mit der Wimper zu zucken, herunter, hier und da ein »Blödsinn« und »lächerlich« einflechtend. Er fiel aus allen Wolken, als wir heftig applaudierten, weil es uns gefiel. Sprach- und wehrlos vor Überraschung, hörte er, daß er mit dem Pedro besetzt sei. Sein Kommentar: »Ihr werdet euch wundern, wie das endet.« Damit sollte er recht behalten.

Als die Premiere heranrückte, fragten wir uns, was diesem Ereignis wohl angemessen sei. Bescheidenheit lag uns fern, so gab es nur eine Antwort: Der Autor muß her. Da wir aber jenen Herrn Brecht nicht kannten, wußten wir nicht, ob er die Ehre einer Einladung zu uns richtig zu würdigen weiß. Deshalb setzten wir in unsere Lokalzeitung *Freiheit* eine Annonce, die unsere Premiere ankündigte, und fügten, fett gedruckt, hinzu: Bert Brecht ist anwesend. Das schnitten wir aus, klebten es als deutlichen Hinweis auf die Einladung und schickten das Ganze an: Bert Brecht, Berliner Ensemble. Für uns war klar, wenn er ein so großer Mann ist, wie es heißt, hat er Humor und kommt. Kommt er nicht, ist das mit der Größe ein Gerücht. Er hatte Größe. Er kam zwar nicht selbst, angeblich wegen einer Erkältung, aber er schickte die beiden Autobusse des Berliner Ensembles mit der Bitte, einfach einzusteigen.

Ich nahm die ganze Gruppe mit. Dazu noch den Chor

der Lohmannschule, denn ich hatte gehört, Brechts Stücke müssen von Liedern unterbrochen werden. So verfaßte ich ein Lied, das unser Komponist Harry Strauss vertonte und das wir Bert Brecht nicht vorenthalten wollten. Ahnungslos fuhren wir gen Berlin, und der schöne Spruch bewahrheitete sich, daß Unwissen Macht ist.

Hätten wir auch nur gehaut, wen Helene Weigel in die Probebühne des Berliner Ensembles zu den »jungen Leuten, die ein ganzes Jahr gearbeitet haben«, eingeladen hatte, wir hätten kein Wort herausgebracht: Ernst Busch, Therese Giehse, Wolfgang Langhoff, Fritz Wisten, Elisabeth Hauptmann, Jakob Walcher, Ruth Berlau, Hanns Eisler, Paul Dessau, Wolfgang Harich, Paul Rilla, alle Schauspieler des Berliner Ensembles und so weiter. So aber betraten wir die Probebühne wie jeden Dorfgasthof, in dem gespielt wurde, und wir spielten auf Teufel-komm-raus. Der Beifall war riesig. Man kam auf die Bühne und schüttelte uns die Hände. Am 21. März 1951, das war der Tag, schrieb ich in mein Tagebuch: »Paul Wandel (Volksbildungsminister) beglückwünschte jeden von uns. Eine Frau hat mich umarmt.« Brecht fand es »lustig«, aber er nahm uns ernst und kritisierte uns. Übrigens hatte ich Mühe, Brecht nach der Aufführung unter den Anwesenden zu finden. Helene Weigel hatte mir überglücklich gesagt, ich solle gleich zu Brecht kommen, und ich ging auf den Mann zu mit der grauen Jacke und dem Brecht-Haarschnitt. Er schien mir auch bedeutend genug, denn er war von einer Traube von Leuten umringt, die an seinen Lippen hingen. Irrtum. Es war Paul Dessau. Der nächste, den ich als Brecht ansprach, war der Schauspieler Peter Kalisch: wieder Brecht-Schnitt, wieder die graue Jacke, aber diesmal allein und nachdenklich in einer Ecke.

Außer dem Pförtner, der ebenfalls eine graue Jacke trug, fiel mir sonst niemand mehr als »brechtisch« auf, bis mir ein unauffälliger Mann mittlerer Größe die Hand gab und vor sich hinmurmelte: »Brecht«.

Brecht probierte mit uns bis kurz vor Mitternacht. Er fand unsere Vorstellung von der Spanierin Carrar »etwas dampfig« und den Schluß »ein wenig absurd«. Ich hatte »verfremdet«: Im Stück wird zwar am Ende zur Waffe gegriffen, um gegen Franco zu kämpfen, aber ich ließ den Milizionär Pedro am Ende durch den Vorhang treten und das Gedicht »An

meine Landsleute« sprechen: »Greift zur Kelle, nicht zum Messer«. Das Publikum könnte ja sonst, 1951, auf den Gedanken kommen, beim Friedenskampf zum Gewehr zu greifen. Nun sollte plötzlich »ein wenig absurd« sein, wo ich mich am meisten als »Brechtianer« gefühlt hatte. Meine Verwirrung wuchs, als »mein« Pedro, alles andere als ein »Brechtianer«, ja, ein Hasser aller »Verstellerei«, gegen Mitternacht Mitglied des Berliner Ensembles war. Brecht meinte, er habe ihm »gern zugeschaut«. Meiner Auffassung über Kollektivität gemäß, hätte mich dieser Erfolg freuen müssen. Ich war stinksauer. Ich war schließlich der Regisseur. Das hielt an, bis wir am nächsten Morgen die Busse vor der Probebühne besteigen wollten und ich zufällig zwischen Tür und Angel auf Brecht stieß, der zur Probe kam. Ich grüßte ehrfurchtsvoll, aber frustriert. Brecht mußte es wohl bemerkt haben, denn er zupfte etwas verlegen an seiner Mütze und sagte fast entschuldigend, er habe gesehen, daß es da noch viel zu lernen gäbe und ob ich Lust hätte, dies beim Berliner Ensemble zu tun.

Ich hatte Lust.

Das BE

Anders als üblich lernte man das Berliner Ensemble zuerst als Legende kennen. Später sollte ich erfahren, daß der Meister daran nicht unschuldig war, obwohl er doch sonst versicherte, das Geheimnis der Erfolge des BE sei die geheimniszerstörende Wirkung seiner Aufführungen. Aber schon Eugen Berthold muß in Augsburg um den Nutzen von Legenden gewußt haben, denn er nannte sich bereits bei der Herausgabe seiner ersten Gedichte einen Klassiker. Sein Azdak sprach es später ganz unverhohlen aus, wenn er im *Kaukasischen Kreidekreis* den verdutzten Rechtsanwalt nach der Höhe seines Honorars fragt: »Ich hör Ihnen ganz anders zu, wenn ich weiß, sie sind gut.« Auch daß Brecht »Stars« an seinem Theater nicht mochte, ist ein Gerücht. Im Gegenteil. »Berühmtheit ist eine unverzichtbare Arbeitsgrundlage.« So der Meister.

1950 zum ersten Deutschlandtreffen der FDJ, war es mir gelungen, Karten für zwei Aufführungen des BE zu ergattern:

Der Hofmeister von Lenz in der Bearbeitung von Brecht und *Wassa Shelesnowa* von Gorki. Selbstverständlich fanden wir unsere »Wassa«, kreierte in Köthen von unserer Laienspielgruppe, viel besser. Aber der *Hofmeister*, Brecht verzeih mir's, hat mich benebelt.

Ich verschlang sofort das *Kleine Organon für das Theater*, besorgte mir den *Dreigroschenroman* und betrachtete nunmehr mein künftiges Leben als Aufbruch ins »wissenschaftliche Zeitalter«.

Daß der *Hofmeister* nicht nur Wahrheiten über die deutsche Misere enthielt, sondern auch Schönheiten, ja, daß er wahrscheinlich die schönste Aufführung des deutschen Nachkriegstheaters war, bemerkte ich erst viel später. Für mich war er einfach, ganz im Sinne Diderots, Gipfel der Aufklärung, und Aufklärung, so schien es mir, war das, was wir nach der Menschheitskatastrophe am dringendsten benötigten. So hielt ich mich an die Sprüche, nicht an die Schönheit, und schrieb mir in großen Buchstaben den Epilog mit Kreide an die Wand: Schüler und Lehrer einer neuen Zeit betrachtet seine Knechtseligkeit, damit ihr euch davon befreit. Als ich Brecht später davon erzählte, hatte er eine viel plausiblere Erklärung dafür: »Brechts Slogans sind die besten.«

Tatsächlich brauchte man auch in der Nähe Brechts eine ganze Zeit, um hinter seine Absichten, Methoden und Tricks zu kommen. Brecht gehörte zu jenen Lehrern, die nicht lehrten. Er lud von Anfang an zur Mitarbeit ein und überließ es jedem selbst, davon Gebrauch zu machen oder nicht. Allerdings ging er dabei von dem Grundsatz aus, daß Assistenten faul sind. So flatterte Weihnachten 1952 allen Assistenten ein Brief mit entsprechenden Beschimpfungen auf den Tisch, endend mit dem Text, der inzwischen zum Zitat wurde: »Die Arbeit beim B. E. ist aufgebaut auf dem Interesse, das die Mitarbeiter am Theater nehmen, dem eigentlichen Gradmesser des Talents.« Große Wirkung hatte das nicht, und die Fluktuation an Assistenten erreichte Rekordzahlen. Waren es bei meiner Ankunft an zwölf, blieben am Ende ganze drei.

Meine Entdeckung Brechts aber machte ich erst nach einem Jahr der Mitarbeit. Zunächst wunderte es mich und dann fand ich heraus, daß wissenschaftliche, moralische, politische, kritische Begriffe bei Brecht selten »pur« vorkommen. Sie haben zumeist Zusätze wie Lust, Genuß, Vergnü-

gen, Witz, aber auch Erstaunen, Neugier, Erschrecken. Da ist die Rede von der »Lust des Produzierens«, vom »Witz der Dialektik«, vom »Genuß als Stärkung des Lebenswillens«, vom »Vergnügen an der Unstetigkeit der Dinge«, vom »Reiz des Politischen«, vom »Erstaunen als Lebensbedürfnis«, von der »Poetik der Kritik«, vom »Erschrecken als Beginn der Erkenntnis«.

Und es brauchte bis zu den letzten Gesprächen im August 1956 in Buckow, um zu erfahren, was Brecht für die wesentlichste Seite seiner Texte und Stücke hielt: ihre Naivität. Er beklagte mir gegenüber bitter, daß man seine Arbeiten unnaiv als Gedanken- oder Moralproduktion betrachte. Er habe für selbstverständlich gehalten, daß es keine Kunst ohne Naivität gäbe, jedenfalls keine echte. Deshalb habe er es – leider – unterlassen, darüber zu schreiben. Das würde er jetzt nachholen, oder wir sollten es tun. Naivität, die er meine, sei das Gegenteil von Simplizität. Sie ignoriere nicht das Wissen, sondern setze es voraus. Aber alles Wissen, jede Analyse, jede gesellschaftliche Kritik würden erst zu Kunst und als Kunst wirksam, wenn sie ganz naive Impulse auslösten: eben Lust, Neugier, Genuß, Zorn, Erstaunen, Erschrecken, Freude, Protest, Trauer, Jux, Mut und Übermut.

Noch heute reduzieren hauptsächlich Literaten, noch dazu in der Sprache Brechts, Brecht auf einen »puren« Aufklärer und lassen ihn mit seinem »Aufklärer« an einer Zeit scheitern, in der Vernunft kein Heilmittel sei, sondern die eigentliche Krankheit. 1951 jedenfalls stand ich mit Erich Franz, das war der Name »meines« Pedro der *Carrar*-Amateur-Aufführung, die uns an das BE gebracht hatte (er wurde übrigens einer der bekanntesten Filmschauspieler der DDR), Koffer in der Hand, vor der Reinhardtstraße 25, der Probebühne des BE, und überschritt die Pforte mit der Gewißheit, das wissenschaftliche Zeitalter zu betreten. Alles schien darauf hinzudeuten. Man probierte die Gerhart-Hauptmann-Bearbeitungen *Biberpelz* und *Roter Hahn*. Es war taghell, die Vorhänge vor den großen Fenstern waren weit zurückgezogen, es hieß, Brecht hasse die »fensterlosen Räume«. Der Ton, der auf der Probe herrschte, war für Theaterleute zu normal, für Wissenschaftler allerdings zu fröhlich. Dennoch hatte man den Eindruck eines Laboratoriums, in dem experimentiert wurde. Das bestätigte auch ein Gerät dicht neben

dem Regiepult. Es war ein riesiger Verstärker im hellgrauen Technik-Design mit vielen Schalthebeln, Kontrollämpchen, Meßinstrumenten und mit zwei Plattentellern zum gleichzeitigen Abspielen von zwei Tonträgern (er wurde übrigens nie benutzt. Nur einmal verwendete ich ihn später auf der Bühne als Trickkiste für einen Kriegsberichterstatter in Bechers *Winterschlacht*). Brecht mußte unser Kommen bemerkt haben, er stand auf, drängte sich durch die Sitzreihen, kam auf uns zu, gab jedem die Hand und sagte leise, um die Probe nicht zu stören: »Schön, daß Sie da sind, setzen Sie sich in die Probe und notieren Sie alle Einwände.«

Mit dieser Äußerung Brechts ließ ich bisher alle Berichte enden, die ich im Laufe der Jahre über unsere Ankunft schrieb. Entsprach das doch jenem Bild des chinesischen Weisen, das Caspar Neher in den dreißiger Jahren von Brecht gezeichnet hatte. Es war ja auch eine großartige Haltung eines großen Mannes. Aber eben nur eine. Bestimmt tut es Brecht keinen Abbruch, wenn ich die Legende von der Liebe Brechts zu Kritik und Einwand hier ein wenig mit der Realität bereichere.

Drei Jahre später, ich war inzwischen Regieassistent von Brecht bei dem Strittmatter-Stück *Katzgraben*, sah Peter Palitzsch, der von einer Auslandsreise zurückkam, die Voraufführung der Neuinszenierung, auf die Brecht und ich sehr stolz waren. Nachdem das Publikum am Ende ganz gut geklatscht hatte, ging Brecht erwartungsvoll auf Palitzsch zu und fragte, was er jetzt zu dem neuen Schlußbild sage. Die Antwort von Palitzsch: »Mörderich« (Palitzsch ist Sachse und kann kein »sch« sprechen). Brecht machte auf dem Absatz kehrt und ließ ihn stehen. War es in den folgenden Tagen überhaupt nicht zu vermeiden, ihn bei Zusammenkünften anzusprechen, hieß Palitzsch »Herr Palitzsch«, Brechts äußerster Grad von Verachtung. Dabei blieb es. Nach etwa drei Wochen klingelte bei Palitzsch spät abends das Telefon. Zu seiner Überraschung rief Brecht an und wollte irgendwelche Nebensächlichkeiten wissen, die man genausogut am nächsten Morgen hätte besprechen können. Brecht hatte sich schon verabschiedet, und Palitzsch wollte schon den Hörer auflegen, als er Brechts Stimme nach einem Räuspern noch einmal vernahm: »Und warum mörderisch?«

Am 15. März 1951, das war der Tag unserer Ankunft, waren

wir von allem überwältigt. Wir konnten nicht wissen, daß wir noch am selben Tag nicht nur die Freundlichkeit des Berliner Ensembles kennenlernen sollten, sondern auch seine Hackordnung.

Zunächst aber der Empfang durch Helene Weigel, Luisenstraße 18, wo sich die Arbeits- und Büroräume des Ensembles befanden. Erneute Überwältigung, diesmal durch Normalität. Man empfing uns wie alte Bekannte, auf die man lange gewartet hatte. Die einzige Schwierigkeit bereitete mir das »Du«, mit dem wir sofort angesprochen wurden und das ich mit »Du« zu erwidern hatte. Wie immer bei »Helli«, so wollte sie angesprochen werden, gab es schnelle und konkrete Resultate: einen Wohnungsschlüssel (»Saubermachen müßt ihr selber, aber bitte jeden zweiten Tag«); einen Arbeitsvertrag als Regie-Assistenten-Eleve (dreihundertvierzig Mark); den Namen des Betriebes, in dem wir schon am nächsten Tag Werbung für das BE machen sollten (»Ihr kennt euch ja aus in Betrieben«), ein Arbeitszimmer unter dem Dach (1 Meter 25 mal 2 Meter 80) und den Rat: »Es ist besser, ihr stellt euch auch gleich mal in der Dramaturgie vor, zweiter Stock.« Der Ton, in dem das gesagt wurde, ließ darauf schließen, daß im zweiten Stock ihr Reich endete. Der Empfang dort war auch entgegengesetzt. Nachdem man angeklopft hatte und von drinnen ein »Was ist?« zu vernehmen war, betrat man ein kleines Zimmer, das durch einen schmalen, langen Klapp-tisch (eine Erfindung Brechts) geteilt war. In der einen Hälfte, hinter dem Tisch, ein Mann mit aufgestütztem Kopf, bei dem man aber noch die hohe Stirn und die schwarzgeränderte Hornbrille erkennen konnte: der Chefdramaturg. Sein Name: Peter Palitzsch. Ursprünglich als Werbefachmann engagiert, jetzt Wächter über alles Dialektische und Epische. In der anderen Hälfte, ausgestreckt auf einer Liege, ein weiterer Dramaturg: Claus Hubalek. Er schlief, obwohl es hellerlichter Tag war. In knappen Worten trug ich noch einmal meine Geschichte vor, nachdem von dem Mann hinter dem Tisch ein ebenso knappes »Und?« gekommen war. Ich erzählte von dem Jahr der Vorbereitung in unserer Laienspielgruppe, von der Aufregung des Vorspielens auf der Probebühne des BE, von unserem unerwarteten Engagement an das berühmte Theater und von unserer Freude darüber. Ich hatte längst geendet, als der Bebrillte plötzlich aufsaß, mich erstaunt ent-

deckte und in epischer Sachlichkeit sagte: »Hier wird ja jeder engagiert, der von Brecht auch nur das Geringste macht«, damit versank er wieder in dramaturgischen Papieren. Ich stand noch eine ganze Weile betreten und überflüssig da, ging dann, besser taumelte die Treppe wieder herunter und traf unten auf Wolfgang Böttcher, ebenfalls Assistent des BE, aber mehr aus Hellis Reich. Er schien die Prozedur zu kennen, denn er nahm mich beim Arm, nannte »die da oben« Arschlöcher und expedierte mich zum »Piccolo«, dem kleinen Café Ecke Reinhardtstraße. Dort spendierte er mir einen »Spezi«, den Kognak der Minderbemittelten. Aber es sollte noch schlimmer kommen. Der neue männliche Zugang hatte das Interesse einer Schauspielerin am Nebentisch geweckt. Auch sie schien mein Elend zu verstehen. Sie nahm ihr Rotweinglas, setzte sich an meinen Tisch und erzählte mir sofort die Geschichte ihrer Emigration in England, wo sie Theater gemacht hatte und viele Rollen spielte. Jetzt spiele sie die Jungfer Rehhaar im *Hofmeister* und eine Kleinbürgerin an der Kupfersammelstelle in der *Mutter*, dabei sei sie mit so großen Erwartungen »zu Brecht« gekommen, aber auch der habe nur »seine Lieblinge«, die alles zu spielen kriegten, und sie gehöre nicht dazu. Ob ich das richtig fände. Ich verneinte dies, konnte aber sonst nichts Wesentliches zur Klärung beitragen. Der Abend endete spät und betrunken. Ich erinnere mich nur noch an das Schlußwort der erfahrenen Kollegin: »Im Berliner Ensemble hat jeder mal groß angefangen.«

Um wieder etwas vorzugreifen: Peter Palitzsch, der gestrenge Chefdramaturg, wurde später mein engster Regie-Partner. Uns verband eine Zeitlang fast eine Freundschaft. Da ich gestrenge Chefdramaturgen ungern im Rücken habe, lockte ich ihn bei der Arbeit an der Synge-Komödie *The Playboy of the Western World* (1956) mit Fragen und Problemen geschickt hinter das Regiepult, wo er zu seiner Verwunderung hängenblieb. Unter seinem und Brechts Protest, der ihn für einen »echten« Dramaturgen, aber nicht für einen Regisseur hielt, erschienen im Programmheft unter Regie die Namen Palitzsch und Wekwerth. Unter Freunden gilt das Alphabet und da kommt eben das P vor dem W. Und so hielten wir es bei allen gemeinsamen Arbeiten, es waren im ganzen fünf. Wie sollte ich damals wissen, daß eine Wessi-Ossi-Epoche diese Geschichte, wie alle Geschichten, umschreiben

wird. Wo der Ellenbogen regiert, steht natürlich der an erster Stelle, der auch der Erste ist. Was liegt da näher, als daß ein Wessi vor dem Ossi steht? So war es nur konsequent, daß Roger Willemsen, der Moderator der sagenhaften Brecht-Gala zum hundersten Geburtstag, veranstaltet vom ZDF und dem Suhrkamp-Verlag, unsere gemeinsame Inszenierung des *Arturo Ui* von 1959, von der Filmausschnitte gezeigt wurden, als die »weltberühmte Peter-Palitzsch-Inszenierung« ankündigte. Nun war Peter Palitzsch gerade bei dieser Inszenierung nur zum Teil anwesend, weil er sich in den Kopf gesetzt hatte, noch vorher die Uraufführung der *Arturo Ui* unbedingt in Stuttgart herauszubringen, die heute tatsächlich niemand mehr kennt. Es gab noch während der Sendung telefonische Proteste. Unter denen, die beim ZDF protestierten, war Peter Palitzsch nicht zu finden.

Die Umwertung aller Werte scheint auch vor ihm nicht haltgemacht zu haben.

Doch zurück zu unserer Ankunft im BE und da von der Tragödie der ersten Tage zur Comedy.

Nach den außerordentlich erfolgreichen ersten Theaterproduktionen beschlossen Dramaturgie und Gewerkschaft, eine »wohlverdiente Reproduktion der Produzenten« durchzuführen, kurz ein Vergnügen am Wandlitzsee. Alle »Schwesternkünste« waren geladen. Die Gewerkschaft erließ an die Mitglieder einen Aufruf, an diesem Abend alles zu zeigen, »was man außer Theater noch auf dem Kasten hat«. Die einzelnen Nummern sollte man bei Frl. Rülücke, wegen des Ablaufs, anmelden, und zwar mit der Angabe der Dauer. Das Echo war enorm. Wolfgang E. Struck (Ensemble-Name »Strucki«), von Brecht nach Ansehen seiner *Optimistischen Tragödie* in Schwerin engagiert für die »Erarbeitung von Massenszenen« (er hat im BE nie eine Massenszene inszeniert), konnte zaubern, und zwar für die Dauer von dreißig Minuten. Erwin Geschonneck (»Geschi«), der Star aller Fächer, bot Küchenlieder von unbegrenzter Dauer an. Axel Triebel, berühmter Glatzkopf von Theater und Film, konnte für mindestens zehn Minuten eine Stange von vier Metern balancieren. Bella Waldritter, ehemals begehrte Soubrette von Dessau bis Gera, im BE tätig in schwergewichtigen Rollen komischer und ernster Prägung, wollte mit dem Vilja-Lied von Franz Lehár erfreuen, und Frau Weidhaas, eine frü-

here Zirkusartistin und Wahrsagerin, von Brecht engagiert für »kleines Fach«, beherrschte fünfundzwanzig Zigeunerlieder zur Mandoline. Sabine Thalbach und Barbara Berg (Berg, weil sie nicht immer im Schatten der berühmten Eltern stehen wollte) kündigten selbstübersetzte Limericks an. Helli hatte ohne Lebensmittelmarken ein kaltes Buffett beschafft, und unsere ernstesten (E.-) Musiker fanden sich bereit, zum Tanz aufzuspielen. Pünktlich vierzehn Uhr bestiegen wir die beiden Tourneebusse des BE, die die Mitglieder in hochgespannter Erwartung nach Wandlitz transportierten, um sie nicht vor Null Uhr dreißig wieder nach Berlin zurückzubringen. Doch es kam etwas anders.

Schon der Nachmittag, gedacht zur Erholung im Park, verlief nicht unproblematisch. Ein älteres Paar, beide sonst in glücklichen Familienverhältnissen, wurde von Helli im Gebüsch erwischt.

Das Bier, echtes tschechisches Urquell in Flaschen, das die Busse mittransportiert hatten, wurde zu früh ausgeladen und unbeaufsichtigt im Park gelagert, so daß die Bierfreunde mit dem Umtrunk beginnen konnten, bevor das Fest eröffnet war. Ich erhielt von den beiden jungen Damen, die Limericks angekündigt hatten, das Angebot, sie über den See zu rudern, um mir ihre Limericks anzuhören und gegebenenfalls kritisch einzugreifen. Auch daraus wurde nichts. Wir waren kaum in der Mitte des Sees, als eine Art Fotoalbum auftauchte, das exakt alles enthielt, was es im Berliner Ensemble seit seiner Gründung an Liebesverhältnissen untereinander gegeben hatte, versehen mit Datum, Dauer und Paßbildern. Dazu entsprechende Bemerkungen, die mir das Blut in den Kopf steigen ließen, was aber offensichtlich beabsichtigt war, denn die beiden jungen Damen lachten sich halb tot. Dennoch erreichten wir noch rechtzeitig das Ufer, um am Beginn des Festes im Seeschlößchen teilzunehmen.

Die Eröffnung fast protokollarisch: Der Oberspielleiter tanzt mit der Intendantin, Brecht mit Helli. Damals schrieb ich mir erstaunt auf einen Bierdeckel: »Brecht tanzt! Das Intendantenpaar! Helli tippt ihn an, Brecht erhebt sich förmlich und greift zu. Er nimmt die Sache ernst: Spaß muß sein. Lippen aufeinandergebissen, tanzt er mit Helli ›Die Julischka, die Julischka aus Buda, Budapest, die hat ein Herz aus Paprika, das keinem Ruhe läßt‹. Es hat sogar gut ausgesehen.«

Danach gelang es Brecht zu entfliehen. Er hatte vorsichtshalber seinen alten Steyr-Zweisitzer mitgebracht. Helli eröffnete Fest, Buffett und Tanz und verabschiedete sich ebenfalls, damit »die Rasselbande«, wie sie meinte, sich nicht so sehr beaufsichtigt fühle. Damit verschwand auch sie. Das nächste, was sie, wieder in Berlin, vom Fest hörte, war ein Anruf der Kriminalpolizei Oranienburg, zuständig für Wandlitz, mit der Mitteilung, daß alle Türen des Seeschlösschens verschlossen und bewacht seien, so daß sich niemand den Ermittlungen entziehen könne, und alle Verdächtigen, das gesamte Berliner Ensemble, im großen Tanzsaal eingeschlossen seien, wo die Untersuchung stattfände. Eine ahnungsvolle Helli verließ eilends ihr Bett, rief ihren Fahrer Lindemann und ordnete an, bei Mißachtung aller Verkehrsregeln so schnell wie möglich nach Wandlitz zu fahren.

Es war auch dringend nötig, denn dort hatte sich inzwischen folgendes ereignet: Durch den vorzeitigen Biergenuß eskalierte der Tanz sehr schnell zum Chaos. Der Schauspieler Bernd Asberg, ein sonst ruhiger und unauffälliger Mensch, der früher gekellnert hatte, entriß einem Kellner ein riesiges Tablett mit gefüllten Biergläsern und balancierte es unter Applaus und Anfeuerungsrufen mitten durch die Tanzenden, ohne einen Tropfen zu verschütten. Mit einem gekonnten Sprung, immer noch das Tablett auf der Hand, erklimmte er das Musiker-Podest und stimmte mit einer Stimme, die man ihm nie zugetraut hätte, »Sentimental Journey« an, das die Kapelle gerade spielte. Natürlich hatte er das nicht bei Fräulein Rüllicke angemeldet, so daß die anderen, deren Darbietung dran war, heftig protestierten. Frau Weidhaas schlug mit ihrer Mandoline solange auf ihn ein, bis er vertrieben war, aber bevor sie das erste der fünfundzwanzig Zigeunerlieder beginnen konnte, übertönte sie die Kapelle mit dem »tiger rag«, denn die Musiker wurden nach der Anzahl der Titel bezahlt. Der »tiger rag« riß nun wiederum Wolfgang E. Struck zu einem Solo hin. Er, ein baumlanger Kerl, schwenkte das eine Bein im Cancan-Schritt soweit nach oben, daß es den Kronleuchter berührte, um ihn unter dem Beifall der Tänzer mit einem Tritt herunterzuholen. Der Jubel darüber verstummte erst, als in der großen Saaltür Uniformierte, ich glaube es waren fünf, erschienen, dazu ein Mann in Zivil, die auch auf Zurufe wie »Immer herein, wir lieben Publikum« und »Auch

durstig, wie?« nicht reagierten. Als Stille eintrat, begann der in Zivil wie ein Prophet aus dem Alten Testament: »Folgendes. Hier herrscht nicht Sodom und Gomorrha, hier herrschen die Gesetze der Deutschen Demokratischen Republik. Und nach denen ist Randalieren, von wem auch immer, nicht statthaft. Des weiteren wird das vorsätzliche Herabtreten von Lichtquellen mit Geldstrafen nicht unter fünfzig Mark geahndet. Zweitens. Der Genosse Geschäftsführer hat von seinem staatsbürgerlichen Recht Gebrauch gemacht und Anzeige erstattet, daß in den Privaträumen, deren Betreten den Gästen untersagt ist, eine Notdurft mit Exkrementen verrichtet worden ist, und zwar in die Betten. Wer war das?« Das betretene Schweigen, das einsetzte, hielt bis etwa dreiundzwanzig Uhr an, nachdem der in Zivil »Wir haben Zeit« geäußert hatte und »Niemand verläßt den Saal«, und es hätte bis in die frühen Morgenstunden gedauert, wäre nicht Helli plötzlich aufgetaucht. Ihr Auftritt hätte dem Modellbuch *Mutter Courage und ihre Kinder* entnommen sein können. Sie schoß, nachdem sie sich nach seinem Titel erkundigt hatte, auf den Mann in Zivil zu und legte los: »Genosse Kriminalrat, ich glaub, es ist ein Mißverständnis, das kann vorkommen. Ich kenn mich aus auf Menschen, ich bin Helene Weigel, von mir haben Sie sicher gehört, mich kennen alle, und ich sag Ihnen, die hier sehen unschuldig aus, es sind Künstler.« Es war fast der Text aus der dritten Szene der *Courage*, wo sie ihren redlichen Sohn gegen die Soldaten verteidigt. Die *Courage* verliert, die Weigel gewann. Kapitulierend vor dem Wortschwall, gab der Genosse Kriminalrat auf, und wir konnten doch noch Null Uhr fünfundvierzig, fast zur vorgesehenen Zeit, die Busse besteigen (weder der Genosse Kriminalrat noch Helli haben je erfahren, daß der große Trinker, Schauspieler und Anarchist Friedrich Gnaß mit der Maßnahme in den Privaträumen des Geschäftsführers Abrechnung hielt, weil der ihn »Suffkopp« genannt und gleich zu Beginn des Festes des Saales verwiesen hatte).

Die Rückfahrt verlief stumm und ernüchtert. Die Welt hatte sich verändert. Mir war eine Legende abhanden gekommen. Nie hätte ich gedacht, daß Brechts Satz, man müsse, um etwas zu verstehen, es zunächst in eine Krise bringen, sich an mir bewahrheiten sollte. Mit dieser Nachtfahrt in den Bussen des Berliner Ensembles begann für mich der Auf-

bruch in die Realität des BE. Er sollte über fünf Jahrzehnte dauern ...

Dies niederschreibend, ist das Berliner Ensemble Vergangenheit. Jedenfalls als BE. Doch der Streit um das BE hält an, ja, er hat zugenommen. Der Verdacht kommt auf, daß es dabei gar nicht um Kunst – modern oder postmodern – geht, sondern um das, was Kunst bewirken kann. Und hier scheint von dem vergangenen Berliner Ensemble immer noch eine Gefahr auszugehen, warum sollte man sie sonst leugnen?

Vielleicht hat das – wie Brecht schon 1935 auf dem »Kongreß zur Verteidigung der Kultur« in Paris vermutete – mit Eigentumsverhältnissen zu tun, die man zu behalten wünscht? Und mit dem Zweifel, ob Kapitalmaximierung wirklich Gottes letztes Wort ist? Und ob gleichzeitige Rekorde bei Börsenkursen und Arbeitslosenzahlen wirklich nur dummer Zufall sind? Und ob der Wunsch des Alten aus Trier nach »Expropriation der Expropriateure« wirklich vom Tisch ist? Es gehen zwar keine Gespenster mehr um in Europa, aber vielleicht Trojanische Pferde?

Die Phantasie auf die Frage »Was war das BE?« jedenfalls blüht: rotes Kloster, Gesinnungskitsch, Klassenkampfgedenkstätte, geschlossener Kirchenraum, Gewerkschaftskunst, Revolutionsmuseum, Epigonen-Inzest, Brecht-Mausoleum, Familiendynastie auf Staatskosten, Insel der Unseligen, Mekka der Nachbeter, Modelldiktatur, Verkitschung im sackleinenen Gewand, Reservat der Halsstarrigkeit, Seilschaft der Unbelehrbaren ...

Man kann nicht einmal sagen, daß alle Antworten falsch sind. Aber die Auslöschung des Berliner Ensembles durch eine Berliner Provinzpolitik begann tatsächlich 1991, als wir zum ersten Mal unsere Konzeption der Umwandlung des BE in ein linkes europäisches Theaterzentrum veröffentlichten (»Über eine Weiterarbeit des Berliner Ensemble« in *Das Argument* Heft 3, Mai/Juni 1991).

Ein Lebensbericht, wie ich ihn hier versuche, verleitet zur Mißachtung von Chronologie und zu Sprüngen zwischen den Zeiten. Es ist ein Reiz, die Zukunft von gestern als die Vergangenheit von heute zu betrachten. Im Bericht befinden wir uns immer noch im Jahr 1951 bei der Ankunft im Berliner Ensemble, in Gedanken am Beginn eines neuen Jahrhun-

derts, dem Zeitpunkt des Schreibens. Diesen Anachronismus nutzend, hier eine Frage, die eigentlich an den Schluß des Buches gehört:

Was war das Berliner Ensemble für den Autor?

Von Brecht habe ich anscheinend den Unmut geerbt, mich auf Definitionen einzulassen. Aber es spricht für Brecht, daß er auch das Gegenteil behauptet: Was sich nicht in einem Satz sagen läßt, sagt zu wenig.

So will ich mit Unmut die Frage beantworten, doch Vorsicht walten lassen und einen Sachverständigen hinzuziehen, den großartigen Denker und Anreger Wolfgang Heise. Ihm folgend, könnte ich sagen: Das Berliner Ensemble (BE) war, in Höhen und Tiefen, ein Laboratorium der sozialen Phantasie als einer Form des menschlichen Genusses, gedacht zur Unterhaltung des Publikums, ihm Lust zu machen, die eigene Lage zu erkennen und Mißlagen durch Kritik zu verändern, indem es die Möglichkeiten der Emanzipation durchspielt.

Wie alle Definitionen klingt das steif und hochtrabend. Vielleicht sollte man, Brechts Vorschlägen aus den letzten Gesprächen folgend, einfach sagen: Das Berliner Ensemble bemühte sich um philosophisches Volkstheater.

Vom Schiffbauerdamm kann man heute hören, Brecht-Theater habe sich erübrigt, da die Brecht-Stücke zur Genüge gespielt seien. Das konnte man zu Zeiten auch schon von der Kulturbürokratie der DDR hören. Brecht-Theater war aber nie nur ein Theater Brechts, sondern der Weltliteratur, auf die man Brechts Entdeckungen anwandte. »Das Gestische«, kann man bei Hanns Eisler lesen, »ist ja eine der genialen Entwicklungen von Brecht. Er hat das genauso entdeckt, wie Einstein seine berühmte Formel.« Das »Gestische«, die dialektische und kritische Spielweise, war der Schlüssel für jene vergnügliche Emanzipation nicht nur bei Brecht-Stücken. Schon die zweite Premiere nach Gründung des BE war ein Gorki. Es folgten Lenz, Kleist, Goethe, Hauptmann.

Später kamen auf ein Brecht-Stück mindestens fünf Stücke anderer Autoren. Heute, in der Zeit dunkler Restauration, die das Ende der Geschichte verkündet, könnte man mehr als zuvor Anstöße eines Theaters brauchen, das mit vergnüglicher Emanzipation Bewegung schafft.

Wenn man aber ein solches Theater, also das BE, nicht will, was legitim ist, sondern nur das Schiffbauerdammtheater,

muß man es auch Schiffbauerdammtheater nennen. Wenn das die Behörden aus Prestige Gründen nicht gestatten, muß man gewärtig sein, daß man nicht an sich selbst, sondern am BE gemessen wird. Kritiken an der neuen Leitung wie »Vor dem Handwerk und dem Kunstwerk kommt das Mundwerk« hätten sich vermeiden lassen, hätte man sich ehrlicher Weise wieder rechtzeitig »Theater am Schiffbauerdamm« genannt.

Um den Anachronismus auf die Spitze zu treiben: Was würde Brecht heute, 2000, zur Auslöschung des BE sagen? Die Frage ist nicht zu beantworten, darum will ich sie stellen. Und da man uns inzwischen ergrauten Brecht-Schülern nachsagt, man erkenne uns am grellen Lachen des Meisters und an Zitaten, mit denen wir um uns werfen, will ich das Klischee wenigstens im zweiten Punkt erfüllen. Hier zwei Brecht-Zitate zum Ende des BE: »Daß euer Jubel darüber von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte«, so ungefähr sagt Galilei. Und die Courage: »Ich finds schad.«

Erste Aufträge

»Ich bitte alle Assistenten und Dramaturgen, die nicht in *Biberpelz* und *Roter Hahn* beschäftigt sind, am 17. März, 10 Uhr, in die Staatsoper zu kommen und sich die Voraufführung des *Lukullus* anzusehen. Meinungen möglichst schriftlich bitte an Fr. Rüllicke«.

16. März 51
brecht

»Die Berliner Jugendorganisation der FDJ entsendet am 17. 3. 51 Jugendfreunde in die Deutsche Staatsoper, wo eine Versuchsaufführung der Oper *Das Verhör des Lukullus* von Bertolt Brecht und Paul Dessau stattfinden wird. Es handelt sich um ein formalistisches Werk und die Versuchsaufführung entscheidet, ob es zur Premiere kommen soll oder nicht. Du wirst bitte daran teilnehmen und Deine Meinung an Ort und Stelle auf Arbeiterart äußern. Wir treffen uns 9 Uhr am Haupteingang Admiralspalast, Friedrichstraße.«

Berlin, den 16. 3. 1951
Freundschaft!
FDJ-Kreisleitung Mitte

Zwei Aufträge an einem Tag, für die gleiche Sache, zu unterschiedlichen Zwecken. Und das kam so: Vor meinem unerwarteten Engagement am Berliner Ensemble hatte ich im Zentralrat der FDJ einen Vertrag unterschrieben für eine Funktion, die es noch gar nicht gab und die der Sekretär für Kultur, Rudi Raupach, nachdem er vom Erfolg unserer *Car-rar*-Inszenierung gehört hatte, für mich einrichten wollte: Zentralbeauftragter für Laienspiel. Als erstes sollte ich mit unserer Gruppe in kleinere Städte und in Dörfer fahren, wo Jugendliche für Kultur schwer erreichbar sind, und ihnen durch unsere Aufführung Mut machen, selber Laienspielgruppen zu bilden. Ich fand die Idee großartig, allerdings nur bis zu meinem Engagement beim Berliner Ensemble. Ab da wünschte ich den Vertrag zum Teufel. Doch das war gar nicht nötig, denn Rudi Raupach zerriß ihn vor meinen Augen und sprach das erlösende Wort: »Natürlich gehst du zu Brecht.« Ich wollte gerade aufatmen, als er fortfuhr: »Da kannst du ihn gleich proletarisch beeinflussen.« Mit dem letzteren hatte ich so meine Zweifel, aber ich war der FDJ dankbar, daß sie auf mich verzichtete.

Nun forderte sie den Dank zurück in Gestalt einer »Meinung an Ort und Stelle nach Arbeiterart«. Erst zwei Tage in Berlin und schon stand ich da, in jeder Hand eine andere Order und mit der Frage: Was tun? Zum Glück fiel mir ein anderer ein, der ebenfalls im märkischen Sand stand mit zwei Ordnern in den Händen: der »Order des Herzens« und der »Order der märkischen Gebote«. (*Der Prinz von Homburg* stand auf Brechts Leseliste für Assistenten an oberster Stelle, ich hatte ihn am Abend zuvor gelesen.) Und der Prinz half mir. Sein Ende vor Augen, entschied ich mich – um bei der Literatur zu bleiben – für den Diener zweier Herren, kurz, weder zu klatschen noch zu pfeifen.

Und so betrat ich zusammen mit etwa einhundertundzwanzig »Blauhemden« den schon überfüllten Zuschauerraum der Staatsoper. Eine Spannung zum Zerreißen. Eisige Stille. Kampfbereitschaft bei den Jugendfreunden. Der Dirigent betrat das Pult (es war der berühmte, auch durch seine Leitung von Arbeiterchören in den dreißiger Jahren bekannte, Hermann Scherchen). Und da kamen schon die ersten, noch zögernden Zwischenrufe »Alles bezahlt mit Arbeitergroschen« und »Von Paul Dessau wollen wir ›Spaniens

Himmel« und keinen Formalismus«. Der Dirigent drehte sich zum Publikum und wartete gnadenlos, bis alles verstummt war, dann gab er den Auftakt. Ich war schockiert. Ich wußte nicht, war es vor Entsetzen oder vor Begeisterung. Mit dem ersten Takt hämmerte Dessaus Rhythmus auf die Gehirne ein, daß sie fast stillstanden: »Hört, der große Lu-kullus ist gestorben.« Aber die Wucht hatte gleichzeitig eine solche Beschwingtheit, der man sich nicht entziehen konnte. Es war, als liefe man selbst im Triumphzug mit und trage, vom Rhythmus erfaßt, den »großen Feldherren« zu Grabe. Ja, aufkommende Pfliffe und Zwischenrufe kamen gegen Dessau nicht an, es war, als gehörten sie dazu und feuerten den horrenden Zug nur noch an. Als der prächtige Spuk vorüber war und das »geschäftige Rom wieder an die Arbeit ging«, bemerkte ich, daß ich wie wild applaudierte. Und die um mich herum auch. Dasselbe nach der Lehrerszene, in der im Stakkato den Kindern die »Heldentaten der großen Eroberer« eingebleut werden. Wieder Applaus und befreiendes Lachen: Dies kannte man aus der eigenen Schulzeit. Und so ging es weiter und steigerte sich bis zum Schluß. Nach dem letzten Vorhang brach der Tumult los, aber nicht aus Empörung, sondern aus Begeisterung. Alle standen auf, einige kletterten sogar auf die Sitze, um zu applaudieren. Als Brecht und Dessau sich auf der Bühne zeigten, kannte der Orkan keine Grenzen. Es hieß, die Staatsoper habe so etwas noch nie erlebt. Scherchen, der gnadenlose Dirigent des Anfangs, wurde so gefeiert, daß er später vom »größten Erfolg einer modernen Oper« sprach. Auch die »Blauhemden« überboten sich im Applaudieren, die eigentlich, glaubt man einer heutigen Brecht-Chronik, dort gar nicht hätten sein können, da sie angeblich ihre Theaterkarten vorher an »Theaterfans« weitergegeben hätten. Aber das war die offizielle Lesart der FDJ-Leitung, die ja sonst hätte zugeben müssen, daß die Blauhemden »versagt« haben und, anstatt zu pfeifen, klatschten. In Wirklichkeit fiel das Urteil der Politiker viel härter aus: Das Publikum (es waren neben den Blauhemden noch Delegationen aus Berliner Betrieben und aus Gewerkschaftsschulen) sei völlig zurückgeblieben, da es sich, gegen seine »objektiven Klasseninteressen«, für eine modernistische Oper begeistert habe. Damit begann der *Lu-kullus*-Skandal. Denn am 17. März 1951 hatte noch etwas an-

deres stattgefunden: das sogenannte Formalismus-Plenum des ZK der SED.

Nachdem in der Sowjetunion Andrej Alexandrowitch Shdanow herausgefunden hatte, daß der Formalismus nunmehr der Hauptfeind des Landes sei, durfte die DDR nicht fehlen, und man hielt auch hier Ausschau nach dem landesbedrohenden Hauptfeind. Die Kritik stand fest, es fehlte nur noch ein Kunstwerk für die Kritik. Und da kam *Lukullus* wie gerufen, zumal sich seine »Volksfremdheit« erwiesen hatte, nachdem das Volk im Zuschauerraum zum Klatschen verführt worden war. Die Premiere wurde verboten. Es wurden Leserbriefe hergestellt, in denen die »Ohrenschmerzenmusik« abgelehnt und der Komponist Dessau aufgefordert wurde, »an sich zu arbeiten, um ein Opernkomponist zu werden«. Paul Dessau, selbst Mitglied der SED, wollte »das ganze Parteihaus zusammenschlagen«, wovon ihn Brecht mit der Bemerkung abhielt: »Wer ist stärker, du oder die Sowjetunion?« Es gab Diskussionen mit Musikerkollegen, die Dessau nun helfen wollten, »seinen Formalismus zu überwinden«. Der alte Arnold Zweig aber fand das alles »albern« und die Oper »herrlich«. Es gab auch Gespräche mit Wilhelm Pieck. Er war der seltene Fall eines Politikers mit Theaterliebe, und so hegte er Zweifel an der ganzen Kampagne. Dem Leiter der Kulturabteilung des ZK, Hans Lauter, soll er gesagt haben: »Hans, und was ist, wenn wir uns irren?« Zwischen Pieck und Brecht wurden Veränderungen vereinbart, die für Brecht einsehbar waren. Im Text der Oper wurden Kriege und Krieger verurteilt, nun sollte zwischen Angriffskrieg und Verteidigungskrieg unterschieden werden, denn Brecht hatte große Achtung vor Völkern, die sich gegen den Faschismus verteidigt hatten. Es wurden Gesänge zum »Lobe der Verteidiger« eingefügt. Aber die Pressekampagne ging weiter. Aus »volksfremd« wurde »volksfeindlich« und die Angriffe gingen über *Lukullus* hinaus. In der *Täglichen Rundschau*, der Zeitung der sowjetischen Militäradministration, schrieb ein gewisser Orlow (in Wirklichkeit der Sowjet-Diplomat Semjonow) eine Artikelserie gegen alles, was sich nicht dem Legitimations-Pathos schlechter Sowjet-Kunst unterordnete und griff damit eine Kampagne auf, die schon während der Emigration zwischen der »Ost-Gruppe« (Lukács, Kurella, Rodenberg, Erpenbeck u. a.) und der »West-Gruppe«

(Brecht, Bloch, Korsch, Eisler u. a.) ausgebrochen war. Teo Ottos Grafikzyklus *Nie wieder*, der die Schrecken des Krieges und der Konzentrationslager ungeschminkt zeigte, wurde als »dekadente Leichenschauhauskunst« denunziert, und das kühne Aufbau-Bild des Malers Stempel im Bahnhof Friedrichstraße wurde übermalt. Brecht, den man von der Kritik ziemlich ausnahm, wußte, daß dies nur aus Furcht vor seinem Weltruf geschah, denn in Wirklichkeit richtete sich der Angriff gegen Brecht und seine Theorie des epischen (kritischen) Theaters, das man (in Unkenntnis des wirklichen Stanislawski) gegen Stanislawski ausspielte. Das produzierte solche Blüten: Der heute noch anerkannte Professor Armin Gerd Kuckhoff verkündete 1951 »Die Haltung eines Künstlers gegenüber Stanislawski ist seine Haltung zur Sowjetunion«.

Brecht lenkte ein. Ich wurde Zeuge eines Telefongesprächs zwischen ihm und Wilhelm Pieck, welches in einer Probenpause in den Kammerspielen des Deutschen Theaters geführt wurde, wo eine Umbesetzungsprobe für *Biberpelz* und *Roter Hahn* stattfand. Brecht bat sehr höflich, die Premiere des *Lukullus* zu ermöglichen und bot an, den Titel zu verändern. *Das Verhör des Lukullus* sollte nun heißen *Die Verurteilung des Lukullus*.

Brecht schien recht zu behalten. Die Premiere der *Verurteilung des Lukullus* war am 12. Oktober 1951 in der Deutschen Staatsoper. Uns Mitarbeiter verwunderte das Verhalten Brechts. Die Veränderung des Titels widersprach eigentlich allem, was Brecht mit Theater bewirken wollte. Sollte der Zuschauer im Verhör des Lukullus durch Prüfung der Argumente und Gegenargumente selbst herausfinden, ob die Taten des »großen Eroberers« zu verurteilen seien, so schrieb ihm nun schon der Titel die Verurteilung vor. Aber vielleicht war das ein notwendiger Kompromiß, um die Oper zu retten? Ich glaube, daß die Oper nie in ernster Gefahr war. Brechts Weltruhm war schon zu groß und der Drang der DDR nach Anerkennung in der Welt nicht minder. Ein Verbot eines Werkes, das später als »Nationaloper der DDR« von denselben Leuten gepriesen wurde, hätte sich nicht sehr lange aufrechterhalten lassen. »Unter ganz besonderen Umständen hätte die Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können«, läßt Brecht seinen Galilei sagen.