

Helmut Kreuzer
Siegen

Zur Dramaturgie im 'östlichen' Deutschland (SBZ und DDR)¹

Das Folgende stellt charakteristische Tendenzen in der Dramaturgie des >östlichen< Deutschland (SBZ/DDR) heraus und gliedert sie in Phasen. Diese Phasen werden aus den Dokumenten selbst heraus entwickelt, was nicht besagen soll, die Dramaturgie stehe jeweils autonom in ihrem politisch-sozialen Umfeld, wohl aber verhindern soll, daß die Texte und Textgruppen in ein vorgefertigtes Korsett politischer Daten gezwängt werden (Konstitution der DDR, 17. Juni '53, Stalins Tod, Mauerbau 1961, Parteitagsbeschlüsse, der Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker, Einsetzung Gorbatschows etc.).

Als dramaturgische Texte betrachte ich theoretische Abhandlungen und kulturpolitische Programme zum Drama und Theater sowie diejenige Kritik von Dramen oder Aufführungen, die nicht nur auf Impressionen reagiert, sondern erkennbar von Konzepten des Dramas und Theaters durchprägt wird. (Das Musiktheater – mit Felsenstein als größtem Namen und Sonderformen wie das Puppentheater bleiben außer Betracht, um der Darstellung eine größere Homogenität zu sichern und ihren Umfang eng zu begrenzen.)

An den Beginn stelle ich Paul Rillas Aufsatz »Das Hohelied der Humanität«, die Würdigung einer Aufführung von Lessings *Nathan der Weise*, mit der am 7.9.1945 das »Deutsche Theater« in Berlin eröffnet wurde. Regie führte Fritz Wisten, von 1935 an bis zu seiner Verhaftung Oberspielleiter des Jüdischen Kulturbundes in Berlin; Rilla leitete – nach einem Schreibverbot im >Dritten Reich< – die Kulturredaktion der »Berliner Zeitung« und krönte sein Lebenswerk mit einer zehnbändigen Lessingausgabe, für die er eine große Studie über *Lessing und sein Zeitalter* (1958) schrieb. Der Gegensatz, der dieser Aufführung und ihrer Besprechung zugrundeliegt, ist der zwischen der Humanitätsidee des klassischen deutschen Dramas – vertreten durch die Figur eines weisen Juden – und dem antihumanistischen Rassismus des massenmörderischen NS-Regimes. Es ging Wisten wie Rilla um Selbstbesinnung nach dem Ende des Krieges, um die Neubestimmung der deutschen Identität durch die Berufung auf das »Jahrhundert Lessings, Herders und Kants, das Jahrhundert Schillers und Goethes« sowie durch die »radikale Absage« an den Nationalsozialismus als eine »undeutsche und antideutsche Haltung«.² Der Gegen-

¹ Erscheint gleichzeitig als Nachwort zu der zweibändigen Dokumentation *Dramaturgie in der DDR*. Hrsg. von Helmut Kreuzer, Heidelberg 2000.

² Rilla, Paul: Das Hohelied der Humanität. »Nathan der Weise im Deutschen Theater«. In: Ders.: Theaterkritiken. Hg. von Liane Melling. Berlin: Henschel 1978, S. 24-27. Erstdruck (Rilla): *Berliner Zeitung* vom 9.9.1945.

satz zwischen dem >Osten< und dem >Westen< spielte noch keine Rolle gegenüber dem Einklang von Inszenierung und Besprechung, ihrer gemeinsamen Verankerung im antifaschistisch-humanistischen Ethos.

Auch die Aufführung von Shakespeares *Hamlet* im Dezember 1945, die der Regisseur Gustav von Wangenheim 1964 selber erläutert,³ setzte sich von der Vergangenheit ab, aber nicht nur von der >jüngsten Vergangenheit< des Faschismus. Wangenheim (1895-1975, ein Sohn des Schauspielers Eduard von Winterstein) hatte vor 1933 für Agitpropgruppen Stücke geschrieben und den »Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands« (ATB) geleitet. Er emigrierte in die Sowjetunion und kehrte 1945 als Mitglied des »Nationalkomitees Freies Deutschland« nach Berlin zurück, wo er zunächst die Intendanz des »Deutschen Theaters« übernahm und später u.a. als Jugendbuchautor hervortrat. Seine Inszenierung bekennt sich zwar zu Shakespeare, sie historisiert ihn aber und sie distanziert sich von der feudalistischen Epoche, in der er lebte und in der die radikalen und progressiven Geister Vereinzelte gewesen seien. »Radikale Menschen waren damals – anders als in unserem glücklicheren Jahrhundert – entsetzlich einsam und allein. Wir heute, wir finden Freunde, wir wollen gemeinsam ein besseres, ein wahrhaft demokratisches Leben bauen.« Shakespeare habe noch Gespenster gebraucht, die Gegenwart aber trete der Natur »in der Front einer geschlossenen Wissenschaft entgegen [...]«. Daher gipfelt die Rede in dem Appell: »Mensch werde wissenschaftlich«; sie wird zum Manifest von Aufklärung und Fortschrittsdenken und mündet in eine selbstgewisse Behauptung jenseits aller Zweifel: »Wir wissen den Ausweg. Wir kennen den Sinn unserer Kämpfe.« Damit steht er noch in der Tradition der Aufklärung, aber doch jenseits der Grenzen einer Aufklärung im Sinne Lessings, der dem Suchen nach der Wahrheit einen weit größeren Wert beimaß als dem Besitz der Wahrheit.

Die Gründung der Zeitschrift *Theater der Zeit* durch Fritz Erpenbeck markiert 1946 eine Zäsur, den Beginn der ersten Hauptphase der dramaturgischen Diskussionen, die sich über ein historisch bedeutsames Jahrzehnt des Theaters im >östlichen< Deutschland hinweg erstreckt. Erpenbeck (1895-1975) – Schauspieler, Schriftsteller und Journalist in der Weimarer Republik – war über die Zwischenstation Prag in die Sowjetunion emigriert. Als Mitglied des »Nationalkomitees Freies Deutschland« kehrte er 1945 mit der >Gruppe Ulbricht< nach Berlin zurück und etablierte sich als Chefredakteur von *Theater der Zeit*, dem wichtigsten Medium der dramaturgischen Diskussion bis zum Ende der DDR. Erpenbeck teilt mit von Wangenheim die Gewißheit, im Besitz der Wahrheit zu sein, aber er erhält einen Antipoden, der aufs Entschiedenste von der damaligen dramaturgischen Linie der SED – wie Erpenbeck sie autoritär vertritt – abweicht und sich dennoch in der DDR wirkungsmächtig behauptet: Bertolt Brecht. Dieser kehrte 1947 aus dem amerikanischen Exil nach Europa zurück, zunächst in die Schweiz, dann nach Ost-Berlin, wo er (als österreichischer Staatsbürger) mit seiner Frau Helene Weigel das »Berliner

³ Wangenheim, Gustav von: Über meine Hamlet-Inszenierung. Ansprache an die jugendlichen Zuschauer. In: Anselm Schlösser (Hg.): Shakespeare-Jubiläum 1964, Weimar 1964, S. 45-62.

Ensemble« gründete, dem er durch Modellinszenierungen seiner Stücke Weltruhm verschaffte (und sich selbst damit einen Spielraum, den die SED bis zu einem gewissen Grad tolerierte).

Erpenbecks Kampagne zur Ausrichtung der Dramaturgie in der DDR setzte so gleich im ersten Heft seiner Zeitschrift *Theater der Zeit* ein: Er stellte das unbedingte Postulat des »Realismus« auf; diesen verstand er nicht als Epochen- oder Stilbegriff, sondern als »gesellschaftliche Wahrheit« in ihrer ästhetischen Gestalt. »Realismus« war für ihn das entscheidende Merkmal gültiger Werke der Kunst überhaupt, in allen Künsten, Gattungen, Epochen und Stilrichtungen. Erpenbecks nächster Schritt war 1947 ein Angriff von großer Schärfe gegen die zeitgenössischen Erfolgsdramatiker des Theaters im westlichen Ausland (von Anouilh bis Thornton Wilder).⁴ Er nutzt dabei die »dramatische Dramatik« zwischen Shakespeare und Hebbel als Respekt gebietende Waffe gegenüber der »dialogisierten Epik«, der »Undramatik« auf den Bühnen der Nachkriegszeit. Der Name Brechts fällt noch nicht, aber Erpenbeck weist bereits ausdrücklich darauf hin, daß sich auch deutsche Dramatiker – »unsere jungen (und auch manche älteren) Autoren« zur »Epik« im Drama hätten verlocken lassen. Der Untertitel dieses Artikels »Aus dem kleinen Einmaleins der Dramaturgie« zeigt an, wie sehr sich Erpenbeck dessen gewiß ist, daß er in ihm nicht nur eine mögliche Position unter anderen vertritt, sondern eine fundamentale Wahrheit ausspricht, von der allenfalls ein kranker Geist abweiche, unter den Gesunden aber höchstens ein noch unbelehrter Klippschüler der Dramaturgie.

Eine berühmt gewordene Aufführung von Brechts *Mutter Courage*, 1949, gibt den Anstoß für die direkte Auseinandersetzung der DDR-internen Lager. Erpenbecks Kritik in der *Weltbühne*⁵ konzidiert, daß der Aufführung ein »sensationaler Premierenerfolg« beschieden war.⁶ Aber sie führt diesen auf das »formale Können« des »Dichters« zurück, nicht auf die theoretisch begründeten Bauprinzipien des »Dramatikers« Brecht. »Wichtig« erscheint ihm an Brechts dramaturgischem Verfahren, daß es sich um eine »ganz bewußte, grundsätzlich gegen das »dramatische« Theater gerichtete künstlerische Schaffensmethode handelt«. Diese Methode stehe auf einer Stufe mit dem »Dramen-Ersatz hauptsächlich amerikanischer Herkunft«, den Erpenbeck als kulturelles Symptom gesellschaftlicher »Dekadenz« diagnostiziert. »Nur Bertolt Brechts hohe dichterische Kunst ist es, die uns die Gleichsetzung verbietet. Nicht aber – und darauf kommt es an – die dramaturgische Methode selbst [...].« Die Frage, vor die er Brecht stellt, ist für Erpenbeck eine »Grundfrage, die stets an Zeitenwenden neu gestellt werden muß«, und sie impliziert unüberhörbar ein Verdikt: »Wo verliert sich, trotz fortschrittlichen Wollens und höch-

⁴ Erpenbeck, Fritz: Außergewöhnlich und typisch. Aus dem kleinen Einmaleins der Dramaturgie. In: *Theater der Zeit*, 1947, Heft 6, S. 1-5.

⁵ Erpenbeck, Fritz: Einige Bemerkungen zu Brechts »Mutter Courage«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder. Frankfurt a.M. 1982, S. 81-84. Erstveröffentlichung: *Die Weltbühne* 1949.

⁶ Der Erfolg hielt an. Die Inszenierung erreichte ca. 600 Aufführungen im In- und Ausland und wurde in Paris beim »Festival der Nationen« ausgezeichnet.

sten formalen Könnens, der Weg in eine volksfremde Dekadenz – wo führt, bei fortschrittlichem Wollen und höchstem formalen Können, der Weg zur Volkstümlichkeit, zur dringend notwendigen Gesundung unserer Dramatik?«⁷). Wolfgang Harich polemisierte gegen Erpenbeck: »Das Schlimmste ist die an vergangene Zeitaläufe peinlich erinnernde Terminologie, die hier bedenkenlos verwandt wird.« Auf Harich reagierte in autoritativem Ton ein Artikel der *Täglichen Rundschau* vom 12.3.1949, des Organs der sowjetischen Besatzungsmacht. (Nach Manfred Jäger: *Sozialliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR*. Düsseldorf 1973, S. 154, war der Autor S. Altermann ein sowjetischer Kulturoffizier. Werner Mittenzwei widerspricht in einem Brief an den Verfasser und teilt mit, Harich selber hätte ihm gegenüber den Aufsatz der (mittlerweile verstorbenen) Hochschullehrerin Susanne Altermann zugeschrieben. Der Artikel fordert von Brecht (wie von der »wahrhaft demokratischen Kunst unserer Zeit« überhaupt) einen »revolutionären Realismus« mit der Darstellung »revolutionärer Massenaktionen.«

Dieser Forderung genüge Brechts Schauspiel noch nicht (vgl. Altermann, S.: *Wo beginnt die Dekadenz? Bemerkungen zur Polemik um Brechts »Mutter Courage«*. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Brechts Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt a.M. 1982, S. 84-88. Erstveröffentlichung: *Tägliche Rundschau* vom 12.3.1949.). Ist »Realismus« der überzeitlich-positive Schlüsselbegriff der Ästhetik Erpenbecks, so ist »Dekadenz« einer ihrer beiden negativen Schlüsselbegriffe. Der andere ist »Formalismus«. Erpenbeck definiert den »Formalismus« als eine Dekadenzerscheinung, »eine von vielen«. »Dekadenz« beziehe sich im gegenwärtigen Zeitalter »auf die fäulnishafte Zersetzung der bürgerlichen Klasse«, »Formalismus« auf die fehlende Bereitschaft oder das fehlende Vermögen, die »gesellschaftliche Wahrheit«, d.h. den Niedergang der »bürgerlichen Klasse« und den Aufstieg eines proletarischen Sozialismus künstlerisch adäquat auszudrücken. »Es ist daher [...] kein pedantisch >fachliches< Etikettieren, sondern hat einen tiefen, letztlich entscheidenden Sinn, wenn wir heute nicht mehr von Realismus schlechthin sprechen, sondern unterscheiden zwischen klassischem, bürgerlichem und sozialistischem Realismus«.

Das brechtianische Gegenlager trat gleichzeitig mit Erpenbeck auf den Plan, schon vor Brechts Rückkehr. Bereits im ersten Heft von *Theater der Zeit*, 1946, in dem Erpenbeck seinen Realismusbegriff einführt, fordert Herbert Ihering »epische Grundlagen für unser künstlerisches Verhältnis zur Wirklichkeit« und plädiert für den dramaturgischen Anschluß an Brecht – und nicht etwa an Friedrich Wolf, die Alternative zu Brecht im sozialistischen Drama, den zeitgenössischen Repräsentanten einer appellativen Einfühlungsdramaturgie, die die >richtigen< Entscheidungen demonstrativ vorführt, um den Zuschauer für sie zu gewinnen.

Ihering gehörte – wie Rilla – zu denjenigen mißliebigen Autoren des >Dritten Reiches<, die dieses ohne Exil überstanden hatten. Er wirkte von 1945 bis 1954 als

⁷ Die medizinisch-biologisch und >völkisch< eingefärbte Terminologie Erpenbecks in diesem Text ist zwar typisch für die stalinistische Ära, befremdet aber nicht nur im Rückblick bei einem kommunistischen Intellektuellen, sondern stieß auch seinerzeit auf Kritik bei jungen >Linken<, wie die Diskussion in der *Weltbühne* von 1949 belegt (vgl. H. 6, S. 215-219)

Chefdramaturg am »Deutschen Theater« in Ost-Berlin. Friedrich Wolf (1888-1953), ursprünglich Mediziner, engagierte sich in der Weimarer Republik als »linker« Publizist und Redner (»Kunst ist Waffe!« 1928); er wandte sich früh den Medien Radio und Film zu und exzellierte als Autor von sozialkritischen bzw. politischen Theaterstücken (wie *Cyankali*. § 218, 1929, *Die Matrosen von Cattaro*, 1930). 1928 wurde er KPD-Mitglied. Er verbrachte die Zeit des Exils zumeist in der Sowjetunion und kehrte – wie Erpenbeck und von Wangenheim – als Mitglied des »Nationalkomitees Freies Deutschland« zurück. 1950/51 vertrat er die DDR als Botschafter in Polen.

Ihering votiert – angesichts der Alternative »Brecht oder Friedrich Wolf«⁸ – für *Galileo Galilei* als Muster, in dem Brecht das frühere Lehrstück »zu einem kühnen und herrlich beschwingten Drama über Kampf und Sieg der Vernunft« weiterentwickelt habe. Er argumentiert gegen Wolf und den Rückgriff auf das Zeitstück der Weimarer Republik: »Denn diese Dramatik war immer gegen etwas gerichtet, gegen Einrichtungen oder Zustände, die in ihren Zusammenbruch selbst die Gegenwart mit hineingerissen haben«.

In einem berühmt gewordenen Gespräch von 1949⁹ grenzen Brecht und Wolf selber am Beispiel der *Mutter Courage* ihre Positionen gegeneinander ab. Wolf hätte sich gewünscht, daß die Mutter sich am Schluß wandelt und dadurch den Zuschauer mitreißt, ihn »gegen einen neuen Krieg« aktiviert. Brecht hält dagegen, das Publikum könne, auch wenn die Courage selber nichts lernt, »dennoch etwas lernen, sie betrachtend«. Wolf verlegt »die Entscheidung auf die Bühne« und will auch die Zuschauer damit zwingen, »sich für Gut oder Böse zu entscheiden«. Die »Wandlung des Menschen auf der Bühne und im Bewußtsein des Zuschauers« ist für ihn ein einheitlicher Vorgang. (Dementsprechend stellt er in seiner vielgespielten Dorfkomödie *Bürgermeister Anna*, 1950, als Heldin eine Frau dar, die sich beispielhaft emanzipiert, sich für das »Neue« entscheidet und es im Kampf gegen den konservativen Großbauern und seinen Anhang durchsetzt.) Brecht kontert durch eine Berufung auf die marxistische Theorie: für eine »materialistische Darstellung« sei »nötig, das Bewußtsein der Personen vom sozialen Sein bestimmen zu lassen und es nicht dramaturgisch zu manipulieren.«

Die Fürsprecher Brechts (wie Ihering und Rilla) charakterisieren ihn in ihren Plädoyers als Dialektiker; sie rücken das Wechselspiel von epischen und dramatischen Elementen im Bühnenwerk Brechts wie in der Theatergeschichte überhaupt

⁸ Bezeichnenderweise wird in einer maßgeblichen Literaturgeschichte aus den 90er Jahren das Kapitel zum Nachkriegsdrama in der DDR ganz unter die lapidare Überschrift »Brecht oder Friedrich Wolf« gestellt. Vgl. Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994, S. 147.

⁹ Vgl. Brecht, Bertolt / Wolf Friedrich: *Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt*. In: *Theaterarbeit*. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Hg. Berliner Ensemble. Helene Weigel. Berlin 1990. Reprint der Ausgabe von 1961, S. 253-255. Erstveröffentlichung: *Volk und Kunst*. Monatsschrift des Bundes deutscher Volksbühnen. Hg. von Friedrich Wolf, Berlin 1949. Heft 1, S. 4-9.

ins Licht. Das distanzschaffende Theater wird gegen die emotionelle Identifikation ausgespielt. Es fordere (entsprechend der Replik Brechts im Gespräch mit Wolf) eine eigene Erkenntnisleistung des Zuschauers heraus, im Unterschied »zu einer dramatischen Leidenschaft, die [...] in gegenstandsloser Theatererregung sich verbraucht«; es treffe »Vorkehrungen gegen die Illusionen des schönen Scheins, der wallenden und wogenden Theater-Scheinbarkeit«. Das Publikum solle auf keine andere Art unterhalten werden als durch Beteiligung an der Dialektik des Dramas.¹⁰ Da »Volkstümlichkeit« ein offizielles Parteipostulat war (auch von Ulbricht persönlich verkündet), galt es, Brecht (und mit ihm das >Modell Brecht<) gegen den Vorwurf zu verteidigen, sein Werk sei nicht volkstümlich, sondern >abstrakt< und >formalistisch<. »Wenn es heute einen dramatischen Dichter gibt, der in keiner Zeile dekadent ist, in keiner Szene, in keinem Gedicht und in keiner Erzählung formalistisch, dann ist es Brecht, der für einen neuen Inhalt den korrespondierenden, allgemein verständlichen Ausdruck, die allgemein ansprechende Form sucht.« Parallelen bei Brecht zu Shakespeare, Raimund, Nestroy, Hašek, dem sowjetischen Theater werden herangezogen, um die These zu stützen, daß Brecht nicht volksfremd sei, sondern geradezu der »Volksdramatiker« des zeitgenössischen Theaters.¹¹

Man sieht: Ihering stellt keinen eigenen, autonomen Werte-Kanon auf; er akzeptiert »Volkstümlichkeit« und »Realismus« als zentrale positive Werte, »Dekadenz« und »Formalismus« als zentrale >Unwerte<. Er beruft sich auf den >neuen Inhalt< zur Rechtfertigung der >neuen Form<. In alldem zeigt sich der gemeinsame Boden, auf dem die Kontrahenten in der Debatte standen – und in dieser Phase stehen mußten; er durfte nicht verlassen werden, damit der Streit – die offene Bipolarität dramaturgisch normativer Positionen – für die politische Macht noch tolerabel blieb, für die Diktatur wenn nicht des Proletariats, so doch der SED, die im Prinzip entschlossen war, allen Lebensbereichen ihren eigenen Stempel aufzudrücken, alle >linken< oder >rechten< Abweichungen von ihrem Wege zu begradigen. Daraus ergaben sich Eigentümlichkeiten, die die Dramaturgie der DDR im ganzen – mit ihrer Bipolarität – in dieser Phase von der Dramaturgie anderer Regionen abgrenzbar machen und ihr innerhalb der europäischen Literatur- und Theaterlandschaft spezifische Züge verleihen.

Brecht war sich dessen bewußt, daß das »Berliner Ensemble« eine internationale »Visitenkarte« für die DDR war (wie in anderen Bereichen *Sinn und Form* oder Felsensteins »Komische Oper«), die sie nicht preisgeben konnte, ohne sich selber

¹⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden das Sonderheft Brecht (1949) von *Sinn und Form*, der international angesehensten DDR-Literaturzeitschrift, in der das Lager Brechts eine publizistische Plattform fand.

¹¹ Vgl. z.B. auch den Aufsatz von Hans Mayer über die »plebejische Tradition« in: *Sinn und Form*. Sonderheft Bertolt Brecht, 1949, S. 42-51. Brecht selber stellte dem bloßen »Volkstümlichsein« das wichtigere »Volkstümlichwerden« gegenüber. Demokratisch erschien es ihm, »den >kleinen Kreis der Kenner< zu einem großen Kreis der Kenner zu machen. Denn die Kunst braucht Kenntnisse«. Vgl. Uwe Schoor: Das geheime Journal der Nation. Über die Zeitschrift >Sinn und Form<. Frankfurt/Main 1992, S. 114.

zu schaden.¹² Aber auch er mußte sich an die Grenzen des >gemeinsamen Bodens< halten und Rückzüge auf sich nehmen, als neue künstlerische Produktionen des Brecht-Kreises: die Brecht/Dessau-Oper *Das Verhör des Lukullus* (1951) und der Operntext *Johann Faustus* von Hanns Eisler den Punkt überschritten, bis zu dem >Experimente< von der politischen Macht (aus politischen Gründen) hingenommen wurden. Das Brechtsche »Schattengericht« über Lukullus war tolerabel als historisch gewordenes Hörspiel der Kriegszeit, aber es wurde von den zuständigen Instanzen der Partei als Affront empfunden, wenn es in einer neuen Oper auf einer repräsentativen Bühne der DDR veranstaltet wurde. »Das Weltfriedenslager mit seinen mehr als 800 Mio. unter der Führung der Sowjetunion ist nicht nur kein >Schattengericht<, sondern es hat die reale Macht, alle Kriegsverbrecher einer sehr irdischen Gerichtsbarkeit zu unterwerfen.«¹³ Die Musik Dessaus schien schon dadurch als >formalistisch< entlarvt, daß sie von der westlichen Presse in die Tradition Strawinskys gerückt werden konnte. Wer dem »Häuptling der formalistischen Schule«, wer »einem solchen >Vorbild< folgt, vernichtet die eigene Begabung und beraubt sich auf diese Weise selbst der Möglichkeit, die Massen durch seine Kompositionen zum Kampf gegen einen neuen Eroberungskrieg zu begeistern.« Diese Verlautbarung im *Neuen Deutschland* schließt mit einer Drohung, die über den aktuellen Anlaß absichtsvoll hinausgeht und wohl nicht nur die direkt angesprochene Staatsoper zur Raison bringen sollte: »Die Intendanz der Staatsoper leistet sich einen Mißgriff nach dem anderen. Es ist erforderlich, daß ihre Spielplangestaltung überprüft und diskutiert wird.«

Gegen Eislers Opernlibretto *Johann Faustus* (1952) trat Alexander Abusch – als Mitglied des ZK der SED – persönlich an. (Abusch wurde 1954 Stellvertreter des Ministers für Kultur, 1958 Kulturminister, 1961 Stellvertreter des Vorsitzenden des Ministerrates.) Seine hochoffizielle Stellungnahme (»Faust – Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur?«¹⁴) erschien in *Sinn und Form* 1953, das heißt in demjenigen repräsentativen, auf Absatz im Ausland zielenden Organ der DDR-Literatur, das sich dem Brecht-Kreis geöffnet hatte und in dem der >linke< österreichische Publizist Ernst Fischer 1952 die »ideologische Begründung« (Abusch) für die Faust-Konzeption Eislers veröffentlicht hatte. Abusch konnte sich gegen Eisler und Fischer noch auf Lukács berufen, der bereits Anfang der Dreißiger Jahre die >Erbelehre< so vertreten hatte, wie sie später von der Partei offiziell

¹² So schrieb Brecht an Huchel, den Chefredakteur von *Sinn und Form*: »Sie müssen Ihren Laden verteidigen, genauso wie ich meinen Laden verteidige. Das >Berliner Ensemble< und >Sinn und Form< sind die beste Visitenkarte der DDR«. Zitiert nach Uwe Schoor: *Das geheime Journal der Nation*. Frankfurt/Main 1992, S. 105. – Helene Weigel blieb bis zu ihrem Tod 1971 die für die Partei unbequeme Intendantin des »Berliner Ensembles«, die ihren >Laden< unbeirrbar verteidigte und ihren Freiraum behauptete. Vgl. in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 6.1.1997 den Artikel »Partei ohne Macht. Helene Weigel und die SED. «

¹³ Vgl. den Artikel im *Neuen Deutschland* vom 22.3.1951.

¹⁴ Vgl. Abusch, Alexander: Faust – Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur? In: *Sinn und Form*, Jg. 5, 1953, Heft 3/4, S. 173-194. Erstdruck: *Sonntag* vom 17.5.1953.

übernommen wurde, und der sich erst 1956 als >Revisionist< entpuppte und damit seine Geltung als zitierbare theoretische Autorität verlor. Abusch verurteilte an Fischer und Eisler »die bewußte Negierung des Reichtums und der Vielseitigkeit des nationalen Erbes unserer Literatur«. Eislers negatives Faustbild (aus dem Volksbuch, nicht aus Goethes Tragödie abgeleitet) ignoriere die bleibende Bedeutung, die Goethes Faust als »ein großer positiver Held des klassischen deutschen Nationaldramas« in der »Geschichte des deutschen Geistes« und für das allgemeine Deutschlandbild gewonnen habe. »Es hieße eine wunderbare Gestalt des deutschen literarischen geistigen Erbes, die dem Genius unseres Volkes Ruhm bei allen Völkern eingebracht hat, entseelen, verfälschen, vernichten, wollte man Faust in eine Zentralgestalt der deutschen Misere verwandeln. [...] Es geht also um Goethe - und um unsere echten patriotischen Traditionen überhaupt, von denen wir nichts preiszugeben bereit sind, weder Münzer noch Faust.« (Über Thomas Münzer hatte Friedrich Wolf sein letztes vollendetes Drama geschrieben, das 1953 erschien).

Neben dem »sozialistischen Realismus« und der »Volkstümlichkeit« war die Wahrung des >nationalen< und des >klassischen< »Erbes«, die »Erbepflege«, das dritte der Gebote, an denen die Arbeit der Theater und ihrer Autoren von der Partei und ihren Sprechern gemessen wurde. Brecht hatte bereits mit einer Urfaust-Inszenierung, die der »Einschüchterung durch Klassizität« opponierte, Anstoß erregt. An Eislers *Faustus* wurde ein Exempel statuiert. Die Brechtianer aber wurden nicht müde (wie wir bereits gesehen haben), Brecht mit >klassischen< Autoren in Verbindung zu bringen, Brechtsche Positionen bei Aristoteles und Hegel, bei Goethe und Schiller aufzuweisen, um zu belegen, daß die Dramaturgie Brechts »historisch gesehen, keineswegs in der leeren Luft hängt«. Gerade Brecht – und nicht das Gegenlager – aktualisiere die >klassische< deutsche Ästhetik für das 20. Jahrhundert. »Brecht materialisiert die Schillersche Ästhetik.«¹⁵ Tatsächlich beteiligten sich an der >Erbepflege< (bezogen nicht nur auf die deutsche Literatur, sondern auch auf die Weltliteratur, mit Shakespeare als einer Zentralfigur – von der *Hamlet*-Inszenierung von Wangenheims bis zu Heiner Müllers *Macbeth*-Inszenierung) stets bedeutende Regisseure, die sich auf das Theater Brechts wie auf das Theater Wolfgang Langhoffs – d.h. auf die Stanislawski-Schule – berufen konnten. Die Inszenierungen historischer Stücke und die Diskussionen zu ihren Aufführungen überschatteten zeitweilig die Diskussion zu neuen Autoren und ihren Dramen.

Die Übernahme der Methode Stanislawskis war das vierte Gebot der offiziellen, parteinahen DDR-Dramaturgie in ihrem ersten Jahrzehnt. In den Diskussionen zu Stanislawski erscheint die Bipolarität der normativen dramaturgischen Positionen unter dem Aspekt des >Spiels<, der Auffassung von der Rolle des Schauspielers als »Erlebnis« oder als »Gestus« (Brecht).¹⁶ 1948, im Jahr der Übersiedlung Brechts

¹⁵ Vgl. Rilla, Paul: Episch oder dramatisch? In: Ders.: Essays. Berlin (Ost) 1955, S. 434-441. Erstveröffentlichung: *Berliner Zeitung*, 1949, Nr. 39.

¹⁶ Vgl. außer den allgemein bekannten Standardwerken der Brecht-Literatur Helmut Heinze: Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion. Heidelberg 1992.

nach Ost-Berlin, erschien *Das deutsche Stanislawskibuch* als »Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System«.¹⁷ Stanislawski (1863-1938) hatte 1898 das Moskauer Künstlertheater begründet; es wurde berühmt durch Aufführungen von Dramen zeitgenössischer Autoren (wie Ibsen, Tschechow, Hauptmann) und setzte sich durch die Betonung der Ensemble-Leistung und eines gewissenhaften Detailrealismus vom Stil der Hoftheater und ihrem Virtuositentum ab. Die Tradition Stanislawskis galt in der Sowjetunion als Teil des positiven »Erbes«; sie erlangte Allgemeingültigkeit nach der stalinistischen Ausmerzung der avantgardistischen und proletkultistischen Tendenzen, als deren namhaftester Repräsentant Wsewolod E. Meyerhold gilt (dessen Theater 1938 geschlossen wurde; er selbst kam 1940 in der Haft um). Deutsche Theaterleute im sowjetischen Exil vollzogen die Entwicklungen des Sowjettheaters mit. Einer von ihnen, Maxim Vallentin (1904-1980), gründete 1947 mit Ottofritz Gaillard und Otto Lang in Weimar das »Deutsche Theaterinstitut«, das sich der Durchsetzung des sogenannten Stanislawski-Systems verschrieb. (Aus diesem Engagement Vallentins ging 1952 das Ost-Berliner »Maxim-Gorki-Theater« hervor.) Dem Stanislawski-Buch Gaillards oblag es, das Stanislawski-System vom Verdacht einer veräußerlichten und »naturalistischen« Darstellungstechnik zu reinigen, Stanislawskis Methode der Schauspielerausbildung und -führung einer negativen (formalistisch-virtuosen oder abstrakt-ideellen) Spielweise positiv entgegenzusetzen, sie als die allein realistisch-volkstümliche und organisch-natürliche Spielform zu erweisen. Stanislawski läßt den »Schüler« – so referiert Gaillard – »mit kleinen physischen Aufgaben beginnen [z.B. Aufgaben wie »Stühle aufzustellen, Türen zu schließen, Kamine zu heizen«], um ihn zur Wahrhaftigkeit zu erziehen, zu einer Wahrhaftigkeit, die ihm dann im Großen selbstverständlich und notwendig geworden ist.«

1949 erschien Brechts *Kleines Organon* für das »Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters« im Brecht-Sonderheft von *Sinn und Form*, das Peter Huchel, Johannes R. Becher und Paul Wiegler gemeinsam herausgaben. Der Titel (wie die aphoristische Form) erinnert an Bacons *Novum Organon* von 1621 und damit – wie Brechts *Galileo Galilei* – an Wissenschaftstraditionen der frühen Neuzeit und das Wissenschaftsprinzip, das Sein »bewußtes Sein« werden zu lassen, um es eingreifend verändern zu können. Brecht widerrief darin ausdrücklich die Position der Lehrstückphase um 1930, die darauf aus gewesen war, »aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane umzubauen.« Statt dessen heißt es nun: »Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Unterhaltung uns zusagt.« *Das Organon* faßt die Ergebnisse eingängig zusammen, die der Fragment gebliebene *Messingkauf* (der erst später bekannt wurde) komplexer und dialogischer (also doch wohl noch brechtischer) entwickelt. In »Nachträgen« zum *Kleinen Organon* ersetzte Brecht den Anstoß

¹⁷ Vgl. Gaillard, Ottofritz: *Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System*. Berlin 1948, S. 14f.

erregenden Begriff des >Epischen Theaters< durch den des »dialektischen Theaters«, den er bereits Jahrzehnte früher gebraucht hatte. Aber auch Brechts Plädoyer für den >zeigenden<, sich nicht mit Leib und Seele identifizierenden Schauspieler stieß auf (zum Teil maßlosen) Widerspruch.¹⁸ Der prominenteste, auch für Brecht respektabelste Kontrahent war Wolfgang Langhoff (1901-1966) – Schauspieler, Regisseur, Autor des Exilbuchs *Die Moorsoldaten* über seine KZ-Erlebnisse. Er war aus dem schweizer Exil zurückgekehrt, war zunächst Generalintendant in Düsseldorf und übernahm danach die Intendanz des »Deutschen Theaters« in Ost-Berlin, die er bis 1963 erfolgreich innehatte. Als Redner auf der Stanislawski-Konferenz von 1953 bekannte er sich zu dem »Ziel«, das sich mit Hilfe des Stanislawski-Systems erreichen lasse: »eine Verschmelzung der Persönlichkeit des Schauspielers mit der dargestellten Gestalt«. Damit distanzierte er sich von Brecht: »das Publikum wird sagen: >Er war der König Lear und nicht: Er spielte oder er erzählte oder er zeigte den König Lear< «.¹⁹

Erpenbeck sieht zu dieser Zeit in der Treue gegenüber Stanislawski geradezu das »Kriterium des Realismus« auf der Bühne.²⁰ Daß sich das sowjetische Theater zu Stanislawski bekannte, gab der Abweichung von diesem eine politische Dimension, auf die Otto Lang in der apodiktischen Tonart dieser Phase alle etwaigen Zweifler verwies: »Der Kampf um die Durchsetzung des sozialistischen Realismus an den Bühnen der Deutschen Demokratischen Republik ist aber gleichzeitig der Kampf um die Durchsetzung der Methode Stanislawskis, die die objektiven Gesetze der schöpferischen Verwirklichung fortschrittlicher Ideen in der Bühnenkunst erschließt.«²¹

Unter diesen Umständen konnte es sich auch Brecht, der »Bolschewik ohne Parteibuch«²², nicht leisten, etwa gegen das *Deutsche Stanislawski-Buch* offen zu polemisieren. Vielmehr mußte es ihm darauf ankommen, die Differenzen zwischen seinem und Stanislawskis »System« zu relativieren und Gemeinsamkeiten herauszustellen (oder durch andere, wie Helene Weigel²³, herausstellen zu lassen). Bei beiden gebe es »das Suchen eines Titels für Szenen und Unterszenen, der ihre Handlung und Idee zum Ausdruck bringt. Da ist die materialistische Analyse der Epoche, in der das Stück spielt. [...] Da gibt es die physische Handlung [...]. Wir haben, was Stanislawski den Untertext nennt, wir haben Etüden – und zu dem glei-

¹⁸ Ein Beispiel: Martin Hellberg warf ihm eine »krankhafte Verachtung des Erbes« vor und erklärte den Schauspieler für »wahnsinnig«, der sich dem *Kleinen Organon* verschreibe. Nur das »Einssein« von Schauspieler und Figur vermittele ein »wirkliches Theatererlebnis«. Vgl. Hellberg, Martin: Armer Kean! Die anorganischen Thesen Bertolt Brechts. In: *Theater der Zeit*, 1949, Heft 10, S. 10 u. S. 14.

¹⁹ Vgl. Langhoff, Wolfgang: Die Darstellung der Wahrheit auf der Bühne mit Hilfe der Stanislawski-Methode. In: *Deutsches Theater. Bericht über 10 Jahre*. Berlin (Ost) 1957, S. 110-114.

²⁰ Vgl. Erpenbeck, Fritz: Ungenutzte Erfahrungen. In: *Theater der Zeit*, 1951, Heft 2, S. 1-3.

²¹ Vgl. Lang, Otto: Für eine realistische Bühnenkunst. In: *Tägliche Rundschau* vom 18.1.1959.

²² Vgl. Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München 1970, S. 95.

²³ Vgl. Weigel Helene: Gemeinsam studieren. In: *Theater der Zeit*, 1953, Heft 5, S. 7f.

chen Zweck.«²⁴ Seinem Arbeitsjournal aber vertraute Brecht am 4.1.1948 an: »was mich besonders anekelt am *Deutschen Stanislawski-Buch* ist der hausbacken-moralische Ton, der sich nicht einmal als handwerksmoral auslegen läßt. [...] dabei ist der Schauspieler nur an eine moralische Satzung gebunden: daß er, die menschliche Natur ausstellend, nicht lügt, etwa einer Moral wegen. Für die Lüge hat er, damit er etwas habe, das phantastische. Beim s.[tanislawski] ist er dem >Wort< alles mögliche schuldig, oder dem >Werk<; in Wirklichkeit ist er ja alles dem Publikum schuldig und – indem er die gleichen Interessen zu haben hat, sich selber. Das ästhetische Vergnügen [...] nimmt in einer materialistisch gesinnten Gesellschaft eine genügend hohe Stellung ein, und wenn der Schauspieler zu brav wird, wie soll er dann die dunklen Vorräte an Vitalität (noch nicht sozialisierter Lebenskraft) heben, die im asozialen liegen?«²⁵

Soweit die Beschreibung dieser Phase und der grundlegenden Haupttendenzen des ersten Jahrzehnts der Dramaturgie in der SBZ und der DDR. Seine Konturen und Hauptakteure haben wir kennengelernt. Der Bipolarität normativer Positionen brach mit dem Tode Brechts einer ihrer Pole weg. Die dogmatisch-offiziellen Tendenzen ebenso wie die Gegenteilstendenzen der Brechtianer wirkten in mancherlei Formen und Mischungen fort bis ans Ende der DDR. Aber das Gesamtbild ändert sich; neue Züge treten in der zweiten Hälfte der 50er und in den 60er Jahren hinzu, jüngere Autoren rücken ins Zentrum neuer Debatten, mit Stücken, die nicht mitgebracht sind (wie Brechts *Mutter Courage*), sondern die in der DDR entstanden und deren Theatern und ihrem Publikum zugeordnet sind. Wir können diesen neuen Abschnitt als die Phase des Streits um das sogenannte >Didaktisch-dialektische Theater< bezeichnen. Die beiden zentralen Autoren dieser Phase sind in den späten 50er und in den 60er Jahren Peter Hacks (mit einer stärkeren Tendenz zur Komödie) und Heiner Müller (mit einer stärkeren Tendenz zur Tragödie). Die Standpunkte in diesen Auseinandersetzungen verändern und verschieben sich im Lauf der 60er Jahre. Gestritten wird nicht mehr um die ästhetische Gestalt (episches oder dramatisches Theater, Verfremdung oder Einfühlung o.ä.), gestritten wird um das Bild der DDR und sein Abbild auf dem Theater. Im einen Lager steht eine Literatur neuer Art (in der formalen Nachfolge Brechts), im anderen die Zensur, die partei-lich-staatliche Literaturpolitik mit Sprachrohren in der Publizistik.

Zunächst aber Beispiele für die Art des Fortwirkens der bisher beschriebenen Tendenzen in dieser zweiten Phase. Die von Brecht selbst inszenierte Aufführung seines *Kaukasischen Kreidekreises* – 1954 ein anerkannt großes Theaterereignis – führte im Dezemberheft von *Theater der Zeit* wieder einmal zu einem Artikel Erpenbecks mit dem wenig überraschenden Titel »Episches Theater oder Dramatik?«. Aus dem Umkreis Brechts antworteten an seiner Stelle Angelika Hurwicz – namhafte Schauspielerin des »Berliner Ensembles« – und Hans Bunge, seit 1953

²⁴ Vgl. ebenda

²⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal 4.1.48. In: Ders.: Arbeitsjournal Bd. II. 1942/1955. Frankfurt a.M. 1974, S. 504f.

Assistent am »Berliner Ensemble«. Aber diesmal legte Erpenbeck Wert darauf, nicht nur den literarischen Rang Brechts (den er nie bestritten hatte) erneut zu betonen (»Unser größter heute lebender Dramatiker«), sondern auch – wenigstens verbal – seine eigenen Ausführungen »selbstverständlich als seine durchaus persönliche Ansicht« zu relativieren (und nicht mehr wie das »Einmaleins« absolut zu setzen). 1957, im Jahr nach Brechts Tod, kritisierte Erpenbeck im *Neuen Deutschland* erneut ein »Blutarmes Theater«. Aber diesmal galt die Kritik nicht dem »Berliner Ensemble«, sondern der *König Lear*-Inszenierung Wolfgang Langhoffs am »Deutschen Theater«. Langhoff hatte Elemente des episch-dialektischen Theaters in seine Regiearbeit integriert. Sein Dramaturg Heinar Kipphardt schrieb die fällige Replik und warf Erpenbeck (von >links< her) vor, daß ihm »ein in allen Zügen herkömmliches bürgerliches Theater« als Maßstab diene.²⁶ Ein dritter in der Debatte, Henryk Keisch (1913-1986), Chefredakteur der *Friedenswacht*, hält nun – obwohl selbst noch ein Autor der Exilgeneration wie Erpenbeck oder Brecht – diese Art der Debatte für überholt, und zwar gleichfalls im *Neuen Deutschland*:²⁷ »Die Zeit der Mißverständnisse um die von Brecht geforderte und geübte Spielweise, die Zeit der vulgarisierenden Verzerrungen durch eine konservative, renitente Kritik, aber auch durch mehr oder weniger berufene Exegeten, die Zeit, da man Brecht dogmatisierte, um ihn gegen Stanislawski auszuspielen zu können (und diesen wiederum, um ihn gegen Brecht auszuspielen), ist ja doch wohl vorüber [...]. Das sozialistische Theater kann neben den neuen Kunstmitteln, die Brecht zu entwickeln begonnen hat, keines der früheren einfach entbehren [...] Brecht selbst verzichtete nicht auf sie [...]. Es kann im Bereich der künstlerischen Mittel keinen Monopolanspruch geben.«

An dem Keisch-Zitat ist abzulesen, was auch andere Quellen belegen: Das Lager Brechts hat (wenn nicht in der Partei, so doch im Rahmen der zugelassenen öffentlichen Meinungen) so viel an Boden gewonnen, daß es nötig scheint, das Gegenlager zu verteidigen, auf sein Existenzrecht zu pochen. Auch jüngere Vertreter einer orthodoxen Position stellen die DDR-Autoren nun nicht mehr vor die Alternative »Brecht oder Wolf«. Daß die wichtigsten unter den neueren Autoren sich an Brecht halten, wird hingenommen. »Es ist beider gutes Recht [gemeint sind Heiner Müller mit dem *Lohndrücker* und Helmut Baierl mit der *Feststellung*], sich Bertolt Brecht als Vorbild zu wählen, so wie andere Friedrich Wolf nacheifern mögen. Nicht um Brechts Nachfolge schlechthin geht es, sondern um die Art der Brecht-Nachfolge.«²⁸ Die beiden feindlichen Traditionen des Brecht-Jahrzehnts wirken aber nicht nur gegen- und nebeneinander (»ohne Monopolanspruch«) weiter, sie gleichen sich partiell einander an und vermischen sich miteinander. Als Beispiele nenne ich Strittmatters *Katzgraben* (U. 1953, von Brecht bearbeitet und inszeniert),

²⁶ Vgl. Kipphardt, Heinar. Zu einigen Fragen des heutigen Theaters. In: *Neues Deutschland* vom 14.7.1957.

²⁷ Vgl. Keisch, Henryk: Kriterien einer sozialistischen Bühnenkunst. Offener Brief an den Chefdramaturgen des Deutschen Theaters. In: *Neues Deutschland* vom 26.7.1957.

²⁸ Vgl. Adling, Wilfried: Zu einigen Problemen und Stücken zeitgenössischer Dramatik. In: *Junge Kunst*, 1958, Heft 8, S. 9-20.

Heiner Müllers *Die Umsiedlerin auf dem Lande* (U. 1961), Hartmut Lange *Marski* (1962/63, U. 1966 in der BRD) und Peter Hacks' *Moritz Tassow* (U. 1965). Diese Stücke verarbeiten das Brecht-Modell und stehen zugleich in der Tradition von *Bürgermeister Anna* von Friedrich Wolf, der den >Klassenkampf auf dem Dorfe< erstmals auf die Bühne gebracht hatte. Brecht selber rückt nun in den historischen Kanon ein und wird zum Forschungsgegenstand der Germanistik in Ost und West. Ernst Schumacher (aus dem Westen übergewechselt) und Werner Mittenzwei nenne ich als zwei prominente Brecht-Exegeten der DDR. Letzte germanistische Gegner Brechts werden zunehmend überstimmt.²⁹ Die >alten< Gegensätze des Brecht-Jahrzehnts behaupteten sich in der nachfolgenden Phase am stärksten und sichtbarsten im Konflikt um das >klassische Erbe<³⁰. Die >Sünden< des Brecht-Kreises im Umgang mit dem >Erbe< waren nicht als Abweichungen von einer orthodoxen Dramaturgie geahndet worden, sondern als Verstöße gegen ein parteilich-politisches Gebot, das auch nach dem Tode Brechts und dem Ende der >alten< Bipolarität in Kraft blieb. Ich begnüge mich mit einem einzigen Beispiel, um dies zu belegen: mit dem Verbot einer aufsehenerregenden *Faust*-Inszenierung Adolf Dresens und Wolfgang Heinz' am »Deutschen Theater« 1968.³¹ Vorangegangen waren 1966 *Faust*-Aufführungen in Weimar und West-Berlin, die zum Anlaß wurden, die politische Signifikanz von *Faust*-Inszenierungen zu unterstreichen. Die westdeutsche und die ostdeutsche Aufführung hätten »eines deutlich unter Beweis gestellt. Von der Einheitlichkeit geistig-kultureller Bemühungen hier bei der Aneignung eines Werkes aus dem klassischen Erbe – kann im Theater der beiden deutschen Staaten nicht mehr gesprochen werden; so sehr Herr Wehner das in seinem sogenannten gesamtdeutschen Konzept unterstellen möchte, um mit solcher Markierung die Trasse für eine ideologisch Koexistenz auf der Basis eines angemessenen Alleinvertretungsanspruchs auch auf kulturellem Gebiet abzustecken.«³²

Als am 30. September 1968 Wolfgang Heinz mit Adolf Dresen (einem der Regiestars in der Folgezeit) eine Aufführung von *Faust I* am »Deutschen Theater« herausbrachte, war die Erwartung groß. Heinz – Schauspieler und Regisseur – gehörte zur Generation der Emigranten. Nach dem Krieg war er aus dem schweizer

²⁹ Vgl. Mittenzwei, Werner: Brecht und die Probleme der deutschen Klassik. In: *Sinn und Form*, Jg. 25, 1973, Heft 1, S. 135-168 und 254; Reuter, Hans-Heinrich: Die deutsche Klassik und das Problem Brecht. Zwanzig Sätze der Entgegnung auf Werner Mittenzwei. In: *Sinn und Form*, Jg. 25, 1973, Heft 4, S. 808-824; Ehrlich, Lothar: Bertolt Brecht und die deutsche Klassik. In: *Sinn und Form*, Jg. 26, 1974, Heft 1, S. 221-227.

³⁰ Dieser Abschnitt beruht auf einem Beitrag von Helmut Kreuzer über »Dramen der Goethezeit auf den Bühnen der DDR« in der Festschrift für Wilfried Malsch: *Die Goethezeit. Werke – Wechselbeziehungen, – Wirkungen*. Hg. von Jeffrey L. High. Göttingen 1998.

³¹ Die Doppelregie, die hier in dem Paar Dresen/Heinz begegnet, ist eines der Charakteristika der DDR-Theaterszene vor wie nach 1968. Vgl. z.B. die >Paare< Karge/Langhoff, Tragelehn/Schleef, Erforth/Stillmark, Palitzsch/Wekwerth etc.

³² Vgl. den Aufsatz von Nössig, Manfred: Neue Seiten – Neue Antworten, neue Probleme. Nach der »Faust II«-Inszenierung am Deutschen Nationaltheater Weimar. In: *Theater der Zeit*, 1967, Heft 5, S. 8-10.

Exil nach Wien gegangen und von dort nach Ost-Berlin, wo er eine Zeitlang Leiter der »Volksbühne« war und als Nachfolger Langhoffs die Intendanz des »Deutschen Theaters« innehatte. Dresen übernahm den Hauptteil der praktischen Regiearbeit, Heinz aber trug die Verantwortung, als die Inszenierung Empörung bis in höchste politische Kreise erregte, sodaß es gar nicht mehr zur Aufführung des Zweiten Teils kam, statt dessen zu einer Selbstkritik des »Deutschen Theaters« und einem Kolloquium des Theaterverbands (dessen Präsident Heinz damals war ...), das den Stab über das Konzept der Aufführung brechen mußte. Dresen hatte der Aufführung komödienhafte Züge verliehen; sie sollte »Faust auf die Erde stellen. Es gibt keinen höheren Platz.«³³ Wieder (wie bei Eislers *Johann Faustus*) ergriff Alexander Abusch das Wort: Faust sei in dieser Aufführung »der individualistisch zerrissene Stubengelehrte«, nicht aber »der nach höchsten Erkenntnissen seiner Zeit strebende Renaissancemensch« und nicht »von Anfang an der Ringende, Kämpfende.«³⁴ Zum Selbstverständnis der DDR-Führung gehörte, daß die Vision Fausts am Ende des Zweiten Teils sich in der DDR erfülle. Daher sei, so Günther Dahlke in *Theater der Zeit* 1969, die »Interpretation dieser größten Dichtung unserer Nationalliteratur« daran zu messen, ob sie die Perspektive auf das »ungeheure geistige Ringen unserer Zeitgenossen um die Meisterung der von Goethe visionär erträumten Zukunft« eröffne. »Eine Inszenierung, die Fausts Streben nicht als ein Ringen zu uns hin erfaßt, wird [...] zwangsläufig den Widerspruch derjenigen herausfordern, für die Faust ein Kraftquell zur Bewältigung unserer gegenwärtigen Aufgaben ist und sein kann.«³⁵ « (In der letzten Phase der DDR-Dramaturgie aber wird es 1985 in einem Rückblick heißen: »Jetzt müßte ein Prozeß stattfinden und der hat 1968 stattgefunden. Maßstabgebend über zehn Jahre wurde nämlich die Inszenierung des *Faust* von Dresen und Wolfgang Heinz am DT: in der Nachfolge dieses dort gesetzten Maßstabs sind *Die Räuber* von Karge und Langhoff an der Volksbühne entstanden und und und ...«.³⁶)

Doch der sich zunächst noch fortzeugende Konflikt um die »Erbepflege« ändert nichts daran, daß in der Mitte der 50er Jahre eine neue Phase der DDR-Dramaturgie begann. Es ging dabei um mehr als die skizzierte Auflösung der nun kritisierten Bipolarität des Brecht-Jahrzehnts. Bei Kritikern und Autoren brach sich nun das Bewußtsein Bahn, daß eigentlich »erst jetzt« DDR-spezifische »Anfänge sozialistischer Dramatik« zu verzeichnen seien, nämlich erste Stücke von Rang über den

³³ Vgl. Heinz, Wolfgang / Dresen, Adolf / Weigel, Alexander / Wischniewski, Klaus: Probleme unserer »Faust«-Inszenierung. In: Schubbe, Elmar (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED [1946-1970]. Stuttgart 1972, S. 1437-1440. Erstveröffentlichung: *Neues Deutschland* vom 22.2.1969.

³⁴ Vgl. Mollenschott, Elvira: Es geht um mehr als technische Unsauberkeiten. In: Schubbe, Elmar (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED [1946-1970]. Stuttgart 1972, S. 1416-1418. Erstveröffentlichung: *Neues Deutschland* vom 29.11.1968.

³⁵ Vgl. Dahlke, Günther: Faust – ein Stürmer und Dränger? In: *Theater der Zeit*, 1969, Heft 3, S. 44f.

³⁶ Vgl. Christoph Schroth in *Theater der Zeit*, 1985, Heft 11.

»Aufbau des Sozialismus in den volkseigenen Betrieben unseres Landes«. ³⁷ Faktisch gibt es zwar solche neuen Stücke, die sich – aus einer Anerkennung der DDR heraus – an die Aufarbeitung spezifischer DDR-Probleme machen, schon vor dem Tode Brechts. So gibt es z.B. 1953 Strittmatters *Katzgraben*, Heinar Kipphardts *Shakespeare dringend gesucht*, Paul Herbert Freyers *Der Dämpfer*. Aber das eine Zäsur setzende Paradestück des »didaktisch-dialektischen Theaters« ist 1957 Heiner und Inge Müllers *Der Lohndrucker* mit seinem Vorspruch: »Das Stück versucht nicht, den Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückeschreiber nicht entscheiden kann, als mit dem Sieg des Neuen vor dem letzten Vorhang abgeschlossen darzustellen; es versucht, ihn in das neue Publikum zu tragen, das ihn entscheidet.« Die Diskussion über das (1957 erschienene) Stück in der Presse setzt bereits vor der Uraufführung ein, die »enorme Anforderungen« an die Technik stellt, viele Mitwirkende mit kleinen und kleinsten Rollen erfordert und bei komprimierter Form und Sprache in »filmartig aufblendenden Szenen und Szenchen« abläuft. ³⁸ Müller behandelt hier einen realen Fall aus der sozialistischen Aktivistentradiation, die sich mit den Namen Stachanow und Hennecke verbindet, den »Fall Garbe«, mit dem sich Brecht vergeblich abgemüht hatte: Ein Arbeiter repariert einen Brennofen, ohne daß dieser stillgelegt war, in der Hälfte der angesetzten Zeit. Der Titel *Der Lohndrucker* deutet die Ambivalenz dieser Leistung an: Sie nützt der bestehenden sozialistischen Wirtschaft, setzt aber die Arbeiter unter verstärkten Leistungsdruck und bricht damit die traditionelle Arbeitersolidarität gegen Ausbeutung im Betrieb. Ein zweites Müller-Stück: *Die Korrektur* (1954), über Konflikte in der »Brigade« einer Großbaustelle, erreichte die Öffentlichkeit in mehreren Fassungen; Diskussionen von Arbeitern, Angestellten, Betriebsfunktionären etc. fanden statt, die nicht die ästhetische Gestalt, sondern den Wirklichkeitsbezug betrafen. Heiner Müller reagierte mit einer Selbstkritik auf die Erfahrung, daß die Aufführung »Depression« bewirkte »statt, wie erwartet, Aktivität [...]. Folgen für die Dramaturgie: Tendenz zu »offenen« und Splitterformen, Schwierigkeit, zu geschlossenen Formen zu gelangen. Zu untersuchen bleibt, wie der in *Korrektur* unternommene Versuch, eine geschlossene Form herzustellen, weil verfrüht, die Inhalte beschneidet, wie der ästhetische Vorgriff einen Rückschlag auslöst.« ³⁹

1959 wurde der Bitterfelder Weg proklamiert (»Greift zur Feder, Kumpel!«), auf dem die Arbeiterklasse (so Ulbricht) »auch die Höhen der Kultur« erstürmen sollte. ⁴⁰ Die Bewegung kam einigen Autoren zugute (Helmut Sakowski, Horst

³⁷ Vgl. Creutz, Lothar: Anfänge sozialistischer Dramatik. Ein Gespräch. In: *Theater der Zeit*, 1957, Heft 11 (Beilage), S. 2-8.

³⁸ Vgl. Ebert, Gerhard: Neue Städte – neue Probleme. Uraufführung des Schauspiels »Der Lohndrucker« in Leipzig. In: *Sonntag* vom 6.4.1958.

³⁹ Vgl. Müller, Heiner: Zwischenbemerkung. In: Heiner Müller: Geschichten aus der Produktion 1. Stücke. Prosa. Gedichte. Protokolle. Berlin 1974, S. 61f. Erstveröffentlichung: *Neue Deutsche Literatur*, 1959, Heft 1, S. 120f.

⁴⁰ Vgl. Tragelehn, B.K.: Arbeiter als Theaterkritiker. Diskussionen in der »Schwarzen Pumpe« führten zur Korrektur der »Korrektur«. in: *Sonntag* vom 5.10. 1956.

Kleineidam, Rainer Kerndl, Horst Salomon, Claus Hammel), blieb aber mit ihren literatur- und theatergeschichtlichen Ergebnissen weit hinter den Stücken der Autoren Müller und Hacks zurück, die ihrerseits in die Betriebe gingen und ihre Texte nicht nur der Literatur- und Theaterkritik, sondern auch, wie wir schon sahen, der Begutachtung durch >Werktätige< aussetzten, die keine ästhetisch-dramaturgischen Maßstäbe anlegten, aber die Autoren zur >Korrektur< nötigten. Der Streit um eines dieser Stücke, Hacks' *Die Sorgen und die Macht*, geriet zu einem der zentralen dramaturgischen Kapitel der 60er Jahre. Die erste Fassung (1958) erlebte nur eine Probeaufführung vor Arbeitern am »Deutschen Theater« (1959). Die zweite vergab man zur Einstudierung an das »Theater der Bergarbeiter« in Senftenberg (1960). Die dritte Fassung kam in der Inszenierung Wolfgang Langhoffs im Oktober 1962 am »Deutschen Theater« heraus. Das Stück behandelt Interessenkonflikte zweier Betriebe im Jahr 1956, einer Brikettfabrik, die weit mehr als ihr Plansoll produziert, aber dies nur durch eine Minderung der Brennstoffqualität erreicht, was dazu führt, daß die von ihr belieferte Glashütte nie an ihr Plansoll herankommt. Eine Brikettarbeiterin kommt zu dem Schluß: »Kollegen, Kommunismus, wenn ihr euch / Den vorstellen wollt, dann richtet eure Augen / Auf, was jetzt ist, und nehmt das Gegenteil [...].« Hier zeigt sich für Walther Pollatschek »der Grundfehler des Stücks: Arbeiterklasse und Partei sind so verzeichnet, daß man sich fragt, wie der Sozialismus eigentlich kommen soll.«⁴¹ Die Partei verlaublich ihr Urteil im *Neuen Deutschland*: »Da die Hauptaufgabe der sozialistischen Kunst und Literatur darin besteht, die werktätigen Massen für die Politik der Partei zu gewinnen, muß die sozialistische Literatur und Kunst durch die Partei geführt werden.« Sie habe Hacks gegenüber »Großzügigkeit und Geduld« gezeigt, wie der Werdegang des Stücks bis zur dritten Fassung beweise. Hacks zeige zwar »Gegensätze, miteinander kämpfende Widersprüche [...]. Was aber Hacks nicht zeigt, ist der bewußte, richtig geführte Kampf des Vortrupps der Arbeiterklasse gegen alles Rückständige und Hemmende in unserem Leben [...]. Die dramaturgische Technik von Peter Hacks rückt das Falsche weit nach vorn und macht das Vorbildliche zur Randerscheinung [...] gibt es doch in der Deutschen Demokratischen Republik nicht einen einzigen nennenswerten Erfolg, der nicht dadurch errungen wurde, daß sich die Partei an die Spitze des Kampfes der Millionenmassen für ein schöneres Leben in Glück und Freiheit stellte. Hacks verlegt das Glück der Menschen in eine ferne Zukunft. Unser Glück besteht doch aber für uns heute in der Existenz des ersten Staates der Arbeiter und Bauern in Deutschland und in der Existenz der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, die den Kampf um den Sozialismus erfolgreich führt.«⁴² Wolfgang Langhoffs fällige Selbstkritik auf der »Beratung des Politbüros des ZK der SED und des Präsidiums des Ministerrates mit Schriftstellern und Künstlern« erschien am 17.4.1963. Er schied als Indendant aus; das Stück war schon Anfang 1963 abgesetzt worden. Hacks wurde aber (wie in vergleichbaren Fällen Heiner

⁴¹ Vgl. Pollatschek, Walther: *Die Sorgen und die Macht*. In: *Berliner Zeitung* vom 4.10.1962.

⁴² Vgl. Wagner, Siegfried / Bork, Kurt: Über den Standpunkt des Künstlers zu unserem Kampf. Bemerkungen zu einer Diskussion. In: *Neues Deutschland* vom 16.12.1962.

Müller) von der Partei weiterhin als Talent anerkannt, von dem man sich »viele weitere Stücke« wünsche, nämlich solche, »in denen die prinzipielle Kritik an seinem Werk [vom Autor] berücksichtigt ist.«⁴³

Ähnliche Konflikte entbrannten in den 60er Jahren um Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* (1961)⁴⁴, Volker Brauns *Kipper Paul Bauch* (entstanden 1962) und Peter Hacks' *Moritz Tassow* (U. 1965). In fünfzehn Bildern zeigt Müller in einer Art von dramatischer Chronik Stationen der Entwicklung »auf dem Lande«. Das Stück hat keinen zentralen Helden, auch wenn der Titel »die Umsiedlerin« heraushebt – eine Vertriebene aus dem Osten, die in der neuen Heimat ihren Liebhaber an den Westen verliert und mit einer zweiten Frau zusammen einen Hof übernimmt. Der »objektive« Prozeß hin zur Kollektivierung erscheint im Stück als Fortschritt und stürzt dennoch die Einzelnen in Konflikte und Nöte (ein Selbstmordversuch, bei dem der Strick reißt und der so Gerettete sich bekehrt, nimmt ein Motiv von Hartmut Langes *Marski*, 1962/63, vorweg). Eine spätere Fassung *Die Bauern* wurde 1976 uraufgeführt. Maxim Vallentin (Intendant des Maxim-Gorki-Theaters und Lehrer des Müller-Regisseurs H.D. Mäde) belehrt Müller 1962 darüber, daß der »Bitterfelder Weg« eine »Einbahnstraße« ohne »Gegenverkehr« sei. »So ein Verkehrsunfall wie der mit Heiner Müller – der aus einer schöpferischen Freundschaft mit unserem Theater ausgestiegen, »umgesiedelt« ist, darf nicht vorkommen. Ich bin der Meinung, daß man unbedingt mehr Zentralismus an der Kulturfront üben sollte. Ich halte das für demokratischer.«⁴⁵ Aber auch Vallentin (der dieses Postulat auf dem 14. Plenum des ZK der SED vortrug) gibt sozialistischen Autoren, die sich einmal in der »Fahrtrichtung« irren, nicht ein für alle mal auf. »Was kann einem Dramatiker passieren, wenn bei ihm die Parteilichkeit in Ordnung ist [...]? Dann kann ihm gar nichts passieren. Wir haben das [...] auch bei *Lohndrucker* und *Korrektur* mit Heiner Müller bewiesen.«⁴⁶

Heiner Müllers nächstes Stück *Der Bau* (1965 in *Sinn und Form* gedruckt) ließ es an »Parteilichkeit« nicht fehlen und geriet dennoch in einen theaterpolitischen »Verkehrsunfall«. Der Mauerbau spielt in die Handlung hinein und wird bejaht. Als Vorlage diente Erik Neutchs erfolgreicher und anerkannter Roman *Spur der Steine* von 1964.⁴⁷ Der »Bau«, die Arbeit und die Leistung einer Großbaustelle, wird im Stück zur Metapher der gesellschaftlichen Situation, eines Entwicklungsstadiums, in dem sich der Einzelne als Opfer erfährt. (»Der Mensch ruiniert sich für den Bau«, heißt es an einer Stelle). Die SED tolerierte in den 60er Jahren ein Stück noch nicht, in dem sie nicht als Glücksbringerin erscheint, sondern in dem hier und heute Menschenopfer für eine utopische Zukunft gebracht werden. Das Stück sel-

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Vgl. dazu Matthias Braun: *Drama um eine Komödie*, Berlin 1995.

⁴⁵ Vgl. Vallentin, Maxim: Der Bitterfelder Weg ist eine Einbahnstr. Von Raststätten, Verkehrsunfällen und dem Maßstab unserer Arbeit. In: *Theater der Zeit*, 1962, Heft 2, S. 2-5.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ *Spur der Steine* wurde 1966 von Frank Beyer mit Manfred Krug in der Hauptrolle verfilmt; doch wurde der Film verboten.

ber fiel dem ZK-Plenum 1965 zum Opfer und wurde erst Anfang der 80er Jahre uraufgeführt. Wilhelm Girnus, einer der Nachfolger Peter Huchels als Chefredakteur von *Sinn und Form*, gab Müller 1966 nichtsdestoweniger Gelegenheit, im direkten Gespräch sich zu verteidigen und zu rechtfertigen (und damit den Prozeß in Gang zu halten, der schließlich zur Kanonisierung Müllers in der letzten Phase der DDR-Dramaturgie geführt hat).

Volker Brauns Schauspiel *Kipper Paul Bauch* (entstanden 1962-1965) zeigt Konflikte zwischen dem Einzelnen (hier dem Titelhelden) als unternehmendem »Selbsthelfer« und dem Kollektiv (hier einer Arbeitsbrigade im Braunkohlebergbau). In einer Diskussion zwischen Adling und Braun treffen wir wieder auf typische Argumentationsmuster dieser Phase. Der Kritiker wirft Braun vor, sich an Brechts anarchischem Frühwerk *Baal* zu orientieren und ähnlich wie Hacks mit der Figur seines Moritz Tassow die »Antinomie zwischen dem angeblich >absoluten< Entfaltungsdrang des sozialistischen Subjekts und den angeblich noch bedrückend engen objektiven Verhältnissen« der DDR-Gegenwart zu erneuern. Braun repliziert mit dem Brechtschen Argument, daß es nicht auf die Beispielhaftigkeit der Figur ankomme, sondern auf die Erkenntnis des Zuschauers, und beruft sich auf objektive Widersprüche der gegebenen sozialen Situation, in der die alten Eigentumsverhältnisse abgeschafft seien, nicht aber die Form der alten Arbeit, die den Arbeiter zum >entfremdeten< Anhängsel der Maschine mache und nur mittels neuer Technologien künftig zu überwinden sei.⁴⁸ Adling setzt dagegen auf das Selbstverständnis des neuen DDR-Bürgers, auf die vor sich gehende »Veränderung der einzelnen Persönlichkeiten, ihrer Einstellung zur Arbeit, ihrer Beziehung zum Kollektiv, ihrer Verantwortung für die Planung und Leitung des Ganzen.«⁴⁹ Die geplante Uraufführung am »Berliner Ensemble« kam nicht zustande. Erst eine veränderte Fassung fand 1972 den Weg auf die Bühne, in einer veränderten geschichtlich-politischen Situation und in einer neuen Phase der DDR-Dramaturgie.

In Hartmut Langes *Marski* ist der Titelheld ein vitaler Großbauer, der – als Einzelner – (trotz seiner >Riesen<-Statur) der kollektivistischen Veränderung der Verhältnisse nicht gewachsen ist und sich erst nach einem gescheiterten Selbstmordversuch mit ihr versöhnt. Die Uraufführung im »Deutschen Theater« kam 1964 nicht mehr zustande, da Lange noch vor der Premiere in den Westen gegangen war.

Hacks' Sauhirt Moritz Tassow ist in der nach ihm betitelten Komödie lachender Held und verlachter Antiheld, vereinzelter >Riese< und utopistischer Schwärmer zugleich. Er mutiert im Stück zum Schriftsteller, worauf sein Name vorausdeutet, der auf Wilhelm Buschs *Moritz* und auf Goethes *Tasso* anspielt. Der positive Gegenheld ist der kranke Kommunist Mattukat. Tassow selber ist ein sinnlich-vitaler, anarchistischer Utopiker unter >gewöhnlicheren Leuten<, kein Großbauer wie Langes Marski, sondern der revolutionäre Gründer einer Landkommune schon im

⁴⁸ Vgl. Braun, Volker: Offener Brief. In: *Theater der Zeit*, 1967, Heft 8, S. 14.

⁴⁹ Vgl. Adling, Wilfried: Offene Antwort auf einen offenen Brief. In: *Theater der Zeit*, 1967, Heft 12, S. 12f.

Jahre '45 – und er gerät gerade dadurch in Vereinzelung und in Konflikt mit dem (von Mattukat repräsentierten) Pragmatismus der Partei, die die Kollektivierung erst als späteren politischen Schritt nach Bodenreform und Landverteilung ins Auge fassen will und die die Vision der unbedingten Freiheit des sozialistischen Menschen zwar als Verheißung, aber nicht als gegenwärtige Lebensform tolerieren kann. Mattukat muß deshalb den >Künstler< Tassow absetzen; er setzt an seine Stelle notgedrungen den >Philister< Blasche, einen Bürokraten, für den die Revolution bereits in der Machtergreifung der Partei ihr Ziel gefunden hat, an dem sich die Partei nun zu behaupten hat. Die Komödie wurde vom Starregisseur dieser Phase, dem Schweizer Benno Besson aus dem Umfeld Brechts, 1965 an der Berliner >Volksbühne< glanzvoll uraufgeführt, aber bald wieder aus dem Spielplan genommen. Die dramaturgischen Gründe dafür ergeben sich aus den Kritiken Rainer Kerndls und Wilfried Adlings im *Neuen Deutschland*. Sie bestimmten den wunden Punkt, an dem die Partei Anstoß nahm. Der Komödienschluß stelle Mattukat vor die Wahl zwischen zwei Übeln: »zwischen überschwenglicher« (Tassow) und »platter Misere« (Blasche).⁵⁰ Damit verfehle das Stück die historische Wahrheit von 1945. Die Figur Mattukats zerfalle »in Elemente, die dem realistischen Bild eines Kommunisten entsprechen, und in solche des pragmatischen Rechners, der nicht führender Teil des Volkes ist, sondern das Volk nur als Objekt der Partei betrachtet« (so Adling).⁵¹ Und auch Kerndl wendet ein, »daß mit Mittelmaß die Realität dieses Staates nicht zu machen gewesen wäre. Auch Gargentin [so der beziehungsreiche Name des fiktiven Dorfes] lag 1945 nicht aus der Welt, genauer gesagt: nicht außerhalb des Teiles Deutschlands, wo eine historische Umwälzung sich zu vollziehen begann, die nicht nur zur besseren Befriedigung materieller und biologischer Bedürfnisse unternommen wurde. (Und die nicht von einem Dutzend Einsamer über die Köpfe von 17 Millionen hinweg verfügt worden ist.)«⁵²

Das Selbstbewußtsein Hacks' wurde durch die Konflikte um seine Gegenwartsstücke nicht gebrochen. Er stellte das DDR-Drama in eine Parallele zum ausgehenden 18. Jahrhundert. Dem »Sturm und Drang« des DDR-Dramas ordnete er Stücke wie *Dorfstraße* (von Alfred Matusche), *Schlacht bei Lobositz* (von Hacks selber) und *Lohndrucker* (von Müller) zu. »Analogien beweisen nie alles; aber auf den Sturm und Drang folgte die Klassik, wo man die großen Produktionen der Vergangenheit nicht erledigte, indem man sie ignorierte, sondern indem man sie verbesserte. Ich vermute, daß auch wir dorthin kommen wollen. Es ist natürlich schwer, über den letzten Stand unserer Dramatik zu reden, solange die drei wichtigsten Stücke der DDR, Müllers *Umsiedlerin*, Langes *Marski* und mein *Tassow* der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind.«⁵³ Die Stücke Hacks' in den 70er Jahren folgen

⁵⁰ Vgl. Adling, Wilfried: Moritz Tassow und der Kommunist Mattukat. Bemerkungen zu Peter Hacks' neuem Stück. In: *Neues Deutschland*, Beilage 42 vom 16.10.1965.

⁵¹ Ebenda.

⁵² Vgl. Kerndl, Rainer: Tassows Gaben und Getöse. Zur Uraufführung von Peter Hacks' »Moritz Tassow« in der Volksbühne. In: *Neues Deutschland* vom 9.10.1965.

⁵³ Vgl. Hacks, Peter: Interview. In: Ders.: *Essays*. Leipzig 1983, S. 31-37.

diesem Verständnis zum Beispiel durch ihren Bezug auf Goethe (*Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, 1973, *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*, 1975). In der zweiten Hälfte der 70er Jahre ist die (von Hacks der Klassik zugesprochene) »Hinwendung zu den großen Produktionen der Vergangenheit« ein dominanter Zug der Theaterszene – gerade bei den führenden Autoren des »Didaktisch-dialektischen Theaters«. Es mag genügen, Exempel zu nennen: die Bearbeitung griechisch-antiker Stücke und Stoffe bei Hacks (*Der Frieden nach Aristophanes*, 1967, *Amphitryon*, 1968, *Omphale*, 1970) und bei Müller (*Philoktet*, 1964, *Oedipus Tyrann*, 1966, *Herakles*, 1967, *Prometheus*, 1969).⁵⁴ Die Autoren, deren Gegenwartsstücke von der Bühne vorerst verbannt blieben (aber öffentlich diskutiert wurden und ihnen weiterhin einen Namen verschafften), blieben durch die Be- und Verarbeitungen »klassischer« Stücke und Mythen auf der Bühne präsent, bis die 70er Jahre vollends eine neue Phase mit sich brachten.

Blicken wir noch einmal auf die Phase des »Didaktisch-dialektischen Theaters« zurück, so sehen wir im ersten Jahrzehnt nach Brechts Tod als spezifisches Charakteristikum eine neue Bipolarität: auf der einen Seite Autoren wie Müller, Hacks, Lange und Braun, auf der anderen Seite die Lizenzen und Sanktionen der Partei – legitimierend verbunden mit kritischen Voten einzelner Publizisten. Die Autoren der anstößigen Stücke bekannten sich zum Sozialismus und verstanden sich als Vertreter einer progressiven Position, entschlossen, die Entwicklung hin zum Ziel des vollendeten Kommunismus dadurch zu fördern, daß sie die gegebene soziale Wirklichkeit der DDR (oder rückblickend die der SBZ) – Phänomene wie parteilichen Zwang, Pragmatismus und Bürokratismus, Mangel, entfremdete Arbeit, beengte Individualitäten eingeschlossen – aus ihrer Perspektive realistisch-kritisch darstellten und mit dem Anspruch der marxistischen Philosophie auf eine soziale Welt der Freiheit und des Genusses, jenseits der Entfremdung, konfrontierten. Sie standen ästhetisch in der Nachfolge Brechts, suchten ihre Stoffe und Themen aber in der wirtschaftlichen Produktion ihrer Zeit und ihres Landes und den damit verbundenen Konflikten zwischen individuellen »Riesen« und ihrer sozialen Umwelt, zwischen anarchischen »Selbst Helfern« bzw. vorauseilenden Revolutionären und dem gegebenen Kurs der Partei. Die Bipolarität der Auseinandersetzungen ergab sich nicht aus formalen Gegensätzen oder einer Verkennung von künstlerischem Talent, sondern aus kontrastiven Wirklichkeitsbildern, aus Abweichungen vom Selbstverständnis der Partei, die diese aus politischen Gründen nicht tolerierte, als Verzerrung der historischen Wahrheit einstufte und damit als unrealistisch verurteilte. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre erscheint als dominantes Charakteristikum die Hinwendung der gleichen Autoren zu »klassischen« Stoffen und Stücken, wodurch die beschriebene Bipolarität unterlaufen und der Übergang in eine neue Phase vorbereitet wird – wiewohl den »klassischen« Stoffen und Themen aktualisierende

⁵⁴ Hartmut Lange vollzieht nach seinem Wechsel in den Westen diese Entwicklung mit: *Herakles*, 1967, *Die Ermordung des Aias*, 1971. Entsprechendes gilt im Osten für weitere Autoren wie Armin Stolper (*Amphitryon*, 1967) und Karl Mickel (*Nausikaa*, 1968).

Zeitbezüge eingelegt werden. (So spiegelt sich z.B. in Müllers *Die Horatier* 1969 der Übergang von Lenin zu Stalin und die Ambivalenz der Abrechnung mit dem Stalinismus: »Er soll genannt werden der Sieger über Alba / Er soll genannt werden der Mörder seiner Schwester / Mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld.«)⁵⁵

Der Übergang zur dritten Phase fällt nicht zufällig mit dem politischen Übergang von Ulbricht zu Honecker zusammen. Die Kontrolle des politisch-kulturellen Lebens in der DDR lockerte sich, der Spielraum für Autoren und Theatermacher vergrößerte sich – bis der >Fall Biermann< und die ihm folgenden Proteste (der Regisseur Adolf Dresen gehörte zu denen, die nun die DDR verließen)⁵⁶ eine neue Verhärtung der Situation und eine Verschärfung der Konflikte im literarisch-kulturellen Leben mit sich brachten.

Die erfolgreichsten Bühnenaufsteller mit den meisten Inszenierungen waren in den 70er Jahren Peter Hacks und vor allem Rudi Strahl – der letztere mit populären Komödien. Aber auch ungespielte Stücke der 50er Jahre – von Alfred Matusche, einem »Autor ohne Bühne«⁵⁷ –, kamen nun in der dritten Phase zu vereinzelt Aufführungen. Ein besonders typisches dramatisches Produkt der neuen Phase war Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*; ein typisches dramaturgisches Produkt am Ende der 70er Jahre war ein Gespräch, das Peter Reichel mit einer Gruppe jüngerer Dramatiker führte und an dem sich unschwer ablesen läßt, daß eine Tendenz zur >Neuen Subjektivität< (die sich in Verbindung mit dem Feminismus zur gleichen Zeit auch im deutschen Westen durchgesetzt hatte) zu einem Charakteristikum der neuen Phase geworden war.⁵⁸ Dramatik erscheint den Befragten als »ein Abarbeiten von Schmerzen«, »eine individuelle Reaktion auf das, was du nicht [!] erleben konntest«, als Suche nach der »Identität« und als »Annahme seiner Selbst«, als

⁵⁵ Vgl. dazu auch Otto Riewoldts Darstellung in Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd. 11, herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt. München 1983, S. 166.

⁵⁶ Für solche Überwechsler wie Dresen galt 1977 noch, was in den 60er Jahren die Autoren des »Didaktisch-dialektischen Theaters« angetrieben hatte: »Wir waren nicht gegen die DDR, diesen Arbeiter- und Bauernstaat. Wir wollten eigentlich nur daß er so sein sollte, wie er von sich selbst behauptete [...]. Der Westen war für uns keine Alternative.« So Dresen in *Theater der Zeit* 1990. 1976 waren u.a. Thomas Brasch, Bernd Jentzsch, Ulrich Schacht, Einar Schleef in den Westen gegangen; 1977 folgten z.B. Sarah Kirsch, Reiner Kunze, Hans J. Schädlich, Jürgen Fuchs, Günter Kunert, Gerulf Pannach. Bis 1979 dauerten die Auseinandersetzungen an, mit Protesten, Ausschlüssen aus dem Schriftstellerverband, der Verhaftung Rudolf Bahros und diversen Ergebnisadressen. Die Übersiedlung namhafter Künstler setzte sich in den 80er Jahren weiter fort. Als Exempel seien genannt: Katja Lange-Müller, Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk und Monika Maron. Vgl. dazu Karl-Wilhelm Schmidt: Grenzüberschreitungen. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Pluralismus und Postmodernismus*. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 1996, S. 213-255.

⁵⁷ Vgl. Otto Riewoldt in Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Band 11, S. 155.

⁵⁸ Vgl. »Zwischen Text und Szene. Peter Reichel im Gespräch mit Jürgen Groß, Gunther Preuß, Uwe Saeger, Frieder Venus, Albert Wendt.« In: *Weimarer Beiträge*, Jg. 25, 1979, H. 7, S. 23-40.

»Lebenshilfe, die man sich vielleicht selbst zu geben versucht«, als Erfahrung der »Grenze«, die der »Selbstverwirklichung« durch »das ganze komplizierte Geflecht an Beziehungen« gezogen sind. Uwe Saeger konstatiert: »Ich möchte keine Revolution machen auf dem Theater«, Gunther Preuß interessiert, daß »jeder seine eigene ganz individuelle Geschichte eingebracht hat, und daß wir in der Gemeinschaft eigentlich wenig wissen über dieses Stück mitgenommene Geschichte des anderen«. Albert Wendt sieht den Schriftsteller »Erwartungen« ausgesetzt, ausgerechnet in einem Beruf, der genau das Gegenteil fordert, »nämlich Unerwartetes zu machen... Wie allein muß er sein, wie einsam am Schreibtisch, um ein guter Schreiber zu sein?« Frieder Venus kann »am besten sagen, was mich nicht zum Schreiben bringt. Ich empfinde im Moment keine große literarisch-politische Strömung oder begeisternde Situation des Aufbruchs, die mich zum Schreiben bewegt.« Und Jürgen Groß beruft sich nüchtern auf die Berufsroutine: »Es wird weitergearbeitet, weil die Schriftstellerei eines Tages zum Beruf wird. Das ist, glaube ich, ein sehr einfacher Umstand.«

In den 80er Jahren treten Christoph Hein und (der bisher erst wenig beachtete) Georg Seidel (1945-1990) mit ins Blickfeld. Das Regietheater floriert, auch mit Stücken der Weltliteratur. In diesem letzten Jahrzehnt des DDR-Dramas avanciert Heiner Müller zum »Übervater«.⁵⁹ Er erscheint nun geradezu als »ein Klassiker«, zu dem man sich verhalten kann, »wie man sich Schiller gegenüber verhält«. (So Peter Ullrich mit Bezug auf die Inszenierung Frank Castorfs von Müllers *Der Bau*). Aus der neuen Perspektive der letzten Phase erscheinen die ersten beiden Phasen nun als das »ganz Andere«: »Wenn man von den 70er Jahren auf die 60er und dann auf die 50er zurückblickt, ist da ein kolossaler, grundlegender Wandel eingetreten [...]. Eine solche Situation wie die der 50er und 60er Jahre ist im Augenblick für mich gar nicht vorstellbar – daß man dort ein ganz großes System hatte, das ja ganz großartige künstlerische Beispiele präsentierte. Sagen wir jetzt mal: das Brecht-System, das Felsenstein-System.«⁶⁰

Die DDR-Dramaturgie verliert in wachsendem Maße ihre spezifischen Konturen, so daß ihre Integration in die gesamtdeutsche Szene ohne signifikanten Bruch vonstatten geht (wie sehr auch die einzelnen Autoren als Individuen davon betroffen wurden). Der Titel eines neuen Stückes von Volker Braun *Die Übergangsgesellschaft* erscheint nachträglich als symptomatisches Stichwort für die 80er Jahre vor der Wende von 1989. Auch danach, in der gesamtdeutschen Theaterszene, bleibt Heiner Müller bis zu seinem Tod die herausstechende Persönlichkeit, in einem pluralistischen Umfeld ohne

⁵⁹ Ausgerechnet in dieser Zeit schrieb Müller 1985 das fatalste seiner tragizistischen Stücke: *Wolokolamsker Chaussee I*. Vgl. dazu die kritische Analyse von Helmut Kreuzer: »Ostfront« 1941. Ein dramatisches Thema in drei Variationen von Herbert Reinecker, Johannes R. Becher und Heiner Müller«. In: Kreuzer: Aufklärung über Literatur, Band I: Heidelberg 1992.

⁶⁰ So Joachim Fiebach in »Wo liegen unsere Maßstäbe? Versuch einer intersektionellen Verständigung.« *Theater der Zeit*, 1985, Heft 11, S. 24.

scharfe Gegensätze zwischen eindeutig >linken< oder >rechten< Positionen, zwischen eindeutig konservativ bewahrenden oder innovativ experimentierenden Kräften.