

RONALD WEBER

P E T E R H A C K S

L E B E N UND W E R K

EULENSPIEGEL VERLAG

**Sämtliche Inhalte dieser Leseprobe
sind urheberrechtlich geschützt.
Sie dürfen ohne vorherige schriftliche Genehmigung
weder ganz noch auszugsweise kopiert, verändert,
vervielfältigt oder veröffentlicht werden.**

(Das Buch enthält einen 32-seitigen Bildteil)

Eulenspiegel Verlag –
eine Marke der Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage

ISBN 978-3-359-01371-6

1. Auflage 2018

© Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage GmbH, Berlin
Alle Rechte der Verbreitung vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin
unter Verwendung eines Fotos von ullstein bild – Jeismann-Schrumpf

www.eulenspiegel.com

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG 11

VON »NAZISTAN« IN DIE DDR 17

Jugend und Faschismus 19

»Peter Poeta« – die Münchner Zeit 25

»Ohnehin fällig« – die Übersiedlung nach Ostberlin 43

EIN EIGENWILLIGER BRECHT-SCHÜLER 47

Von Brecht zu Langhoff 49

»Klassenkampf im Parkett« – das didaktische Theater 64

Oscar Wilde in der DDR 82

»Höllmaschine unter dem Molkenmarkt« –

»Die Sorgen und die Macht« 90

Der »Ja-Sager« 108

EIN SOZIALISTISCHER KLASSIKER 115

Ein auffällig beschwiegener Erfolg – »Der Frieden« 117

Die Modalitäten des Fortschritts – »Moritz Tassow« 127

Schönhauser Allee 129 143

»Kühnheit im Schicklichen« – die neue Klassik 164

Die »überwundene Krankheit« – Bertolt Brecht 176

Der sozialistische Absolutismus 184

Die klassischen Stücke 190

Hacks, Lange, Müller – das Triumvirat 213

Zwischen den Stühlen 232

DER KAMPF GEGEN DIE ROMANTIK 257

Erfolg auf beiden Seiten der Mauer 262

Ein Rückzugsort – die Fenne 276

»Idioten beim Training« – Hacks und das Regietheater 290

Gegen den »Rotz und Trotz« – Angriff auf die Romantik 304

Stücke gegen den Irrationalismus 321

Der Höhepunkt des Ruhms: »Ein Gespräch im Hause Stein« 332

»Neues von Biermann« – Hacks und die Ausbürgerung 338

Eine Frage der Haltung – »Senecas Tod« 353

Die Rettung der Utopie – »Pandora« 355

Verständigungsversuche in der Akademie 359

DER NIEDERGANG 365

Ein Land geht in die Binsen 376

»Reine Westscheiße« – Hacks' Theaterkriege 380

»Ein matter Ausgang nach so hohem Hoffen« – letzte DDR-Stücke 392

Die Verteidigung der Kunst: Gattungsfragen 404

»Die Gedichte« 411

»Ascher gegen Jahn« – die Fortsetzung des Romantikstreits 417

Letzte Versuche der Einflussnahme 422

Reflexionen im Untergang 437

WELT OHNE MORGEN 443

»Die DDR wurde aufgelöst« – die Konterrevolution und ihre Akteure 445

»Anstand in der Ohnmacht« 456

Klassik und Aufklärung – die späten Stücke 461

Anerkennung und Verruf 494

»Eine schreckliche Geißel« – »Zur Romantik« 510

Kommunist mit Puschel – Genosse Hacks 514

»Meine Nachwelt empfiehlt sich Ihrer Nachwelt« 524

NACHWORT 539

ZEITTAFEL 545

ANHANG 553

Ausgewählte Literatur 553

Siglen 559

Anmerkungen 561

Personenregister 593

Dank 605

Des Menschen größtes Verdienst bleibt wohl, wenn er die Umstände soviel als möglich bestimmt und sich sowenig als möglich von ihnen bestimmen läßt. [...] Ich verehere den Menschen, der deutlich weiß, was er will, unablässig vorschreitet, die Mittel zu seinem Zwecke kennt und sie zu ergreifen und zu brauchen weiß.

(Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre)

VON »NAZISTAN« IN DIE DDR

Ich würde ganz gern ein anderes Zeitalter machen, doch es steht fest, daß ich, wenn überhaupt eines, nur dieses machen kann. Seine Zeit um ein wenig vorangebracht zu haben, ist die dem Menschen bestimmte Form der Ewigkeit. (Die Eröffnung des indischen Zeitalters)

Peter Hacks gehört nicht zu den Schriftstellern, die ausführlich über sich selbst Auskunft geben. Eine Schilderung seiner Kindheit und Jugend existiert nicht. Auch über seine Familie hat er sich kaum öffentlich geäußert. In dem kurz vor seinem Tod selbst herausgegebenen Bändchen mit Anekdoten findet sich gerade mal eine einzige über seine Kindheit. Dort heißt es:

In kleinbürgerlichen Familien besorgt die Mutter am Sonnabend vormittag den Hausputz, währenddessen beschäftigt der Vater das Kind vermöge eines Spaziergangs. Hacks' Vater bevorzugte als Ziel den Scheitniger Park, der sich an dem Hacks' Wohnung entgegengesetzten Ende der Stadt Breslau befand. Hacks ließ sich geduldig durch die Kieswege führen, nicht an des Vater Hand, aber doch an des Vaters Daumen, mit einem Mal blieb er stehen und gab zu bedenken: Was wird die Mama sagen, was machste mit dem kleinen Kinde, schleppstes bis nach Scheitnig. Von dem Tag an galt Peter Hacks als ein ungewöhnlich sprachgewaltiger Knabe, jedenfalls unter seinen Verwandten.¹

Der Scheitniger Park, ein frühes Beispiel englischer Gartenarchitektur, liegt im Osten von Breslau, dem heutigen Wrocław. Die Familie Hacks wohnt in der Südstadt der um drei Nebenarme der Oder gewachsenen altehrwürdigen schlesischen Metropole, die seit 1741 zum Herrschaftsgebiet Preußens gehört und Ende der zwanziger Jahre mit knapp 600000 Einwohnern zu den boomenden Städten der Weimarer Republik zählt. Die Adresse lautet Gabitzstraße 172. Das Haus existiert heute nicht mehr. Vermutlich wurde es nach dem Krieg infolge von Bombenschäden abgerissen. Hacks wird hier am 21. März 1928, einem Mittwoch, geboren. Getauft wird er nicht, die Eltern gehören der sozialistischen Bewegung an und sind Atheisten. Peter ist das zweite Kind, ein Nachzügler, sein Bruder Jakob ist acht Jahre älter. Die Familie ist mit dem Adjektiv »kleinbürgerlich«, sofern man es nicht als abwertend betrachtet, sondern einfach soziologisch auffasst, recht treffend bezeichnet. Der 1896 geborene Dr. Karl Hacks ist als Rechtsanwalt und Notar tätig, seine gleichaltrige Frau, Elly, geborene Hermann, arbeitet in einem der ersten überhaupt existierenden Montessori-Kindergärten. Sowohl der Großvater als auch der Onkel väterlicherseits sind Lehrer. Jacob Hacks war zur Zeit des Kaiserreichs Oberschuldirektor in Kattowitz, wo der später gut mit Hacks bekannte Arnold Zweig zu seinen Schülern gehörte. Aus seiner Feder stammen mehrere Schriften, darunter »Die Grundbegriffe der Volkswirtschaftslehre« und »Die preußischen Bischöfe und die Sozialdemokratie« (beide 1918). Auch der Onkel, Franz Hacks, ist als Autor hervorgetreten. 1904 verfasste er den Zweibänder »Über einige der hervorragendsten Romane des 19. Jahrhunderts«.

Der Knabe mit den leicht gelockten, niemals ganz zu bändigenden hellblonden Haaren und dem vollen, deutlich konturierten Mund gilt früh als klug und selbstbewusst. Mit vier Jahren, so berichtet sein Bruder, kann er bereits lesen. Eines Tages habe er sich die Zeitung geschnappt und seiner bass erstaunten Großmutter daraus vorgelesen.²

Die samstäglichen Spaziergänge im Scheitniger Park müssen Hacks in lebhafter Erinnerung geblieben sein. Das Verhältnis des Jungen zu dem Vater ist ein besonderes; in der Familie wird nicht geschlagen, das Miteinander ist liebevoll. Zwar ist er als das Nesthäkchen auch der Liebling der Mutter, aber sein Vater, dem er äußerlich stark ähnelt, ist ihm näher.³

JUGEND UND FASCHISMUS

Von den Sorgen über den sich abzeichnenden Sieg des Faschismus, die Karl Hacks während der gemeinsamen Ausflüge plagten, weiß der Junge nichts; über Politik habe er, so schreibt er später dem Historiker Fritz Stern, nie mit ihm gesprochen.⁴ Der Vater ist, ebenso wie die Großcousine Ilse Hacks, Mitglied der Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands (SAP), einer linkssozialistischen Abspaltung der SPD, die in Breslau, einem Mittelpunkt der schlesischen Arbeiterbewegung, im Vergleich zu anderen Städten der Weimarer Republik recht gut aufgestellt ist. Über eine nennenswerte Resonanz bei den Wahlen verfügt die Partei, die sich seit ihrer Gründung im Herbst 1931 vehement für eine Einheitsfront aller Linken gegen den Faschismus einsetzt, aber auch in ihrer schlesischen Hochburg nicht. Bei den preußischen Landtagswahlen im April 1932 erhält sie dort lediglich 1,3 Prozent der Stimmen, bezogen auf den gesamten Freistaat sind das lediglich 0,4 Prozent. Klare Wahlsieger sind die Nazis, die von den katastrophalen Folgen der Weltwirtschaftskrise profitieren.

Nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 tobt in Breslau wie in allen anderen Orten Deutschlands der Terror gegen die Linke. Im Stadtteil Dürrgoy (polnisch: Tarnogaj) richten die Nazis eines der ersten Konzentrationslager ein, in dem die SA hemmungslos wütet. Das Breslauer SAP-Vorstandsmitglied Ernst Eckstein wird hier zu Tode gefoltert. Auch die Familie Hacks ist von der Repression betroffen. Peter Hacks' Tante Margarete und ihr Ehemann Georg, die bei der Roten Hilfe aktiv sind, werden 1935 von der Gestapo verhaftet; Margarete Mende kommt durch den Einsatz ihres Bruders nach kurzer Zeit frei, ihren Ehemann aber verurteilen die gleichgeschalteten Richter wegen Vorbereitung zum Hochverrat zu zwei Jahren Haft. Im Vergleich dazu hat Karl Hacks großes Glück. Er verliert zwar 1933 seine Zulassung als Notar, erhält aber kein Berufsverbot und kann weiterhin als Rechtsanwalt arbeiten. 1941 wird auch ihm schließlich die Arbeitserlaubnis am Oberlandesgericht entzogen. Von da an wird es finanziell schwierig für die Familie, denn Elly Hacks hat ihre Arbeit bereits vorher verloren, da die Montessori-Pädagogik den Nazis ein Dorn im Auge ist.

Die politische Einstellung der Familie Hacks, das bezeugt Fritz Stern, dessen Eltern mit Hacksens befreundet sind – Sterns Mutter leitet den erwähnten Montessori-Kindergarten –, ändert sich während des Faschismus nicht; ihr Verhalten sei »untadelig« gewesen. Karl Hacks spielt weiterhin regelmäßig Skat im Haus des Mediziners Rudolf Stern.⁵ Hacks schreibt später an Stern: »Ich weiß nicht, woher, aber weiß zuverlässig, daß mein Vater bis 1933 Funktionär der Friedensbewegung und der SAP war. Ihre Frage nach seiner politischen Einstellung würde ich dahin beantworten, daß er bis Hitler Trotzkiist und nach Hitler ein gescheiterter Trotzkiist war.«⁶

Sowohl Kindergarten als auch Grundschule zeugen von dem Wunsch der Eltern, ihrem jüngsten Sohn eine möglichst fortschrittliche Erziehung zukommen zu lassen. Hacks besucht zunächst den Montessori-Kindergarten und ab Ostern 1934 die privat betriebene Weinhold-Schule, an der – zur damaligen Zeit eine absolute Ausnahme – koedukativer Unterricht stattfindet. Weil er bereits lesen kann, überspringt er die erste Klasse. Im Alter von neun Jahren wechselt er auf die Horst-Wessel-Oberrealschule. Oberrealschulen gehören zu den Gymnasialtypen mit mathematischem und naturwissenschaftlichem Schwerpunkt. Das entspricht ganz den frühen Neigungen des Schülers, der sich für Biologie begeistert und auch mathematische Begabung zeigt. In seinem Abiturlebenslauf schreibt er: »Meine Interessen richteten sich von meiner Kindheit an auf naturwissenschaftliche Gebiete, besonders die Biologie. Es stand für mich fest, daß ich einmal Biologie studieren würde, und meine Bibliothek bestand zum größten Teil aus Tierbüchern, zu denen später populärwissenschaftliche Werke (Bölsche) und endlich auch ausgesprochen wissenschaftliche Bücher dazukamen. Von der sechsten Klasse ab verzweigten sich jedoch meine Interessen mehr und mehr, und meine Beschäftigung mit Musik und Theater, besonders aber mit Literatur und Philosophie nahm stetig zu.«⁷

Hacks gehört wie sein späterer Freund Dieter Noll, der auf der Grundlage dieser Erfahrung seinen Roman »Die Abenteuer des Werner Holt« schreibt, zur sogenannten Flakhelfergeneration. Weil die Nazis bereits alle verfügbaren Kräfte an die verschiedenen Fronten geworfen haben, greifen sie auf die Jugend zurück. Die Jungen werden vor allem in der Fliegerabwehr der großen Städte eingesetzt. So lichten sich nach und

nach die Reihen der Schulklassen. Hacks, der ja ein Jahr jünger als seine Mitschüler ist, entkommt dem ebenso wie der Hitlerjugend, vor der ihn verschiedene Atteste schützen, die ihm Blutarmut und einen Herzklappenfehler bescheinigen.⁸

Im Spätsommer 1943 werden die verbliebenen Oberstufenschüler der Breslauer Gymnasien an der Herzog-Heinrich-Oberschule, dem ehemaligen traditionsreichen Heilig-Geist-Gymnasium, zu Sammelklassen zusammengefasst. Hier trifft Hacks auf Mitschüler, mit denen er sich nicht nur in seinen literarischen Interessen, sondern auch in der Ablehnung des Faschismus einig weiß. Er ist bald ihr Wortführer. Die Mitglieder der kleinen Antinaziclique haben auffällig lange, bis an die Schulter reichende Haare und unterscheiden sich auch in ihrer Kleidung vom betont militärischen Auftreten ihrer Altersgenossen. So tragen sie stets Hüte, die sie zur Begrüßung ziehen, das erspart den verhassten Hitlergruß. Und sie hören Jazz. Hansgeorg Michaelis, der unter einer Lungentuberkulose leidet und mit dem Hacks sich die Bank teilt, besitzt ein Koffergammophon, Jakob Hacks steuert die Platten bei: Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Django Reinhardt. So trifft man sich, um Musik zu hören. »Budenzauber« werden die Zusammenkünfte genannt, bei denen die Jugendlichen bald auch selbst zu den Instrumenten greifen: Hacks am Saxophon oder an der Klarinette, Manfred Bernock am Klavier, Helmut Langer an der Geige und Hansgeorg Michaelis am Schlagzeug. Michaelis berichtet, dass zu solchen Anlässen auch getanzt wurde. Die Budenzauber sind regelrechte Partys, ein Flirttreffpunkt für die Breslauer Swingjugend. Trotz des immer näherrückenden Krieges hat die Zeit für die Teenager dergestalt etwas Unbeschwertes. Ingeborg Salchow, eine Jugendliebe von Hacks, erinnert sich: »Wir sind wahnsinnig viel spazieren gegangen, haben auf Bänken herumgesessen und geknutscht und zusammen gelesen.«⁹

Die Literatur ist neben dem Jazz die andere Leidenschaft des Jugendlichen. Hacks ist ein Bücherwurm, der sich lesend die Welt erschließt. Sein Lieblingsschriftsteller ist Heinrich Heine. »Ich kenne noch heute keinen Dichter, den ich höher schätzen würde«,¹⁰ schreibt er 1946. Darüber hinaus liest er gern Arno Holz, Thomas Mann, Joachim Ringelnatz und Oscar Wilde. Die spöttischen Verse von Ringelnatz haben in vielen frühen Gedichten des Breslauer Schülers ihre Spuren

hinterlassen. Auch für Dramatik interessiert er sich, besonders für Theaterstücke von Christian Dietrich Grabbe, George Bernard Shaw, August Strindberg und Frank Wedekind. Da Hacks ein gutes Gedächtnis hat, kann er ausführlich zitieren. Unter seinen Mitschülern ist er deshalb beliebt und gefürchtet. Er ist zwar der jüngste, aber rhetorisch kann ihm niemand das Wasser reichen. Seine Schlagfertigkeit bringt ihm bald den Ruf ein, er sei altklug, ein Vorwurf, der ihn zeit seines Lebens begleiten wird.

»Er war immer sehr höflich, selbstbewusst, aber nicht arrogant, obwohl er auf manche arrogant wirkte«,¹¹ erinnert sich sein Mitschüler Manfred Kummer. Deutlich erkennbar ist ein Hang zur Satire. Hacks liebt das ironische Sprechen, das die geglaubten Gewissheiten außer Kraft setzt. Zusammen mit seinen Freunden liest er Friedrich Theodor Vischers Satire »Faust. Der Tragödie dritter Teil« aus dem Jahr 1862; sie erscheint den Jugendlichen wie eine hochaktuelle Gegenschrift zu der in der Schule vermittelten, militaristisch-nationalistischen »Faust«-Beweihräucherung.

Mit seinem Freund Bruno Bieberle greift Hacks Ende 1944 auch selbst zur Feder. Es entsteht die nicht überlieferte Oper »Des Guten Untergang und Ende«. Noch im Januar 1945 wird der Text von den Freunden einstudiert, einige Mädchen, die Hacks von den Budenzaubern kennt, bilden den Chor, Manfred Kummer übernimmt die Rolle des Gottvaters. Zu einer Aufführung im privaten Rahmen kommt es aber nicht mehr.

Flucht vor der Wehrmacht

Seit der Niederlage der 6. Armee in Stalingrad im Februar 1943 ist klar, dass der Krieg von den Nazis nicht mehr gewonnen werden kann. Das Ende des Faschismus ist absehbar. Bis dahin gilt es, sich mit Geschick aus ihm herauszuhalten. Hacks ist das bisher recht gut gelungen. Aufgrund seiner ärztlichen Atteste bleibt er sogar im Spätsommer 1944, als die Ostfront immer näher rückt und die Breslauer Jugend zum Bau von Verteidigungsanlagen verpflichtet wird, verschont. Aber ewig geht das nicht gut. Im Januar 1945 erlassen die Nazis den Befehl zur Evakuierung

und erklären Breslau zur Festung. Die Familie überlegt, was zu tun sei. Das Beste, entscheidet Karl Hacks, ist, schnell zu verschwinden.¹²

Am 23. Januar flieht Hacks nach bestandenem Notabitur gemeinsam mit den Freunden Bernock, Bieberle und Michaelis in das 130 Kilometer westwärts gelegene Dorf Schosdorf, das heutige Ubocze, wo die Mutter Bieberles eine Schlossruine bewohnt. Hier wollen sie sich vor dem Zugriff der Wehrmacht verbergen und das Kriegsende überstehen. Die Idee stammt von dem zwei Jahre älteren Bieberle, der sich zuvor schon mehrfach in Schosdorf versteckt hat und bis dato durch beständiges Ummelden oder mittels Medikamenten selbsterzeugten Fiebers dem Einzug zur Armee entkommen ist. Ob die vier Jugendlichen jemand verraten hat oder ob sie durch Zufall auffliegen, ist nicht klar, auf jeden Fall werden sie am 5. Februar von SS-Soldaten aufgegriffen und nach der Überstellung an die Gestapo in Hirschberg (Jelenia Góra) zur Wehrmacht eingezogen. Hacks kommt zum Reichsarbeitsdienst in die nächstgelegene Kleinstadt Lauban, das heutige Lubań. Von dort wird er in die Tschechoslowakei verlegt, wo er sich eine schwere Lungenentzündung zuzieht. Im Lazarett von Marienbad liegend, erlebt er am 6. Mai 1945 die Befreiung durch US-amerikanische Truppen.

Während seiner kurzen Zeit in alliierter Kriegsgefangenschaft lernt Hacks ein wenig Englisch und betätigt sich als Dolmetscher. Engen Umgang mit den anderen Inhaftierten, viele von ihnen noch immer überzeugte Nazis, hat er nicht. Mit »0,003« gibt er später den »Prozentsatz von Menschen« im Gefangenenlager an. Die Deutschen können ihm gestohlen bleiben. »Ich bin mit größter Selbstverständlichkeit als Deutschenfresser aufgewachsen; meinethalben hätte man sie bei Kriegsende – alle miteinander und mich eingeschlossen – an den nächsten langen Ast hängen können«, schreibt er später an Stephan Hermlin.¹³ Am 20. Juni wird er entlassen bzw. entlässt sich selbst, indem er für sich auf Englisch Entlassungspapiere erstellt. So zumindest erzählt er es später Karin Gregorek. Weil er nicht weiß, wo sich seine Eltern aufhalten, schreibt er als Heimatadresse: Wuppertal. Von dort stammt ein Mitgefangener, mit dem er sich gemeinsam in Richtung Westen aufmacht.

Als er sich im Dezember 1945 bei seiner mittlerweile nach Dachau bei München übersiedelten Familie meldet, ist die Überraschung groß. Das letzte Lebenszeichen von ihm stammt vom Februar aus Lauban,

und man war, nachdem zahlreiche Suchbemühungen erfolglos geblieben waren, mittlerweile vom Schlimmsten ausgegangen. »Ich währte dich irgendwo aufgehängt als Nichtschießer«, schreibt der Bruder. Dass das Nesthäkchen sich stattdessen selbstständig nach Wuppertal durchgeschlagen und es sogar geschafft hat, sich für einen Sonderlehrgang zur Erlangung der Hochschulreife einzuschreiben, erfüllt die Familie erkennbar mit Stolz. »Wie hast du es möglich gemacht, dort in die Schule aufgenommen zu werden? Wie hast du dir die nötigen Mittel dazu verschafft?«, fragt der Vater. Tatsächlich liegt die Zeit zwischen dem späten Juni und dem Winter 1945 ziemlich im Dunkeln. Fest steht, dass Hacks sich am 1. Oktober in einen Sonderlehrgang der Klasse 8 an der Carl-Duisberg-Oberschule eingeschrieben hat, um sein Abitur zu absolvieren – das in Breslau abgelegte Notabitur reicht nicht zur Zulassung an den Universitäten. Wo Hacks zu dieser Zeit gewohnt hat, ist unbekannt. Karin Gregorek berichtet, er habe manchmal von einem Schuster erzählt, der ihn bei sich aufgenommen habe.¹⁴

Nachdem sich Hacks bei seiner Familie gemeldet hat, werden sogleich Pläne für die Zukunft geschmiedet. Was soll der Jüngste studieren? Der Bruder rät zu Mathematik und Physik, nicht aber zur Schriftstellerei: »Du bist dafür zu schade, ein Leben lang auf die blöden Menschen loszuschreiben, die doch nicht wissen, was Du meinst und wie Du's meinst.« Die Mathematik zählte schon in Breslau zu Hacks' Stärken. Noch kurz vor Ende des Krieges hat ihn der Mathematikprofessor Hubert Cremer von der Technischen Hochschule Breslau dem Berliner Ingenieur August Wilhelm Quick, einem Mitarbeiter der Deutschen Versuchsanstalt für Luftfahrt, als »guten Mathematiker und Rechner« empfohlen. In seinem zur Anmeldung zum Abitur eingereichten Lebenslauf schreibt Hacks, dass er die Biologie für seine »wahre Aufgabe« halte und »ein auf diesem Gebiet liegendes Studium« ergreifen wolle. Es ist dort aber auch bereits von der Beschäftigung mit Musik und Theater, »besonders aber mit Literatur und Philosophie« die Rede. In einer Lehrerbeurteilung aus der Wuppertaler Zeit wird seine »große Belesenheit« hervorgehoben. Allerdings heißt es dort auch: »Er ist in vielem Außenseiter und liebt Überspitzungen.«¹⁵

Damit ist gewiss nicht nur die früh ausgeprägte Vorliebe für pointierte Gedanken und eine bisweilen verletzende Offenheit gemeint, son-

dern auch seine politische Position. Hacks sieht sich als Sozialist. In einem Brief an seine Schwägerin bezeichnet er sich unter Bezugnahme auf Heine und Strindberg als Vertreter eines »individuellen Sozialismus«, der der Überzeugung folge, »dass man wohl verpflichtet sei, die Leute weitgehendst zu unterstützen, aber durchaus nicht, sie sympathisch zu finden«. Schließlich ist Hacks klar, dass sich an der Gesinnung der Menschen in »Nazistan« nach dem 8. Mai 1945 nicht viel verändert hat. Was er von seinen Landsleuten denkt, schreibt er freimütig in seinem Abituraufsatz, der Goethes Vers »Ist denn alles verloren?« aus »Torquato Tasso« zum Thema hat. Dort ist zu lesen, dass die Deutschen »ein Volk der Mörder und Diebe« seien, das »zu 80 Prozent nationalsozialistisch war und zu 50 Prozent heute noch ist«. Fast schon provokant konstatiert er in seinem Abiturlebenslauf: »Zur besonderen Freude gereicht es mir, dass meine linksorientierte politische Stellung sowie meine Ablehnung der Religion gegenüber sich durch alle Wirrnisse der letzten Jahre hindurch ohne Erschütterungen gehalten haben.«¹⁶

Im April 1946 siedelt Hacks nach abgeschlossenem Abitur (Deutsch: gut, Biologie: sehr gut) zu seiner Familie nach Dachau über. Im Gepäck hat er den »König Augias«, sein erstes Drama, und viele Pläne. Er ist achtzehn Jahre alt und strotzt nur so vor Selbstbewusstsein. Er will Autor werden, Dramatiker. Aber zunächst kommt das Studium.

»PETER POETA« – DIE MÜNCHNER ZEIT

Nach dem Ende des Krieges sind die Universitäten überlaufen. Hacks studiert zunächst ohne Einschreibung ein Semester Zoologie. Als er sich ein halbes Jahr nach seiner Ankunft in München endlich immatrikulieren kann, ist er bereits von seinen naturwissenschaftlichen Plänen abgekommen. Stattdessen wählt er jetzt: Literatur- und Theaterwissenschaften im Haupt- sowie Philosophie und Soziologie im Nebenfach. Der junge Student begreift die Universität als eine Voraussetzung des Schriftstellerberufs. Ein Autor, so seine Überzeugung, müsse studieren; nur ein Studium erlaube ihm, sich intensiv mit der literarischen Tradition und der Geschichte der Ästhetik zu befassen – zudem lerne

man auch drumherum einiges »wie Kirchengeschichte, Architektur der Gründerzeit, indeterministische Physik, all dieses Zeug, an das man beim Selbststudium aus Vernunftkel nie gerät und wovon doch Manches mehr Nutzen mitbringt, als man erwartet hätte«. ¹⁷ Ein Wissenschaftler, ein Literaturwissenschaftler gar, will er nicht werden. Die aus dieser Zeit erhalten gebliebenen Hausarbeiten und Referate zeugen gleichwohl von einer soliden philologischen Ausbildung. Und sie lassen interessante geistige Kontinuitäten erkennen. Viele der Positionen, die für den späteren Hacks kennzeichnend sind, finden sich bereits hier: der Antagonismus zwischen Klassik und Romantik, die Ablehnung des philosophischen Positivismus oder die unbedingte Betonung der Vernunft, vor allem aber die dialektische Spannung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Wollen und Können, die Hacks auf die Formel einer »Kühnheit im Schicklichen« bringt. ¹⁸

Das Zitat entstammt einer im Dezember 1948 in einem Seminar bei dem Theaterwissenschaftler Artur Kutscher vorgetragenen Arbeit über den Stil von Thomas Manns Roman »Lotte in Weimar«, die für Aufsehen sorgt. Kutscher lobt sie außerordentlich und vergleicht sie mit einem Referat Bertolt Brechts über Hanns Johsts Roman »Der Anfang«, das dieser zwanzig Jahre zuvor in einem seiner Seminare gehalten hat. Hacks ist »zum Platzen eingebildet« – und nutzt die Gelegenheit. Kurz darauf schickt er sein Referat unter Verweis auf Kutschers Lob und mit dem Ausdruck der »ernsthafte[n] Bewunderung« an Mann, dabei betonend, seine Analyse sei »sehr symptomatisch für die Auffassung, welche die heutige akademische Jugend von Ihrem Werk nicht hat«. Tatsächlich antwortet Mann. Im Februar 1949 schreibt er dem jungen Studenten, seine Arbeit, die er fälschlicherweise für eine Dissertation hält, sei »so ziemlich das Gescheiteste, was mir über das Buch vor Augen gekommen«. ¹⁹

Hacks' Bemerkung über die akademische Jugend bezieht sich auf die Reaktion einiger Kommilitonen, die, der Kritik an der sogenannten inneren Emigration folgend, Thomas Mann sein Exil als einen Verrat an Deutschland vorwerfen. Hacks wiederum schätzt den Romancier, dessen »Zauberberg« er für »das beste vom besten« hält, nicht zuletzt für den vermeintlichen Verrat. Dass Mann mitten im Kalten Krieg anlässlich des Goethe-Jahrs 1949 neben den Westzonen auch demonstrativ die Sowjetische Besatzungszone besucht, nimmt ihn um so mehr für ihn

ein. In einer Anekdote beschreibt er das Zusammentreffen mit dem Verehrten bei dessen Auftritt am 29. Juli in München im Großen Saal des Wirtschaftsministeriums:

Peter Hacks wollte eine Lesung von Thomas Mann in München besuchen und fand sie ausverkauft. Er bezog an der Eingangstür Posten, und als der Dichter erschien, hielt er ihm das Couvert eines Briefes entgegen, das er für den Notfall eingesteckt hatte. Sie lassen mich nicht hinein, klagte er, beleidigt, wie er sich fühlte.

Was ist das? fragte Thomas Mann.

Ein Brief, den Sie mir geschrieben haben!

Wenn es irgendeine Sache gab, die Thomas Mann nicht beeindruckte, waren es Briefe, die er irgendwem geschrieben hatte, aber er erkannte, dass er den Auftritt am reibungslosesten beendete, indem er dem Türsteher erklärte: Er gehört zu mir, und für Hacks öffnete sich die Pforte und der Himmel. Es ist kaum zu sagen, zu welchem Grad der Hingebung Hacks als Halbwüchsiger fähig war.²⁰

Der Grad der Hingebung ist in dem Fall so groß, dass der junge Student zur empörten Verteidigung schreitet, als das Münchner »Echo der Woche« den Autor der »Buddenbrooks« Mitte Oktober als »Stalins Preisfechter« beschimpft. In einem Leserbrief verurteilt Hacks den »Echo«-Artikel als »skrupellos und grob« und bezeichnet dessen Urheber wiederum als »Adenauers Lohnschlächter«. Der junge Sozialist, so viel ist klar, lehnt die soeben gegründete Bundesrepublik ab. Besonderen Unmut hegt er gegen den bayerischen »Faschistoklerikalismus«.²¹

Dass er gegen das restaurative Klima im deutschen Weststaat wettet, bedeutet umgekehrt aber noch keine Parteinahme für den Oststaat. Hacks, der sich noch in seinem Abiturlebenslauf als Anhänger Arthur Schopenhauers bezeichnet hat, hält sich zwar mittlerweile »für einen exzellenten Marxisten«, mit dem in der DDR propagierten Marxismus-Leninismus aber hat er nichts gemein, und die Versuche seiner in Halle an der Saale lebenden Tante Margarete Mende, ihn »zum Kommunismus zu bekehren«, weist er energisch zurück.²²

Hacks ist in erster Linie Antimilitarist und Antifaschist. 1946 wird er Mitglied des Deutschen Monistenbundes, einer ursprünglich von dem Naturwissenschaftler Ernst Haeckel begründeten freidenkerischen, pazifistischen Organisation, die dem Denken der Aufklärung verpflichtet ist. Für 1947 ist seine Mitgliedschaft in der Heinrich-Heine-Gesellschaft belegt. Zwei Jahre später tritt er der kurz zuvor ins Leben gerufenen Weltbürgerbewegung bei, die die Aufteilung der Erde in Staaten überwinden will. Zu ihren Unterstützern zählen so namhafte Persönlichkeiten wie André Breton, Albert Einstein und Bertrand Russell. Mitglied einer Partei wird Hacks nicht. Aber auch der zeitgenössischen Bewegung der intellektuellen westdeutschen Jugend, dem Existenzialismus, steht er ablehnend gegenüber. In dem 1948 verfassten Sketch »Abendröte im Café de Flore« bekennt die Existenzialistin Jeanette: »Wir sind irrational aus Weltanschauung.« Sartre werden darin zwar »drei ehrliche Jahre im Maquis« zugute gehalten, der Widerstandsbewegung gegen die deutsche Besatzung in Frankreich,²³ seine Anhänger aber erscheinen als kleinbürgerliche Provokateure, die die Negation der kapitalistischen Ordnung in einer nonkonformistischen Haltung suchen. Hacks gießt seinen Spott darüber aus. Seiner Ansicht nach ist der Existenzialismus eine Modebewegung.

*Die hohe Regel der Zivilisation –
die frühen Dramen*

Das Zentrum von Hacks' politischer Auffassung bildet die Vernunft. Begeistert liest er die Philosophen und Schriftsteller der Aufklärung, die »den Verstand in seine Rechte« eingesetzt haben.²⁴ Die Verteidigung und Behauptung der Vernunft in einer ihr feindlichen und brutalen Umgebung ist denn auch das bestimmende Thema seiner ersten dramatischen Versuche »König Augias« (1945/46) und »König Belsazar« (1947). Augias' Credo lautet: »Es ist nicht schwierig, mit Gewalt zu wirken./Verstand zeugt schöne Form aus wenig Inhalt!« Und: »alles ist verzeihlich außer/Militarismus und Brutalität!«²⁵ In Belsazars Reich ist die Vernunft fast ins Absurde getrieben. »Weißt du, was für ein Gesetz er eingeführt hat?«, beschwert sich der Baalpriester beim Propheten Da-

niel, mit dem gemeinsam er einen Putsch gegen seinen atheistischen König vorbereitet: »Wer in irgendeiner nicht beweisbaren Frage behauptet, er allein habe recht, der bekommt Löwengrube. Sie nennen das die Hohe Regel der Zivilisation!«²⁶

In beiden Dramen setzen sich die Kräfte der Religion und der Gewalt durch. Die Vernunft erweist sich als kraftlos. Die politische Konstellation eines guten, aber schwachen Königs, der seine Herrschaft gegen innere und äußere Feinde verteidigen muss, taucht auch in späteren Hacks-Dramen immer wieder auf. So ist in »König Augias« – die Tochter des Königs lädt die Feinde zum Staatsstreich ein, was dieser aus Liebe geschehen lässt – bereits die Konstellation von »Margarete in Aix« angelegt, dem wohl bedeutendsten Stück der Sechziger-Jahre-Klassik. Und noch eine Verbindung zum späteren Werk lässt sich herstellen. »König Augias« ist großteils in Jamben geschrieben.

Die frühen Texte sind spielerisch und nehmen das zeitgenössische Theaterverständnis aufs Korn. So äußert die Goethe-Figur in »Der Hund des Aubry« (1949): »Ich bin aus der Rolle gefallen. Ich vergaß meinen idealistischen Standpunkt«.²⁷ Auffällig ist, dass Hacks oft von der Handlung abweicht. Weil er alle seine Themen unterbringen will, müssen seine Figuren Exkurse sprechen. Leicht erkennt man hinter Augias und Belsazar den Autor selbst, der seine Ansichten über die Presse, den Sport, die Nation und die Kunst mitteilt.

In der ersten Fassung des »Belsazar« (1946/47) lässt Hacks Heinrich Heine auftreten, eine Reminiszenz an dessen gleichnamige Ballade. Heine ist neben dem »Kasperlgrafen« Franz Graf von Pucci und Johann Nestroy das große Vorbild des jungen Dichters. In Heine erkennt er, wie er in einem Text zu dessen 151. Geburtstag schreibt, eine »Einheit von Lyrik und Politik« jenseits der »irrationalen Moräste«, die das Werk der meisten deutschen Dichter kennzeichnen.²⁸ Im »Belsazar« äußert die Heine-Figur programmatisch, ein Dichter sei eine Synthese aus »Spötter« und »Prophet«.²⁹ Das trifft als Selbstbeschreibung auch auf Hacks' Frühwerk zu, in dem sich eine mitunter bis zur Blödelei reichende Parodie mit ernsthaftem politischen Anspruch paart.

Erfolg ist den frühen dramatischen Arbeiten, die Hacks selbst als »intellektuell-dekadent«³⁰ einschätzt, nicht beschieden. Zwar wird sein Stück »Der Dildapp« (1948), ein Anti-Helden-Drama wie der spätere

»Herzog Ernst«, zeitweise von einer studentischen Theatergruppe geprobt, zu einer Aufführung kommt es aber nicht. Und auch der Münchner Bühnenverleger Kurt Desch, dem er »Belsazar« anbietet, winkt ab.

Den »Belsazar« reichte ich bei einem Bühnenverleger ein. Er lud mich mit sehr menschlichen Worten zu sich. Er lobte das Werk über die Maßen, beschrieb mir, wie wohl es ihm gefallen habe, und verlangte mit großem Nachdruck, ich solle ihm mein nächstes unbedingt anbieten.

»Wieso mein nächstes?« fragte ich ihn tief verstimmt;
»wieso nicht dieses?«

»Guter Gott«, sagte er verblüfft, »sehen Sie nicht, daß das kein Stück ist?«

Ich sahs nicht.³¹

Schon besser läuft es mit Liedern und Gedichten fürs Kabarett. Im Januar 1949 wird Hacks Mitglied des Kabarett »Schwabinger Laterne«. Kurze Zeit später findet er zu dem von Peter Paul Althaus gegründeten Laienkabarett »Das Monopteross«, das auf verschiedenen Bühnen gastiert und für das er zusammen mit dem Komponisten Heinz Greul auch das Titellied schreibt. Er tritt im Pfälzer Hof und im »Neuen Simpl« auf, in dem 1946 noch Karl Valentin auf der Bühne stand. Eine weitere Gelegenheit, eigene Texte unterzubringen, ergibt sich 1949 anlässlich des von Studenten der Theaterwissenschaft ausgerichteten Faschingsfestes im Münchner Haus der Kunst. Hierfür arbeitet Hacks, wiederum mit Greul, das sogenannte Thuniak-Programm aus. Thuniak, ein Akronym aus Technischer Hochschule, Universität und Akademie, steht für eine paradisiische Insel, einen Ort jenseits der Gegenwart, zu dem auch ein Standesamt für Kurzehen gehört, für das Hacks Heiratsformulare entwirft. Der Leiter der Kulturabteilung des Bayerischen Rundfunks ist von dem Programm so angetan, dass er Hacks und Greul einlädt, etwas für die Kabarettssendung »Colloquium« zu schreiben. Damit ist der Kontakt zum Rundfunk hergestellt, für den Hacks in der Folge Hörspiele für Kinder und Erwachsene verfasst.

Hacks' erster kommerzieller Erfolg ist das »Schäferlied«, eine Schnulze mit leicht ironischem Unterton. 1949 verkauft er es in einer

Vertonung seines Freundes Heinz Greul für 700 Mark. Die berühmte Lale Andersen singt das Lied noch im gleichen Jahr für eine Single ein. Könnte das ein Weg sein? Vielleicht. Zumindest ein schöner Nebenverdienst. Aber Erfolge solcher Art gelingen Hacks danach nicht mehr. Ebenso wenig wie er es schafft, beim Kabarett groß rauszukommen. Zuletzt versucht er es Anfang 1951 bei der von Trude Kolmann gegründeten »Kleinen Freiheit«, für die auch der von ihm verehrte Erich Kästner schreibt. Die Reaktion: eine Mitteilung, »dass Ihre Texte an der Theaterkasse zur Abholung bereit liegen«. ³²

Ein wirklicher Teil der Schwabinger Szene ist der junge Dichter ohnehin nicht. Die Boheme und ihre Gesprächsthemen langweilen ihn. Schon früh bemerkt er, dass dort politisch nichts zu holen ist. Seine Bilanz ist eindeutig und nur durch Understatement gemildert. So heißt es in dem Gedicht »Schwabing 1950«:

Der ganze Keller steckt gedrängt
Voll von Persönlichkeiten,
Die, wenn man ihnen ein Glas Wein schenkt,
Sich über Fragen streiten.

Also über Zen. Oder die Existenz.
Sie haben sehr schmutzige Kragen.
Wer, meine Herrn, stellt Ihnen, wenns
Erlaubt ist, diese Fragen?

Am Tisch sitzt auch mein schönes Weib,
Sie gähnt fast ohne Pause.
Ich fasse sie um ihren Leib
Und gehe mit ihr nach Hause. ³³

Im Sommer 1950 beendet Hacks sein Studium und beginnt mit den Vorbereitungen für eine Promotion. »Das Theaterstück des Biedermeier (1815–1840)«, so der Titel der im April 1951 eingereichten Qualifikationsschrift, schreibt er in nur zwei Monaten nieder. Die Arbeit, die 92 weithin vergessene Theaterstücke von Charlotte Birch-Pfeiffer bis zu Ernst Raupach – einem Lustspielautor, dem Hacks auch sprachlich

manches zu verdanken hat – in den Blick nimmt, versucht einen repräsentativen Eindruck des biedermeierlichen Theaters zu geben und so »eine stoffliche Lücke in der Theatergeschichte auszufüllen«. ³⁴ Von den ihr zugrundeliegenden detaillierten dramaturgischen Studien zehrt der Dramatiker noch jahrelang, ebenso wie von der intensiven Lektüre der Literatur des 18. Jahrhunderts, die eines der Themen seiner mündlichen Promotionsprüfung ist. Der soziologische Ansatz der Promotion ist, weil streng rezeptionsorientiert, ungewöhnlich. Hacks unterscheidet begrifflich zwischen Drama und Theaterstück. Dramen sind solche Texte, »deren Wertschätzung sich andauernd erhalten hat«, die also über einen ästhetischen »Selbstwert« verfügen, Theaterstücke hingegen alle »nur in Hinblick auf das Publikum« verfassten Texte. Allein diese interessieren Hacks, denn bei ihnen lässt sich der Autor als »Ungenauigkeitsfaktor« ausklammern und ein »Schluß vom Stück auf die Gesellschaft« ziehen. Die »Deutung aller Inhalte und Formen als Zeitinhalte und Wirkformen« bezeichnet Hacks als soziologisch-publizistische Methode. ³⁵ Es geht ihm also nicht zuletzt auch um eine Ideologieggeschichte der populären Theatertexte des Biedermeier.

Hacks' Doktorvater Hans Heinrich Borchardt bewertet die Arbeit mit »gut«. Sie sei, heißt es in seinem Promotionsgutachten, »ein interessanter Beitrag zur Kultur- und Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts«. Er merkt allerdings an, dass Hacks dazu neige, »seine Meinung sehr scharf pointiert auszusprechen und dadurch zum Widerspruch zu reizen«. Regelrecht enttäuscht zeigt sich der Zweitprüfer, der Soziologe Alexander von Martin, der »eigentlich mehr« erwartet hat. In seinen Übungen war Hacks ein reger Mitdiskutant. Im Sommersemester 1950 hat er bei ihm eine Hausarbeit über »Massenkunst« verfasst, die von Martin mit »sehr gut« benotet hat. Die auch der Promotion methodisch zugrundeliegende Unterscheidung von Massenkunst, die auf ein »reines Wirkenwollen« zielt, und »echter« Kunst, deren nicht soziologisch bestimmbares Wesen im freien Spiel liege, wie es Friedrich Schiller beschrieben hat, findet sich bereits hier. Sie zeigt das Spannungsfeld von strenger Soziologisierung und idealistischer Ästhetik an, in dem sich der junge Hacks am Ende seines Studiums bewegt. ³⁶

*Erste Schritte als Schriftsteller –
»Herzog Ernst«*

Das Studium mit einer Promotion zu beenden ist für Hacks selbstverständlich. Eine wissenschaftliche Karriere strebt er aber nicht an. Er will Schriftsteller sein. Davon seinen Lebensunterhalt zu bestreiten ist jedoch schwierig, zumal er nach dem Tod seines Vaters im September 1950 »recht ärmlich«³⁷ lebt. Versuche, bei einer der in den Nachkriegsjahren neugegründeten Zeitungen unterzukommen, scheitern ebenso wie eine Veröffentlichung seiner Gedichte, die er 1951 dem Paul Steegemann Verlag anbietet. So ist es neben der monatlich 70 Mark umfassenden Soforthilfe, die ihm als vaterlosem »Vertriebenen« in der Bizone zustehen,³⁸ vor allem die Arbeit für den Rundfunk, mit der Hacks seinen Lebensunterhalt bestreitet.

Seine Kinderstücke – anfangs Gedichte, die er in den übergeordneten Rahmen einer Liedergeschichte integriert, später Hörspiele mit betont dramatischem Charakter – werden in nahezu allen Sendern der Bundesrepublik sowie in Österreich und der Schweiz ausgestrahlt, vor allem im Bayerischen Rundfunk, für dessen Kinderabteilung Hacks ab 1952 als freier Mitarbeiter tätig ist. Was beim Kabarett nicht funktioniert, hier scheint es zu klappen. Hacks hat einen Fuß in der Tür. Aber noch bevor die recht aufgeht, wird sie ihm schon wieder vor der Nase zugeschlagen, zumindest in Bayern. Im Januar 1953 erhält er dort Sendeverbot, das nahezu bis zum Ende seiner Münchner Zeit anhält. Der Grund verrät viel über den Geist der Zeit. In dem Weihnachtsstück »Das Christkind und der Gangster« wird das Christkind entführt. Das ist der Leitung des Bayerischen Rundfunks nicht genehm, und als sich nach zweimaligem Umarbeiten der Text noch immer nicht grundlegend geändert hat und auch ein weiteres Stück, »Jessie und der Poltergeist«, Anstoß erregt, droht man Hacks mit dem Paragrafen 166 des Strafgesetzbuches (»Verunglimpfung religiöser Bekenntnisse«) und kündigt die Zusammenarbeit auf.

Dass seine Texte wegen ihrer hintergründigen Sprachspiele und ironischen Verweise nicht kindgerecht seien, bekommt Hacks auch von anderen Sendern zu hören. Trotzdem kann er sich recht zügig als Funkautor etablieren. Bald schreibt er auch Hörspiele für Erwachsene, die

zumeist im liberaler ausgerichteten baden-württembergischen Süddeutschen Rundfunk gesendet werden.

Viele von Hacks' frühen Gedichten und Geschichten für Kinder erscheinen unter Pseudonym: Salomon Fink, Konrad Fobisch, Wilfred Siebener. Manche der Texte sind Gemeinschaftsarbeiten, wie das Funkstück »Aus den Erinnerungen des Zauberferkels Adalbert«, das Hacks 1954 gemeinsam mit James Krüss verfasst, der bald zu einem der erfolgreichsten Kinderbuchautoren der Bundesrepublik wird. Mit Hacks verbindet ihn eine Freundschaft, die über alle politischen Wirren ein Leben lang halten wird. Unter dem Pseudonym Bogumil Schmidt verfassen beide auch gemeinsam Gedichte.

Ebenfalls beteiligt am »Zauberferkel Adalbert« ist Hacks' Freundin Anna Elisabeth Wiede. Beide lernen sich im Sommer 1949 in München kennen. Ein frühes Foto zeigt sie als eine hübsche Frau mit braunem gelockten Haar und hellem Teint. Wiede, ursprünglich Berlinerin, hat es am Ende des Krieges nach Straubing verschlagen, wo sie zunächst eine Ausbildung als Englisch-Dolmetscherin absolviert. Anschließend studiert sie Amerikanistik, Germanistik und Soziologie und arbeitet als Frauenredakteurin bei der »Neuen Zeitung« und bei der »Sonntagspost«. Wie Hacks zeigt sie früh Ambitionen zur Schriftstellerei. Der lebensfrohe junge Mann, der soeben volljährig geworden ist, hat es ihr angetan. Sein jugenhaftes und braves Äußeres steht in einem wunderlichen Kontrast zu seinem scharfen und treffsicheren Witz. Und auch äußerlich macht er etwas her. Hacks hat einen modischen Geschmack, der bisweilen, das zeigt sich auch im Alter noch einmal in besonderer Weise, ins Extravagante reicht. In der Öffentlichkeit erscheint er stets ordentlich, regelrecht aus dem Ei gepellt. Wiede wird Hacks' große Liebe – und umgekehrt: »Ich weiß nur, daß ich bei Dir müde sein darf und lachen darf und weinen, wann es mir gefällt. Daß ich einmal kein Gast bin – und nicht zum Gehen bereit. Es ist das Wunderbarste, was mir je geschehen ist«, schreibt sie in einem frühen Brief.³⁹ Obschon die Beziehung von Beginn an nicht ohne Krisen verläuft – Hacks hat kleinere Affären und Wiede trennt sich zeitweise von ihm –, erscheinen beide als das ideale Paar: zwei junge linke Intellektuelle, die ineinander vernarrt sind und sich beständig die Köpfe heiß reden. »Heut habn wir diskutiert,/Zwölf Stunden diskutiert,/Zu Mittag gabs ne Pause,/Ansonsten

ist nichts passiert«, heißt es in einem Gedicht.⁴⁰ Wiede und Hacks, das ist neben der Liebe auch eine geistige Übereinstimmung. Bald schon werden sie gemeinsam eine Entscheidung treffen, die ihr Leben grundlegend verändert.

1953 öffnen sich endlich die Türen der Theater, wenn auch nur einen Spaltbreit. Der Dramaturg der Münchner Kammerspiele Werner Bergold ist durch ein Kinderhörspiel auf Hacks aufmerksam geworden und interessiert sich für die zunächst für den Rundfunk entstandene antiautoritäre Pädagogik-Farce »Kasimir der Kinderdieb«. Gemeinsam mit Hacks arbeitet er an einer Fassung des Stücks für die Kammerspiele. Ebenso steht er dem jungen Dramatiker bei dessen Stück »Das Volksbuch vom Herzog Ernst, oder: Der Held und sein Gefolge« beratend zur Seite. Gespielt werden beide Stücke aber nicht.

Hacks hat den mittelhochdeutschen Roman über den schwäbischen Herzog Ernst und dessen Aufstand gegen seinen Stiefvater Kaiser Konrad II. im Sommer 1952 bei einem Urlaub mit Anna Elisabeth Wiede im Bayerischen Wald auf einem Dachboden entdeckt und begonnen, den Stoff zu einem Drama umzuarbeiten. Das Schauspiel zielt auf eine Demontage des Heldentums und gibt den Herzog der Lächerlichkeit preis, »damit er der Vernunft des Betrachters als Exempel veränderlicher gesellschaftlicher Zustände diene«.⁴¹ Als Ernst vom Hof vertrieben wird, zeigt sich, dass das feudale Heldentum ohne soziale Grundlage und Macht wertlos und er »ohne Herzogtümer [...] eben kein Herzog«⁴² ist. Er wird zu einem Clown, einem Hanswurst, der seine Flucht um die Welt nur deshalb überlebt, weil seine Bediensteten in demselben ideologischen Korsett gefangen bleiben wie er selbst und sich für ihn opfern. »Herzog Ernst« kritisiert so nicht nur eine sozial und politisch entleerte Vorstellung heldischer Tugend, was indirekt auf die Kriegspropaganda der Nazis verweist, sondern offenbart auch den sozial-ideologischen Mechanismus der Klassengesellschaft. Der König der Arimasper, bei dem Ernst zeitweise Unterschlupf findet, beschreibt ihn folgendermaßen:

Hören Sie, ich besitze Felder. Ich besitze Sklaven, die die Felder bebauen, Polizei, die die Sklaven bewacht, und Einkünfte aus den Feldern, mit denen ich diese Polizei bezahlen kann. Ich

besitze eine öffentliche Meinung, daß diese Anordnung den Erfordernissen der Natur entspricht. Allein, um diese öffentliche Meinung aufrechtzuerhalten, beschäftige ich sechstausend Priester.⁴³

Die auf den Marxismus verweisende Soziologie des »Herzog Ernst« zeigt die politische Entwicklung des jungen Dramatikers an, der sich Anfang der fünfziger Jahre, unter anderem im Rahmen eines einsemestrigen Studiums der Volkswirtschaft, erstmals systematisch mit marxistischer Literatur beschäftigt. Die Liste der Bücher, die er anlässlich seiner späteren Übersiedlung in die DDR für das Amt für Volksbildung aufstellen muss, gibt Aufschluss darüber. Sie reicht von einzelnen Schriften Marx' und Engels', Lenins, Stalins und Mao Tse-tungs bis hin zu Franz Mehrings »Lessing-Legende«, dem Urtext marxistischer Literaturbetrachtung, sowie aktuellen Publikationen von Ernst Bloch, Hans Mayer und Georg Lukács. Der Übergang von einem Gefühl des diffusen Linksseins zum Marxismus vollzieht sich relativ rasch. Hacks trifft eine Vernunftentscheidung, die er nie wieder revidieren wird. Eine Person spielt in diesem Zusammenhang eine nicht unwesentliche Rolle: Bertolt Brecht.

Die Entdeckung Brechts

Der wesentliche Impuls für die Veränderung, die Hacks' Kunst wie auch seine theoretische Selbstverständigung nach dem Ende seines Studiums erkennen lassen, geht auf Brecht zurück. Der 1949 aus der Schweiz nach Ostberlin übergesiedelte Dramatiker ist für Hacks wie für viele junge linke Intellektuelle seiner Generation eine maßgebende Entdeckung. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Theaters, das das Individuum in einem geschichtslosen Raum verortet, sich in ziellosen Anklagen verliert und einen abgestandenen und hohlen Klassizismus repräsentiert, ist Brecht eine Sensation. Im Januar 1949 besucht Hacks die Kammerspiel-Inszenierung von »Herr Puntila und sein Knecht Matti«, die erste Inszenierung Brechts in Deutschland nach 1945. Kurze Zeit später sieht er ebenfalls in München die »Dreigroschenoper« und die

»Mutter Courage«. Im März 1951 schenkt Hansgeorg Michaelis ihm das »Sinn und Form«-Sonderheft zu Brecht. Nun kann Hacks sich auch mit dem »Kaukasischen Kreidekreis« und Brechts im »Kleinen Organon für das Theater« niedergelegter Ästhetik vertraut machen. Brechts künstlerische »Methode der Kritik« beeindruckt ihn. Hier ist ein Autor, der seine Kunst in entschiedener Weise mit dem Marxismus verbindet. Das entspricht ganz Hacks' Bedürfnis nach Vernunft. In einer Ende 1951 für die »Neue Zeitung« verfassten, dort aber nicht angenommenen Rezension von Brechts elftem Heft der »Versuche« lobt er die »Vernünftigkeit der Brechtschen Werke« in den höchsten Tönen. Indem Brecht die soziale Vernunft, das »Problem der Probleme«, in den Mittelpunkt seines Schaffens stelle und mittels der Verfremdung den Zuschauer vom Geschehen distanzieren und zur Reflexion anregen, zeige er einen neuen Weg künstlerischer Gesellschaftskritik. Brecht wird für den gerade Zwanzigjährigen, was Heine für den Teenager war: ein Vorbild, ja ein »Papst«.44

Am Ende seiner Rezension schreibt er, Brechts »bahnbrechender Ansatz« ermögliche es, »das Gut der Klassik aus der idealistischen Schablone zu nehmen«. Zu diesem Gut zählt auch das Postulat einer autonomen Kunst, von der Hacks sich nun verabschiedet. In dem 1953 verfassten Essay »Das Kunstwerk und die Gesellschaft«, in dem er seine neuen kunsttheoretischen Überzeugungen zum Ausdruck bringt, ist – wie noch drei Jahre zuvor in der Hausarbeit über »Massenkunst« – von einer soziologisch nicht näher bestimmbareren »Struktur der Einzelseele« des Künstlers keine Rede mehr. Stattdessen wird die Notwendigkeit betont, »die soziale Stellung« des Künstlers zu berücksichtigen, und der »eindeutige Ideologie-Charakter eines Kunstwerks« konstatiert. Was vormals lediglich für die Massenkunst Geltung beanspruchen sollte, wird also auf alle Kunstwerke ausgedehnt. Entschieden rückt Hacks das Publikum in den Mittelpunkt: Kunst sei Kommunikation mit dem Publikum über die Abbildungen der Gesellschaft, die das jeweilige Kunstwerk liefere. Sie habe eine soziale Funktion. Aus dieser Wirkungsästhetik ergibt sich der Unterschied zwischen »Repräsentations-Kunst« und »revolutionärer Kunst«. Am Kunstwerk interessiere nicht die vermeintlich individuelle Reflexion des Künstlers, sondern der Grad der Verarbeitung gesellschaftlicher Probleme und der »engagierte Charakter«. Dieser sei jedoch nicht beliebig, sondern drücke sich in einer dialektischen

Relation zwischen Inhalt und Form aus. Der Inhalt wird, wie es in dem Essay »Wider den ästhetischen Ennui« heißt, zu einer »Formfrage«, weil sich »allgemeine Tendenzen der Lösung gesellschaftlicher Aufgaben [...] formal in der Behandlung künstlerischer Aufgaben abbilden«. Anders gesagt: Die notwendige Revolutionierung der Gesellschaft soll sich auch in einer Revolutionierung der Kunst ausdrücken. Ein einfacher Anschluss an die Tradition sei daher nicht möglich. Nötig sei vielmehr deren Überwindung. Am Ende seiner Brecht-Rezension schreibt Hacks: »Wenn es erlaubt ist, leicht hegelianisch in den Goethe zu pfuschen: ›was du ererbt von deinen Vätern hast/Verwirf es, um es zu besitzen.«⁴⁵

Die Begegnung mit Brecht ist folgenreich für Hacks' literarische Entwicklung. Die Lyrik ist davon allerdings ausgenommen. Gerade hier, wo so viele von Brechts unverwechselbarem Sound beeinflusst worden sind, lässt sich kaum ein Niederschlag feststellen. Hacks' frühe Lyrik zeugt eher von der Lektüre Heines, wie seine mitunter bewusst archaisierende Sprache überhaupt die intensive Beschäftigung mit der Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts verrät. Auch Joachim Ringelnatz und Kurt Tucholsky haben Pate gestanden. Insgesamt dominiert in den frühen Gedichten das Spöttische, sei es, dass die Hymnen Friedrich Hölderlins persifliert werden oder die in den fünfziger Jahren äußerst populäre, strikt gesellschaftsferne Naturlyrik eines Wilhelm Lehmann. Auch dem nach dem Ende des Faschismus zunächst verpönten Dichter Gottfried Benn, der 1948 mit dem Band »Statische Gedichte« reüssiert und eine regelrechte Benn-Mode lostritt, steht Hacks ablehnend gegenüber. »Ich red nicht Gottfried-Bensch. [...] Und doch bin ich ein Mensch«, heißt es in dem Gedicht »Der Schneemensch«.⁴⁶

Anders verhält es sich mit dem Einfluss Brechts auf die Dramen. Kämpfte in den frühen dramatischen Texten die in unterschiedlicher Weise allegorisierte Vernunft mit den Waffen der Parodie und der Ironie gegen die zeitgenössischen Ausdrucksformen der Dummheit (Militarismus und Heldentum), so stehen Hacks' Theaterstücke fortan im Zeichen der Ideologiekritik. Sie präsentieren in widersprüchliche Konstellationen gestellte historische Figuren, aus deren Handeln der Zuschauer eine Erkenntnis ziehen soll, nämlich wie die Klassengesellschaft funktioniert und unter welchen Bedingungen Veränderungen in ihr vorgenommen werden können. Vor diesem Hintergrund erscheinen Hacks bereits im

Mai 1952 seine frühen literarischen Versuche nur noch als pubertäre Reflexe, die als »Polemik gegen eine unrechtmäßige nazistische Überordnung« ihre Berechtigung gehabt, nunmehr aber durch den Wandel der Zeit ihre Legitimation verloren haben.⁴⁷

Wie sehr Hacks bemüht ist, sein Schreiben auf eine marxistische Grundlage zu stellen, verdeutlicht ein im Frühjahr 1953 entstandenes »Pandora«-Hörspiel, das er erfolglos dem Rundfunk anbietet. Es heißt mit vollem Titel »Pandora oder: Von Arkadien nach Utopia. Ein Singspiel nach Christoph Martin Wieland, nach Alain René Lesage«. Die Stückwahl zeigt, dass Hacks sich auch nach der Begegnung mit Brecht nicht von der Epoche der Aufklärung löst. In Wielands Lustspiel geht es in teils starker Anlehnung an Lesages Stück »La Boîte de Pandore« um eine Gruppe von Menschen, die durch das Öffnen der sprichwörtlichen Büchse aus dem Stand der Unschuld gerissen werden. Prometheus, der mythische Erschaffer der Menschen, der dem idealen Naturzustand nachtrauert, wird mit Pandora selbst und schließlich mit dem Götterboten Merkur konfrontiert (den Hacks durch die Figur des Zeus ersetzt). Das Öffnen der Büchse macht er für das Unglück der Welt verantwortlich, zugleich weiß er aber auch, dass er die Menschen »ohne Mischung glücklich« gemacht hat, was bedeutet, sie wurden »so gut –/ daß es doch wahrlich in die Länge nicht/bey ihnen auszudauren war«.⁴⁸ Wieland, der mit dem Stück gegen die Philosophie Jean-Jacques Rousseaus polemisierte, deutete den Pandora-Mythos positiv: Der aufgeklärte Mensch ist der Mensch, der durch die Leidenschaften hindurchgegangen und in der Lage sei, sie zu kultivieren. So lässt sich auch der Schluss verstehen, bei dem Merkur, Pandora und Prometheus eine Hymne auf das Schicksal anstimmen, denn nichts anderes als dieses seien ja Pandoras Gaben. In einer späteren Fassung hat Wieland diesem Schluss noch einen weiteren beigefügt: Die Friedensgöttin Irene tritt gemeinsam mit den Musen auf, und sie erklären die Leidenschaften durch den Einfluss der Kunst für beendet.

Es scheint besonders der geschichtsphilosophische Schluss zu sein, der Hacks an dem Stück interessiert. Sieht man davon ab, dass er an vielen Stellen Aktualisierungen vornimmt, die kenntlich machen, wie das Eigentumsprinzip und der Beginn der Geldwirtschaft die Verhältnisse verändern, so betont er vor allem »die ganz ernste Frage nach

der dialektischen Rolle des Übels im Fortschritt der Menschheit«. So lernt Prometheus denn am Ende: »Die allgegenwärtige Verneinung/ Der allgemeinen Tugend sei kein Ende noch/ Und harrt der abermaligen Verneinung.« Und Zeus führt aus: »Die Leidenschaften zeigen dir den Pfad./ Den Pfad durch die Geschichte, er/ Ist seltsam. Heute schlecht und morgen gut,/ Im Moor jäh endend, wo am sichersten/ Er schien, und sich an anderer Stelle,/ Ein schmales Rinnsal kaum, zur breiten Straße öffnend./ Verlaß getrost dich auf die Leidenschaften./ Sie finden ihre Richtung ohne Plan,/ Das ist in sie gelegt. Pandora brachte/ Übel und Medizin zugleich.«⁴⁹

Dialektik der Geschichte –
»Die Eröffnung des indischen Zeitalters«

Die Existenz eines Weges »Von Arkadien nach Utopia« ist damit angezeigt. Wie dieser beschaffen ist, wie also die Dialektik der Geschichte konkret vonstatten geht, verdeutlicht das Stück »Die Eröffnung des indischen Zeitalters«.

Das 1954 verfasste Schauspiel veranschaulicht die Dialektik des Fortschritts am Beispiel der Entdeckung Amerikas. Die Eröffnung des indischen Zeitalters ist der Beginn des Kapitalismus, dessen Voraussetzung nach Karl Marx die ursprüngliche Akkumulation, also auch die brutale Ausplünderung der Kolonien und der in ihnen lebenden Menschen war. Das von Hacks dem ersten Band des Marxschen »Kapitals« entlehnte, im Druck aber nicht mehr verwandte Motto des Stücks lautet dementsprechend: »Das Kolonialsystem benutzt die Staatsmacht, die konzentrierte und organisierte Gewalt der Gesellschaft, um den Verwandlungsprozeß der feudalen in die kapitalistische Produktionsweise treibhausmäßig zu fördern und die Übergänge abzukürzen. Die Gewalt ist Geburtshelfer jeder alten Gesellschaft, die mit einer neuen schwanger geht. Sie selbst ist eine ökonomische Potenz.«⁵⁰

Im Zentrum der Handlung steht Christopher Columbus, der sich gegen allerlei Widerstände durchsetzen muss, um seine Mission, die Entdeckung Indiens auf dem westlichen Seeweg, in die Tat umzusetzen. Verbündete findet er nach langem Suchen bei der spanischen Königin

Isabella und ihrem bürgerlichen Finanzier Luis de Sant Angel. Das spanische Königshaus verfolgt im Gegensatz zu Columbus aber keine wissenschaftlichen, sondern wirtschaftliche Interessen. In einem Traumbild führt Hacks vor, welche blutigen Konsequenzen Columbus' Entdeckung der sogenannten Neuen Welt haben wird. So muss Columbus lernen, dass »zwischen dem Gedanken und der Wirklichkeit [...] mehr als bloß Zeit und Raum« liegen und alle Handlungen in einen sozialen Kontext eingebunden sind, auf den der Einzelne nur bedingt einwirken kann. In einem großen Schlussmonolog bekennt er: »Dieses indische Zeitalter, diese Gold-Zeit, diese Gier-Zeit, scheint nicht jene Zeit der Vernunft und der Tugend, deren Vorstellung meiner Seele so viel bequeme Stärke verlieh. Ungastlich empfängt es den Herannahenden [...]. Offenbar hat es kaum Vorteile außer dem, daß es neu ist. Ich würde ganz gern ein anderes Zeitalter machen, doch es steht fest, daß ich, wenn überhaupt eines, nur dieses machen kann. Seine Zeit um ein wenig vorangebracht zu haben, ist die dem Menschen bestimmte Form der Ewigkeit. [...] Glücklich preise ich aber die, die von der vernünftigen Tat nicht allein den Anfang sehen, sondern auch das vernünftige Ende [...]. Es kann sein, daß sie mir werden zu danken haben. Ich tat das Nötige.«⁵¹

Der von Hacks ursprünglich vorgesehene, auf Hegels Geschichtsphilosophie verweisende (und in einer 1970 vorgenommenen Überarbeitung dann auch verwandte) Titel »Die Weltidee zu Schiffe« zeigt die Stoßrichtung des Stücks: Der Fortschritt ist nicht linear, die Vernunft der Geschichte hat ihre eigene, widersprüchliche Logik. Das ist nicht zu ändern. Verzweifeln muss man deshalb aber nicht. Vielmehr ist Vermittlung nötig – Vermittlung zwischen dem eigenen Willen und dem Können. Columbus, den Hacks dem Publikum als Lernenden zeigt, leistet diese Vermittlung.

Der Anstoß zu dem Stück ist ein polemischer. 1953 lernt Hacks Paul Claudels Drama »Das Buch von Christoph Columbus« kennen, in dem der Weltumsegler als braver Christ und Vollstrecker des göttlichen Willens erscheint. Bei Hacks wird er ein Mann des Fortschritts, der an eine Zeit »ohne Folterkammern und Marterbänke, ohne Rad und Block und Galgen« glaubt.⁵² Hacks zeigt ihn vor einem breiten sozialen Panorama der spanischen Gesellschaft, das in der Darstellung der plebejischen Volksfiguren und der sich selbst entlarvenden christlichen Wissen-

schaftler den Einfluss Brechts verrät. Von Brecht übernimmt Hacks auch die epische Technik der Fabelverknüpfung. Indem die Expedition im Namen der Krone auf deren infolge der Vertreibung der sephardischen Juden und des Krieges gegen die Mauren leere Kasse zurückgeht, soll dem Zuschauer Einsicht in die bestimmenden materialistischen Faktoren der Geschichte gegeben werden.

Mit dem Stück wird Hacks 1954 schlagartig bekannt. Um die Gegenwartsdramatik zu fördern, hat die Stadt München einen Wettbewerb für junge Autoren ausgelobt. Durch den Kontakt zu Werner Bergold, den Dramaturgen der Kammerspiele, wird Hacks in den Kreis der Teilnehmenden aufgenommen. Unterstützung kommt auch von Hans-Joachim Pavel, einem Mitarbeiter des Drei Masken Verlags, der auf den Dramatiker aufmerksam geworden ist. Pavel, der später zum Chef des Verlags aufsteigt, hält den Newcomer für ein »Jahrhunderttalent«. ⁵³ In ihm findet Hacks den idealen Verleger – und einen Freund.

Ende Juli 1954 gewinnt Hacks den mit 2000 Mark dotierten Wettbewerb. Sofort steigt das Interesse. Zeitungen und Theater schicken Anfragen. Mit dem Gewinn des Wettbewerbs ist auch eine Inszenierung an den Kammerspielen verbunden. Die Regie übernimmt der Intendant Hans Schweikart persönlich. Das Bühnenbild kommt von dem alten Brecht-Freund Caspar Neher. Anfang Februar beginnen die Proben. Am 17. März 1955 ist die Uraufführung.

Das mediale Echo von Hacks' Bühnenerstling ist enorm – und geteilt. Fast alle Kritiker sehen ein neues dramatisches Talent am Werk. Viele bemängeln jedoch eine zu monologische Gestaltung und einen allzu schnoddrigen Sprachwitz. Da Hacks vom Hörfunk komme, fehle ihm noch die Erfahrung, »das geschriebene Wort auch ins Optische zu übersetzen«. Auch schreibe er »nicht dicht genug aus den Figuren und Auftritten heraus«, da ihm wichtiger sei, einzelne Gedanken und Begriffe klar und deutlich zu formulieren. So sei die »Eröffnung« ein Schauspiel mit einem »rein geistigen Klima«, ein Vorwurf, der immer wieder gegen Hacks' Stücke erhoben werden wird. Erwartungsgemäß umstritten ist auch die epische Anlage des Dramas. Im Zentrum der Kritiken steht die Frage nach dem ästhetischen Ansatz, der »Geschichtshygiene« des Autors, wie es in der Münchner »Abendzeitung« heißt. Manche erkennen Sartre als den geistigen Vater des Stücks, andere

gleich den »marxistischen Dogmatismus« – und natürlich Brecht und dessen Wissenschaftsdrama »Leben des Galilei«, das als Vorbild gedient haben soll.⁵⁴

Hacks selbst zeigt sich mit der Inszenierung, an die er keine hohen Erwartungen knüpft, zufrieden. Sie sei »virtuos, wenn auch ohne Berücksichtigung der Moral«,⁵⁵ und, weil sie den Wandel der Columbus-Figur nicht richtig erfasse, zum Ende hin schlecht, schreibt er dem Ostberliner Henschelverlag am 21. März 1955, seinem siebenundzwanzigsten Geburtstag. Offenbar geht er davon aus, dass das in der DDR anders sein werde.

»OHNEHIN FÄLLIG« – DIE ÜBERSIEDLUNG NACH OSTBERLIN

Mit dem Gedanken, die BRD zu verlassen, spielt Hacks schon länger. Zwar schreibt er noch im Juli 1951 einem Freund, er sei »zu faul zum Auswandern«, und äußert spöttisch: »Die Welt ist nutzlos, wo du immer sei'st,/Es gibt nur noch Heil Hitler oder Amen –/Du gähnst und bist gottlob schon früh vergreist,/Und du verschwendest lässig deinen Geist/Und deinen Samen.« Aber bereits Ende Oktober hat er seine Meinung geändert.

In einem langen Brief an Brecht, mit dem er sich bei diesem einführt und selbstbewusst zu dessen unbedingtem Anhänger erklärt, fragt er an, ob es nicht lohne, »in die Ostzone zu gehen«. Brecht reagiert ausweichend. »Gute Leute sind überall gut (und können überall besser werden)«, lautet seine salomonische Antwort. Das hält Hacks nicht ab. In seinem nächsten Brief, der bereits einiges über die eigenwillige Beziehung des Schülers zu seinem Meister aussagt, bedankt er sich für den Rat hinsichtlich der »wichtigsten unter den stellbaren« Fragen und kündigt an, diesen nicht zu befolgen. Im Oktober 1952 besucht er seine Tante Margarete und seinen Onkel Georg Mende in Halle an der Saale, um sich die DDR noch einmal aus der Nähe anzuschauen. In einem Brief an Anna Elisabeth Wiede berichtet er: »Die Tugenden sind nicht ganz so ideal und die Nachteile nicht ganz so schrecklich [...], es ist im Grunde so läppisch wie anderwärts auch.«⁵⁶

Dr. Peter Hacks
Dachau
Goethestrasse 10

Sehr verehrter Herr Brecht, ohne Ihnen damit eine grössere Menge Ihrer Masse rauben zu wollen, muss ich Ihnen schreiben, wie dankbar und freudig betroffen ich über die Einfachheit und Deutlichkeit Ihres Rates war. Ich glaube nicht, dass die Ereignisse mir gestatten werden, ihn zu befolgen. Aber es ist immer ein Unterschied, ob man, wenn man über den Bodensee reitet, eine Laterne bei sich führt oder nicht. Ich versichere Ihnen, dass Ihr Brief in ganz ausserordentlichem Masse dazu geholfen hat, meine Vorurteile zu lockern und meine Kenntnis von der Welt zu befestigen, und ich habe Ihnen mehr zu danken als eine Auskunft in einer Frage - auch wenn man diese mit recht als die wichtigste unter den stellbaren bezeichnen kann.

Ich bin mit dem Ausdruck jeder möglichen
Verbundenheit

Ihr getreu ergebener

P.S. Meine mitgesandten Manuskripte haben Sie nicht eigens erwähnt. Wenn das auch ein Rat war, werde ich ihn auch nicht befolgen.

Dachau, 1.2.1952

Als Hacks 1954 seinen »Herzog Ernst« ans Berliner Ensemble schickt, kommt endlich ein engerer Kontakt zu Brecht zustande. Das Stück gefällt diesem ebenso wie die »Eröffnung des indischen Zeitalters«. Ostern 1954 fahren Wiede und Hacks gemeinsam nach Ostberlin und tragen ihren Auswanderungswunsch erneut vor. Der Eindruck, den das junge sozialistische Intellektuellenpaar hinterlässt, ist offenbar günstig. Ende Juli schreibt Käthe Rülcke, Dramaturgin und Mitarbeiterin Brechts, nach München: »Ich könnte einen Weg suchen, über die Akademie, oder Kulturministerium. Für nächstes Jahr möchte Brecht gern eine internationale Klasse (ähnlich wie die Meisterschüler der Akademie, B. hat drei, aber die Klasse soll qualifizierter sein) einrichten. Wir denken an einen sehr begabten holländischen Lyriker, der gern bei B. arbeiten möchte, evtl. an einen Italiener und einen Franzosen, und Brecht hätte Sie gern in dieser Klasse, wenn Sie Lust haben. Aber der Termin ist noch unbestimmt, und bis dahin könnten Sie mit einem Akademiestipendium oder irgendwie, das wird sich finden, arbeiten.«⁵⁷ Die internationale Klasse wird Ende August von der Akademie der Künste genehmigt. Hacks soll ein monatliches Stipendium von 1200 Mark erhalten. Nachdem die Münchner Kammerspiele sich im November zur Inszenierung der »Eröffnung« entschlossen haben, sagt er verbindlich zu. Anfang 1955 werden dann mit Hilfe Isot Kilians, die sich im Auftrag Brechts um Hacks' Angelegenheiten kümmert, die Formalien geregelt. Probleme macht vor allem das Finden einer Wohnung, aber bald ist auch das geklärt, und so siedeln Peter Hacks und Anna Elisabeth Wiede schließlich am 16. Juli 1955 in die DDR über.

Am Ende der erwähnten Seminararbeit über Massenkunst hat Hacks etwas kryptisch geschrieben, dass eine »Umänderung unserer Gesellschaftsordnung zugunsten einer minderen Labilität der Staatsgewalt [...] ja wohl ohnehin fällig« sei. Gemeint ist nichts anderes, als dass der Staat in den Markt eingreifen soll – und zwar in sozialistischer Absicht. Dass eine solche Entwicklung in der BRD keine realistische Option ist, liegt auf der Hand. In einem Gespräch, das im Februar 1955 im Süddeutschen Rundfunk ausgestrahlt wird, äußert Hacks, dass das Existierende »nicht aufrechtzuerhalten ist«, dass aber »das Neue, was einzuführen ist«, nicht gesehen werde, »weil keine lebendige gesellschaftliche Strömung vorhanden ist, welche Träger dieser neuen Gedanken sein könnte«. In

dem anderen deutschen Staat erkennt er dieses Neue. Nach 1990 wird er im Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Frank Tichy äußern: »Schlechterdings nicht denkbar für mich wäre realistischere noch, also aus meinem Herzen heraus, daß ich etwas anderes getan hätte, als in die DDR zu gehen. Da fällt mir keine Alternative ein als tot sein.«⁵⁸

Hacks regelt in München noch seine privaten und beruflichen Verhältnisse. Am 23. Februar 1955 heiratet er seine »bread-and-butter-love«⁵⁹ Anna Elisabeth Wiede. Mit dem Drei Masken Verlag hat er bereits im November 1954 einen Vertrag über die Vertretung seiner Stücke im Westen abgeschlossen. Für den östlichen Teil der Welt einigt er sich Anfang 1955 mit dem Henschelverlag, dem einzigen Bühnenvertrieb der DDR. Im Mai sind schließlich auch die Verhandlungen mit dem renommierten Deutschen Theater erfolgreich. In der kommenden Spielzeit soll dort die »Eröffnung« gespielt werden. Und auch für sein nächstes Stück, die kurz vor der Übersiedlung noch fertiggestellte Komödie »Die Schlacht bei Lobositz«, zeigt man Interesse. Für einen jungen Dramatiker sind das glänzende Ausgangsbedingungen.

EIN EIGENWILLIGER BRECHT-SCHÜLER

Kollegen, Kommunismus, wenn ihr euch / Den vorstelln wollt, dann
richtet eure Augen / Auf, was jetzt ist, und nehmt das Gegenteil; /
Denn wenig ähnlich ist dem Ziel der Weg. / Nehmt so viel Freuden,
wie ihr Sorgen kennt, / Nehmt so viel Überfluß wie Mangel jetzt / Und
malt euch also mit den grauen Tinten / Der Gegenwart der Zukunft
buntes Bild. (Die Sorgen und die Macht)

Peter Hacks ist nicht der Einzige, der sich in dieser Zeit aufmacht, den Sozialismus für sich zu entdecken. Nach Ostberlin kommen neben den von den Nazis ins Exil Gezwungenen wie Anna Seghers oder Arnold Zweig auch die während des Faschismus Aufgewachsenen – manche, wie Wolf Biermann oder Heinar Kipphardt, voller Enthusiasmus, andere, wie der Lyriker Adolf Endler, eher aus pragmatischen Gründen, wieder andere wie Ulrich Plenzdorf als Teenager mit ihren Eltern. Bei keinem der Jungen gelingt die Aufnahme so glücklich wie bei Hacks, dessen Übersiedlung die DDR als kleinen Sieg im großen Propagandakrieg mit Westdeutschland verbuchen kann. Man schätzt sich froh, den dramatischen Jungstar gewonnen zu haben. Gleichsam als Willkommensgruß druckt das Zentralorgan der SED, das »Neue Deutschland«, am 31. Juli 1955 den leicht gekürzten Schluss der »Eröffnung des indischen Zeitalters«. Bald trägt man Hacks die Mitgliedschaft im Schriftstellerverband sowie im PEN-Zentrum Ost und West, dem mehrheitlich ostdeutschen Ableger der 1951 gespaltenen internationalen Schriftsteller-

organisation, an. Im Oktober lädt ihn Fritz Erpenbeck, Mitglied der Gruppe Ulbricht, Schriftsteller und wichtiger Kulturfunktionär, zur Mitarbeit im Beirat der Zeitschrift »Theater der Zeit« ein. Gemeinsam mit diesem erhält Hacks bereits im Januar 1956, noch vor der Inszenierung eines seiner Stücke in der DDR, den kurz zuvor vom Kulturministerium gestifteten Lessing-Preis.

Die neue Wohnung des Ehepaars Hacks liegt im Prenzlauer Berg, zweieinhalb Zimmer, Parterre links, in der Grellstraße 55 zwischen Prenzlauer Allee und Greifswalder Straße. Die Miete beträgt 75,54 Mark inklusive Zentralheizung und Warmwasser. Von den monatlichen 1200 Mark Stipendium, die Hacks von der Akademie der Künste erhält, lässt sich also gut leben. Allzu viel Geld bleibt am Monatsende aber nicht übrig. Schließlich muss der neue Haushalt eingerichtet werden. Zudem unterhalten Anna Elisabeth Wiede und Peter Hacks bereits zu dieser Zeit eine Wirtschafterin und haben auch sonst »mehr Bedürfnisse als Haare aufm Kopp«. ¹ So fehlt es dem jungen Paar an vielem, was sich in der DDR nur schwer beschaffen lässt, schließlich ist diese, wie Hacks Hansgeorg Michaelis schreibt, kein Land »für Nazis oder Verbraucher«. ² Die Lösung hierfür heißt »Mamama«. Das ist der familieninterne Kosename für Elly Hacks, die fortan für alle möglichen Besorgungen eingespannt wird: Zeitungen, Bücher, Tees, Kaffee, Obst, Süßigkeiten – »Wir wollen Marshmallows. We want Marshmallows« ³ –, Zigaretten, Zutaten zum Kochen und Backen, Putzmittel, Kosmetika, Kleidung aller Art, Kleber, Polituren etc. etc. Die Liste der Bestellungen ist endlos. Gewissermaßen im Gegenzug, Hacks hat es seiner Mutter vor der Übersiedlung versprechen müssen, erhält sie bald jede Woche einen Brief mit Neuigkeiten aus dem Leben ihres Sohnes sowie Klatsch und Tratsch aus dem Kulturleben. Die Nachwelt weiß deshalb über manche Dinge aus Hacks' Leben recht gut Bescheid. Was Elly Hacks, die ihren Jüngsten auch aufgrund erheblicher politischer Skepsis nur schweren Herzens in die DDR hat ziehen lassen, von dessen beständiger Verteidigung des ostdeutschen Sozialismus hält, lässt sich nur erahnen. Hacks hat die Briefe der Mutter nicht aufgehoben.

VON BRECHT ZU LANGHOFF

In den ersten Monaten in der DDR steht Hacks noch ganz unter dem Einfluss Brechts. Man trifft sich in dessen Landhaus in Buckow, um über Stückpläne zu beraten, tauscht Kriminalromane, und Hacks erledigt die ein oder andere kleinere Arbeit für die Dramaturgie des Berliner Ensembles. Wie sehr sich der junge Dramatiker den Meister zum Vorbild nimmt, verdeutlicht der erste in der neuen Heimat verfasste literarische Text, das Hörspiel »Die Geschichte eines alten Wittibers im Jahre 1637«. Es spielt im Dreißigjährigen Krieg und schließt zeitlich unmittelbar an Brechts »Mutter Courage« an. Ein Erzähler führt durch die von kommentierenden Songs unterbrochene Handlung. Am Geschehen selbst ist er nicht beteiligt. Ihm kommt die Aufgabe zu, am Ende »die Moral« zu ziehen.⁴

Im Mittelpunkt des kleinen Lehrstücks steht ein armer Witwer, dessen Frau an der Pest gestorben ist. Er will ihr ein würdiges Begräbnis verschaffen, stößt aber bei den als repräsentativ gezeichneten Figuren des Tischlers, des Pfarrers und des Kippers (einem mittelalterlichen Geldhändler) auf Ablehnung. Statt eines Sarges verfügt er am Ende lediglich über eine Getreidekiste. Als er zu graben beginnt, kommt der Tod und schlägt ihm einen Handel vor: Der Wittiber soll sich mit in das Grab zu seiner toten Frau legen und dem ewigen Schlaf anvertrauen. Schließlich seien die Menschen schlecht und irdische Anstrengungen aussichtslos. Dem aber widerspricht der Alte entschieden. Die Menschen seien lediglich »verdorben durch Gründe«, die sich aus der konkreten Einrichtung der Gesellschaft ergeben. Der negativen Anthropologie des Todes, hinter der der Nachkriegsdiskurs über die Ursachen des Faschismus hervorscheint, hält er ein Bewusstsein vom Krieg als Ausnahmezustand entgegen. So kommt er zu dem Schluss: »Wenn also der Mensch boshaft ist im Elend, schließ ich, im Glück ist er gut. Er wird großmütig im Überfluß. So sauge ich Hoffnung aus der Ohnmacht der Menschen, allerdings unter Berücksichtigung der Welt von morgen.«⁵ Die Botschaft von Hacks' Lehrstück lautet also: Egal wie aussichtslos die Situation ist, man muss sich ans Leben halten. Der Tod ist keine Lösung. Und darüber hinaus: Es gibt Hoffnung, denn so wie es ist, bleibt es nicht.

Das ist durchaus in der Art Brechts. Was Brecht von dem von Hacks im Untertitel treffend als »Moralität« bezeichneten Stück hält, ist unbekannt. Der freundliche und zugleich widerständige Ton des Witwers dürfte seinen Geschmack getroffen haben. Zugleich ist unübersehbar, dass das Stück im Abstrakten verharret. Episches Theater nach der Schnur gewissermaßen. Das Abstrakte, das theoretisch Zergliedernde, auf Begriffsarbeit Zielende entspricht Hacks' Denken. Brecht funktioniert da anders. Wenn er einen Sachverhalt schildert, erzählt er eine Anekdote. Brechts konkrete und Hacks' abstrakte, zuweilen überscharfe Ausdrucksart vertragen sich nicht recht. Es kommt ständig zu Missverständnissen.

Anna Elisabeth Wiede erinnert sich später: »Ich habe mich darüber amüsiert. Ich konnte wetten: Ein Problem wurde erörtert, und dann kam prompt ein ganz abstrakter Satz von Hacks, der so abstrakt war, daß ihn keiner verstand, und eine Anekdote, genau dieselbe Sache, von Brecht, die so einfach und konkret war, daß sie auch kein Mensch verstand! Und ich habe schon immer gewettet: Wer kommt jetzt zuerst? Das war sehr ulkig.«⁶

Bei einem Zusammentreffen mit Brecht in Buckow im November 1955 berichtet Hacks, der sich als Neuling in der DDR noch nicht zutraut, ein Gegenwartsstück zu schreiben, über seine dramatischen Pläne. Er will ein Stück von Ernst Raupach bearbeiten, mit dem er sich bereits in seiner Dissertation beschäftigt hat. Brecht rät ihm ab. Stattdessen schlägt er vor, ein Stück über Friedrich den Großen zu schreiben. Brecht ist der Überzeugung, am Beispiel dieser legendenumwobenen Figur, die die Nazis offensiv für ihre Propaganda genutzt haben, lasse sich in hervorragender Weise der deutsche Untertanengeist entlarven. Gemeinsam mit seinem alten Freund, dem Komponisten Hanns Eisler, entwickelt er die Idee zu einem Stück, das die weithin bekannte Anekdote über den preußischen Müller Arnold als Farce darstellen soll. Der Einfall liegt ganz auf der Linie seiner eigenen Bearbeitung von Jakob Michael Reinhold Lenz' »Der Hofmeister« aus dem Jahr 1950. Das Publikum soll mit der reaktionären deutschen Vergangenheit konfrontiert werden und lernen, über die eigene Misere zu lachen. So soll Distanz zur Vergangenheit entstehen. Um den Klassenhintergrund der friderizianischen Politik aufzudecken, bietet Brecht eigens Experten auf. Der Wirtschaftshistoriker

Jürgen Kuczynski, der Historiker Heinz Kamnitzer sowie Hanns Eisler beraten gemeinsam mit Brecht und Hacks über die Frage, aus welchem Grund der Alte Fritz seine Kriege geführt habe. Ihre Antworten bleiben dürftig. »Die haben auch nicht mehr gewußt als ich«, schreibt Hacks danach an seine Mutter.⁷

*Ein Kleinbürger und sein König –
»Der Müller von Sanssouci«*

Da Hacks mit einem fertigen Stück im Gepäck in die DDR gekommen ist, das einen ähnlichen zeithistorischen Hintergrund aufweist, der Komödie »Die Schlacht bei Lobositz«, ist sein Interesse an Brechts Friedrich-Idee zunächst nicht sehr groß. Vor allem aber stört ihn der Grundgedanke Brechts, dem eine Art antideutsche Nationalkomödie vorschwebt. Er findet es wichtiger, »die Kleinbürger speziell als die Deutschen im allgemeinen anzuschießen«.⁸

Brechts Erklärung der Misere mit dem Charakter der Deutschen erscheint ihm zu kurz gegriffen. Für Hacks ist der Untertanengeist Ausdruck des Kleinbürgertums, jener Klasse, die aufgrund ihrer eigentümlichen Stellung innerhalb des Wirtschaftslebens nach oben buckelt und nach unten tritt. So zeichnet er dann auch seine Müller-Figur als großes Beispiel falscher Ideologie.

Ausgangspunkt von Hacks' Komödie ist, dass sich der König, der just einen Angriffskrieg vorbereitet, vom Klappern einer Mühle gestört fühlt. Er ordnet deren Schließung an, verfällt dann aber, als der Müller sich weigert, dem königlichen Befehl zu folgen und auf seine bürgerlichen Rechte verweist, auf die Idee, dessen Widerstand zum propagandistischen Beweis seiner Milde auszunutzen. So will er den sich häufenden Stimmen entgegentreten, die ihm Gewaltherrschaft und Despotismus vorwerfen und sein Kriegsunternehmen gefährden. Hacks nutzt also, der Brechtschen Idee folgend, die Anekdote über den Müller von Sanssouci, um die preußische Rechtsstaatlichkeit als Inszenierung zu enthüllen. Aber es geht ihm um mehr als lediglich den Nachweis, dass sich moderne Herrschaft demokratisch einzukleiden weiß. Im Mittelpunkt der Komödie steht schließlich der Müller. Und der ist alles andere als ein

Held. Das wird bereits im Vorspiel angekündigt, wenn ein Theaterdirektor das Publikum ins Stück einführt und darauf hinweist, dass man im Folgenden »des Menschen edles Bild vollkommen schwarz« darstellen werde. Von dem stolzen Gewerbetreibenden, als welchen der Müller sich zunächst vorstellt, bleibt am Ende nichts übrig. Für den König wird das zum Problem, er will ja in der öffentlichen Konfrontation als demokratischer Herrscher erscheinen. Nicht einmal auf Befehl des Königs ist der Müller in der Lage, die berühmten Worte »Es gibt noch Richter in Berlin ...« zu äußern. Der König muss sie mit dem Stock aus ihm heraus- bzw. in ihn hineinprügeln. Was Hacks dem Publikum vorführt, ist demnach nicht nur die Logik preußischer Herrschaft, sondern auch der Umstand, dass deren Aufrechterhaltung gerade durch die unterwürfigen und plebejisch-ziellosen Haltungen der Untertanen ermöglicht wird. Am Ende obsiegt der König auf ganzer Linie. Friedrich kann sich nicht nur als milder Herrscher darstellen – die öffentliche Szene, bei der der Müller dem König widerspricht und dieser sich vor dem Gesetz beugt, wird sogleich als Flugblatt verbreitet –, auch die Mühle wird mittels eines Tricks geschlossen. Friedrich lässt den Knecht des Müllers zum Militär einziehen, ohne diesen kann die Mühle nicht weiterbetrieben werden. Als sich der Müller dagegen verwehrt und darauf hinweist, dass Friedrich selbst ihm seinen Knecht gelassen habe, bekommt er zu hören: »Der König von Preußen ist unter dem Gesetz, das weiß Er selbst am besten.«⁹

Hacks' »Müller von Sanssouci« ist eine Entlarvungskomödie über die deutsche Misere in preußischer Einkleidung, wie sie später auch andere DDR-Dramatiker wie Heiner Müller oder Günther Rucker schreiben. Ihre Besonderheit liegt allerdings darin, dass die einzige Figur, die im Stück halbwegs positiv erscheint, Friedrich ist. Der Müller, der sich seinem Knecht gegenüber wie ein kleiner König verhält, wird von Hacks so negativ gezeichnet, dass man nachgerade Sympathien für die Friedrich-Figur entwickelt. Ein positiver König also, so wie in Hacks' späteren Dramen? Einen solchen meint zumindest die Kritik zu erkennen, als das Stück im März 1958 im Deutschen Theater auf die Bühne kommt. Man wirft dem jungen Dramatiker vor, in Friedrich nicht den Sachwalter des preußischen Militarismus, sondern »einen ›bedeutenden‹ Mann« dargestellt zu haben, dem jede progressive Gegenkraft fehle. Der

Kritiker Herbert Ihering fragt, ob die Satire nicht ihren Gegenstand verfehle, wenn sie den Müller statt als »im Kampfe matt geworden« nur als »feige Possenfigur« darstelle.¹⁰

Eine solche Kritik ist typisch für die Zeit. Die Regierung der DDR ist bestrebt, den sozialistischen Aufbau mit einer positiven, wenn nicht gar revolutionären Geschichte des deutschen Volkes zu unterfüttern. Deshalb die Hervorhebung der Bauernkriege und die Suche nach einer progressiven deutschen Nationalkultur. Deshalb auch die Ablehnung von Hanns Eislers Oper »Johann Faustus« und die Absetzung von Brechts Inszenierung von Goethes »Urfaust«.

Es würde zu weit gehen, Hacks bereits 1956 Königslob zu unterstellen. Die Figur Friedrichs erscheint im Stück kaum positiv, sie wird ja ideologiekritisch entlarvt. Das sieht auch Hacks so, der in einem späteren Gedicht seinem gewandelten Friedrich-Bild Ausdruck gibt: »Das Lustspiel, das ich von ihm schrieb, / War kaum, um ihm zu huldgen. / Ich hatt ihn damals gar nicht lieb. / Jetzt möcht ich mich entschuldgen.«¹¹ Als Vorwegnahme der späteren Dramatik mag aber gelten, dass gesellschaftliche Verbesserungen im »Müller von Sanssouci« nicht von Seiten des nahezu durchweg negativ und opportunistisch dargestellten Volkes zu erwarten sind, sondern von oben, von einem anderen, besseren Königtum, für das im Stück Friedrichs Bruder Heinrich steht.

Das hätte Brecht, der trotz aller Kritik an der Untertanenmentalität der Deutschen noch in seinen späten »Buckower Elegien« eine hohe Meinung von der »Weisheit des Volkes«¹² erkennen lässt, sicherlich nicht gefallen. Aber Brecht, der im August 1956 stirbt, bekommt das fertige Stück nicht mehr zu sehen. Mitten in den Vorbereitungen unterbricht Hacks Ende 1955 seine Arbeit am »Müller« für ein anderes Projekt: die Übersetzung der Tragikomödie »The Playboy of the Western World« des irischen Dramatikers John Millington Synge. Die Idee geht wiederum auf Brecht zurück. Im Grunde genommen ist der »Held der westlichen Welt«, so der Titel der Übersetzung, die einzige Arbeit, die Hacks direkt im Auftrag Brechts und in enger Koordination mit diesem ausführt. Brecht, der viel von der jüngeren irischen Dramatik hält, sieht in Synge den herausragenden Vertreter eines poetischen Dramas. Ein solches will er auch in der DDR etablieren. Besonders die Volkssprache Synges hat es ihm angetan. Synge gilt bis heute als Meister des länd-

lichen irischen Englischs, das sich nicht nur im Wortschatz, sondern auch im Satzbau vom britischen Englisch unterscheidet. Entsprechend schwierig ist die Übersetzung in ein angemessenes Deutsch. Brecht ist das bewusst, und weil er Hacks als durchaus eigensinnigen Autor kennengelernt hat, der sich nicht leicht von seiner Arbeit abbringen lässt – auch dann nicht, wenn der große Brecht höchstpersönlich anfragt –, verfällt er auf eine seiner berühmten Listen. Da Hacks das Stück nicht kennt, suggeriert er ihm, dass sich die Übertragung binnen einer Woche und mit leichter Hand erledigen lasse. Hacks, der auch seine Frau, die ja Englisch studiert hat, hinzuzieht, sagt schließlich zu. Die Arbeit dauert dann an die zwei Monate. Als Hacks nach einigen Wochen mit dem fertigen ersten von drei Akten bei Brecht aufkreuzt, zeigt sich dieser nachgerade verwundert. Er hatte erwartet, dass die beiden Übersetzer wesentlich mehr Zeit brauchen würden.

Hacks und Wiede streiten lange mit Brecht über den Titel. Sie haben, wie sie meinen, korrekt, übersetzt: »Der Held des Abendlandes«. Doch Brecht besteht auf »Der Held der westlichen Welt«. Darin drückt sich für ihn die Aktualität des Themas aus. Schließlich geht es in dem Stück um einen Bauernjungen, der seinen tyrannischen Vater erschlagen hat und dafür von den etwas tumben Bewohnern eines irischen Dorfes, das er auf seiner Flucht passiert, als Held gefeiert wird. Als sich aber herausstellt, dass der Vater lebt, lassen die Dörfler ihn fallen, und auch das derbe Schankmädchen Pegeen, das ihn heiraten wollte, wünscht ihn zum Teufel. So bleibt nur die Flucht. Aber nunmehr nicht mehr als verschüchterter Jüngling, sondern als selbstbewusster Mann: »Ihr habt mich am End noch zu einem leidlichen Mann gemacht, und jetzo geh ich und werd mich durch ein ausgelassenes Leben lügen, von dieser Stund an bis zum Jüngsten Gericht.«¹³ Die Illusion und das Unwissen stehen für Brecht am Beginn jeder Heldenlegende. Ohne sie gibt es keine Helden. Das entspricht, so Brechts Meinung, ganz dem westlichen Heldenideal.

Im Februar 1956 beginnen die Proben. Am 11. Mai 1956 ist die Premiere am Berliner Ensemble. Regie führen die Brecht-Schüler Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth. Das Stück ist ein großer Erfolg und zieht vor allem junge Leute an. Die Brecht-Bühne steht auf dem Zenit ihres Ruhms. Die Kritik hingegen äußert sich zurückhaltend. Die

»Neue Zeit«, das Zentralorgan der ostdeutschen CDU, beanstandet, dass die Regie »sich im Makabren förmlich badet«. Henryk Keisch, der Kritiker des »Neuen Deutschland«, bemängelt eine vordergründige Modernisierung und einen zusammenhanglosen Naturalismus, vor allem aber einen Mangel an exakter sprachlicher Ausarbeitung. Die Regie habe die Poesie des Textes nicht ausreichend gewürdigt. Das sei besonders schade, weil die Übersetzung dem Original »durch eine eigenwillige, teils archaische, teils bayrisch-böhmisch gefärbte, teils exotisch-folkloristisch durchsetzte Sprache recht überzeugend gerecht« geworden sei. Tatsächlich haben Wiede und Hacks für ihre Übersetzung ein eigenümliches Idiom gefunden, das an Jaroslav Hašeks Roman »Der brave Soldat Schwejk« erinnert. In der poetischen und zugleich verschliffenen und verstümmelten Sprache mag der Kritiker der »Berliner Zeitung«, Arnolt Bronnen, indessen nur einen »willkürlich zwischen den Dialekten angesiedelten Text« erkennen. Hacks vermutet hinter der Kritik eine Retourkutsche. Bronnen war zu Beginn der zwanziger Jahre mit dem Drama »Vatermord« berühmt geworden und galt eine Zeit lang gemeinsam mit Brecht als großes dramatisches Talent. In einem der für das Stück geschriebenen Lieder, der »Volksmoritat«, hat er sich wohl selbst wiedererkannt. Dort heißt es in der ersten Strophe:

Es ist viel Blut geronnen/An einem fernen Ort./Kommst du
dorthin zum Bronnen,/Da klingts wie: Vatermord.

»Konnte ich denn wissen, daß dieser Mensch, der damals kaum in der DDR aufgetaucht war, gleich die Kritik über das Stück schreiben würde?«, teilt Hacks seiner Mutter mit.¹⁴

Die DDR, insbesondere Ostberlin, ist eine kleine Welt. Dass man hier nicht folgenlos jedermann mit Spott überziehen kann, dass hier nicht alle Spaß verstehen, muss Hacks in den folgenden Jahren noch des Öfteren erfahren.

Brechts ursprüngliche Absicht ist es, Hacks »für ein bis zwei Jahre« an seinem Theater zu beschäftigen, um dessen literarische Produktion zu »überwachen« und ihn »weltanschaulich zu qualifizieren«.¹⁵ Aber daraus wird nichts. Hacks hat seine eigenen Vorstellungen. Das fängt schon damit an, dass er sich nicht wie die anderen Brecht-Schüler um

den Meister drängt. Ohnehin kein Frühaufsteher, verweigert er sich den für Brecht so wichtigen Proben. Er geht, obschon eingeladen, nicht hin. Der eigentliche Entstehungsprozess einer Aufführung langweilt ihn. Auch ist er kein Anhänger der kollektiven Arbeitsweise, die Brecht so schätzt. Wenn man den halben Tag am Theater verbringt, fehlt wichtige Arbeitszeit. Hacks hält es da lieber mit der Arbeitsteilung: Dramatiker sollen schreiben, und Regisseure sollen inszenieren. Dass Brecht vor allem als Regisseur tätig ist und kaum mehr eigene Texte verfasst, empfindet der Schüler als eine Verschwendung von Talent. Hinzu kommt, Brecht fördert Hacks zwar – die Verleihung des Lessing-Preises geht auf seine Initiative zurück –, an eine Aufführung seiner Stücke denkt er aber zunächst nicht. Und als Brecht im August 1956 stirbt, fällt auch die persönliche Bindung an das Berliner Ensemble weg. Zu Helene Weigel, die sich fortan eng mit Manfred Wekwerth abstimmt, hat Hacks keinen besonderen Draht. So bleibt der »Held der westlichen Welt« für lange Zeit das einzige am Berliner Ensemble gespielte Stück, an dem Hacks beteiligt ist. Die nächste Inszenierung eines Hacks-Stücks am Schiffbauerdamm erfolgt erst 1972.

*Das Deutsche Theater –
Hacks' Stammhöhe*

Statt des Berliner Ensembles wird das Deutsche Theater zu Hacks' Stammhöhe. Das von Wolfgang Langhoff geleitete Schauspielhaus, im eigentlichen Sinne das Staatstheater der DDR, zeigt früh Interesse an Hacks. Besonders der Chefdramaturg Heinar Kipphardt, ebenfalls Dramatiker, setzt sich für ihn ein. Kipphardt, sechs Jahre älter als Hacks, ist 1950 als Arzt von Krefeld nach Ostberlin gekommen, hat dann aber eine Arbeit am Deutschen Theater aufgenommen. Bald entsteht eine Freundschaft und ein enger Arbeitsaustausch.

Am 26. Juni 1956 hat die »Eröffnung des indischen Zeitalters« unter dem Titel »Columbus« Premiere am Deutschen Theater. Regie führt Ernst Kahler. Das Bühnenbild stammt von Heinrich Kilger. Die Inszenierung ist mit Spannung erwartet worden. Kostproben des Stücks sind zuvor in der Zeitschrift des Schriftstellerverbandes »Neue Deut-

sche Literatur« erschienen. In »Sinn und Form«, der renommierten und auch im Westen gelesenen Zeitschrift der Akademie der Künste, war zudem Hacks' neuestes Stück, die Komödie »Die Schlacht bei Lobositz«, zu lesen gewesen. Ist das das neue Theater? Ist dieser jugenhafte Mann aus der Schule Brechts das große dramatische Talent, nach dem die Kulturpolitik so dringend sucht? Die Inszenierung dauert vier Stunden und ist ein großer Erfolg. Der Dramatiker zeigt sich hochzufrieden. Die Aufführung sei um »viele Klassen besser« als die Münchner, schreibt er stolz seiner Mutter.¹⁶ Er lobt vor allem den Schauspieler Rudolf Wessely. Der spielt den Columbus nicht als großen Mann, der sich gegen die Mächte des Throns und der Kirche stellt, sondern ganz unheldisch: ein Intellektueller, der lernen muss, dass die Wirklichkeit komplexer ist als seine theoretischen Annahmen. Genau so hat es Hacks gemeint.

Gemessen an der verhaltenen Skepsis, die die meisten DDR-Feuilletons Brechts Theater Mitte der fünfziger Jahre entgegenbringen, sind die Reaktionen auf »Columbus« nahezu überschwänglich. »In Hacks, so scheint es, so darf man hoffen, hat das junge Gegenwartstheater endlich einen, der nicht nur etwas sagt, sondern etwas zu sagen hat; der nicht nur etwas zu sagen hat, der es auch sagen kann«, heißt es in der »Berliner Zeitung«. Und Max Schroeder, Chefflektor des Aufbau Verlags, wo bald ein erster Band von Hacks' Stücken erscheint, urteilt: »Seit langem haben wir in der deutschen Literatur kein Jugendœuvre zu verzeichnen, das unter einem so glücklichen Stern steht.«¹⁷

Besonders hervorgehoben wird die Sprache des Stücks, ihr geistreicher Witz. Aber hier liegt, jenseits einiger Längen, die man dem noch wenig erfahrenen Regisseur zuschreibt, auch das zentrale Problem der Rezeption. Hacks' Sprachwitz, der stets die Figur in ihrer sozialen Situation entlarvt und mitunter auch das Kabarettistische streift, irritiert große Teile des Publikums. Darf man angesichts eines so ernstes Themas wie der Kolonisierung Südamerikas lachen? Das grundsätzlich Komische der Hacksschen Dramatik hat auch später, besonders bei Regisseuren, immer wieder Verständnisprobleme erzeugt.

Hacks hat mit Blick auf den Sozialismus angemerkt, die Botschaft des Stücks lasse sich mit einem Vers des römischen Dichters Ovid ausdrücken: »Manches, was nachher gefällt, ist im Entstehen nicht schön.«¹⁸

Es ist nicht zuletzt die der Parabel inhärente Parallelisierung von neuer bürgerlicher und neuer sozialistischer Zeit, die die Faszination erklärt, die das Stück auf die junge ostdeutsche Intelligenz ausübt. Die eigene Gegenwart wird historisch. Die Dialektik der Geschichte funktioniert – zumindest auf der Bühne.

Seit der Aufführung des »Columbus« am Deutschen Theater hat Hacks in Kulturkreisen einen Namen. Der berühmte Autor des »Streits um den Sergeant Grischa«, der Ehrenpräsident der Akademie der Künste, Arnold Zweig, der in Kattowitz ein Schüler von Hacks' Großvater war, lädt das Ehepaar Hacks ebenso zum Kaffee ein wie Friedrich Karl Kaul, ein prominenter Anwalt in Strafprozessen gegen Kommunisten in Westdeutschland und Verfasser von Kriminalromanen, zudem SED-Mitglied mit nicht geringem Einfluss. Im Urlaub in Feldberg in Mecklenburg, wo die neuen Kontakte sogleich gewinnbringend zum Einsatz kommen – Kaul organisiert trotz Überfüllung noch ein Hotelzimmer –, trifft man andere Künstler: die Drehbuchschreiber Jeanne und Kurt Stern, die Hacks von seiner Arbeit im PEN-Club kennt, und den Grafiker Herbert Sandberg. Im Sommer tummelt sich halb Ostberlin an den Brandenburger und Mecklenburger Seen in den vom Kulturbund verwalteten Feriendomizilen. In die karge Landschaft der Mark Brandenburg zieht es Hacks auch in den folgenden Jahren immer wieder. Hier lässt sich der Sommer trotz aller Wetterföhligkeit aushalten – denn bei Tiefdruck leidet der Dichter unter Kopfschmerzen und niedrigem Blutdruck, dem »Morbus germanicus«, er schluckt deshalb beständig blutdruckerhöhende Medikamente. Anfangs nutzt das Ehepaar Hacks die Angebote des Schriftstellerverbandes, der an verschiedenen Orten rund um Berlin Heime unterhält. So sind sie mehrmals im Friedrich-Wolf-Heim in Petzow und im Liselotte-Herrmann-Heim in Schloss Sacrow in der Nähe von Potsdam – zumeist gemeinsam mit Freunden: mit dem Ehepaar Kipphardt oder mit der Schriftstellerin Gisela Steineckert und ihrem Ehemann Heinz Kahlau. Später werden Privatunterkünfte organisiert.

Bis Mitte der sechziger Jahre unternehmen Hacks und Wiede im Sommer ausgedehnte Auslandsreisen. 1953 sind sie in Norditalien, 1954 gemeinsam mit James Krüss in Jugoslawien. Im Juli 1957 fliegen sie für einen Monat nach Paris, um Verhandlungen mit Verlagen und Theatern

über Aufführungen und Übersetzungen zu führen, aber natürlich auch, um die französische Hauptstadt kennenzulernen. Es folgen Urlaubsreisen nach Rumänien, Ungarn und Jugoslawien – und immer wieder in die Tschechoslowakei, wo Hacks eifrig die Theater besucht und Kontakte knüpft.

Entgegen seinen späteren Gewohnheiten, öffentliche Anlässe zu meiden, besucht der Dramatiker vom 15. bis 18. Juni 1957 das von der Gesellschaft für übernationale Zusammenarbeit initiierte vierte deutsch-französische Schriftstellertreffen im nordrhein-westfälischen Marl. Das Thema der im Kontext der deutsch-französischen Aussöhnung stehenden Tagung, bei der aus der DDR auch Erich Arendt, Fritz J. Raddatz und Paul Wiens anwesend sind, ist die Haltung des Schriftstellers zu den großen Komplexen Liebe, Religion und Politik. Die Diskussion, an der sich von westlicher Seite u. a. Heinrich Böll, Hans Werner Richter und Walter Höllerer beteiligen, verläuft besonders hinsichtlich der Frage nach dem politischen Engagement des Künstlers erwartbar kontrovers. Einen bleibenden Eindruck hinterlässt das Treffen bei Hacks nicht – auffälligerweise berichtet er nirgends in seiner umfangreichen Korrespondenz davon –, wohl eher bestärkt es ihn noch in seiner Einsicht, dass die Entscheidung, in die DDR zu gehen, richtig war, muss man hier als Kommunist doch nicht gegen, sondern kann für die Gesellschaft schreiben.

Während andere junge Dramatiker mitunter Jahre auf eine Aufführung an einem der repräsentativen Theater der Hauptstadt warten, erlebt Hacks Ende des Jahres 1956 gleich eine zweite Inszenierung. Nach kräftigem Zuspruch von Heinar Kipphardt hat sich das Deutsche Theater bereits Ende 1955 für »Die Schlacht bei Lobositz« entschieden. Regie führt diesmal Wolfgang Langhoff selbst. Langhoff, seit 1946 Intendant, war in den dreißiger Jahren als kommunistischer Schauspieler und Leiter einer Agit-Prop-Gruppe hervorgetreten. Die Nazis sperrten ihn ins Konzentrationslager Börgermoor im Emsland. 1934 entlassen, floh er in die Schweiz. Sein Buch »Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager« erregte weltweit Aufsehen. Es war der erste Zeugenbericht über den faschistischen Terror gegen die Opposition. Langhoff war zudem Mitverfasser des »Moorsoldaten«-Liedes. Unter seiner Leitung genießt das Deutsche Theater einen Ruf weit über Ostberlin hinaus.

Kulturpolitisches Aushängeschild aber ist trotz aller Vorbehalte seitens der SED-Führung das Berliner Ensemble. Schließlich haben die Pariser und Londoner Gastspiele der »Mutter Courage« dem jungen sozialistischen Staat zu internationalem Ansehen verholfen.

Das Berliner Ensemble und das Deutsche Theater stehen zu dieser Zeit in Konkurrenz zueinander. Es gibt Streit. Brechts Theater gilt allgemein als künstlerischer Gegenpart zur Bühne in der Schumannstraße, der man nachsagt, bürgerliche Theatertraditionen zu pflegen. Wolfgang Langhoff ist Anhänger Konstantin Stanislawskis, dessen naturalistische Bühnenpraxis kanonisiert und zum allgemeingültigen Maßstab des Theaters erklärt wird. Der 1938 verstorbene russische Theatertheoretiker stand für ein illusionistisches Theater. Um höchste Wahrhaftigkeit auf der Bühne zu erreichen, entwickelte er verschiedene Techniken, die die Identität von Schauspieler und Rolle anstreben. Der Gegensatz zu Brecht kann deutlicher kaum sein. Der hat 1949 in seinem »Kleinen Organon für das Theater« hinsichtlich des Schauspielers geschrieben: »In keinem Augenblick läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen«. ¹⁹ Die Differenz zwischen Langhoff und Brecht geht aber weniger auf diesen kunsttheoretischen Dissens zurück. Langhoff zeigt sich zu Beginn der sechziger Jahre durchaus flexibel und nimmt Elemente des epischen Theaters in seine Regiepraxis auf. Der eigentliche Streit zwischen Langhoff und Brecht ist praktischer Natur. Langhoff hat 1948 hinter den Kulissen tatkräftig mitgeholfen, Brecht nach Ostberlin zu holen. Freigebig hat er ihm sein Theater geöffnet, wo im Januar 1949 die berühmte Inszenierung der »Mutter Courage« über die Bühne ging. Bis 1954 spielte das Berliner Ensemble dann als Gast unter dem Dach des Deutschen Theaters. Das führte zu Konflikten. Man stritt über Probenzeiten. Langhoff pochte mehr und mehr auf sein Hausrecht und verlangte Unterordnung. So war man schließlich im Streit auseinandergegangen.

Hacks stört das nicht. Die Brechtsche Ästhetik steht ihm zwar näher. Aber am Deutschen Theater kann er seine Stücke aufführen lassen. Und diese Chance nutzt er beherzt. Zudem verstehen Hacks und Langhoff sich von Beginn an ausgezeichnet. In Langhoff erkennt Hacks einen vorbildlichen Theaterleiter, einen »Freund der Stückeschreiber« und »wohltätigen Tyrann«, wie er 1961 anlässlich dessen sechzigsten

Geburtstages in einem kleinen Gedicht schreibt.²⁰ Später nennt er sich selbst einen »Langhoff-Schüler«.²¹ Auch Langhoffs etwas steifes, stets korrektes Auftreten, das in so deutlichem Kontrast zu Brechts inszeniertem Proletarier-Look steht, gefällt Hacks. Umgekehrt schätzt Langhoff die Arbeit mit dem gebildeten und klugen, nie um ein Bonmot verlegenen Autor und sucht, diesen an sich zu binden. In ihm erkennt er die perfekte Ergänzung zu seinem Chefdramaturgen Heinar Kipphardt. Bald schon übernimmt Hacks kleinere Arbeiten für die Dramaturgie des Deutschen Theaters. So bearbeitet er 1957 gemeinsam mit Kurt Seeger und Ernst Busch das sowjetische Revolutionsdrama »Der Sturm« von Wladimir Naumowitsch Bill-Bjelozerkowski, das das Deutsche Theater im Dezember anlässlich des 40. Jahrestages der Oktoberrevolution aufführt.

*»Fürcht den Tod, besonders den der Helden« –
»Die Schlacht bei Lobositz«*

Um eine Revolution im Kleinen geht es auch in Hacks' Komödie »Die Schlacht bei Lobositz«, ein Antikriegsstück, das vor dem Hintergrund der Autobiografie des Schweizer Bauern Ulrich Braeker, einem der wenigen ausführlichen Zeugnisse der unteren sozialen Klassen aus dem 18. Jahrhundert, mit dem Militär hart ins Gericht geht. Der historische Braeker hatte sich im Siebenjährigen Krieg von einem preußischen Werbeoffizier zum Dienst in der Armee Friedrichs II. überreden lassen und war während der Schlacht bei Lobositz im Oktober 1756 desertiert. In Hacks' Stück erscheint er als naiver Soldat mit einem »Hang zur Subordination«. Lange Zeit lässt er sich von den schmeichlerischen Reden seines Leutnants Markoni einfangen, bis er den Krieg als grundsätzlich abschaffungswert erkennt und desertiert. Bewegt wird die Handlung durch eine Wette. Markoni wettet mit seinem Oberst, dass es ihm gelinge, die von ihm geworbenen Soldaten von der Desertion abzuhalten. Dazu bedient er sich einer neuen Methode, für die Braeker als Paradebeispiel dient. Statt mit Gewalt will Markoni seine Soldaten durch Zuneigung bei der Armee halten: »Was der Offizier heute tun muß, ist, menschliche Beziehungen herstellen.«²²

Die im Frühjahr 1955 verfasste Komödie ist Hacks' Reaktion auf die Wiederbewaffnung in Westdeutschland. Im Mai 1955 wurde die Bundeswehr gegründet. Um den Zweifeln der Öffentlichkeit zu begegnen und sich von der Tradition der Wehrmacht abzugrenzen, orientierte die Bundesregierung auf ein demokratisches Selbstverständnis der Armee. Soldaten sollen nicht länger nur Befehlsempfänger, sondern »Staatsbürger in Uniform« sein. Hier setzt Hacks mit seinem Text an, der, wie schon »Columbus«, als historischer Spiegel der Gegenwart funktioniert. Das Drama zielt auf eine Analogie, ähnlich wie Brechts »Mutter Courage«, mit der die Komödie vielfach verglichen worden ist. Vorgeführt werden, so schreibt Hacks in einer Anmerkung zum Stück, die »Interna einer Klassenarmee«,²³ die eben auch dann Klassenarmee bleibt, wenn sie sich einen demokratischen Anstrich gibt. Schließlich gilt auch im 20. Jahrhundert noch, was der Oberst Itzenblitz als Selbstverständlichkeit ausspricht: »Ein Soldat ist ein Soldat, basta. Der stirbt. Was an dem Soldat über die Exerziervorschrift ist, ist zuviel.« Die Lösung für Braeker lautet demnach nicht: Reform der Armee, sondern konsequente Hinterfragung der sogenannten soldatischen Tugenden und radikale Absage an den Krieg. Und das bedeutet eben auch, die Klassenverhältnisse abzuschaffen, die den Krieg erst ermöglichen. Ein in Brechtscher Manier geschriebenes Lied fasst die Botschaft am Ende des Stücks noch einmal zusammen:

Fürcht den Tod, besonders den der Helden,/Krieger-Tod, auch
preußisch Tod genannt./Eh sie dich von dieser Welt wegmel-
den,/Meld dich doch weg vom Soldatenstand./Und häng dein
Flint,/Wo schon viele blanke Flinten sind./Und häng dein Kö-
nig auch dazu./Eja, dann ist Ruh.²⁴

Adressat der »Schlacht bei Lobositz« ist die westdeutsche Öffentlichkeit. Die Historie soll helfen, den demokratischen Charakter der Bundeswehr als Lüge zu entlarven. In der DDR aber wirkt der Plot der antimilitaristischen Komödie seltsam deplatziert, schließlich hat die Volkskammer im Januar 1956 selbst die Gründung einer eigenen Armee beschlossen. Das empfindet auch ein Leserbriefschreiber so, der Hacks im »Sonntag«, der Wochenzeitung des Kulturbundes, vorwirft, das Verteidigungsanliegen der DDR zu untergraben, und davon abrät, das Stück zu spielen.²⁵

Die »Süddeutsche Zeitung« nimmt das wiederum zum Anlass, in einer Glosse mit dem Titel »Peterchens Mondfahrt« über die Knebelung des Geistes in der DDR zu schreiben, und interpretiert den Leserbrief sogleich zu einer offiziellen kulturpolitischen Stellungnahme um. Hacks wehrt sich mittels einer Gegendarstellung, die nach längerem Hin und Her schließlich als Leserbrief erscheint: »Es ist unrichtig [...], daß von mir ein Umschreiben des Stückes erwartet würde. Ich wüßte freilich auch nicht, von wem.«²⁶ Das allerdings stimmt nicht ganz. Denn kurz vor der Aufführung am 1. Dezember 1956 ändert Hacks tatsächlich die zitierte Schlussstrophe. Die lautet nunmehr:

Aber ist einmal der Tag gekommen, / Wo der Mensch sich ins
Geschick einmengt, / Wird vielleicht die Flint herabgenommen /
Und vielleicht der König aufgehängt. / Dann trag dein Flint, /
Wo schon viel blanke Flinten sind, / Und sei nicht faul und steh
dazu. / Eja, dann ist Ruh.²⁷

In der Diskussion des Stückes spielt das Pazifismusthema dann aber eine untergeordnete Rolle. Moniert wird ein ganz anderer Punkt, nämlich der Komödiencharakter. Während einer vom Deutschen Theater veranstalteten Diskussion mit Friedrichshainer Deutschlehrern lehnen diese gegenüber dem Dramaturgen Joachim Knauth empört die Genrebezeichnung ab. Die Handlung sei tragisch. Es ginge einfach zu weit, »dem Zuschauer derart erschütternde und besonders für den ehemaligen Frontsoldaten wahrhaft peinigende Dinge wie das blutige Schlachten-gemetzel des Siebenjährigen Krieges als »komisch« und gar belachens-wert zuzumuten«.²⁸ Ihre eigene Soldatenzeit erscheint ihnen offenbar als eine Art Schicksal, ein Schicksal, das Hacks' Stück ja gerade in Abrede stellt.

Die Meinung der Theaterkritik spiegelt das nicht wider. Die ist begeistert von Langhoffs Inszenierung, der man die Aufnahme Brechtscher Stilelemente attestiert. »Stück und Regie beflügeln die Darsteller«, heißt es im »Neuen Deutschland«. Es sei »eine der besten Aufführungen des Deutschen Theaters«, schreibt Joachim Tenschert in »Theater der Zeit« und lobt die »produktive Weiterentwicklung« von Hacks.²⁹ Die Inszenierung, deren Bühnenbild erneut Heinrich Kilger verantwortet, wird

ein Zuschauererfolg. Ein Jahr später geht das Deutsche Theater mit ihr auf Gastspielreise nach Antwerpen und Brüssel.

Heinar Kipphardt und Wolfgang Langhoff haben lange Zeit verzweifelt nach dramatischem Nachwuchs jenseits des »rosaroten Kackoptimismus«³⁰ der sozialistischen Gegenwartsdramatik gesucht. Hier ist er. In Peter Hacks hat Langhoff seinen Hausautor gefunden.

»KLASSENKAMPF IM PARKETT« – DAS DIDAKTISCHE THEATER

In dem Schweizer Soldaten Ulrich Braeker wollte Hacks eine plebejische Figur darstellen. Einen, der sozial ganz unten steht und sich deshalb um so besser wehren kann; einen Vertreter des Fortschritts, der den Herrschenden mit List und Tücke beikommt. Der Leipziger Germanist Hans Mayer schrieb 1949 in einem Aufsatz, Brechts Figuren seien nicht naturalistisch, sondern plebejisch, weil sie ihr gesellschaftliches Interesse direkt und ohne Umwege aussprechen. So entlarven sie die sozialen Verhältnisse und geben sie dem Lachen preis. Hier knüpft Hacks an, als er im September 1956 in der »Neuen Deutschen Literatur« einen Essay veröffentlicht, der die Grundlinien einer zeitgemäßen Dramatik umreißt.

»Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben« ist die erste kunsttheoretische Äußerung des jungen Dramatikers, die breit wahrgenommen wird. Hacks argumentiert hier in Anlehnung an Hans Mayer, dass das fortschrittliche Theaterstück plebejisch und rationalistisch sein müsse. Es zeige die Vertreter der unteren Klassen als geschichtlich handlungsstarke Subjekte und die Vernunft als »Ideologie des Fortschritts«. Plebejertum und Rationalismus seien die beiden zentralen Bestandteile des Realismus. Übertragen auf die Gegenwart, so folgert er, bedeute dies, fortschrittliche Kunst müsse »proletarisch und dialektisch« sein. Entschieden spricht er sich für die Gattung der Komödie und gegen die Tragödie aus, die er als »Darstellung eines gesellschaftlich typischen Konflikts mit notwendig letalem Ausgang« für historisch überholt ansieht; zwar gebe es noch tragische Gegenstände, aber diese müssten »in völlig neuartiger Weise« behandelt werden. Ebenso polemisiert er gegen

eine auf Einfühlung in die Figuren zielende Dramatik, also das, was Brecht als aristotelisches Theater beschrieben hat. Was Hacks fordert, ist Episierung. Die Figuren und die Fabel eines Stücks sollen einen sozialen Hintergrund haben. Psychologie und private Konflikte werden dementsprechend als Attribute des bürgerlichen Theaters verurteilt. Sie sollen durch Sozialpsychologie und gesellschaftliche Widersprüche ersetzt werden. Zudem betont Hacks die Notwendigkeit der Verfremdung. Erst die Distanz des Gezeigten ermögliche dem Zuschauer ein Denken, das zugleich Handeln sei, ein »chimärisches«, d.h. fiktives Eingreifen. Zusammengenommen ergibt das, so schreibt Hacks ein Jahr später in dem seine früheren Äußerungen präzisierenden Essay »Das realistische Theaterstück«, den Ansatz für ein ebensolches: ein Theaterstück, das die alten Gegensätze von hoch und niedrig, von tragisch und komisch in sich auflöse und zu einer neuen Identität führe. Hacks nennt es das »proletarische Volksstück« und behauptet nonchalant, dass »fast alles bisher Dagewesene in dem realistischen Theaterstück seinen Gipfel zugleich und sein Ende finde«.³¹

Hacks' »Gemeinplätze« sind ein deutliches Bekenntnis zu Brecht. Und sie sind, wie schon der ironische Titel andeutet, eine Provokation. Das epische Theater, von Brecht selbst in den fünfziger Jahren als dialektisches Theater bezeichnet, ist in der DDR keineswegs ein Gemeinplatz. Zwar sonnt man sich gern in Brechts internationalen Erfolgen. Von offizieller Seite aber gilt seine Theatertheorie als kalt und distanziert, seine Stücke erscheinen als unvereinbar mit der offiziellen Kunst doktrin des Sozialistischen Realismus. In der Hochzeit des Stalinismus hat man Brecht sogar in die Nähe des Formalismus gerückt. Nach dem Tode Stalins und dem Aufstand des 17. Juni, in dessen Folge es zu einer zeitweisen kulturpolitischen Liberalisierung kommt, werden solche Vorwürfe nicht mehr erhoben. Die Vorbehalte aber bleiben. So argumentiert etwa Fritz Erpenbeck, Herausgeber von »Theater der Zeit«, immer wieder gegen das epische Theater, das er mit einer dem Sozialismus »wessensfremden, asiatischen Frühform der Kunst« gleichsetzt.³²

Dessen ungeachtet, oder vielleicht gerade deshalb, verfügt Brecht in der jungen Generation über großen Einfluss. Seine Theatertheorie und seine Stücke werden als künstlerisches Pendant des Marxismus wahrgenommen. Als er im Januar 1956 beim IV. Schriftstellerkongress dazu

aufruft, die Dramatik offensiv und eigeninitiativ »in den Kampf um den Sozialismus zu führen« und in diesem Zusammenhang an die Praxis der Agitprop-Truppen der Weimarer Republik erinnert, erntet er großen Beifall. Bei den anwesenden jungen Dramatikern, unter ihnen neben Hacks auch Helmut Baierl und Heinar Kipphardt, rennt er mit der Forderung nach mehr politischer Dramatik offene Türen ein. Unzufrieden mit der Kulturpolitik der SED, der man vorwirft, Zugeständnisse an die kleinbürgerlichen Schichten gemacht und in der Folge ein »proletarisch umfunktioniertes Hoftheater« errichtet zu haben, greifen sie die Vorschläge Brechts auf.³³

Bald entspinnt sich eine breite Diskussion über die Möglichkeiten sozialistischen Theaters. Argwohn erzeugen vor allem die Spielpläne, in denen sich kaum Gegenwartsdramen, dafür aber viele Unterhaltungsstücke finden. 1953 hat die SED im Zuge der kulturpolitischen Liberalisierung die Kontrolle über die Spielpläne wieder in die Hände der jeweiligen Intendanten gegeben. Die aber pflegten hauptsächlich das Repertoire der Jahrhundertwende. So ist man von einem Zustand rigider Kontrolle bei einer Politik des Laissez-faire gelandet. Während man zu Beginn der fünfziger Jahre links vom Pferd gefallen sei, falle man nun rechts herunter, schreibt Martin Linzer in »Theater der Zeit«. Peter Hacks nennt das eine »Rein-in-die-Kartoffeln-raus-aus-den-Kartoffeln-Dialektik« und fordert stattdessen »Polit-Dramaturgie«. Man müsse endlich aufhören, »reaktionäres Unterhaltungstheater« zu spielen. Die Theater sollen Platz machen für die neuen Gegenwartsdramen, für die Stücke der russischen Revolutionszeit und der zwanziger Jahre – und natürlich für Brecht. Zudem müsse man für die alten bürgerlichen Stücke neue Spielweisen finden und dem Publikum so eine kritische Stellungnahme ermöglichen.³⁴

Da sich das mit dem vorhandenen Theatersystem nur bedingt umsetzen lässt – die meisten Bühnen verfügen gar nicht über ausreichend Schauspieler, um so personenreiche Stücke wie Brechts »Die Tage der Kommune« oder Heiner Müllers »Der Lohndrucker« zu spielen –, schlägt Heinar Kipphardt 1957 in »Theater der Zeit« eine Konzentration der bestehenden Bühnen vor. Die Mehrspartentheater sollen aufgelöst und an ihrer Stelle die besten Kräfte an einzelnen Standorten zusammengefasst werden. Hacks pflichtet dem bei und ruft zugleich

zur Bildung »dramatischer Brigaden« auf, die operative Stücke mit geringem Personal schreiben sollen. Diese Stücke, so die Absicht, sollen ganz im Brechtschen Sinne »Propaganda durch Kunst und zugleich Propaganda für Kunst« sein und in den entlegensten Orten der Republik gespielt werden. Ähnliche Wirkungsabsichten verfolgen zu dieser Zeit auch andere Dramatiker. Man setzt auf eine revolutionäre, eingreifende Bühnenkunst. Brecht beschrieb das bürgerliche Theater als eine Art Rauschgift, das die Sinne vernebelt und von der Realität ablenkt. Das junge sozialistische Gegenwartstheater will hier als Antidot wirken. Hacks spricht deshalb, wie Brecht, von einem »dialektischen Theater«. Worum es den Jungen geht, bringt der Regisseur Hagen Mueller-Stahl, ein Freund von Hacks, 1958 auf den Punkt: »Klassenkampf im Parkett«. In einem Artikel schildert er, wie Zuschauer wütend Aufführungen von Hacks und anderen verlassen, weil sie mit dem Gezeigten nicht einverstanden sind. – »Welch ein Fortschritt! Mögen die Türen knallen. Die sukzessive Entleerung eines Zuschauerraumes kann auch für die politische Leistungsfähigkeit einer Aufführung sprechen.«³⁵

Hacks' und Kipphardts konzertierte Aktion zugunsten des Gegenwartsdramas löst eine breite Debatte aus. Dem Vorschlag zur Bildung mobiler dramatischer Brigaden im Stile der Agitprop-Gruppen der Vorkriegszeit folgt aber zunächst niemand. Gleichwohl verändert sich die Situation bald merklich. Nach der Krise 1953 hatte man auf ein langsames Tempo beim Aufbau des Sozialismus gesetzt. Nach dem Aufstand im Herbst 1956 in Ungarn geht die SED unter der Führung Walter Ulbrichts wieder in die Offensive. Die Grundlagen für eine funktionierende Planwirtschaft sollen gelegt werden. Ulbricht fordert eine Umwälzung der Kultur. Die sozialistische Kulturrevolution, die 1959 in den Bitterfelder Weg und die Bewegung schreibender Arbeiter mündet, beginnt. Im Oktober 1957 tagt eine Kulturkonferenz der SED. Selbstkritisch monieren die Funktionäre die bisherige »Förderung oder Duldung eines spießhaft-kleinbürgerlichen Kulturlebens« und rufen die Künstler dazu auf, den »Reichtum der revolutionären Traditionen aus der Arbeiterkulturbewegung« und »die Arbeit der Agitprop-Gruppen« wiederzuentdecken.³⁶ Am Ende des Jahres wird eigens eine Zeitschrift gegründet, die »Junge Kunst«, die bald ein wichtiges Diskussionsorgan ist. Adolf Endler, Peter Hacks, Heiner Müller, Bernd Klaus Tragelehn

und andere veröffentlichen hier Gedichte und Theatertexte. Erstmals erscheinen auf ihren Seiten auch Brechts »Notate« zu seiner Inszenierung von Erwin Strittmatters Dorfstück »Katzgraben« und historischer Agitprop-Stücke wie Gustav von Wangenheim's »Die Mausefalle«. Auf dem V. Parteitag der SED im Juli 1958 spricht Walter Ulbricht in den höchsten Tönen von Helmut Baiert und Heiner Müller. Und auch Hacks' Forderung, die sozialistische Kunst aufs Land zu tragen, findet nun Gehör. Im Frühjahr 1958 touren die Städtischen Bühnen der Stadt Erfurt mit Helmut Baiert's Lehrstück »Die Feststellung« in Thüringen über die Dörfer. Hacks, der mit Bekannten von der Volksbühne an einer parallel dazu abgehaltenen ökonomischen Konferenz teilnimmt, ist begeistert: »Es ist unwahrscheinlich, wie komplizierte ökonomische, soziologische, agronomische Probleme von diesen Kollektivbauern und Land-Maschinenfritzen bewältigt werden, und auf welchem Niveau man redet«, schreibt er seiner Mutter. »Das Proletariat regiert diesen Staat höchstpersönlich.«³⁷

*»Für Volksmacht und rote Zukunft« –
Agitprop*

Die späten fünfziger Jahre sind Hacks' Proletkult-Phase. Als Mitglied der im September 1957 beim Rundfunk gebildeten Redaktion »Musik des revolutionären Arbeiterliedes« verfasst er Songs zu aktuellen politischen Themen, die sogleich von ebenfalls zur Redaktion gehörenden Komponisten, unter ihnen Rolf Kuhl und André Asriel, vertont werden, um bereits am nächsten Morgen über den Äther zu gehen – eine Rundfunkbrigade, wie sie Brecht gefallen hätte, der in den zwanziger Jahren große Hoffnung in das neue Medium Radio gesetzt hatte. Einige dieser Songs veröffentlicht Hacks in der »Armeerundschaу«, einer Zeitschrift der Nationalen Volksarmee, darunter den »Oktober-song«, der später durch den Oktoberklub zu großer Bekanntheit gelangt: »Und das war im Oktober, / Als das so war, / In Petrograd in Rußland / Im siebzehner Jahr.« Berührungsgängste mit dem Militär hat Hacks nicht. Seit er 1956 den Leiter der Kulturredaktion der »Armeerundschaу«, Christian Klötzer, kennengelernt und für diesen einige Lieder aus dem Spanischen