

Dr. Jochen Stadt, März 2012

Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten.- Die Stanislawski-Konferenz 1953 als Angriff auf Brechts Theaterkonzept"

Bertolt Brecht, der häufig mit Funktionären der Staatlichen Kunstkommission aneinandergeriet, setzte ihr 1953 mit seinem Gedicht über „Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission“ ein kleines literarisches Denkmal. Die Würfel für die doktrinäre Gleichschaltung von Kunst und Kultur waren freilich schon vor der Gründung des SED-Staates gefallen. Auf dem 1. Bundes-Kongreß des Kulturbundes im Mai 1947 gab der sowjetische Kulturoffizier Oberst Tulpanow die Richtung mit dem Satz vor, „für Deutschland und die ganze Welt gilt als Prüfstein der Ehrlichkeit und der Konsequenz eines jeden Demokraten [...] sein Verhältnis zur Sowjetunion.“ Für die SED sprach auf dem Kongreß u.a. der spätere Kulturminister Alexander Abusch. „Freiheit der Persönlichkeit“, erklärte Abusch, sei eine Phrase, eine „Waffe der Mächte des Rückschritts“, und vor diesen ‚Mächten des Rückschritts‘ wollte die SED den kulturellen Fortschritt in ihrem Einflußbereich schützen.¹ Auf ihrer „Ersten Zentralen Kulturtagung“ ließ die SED-Führung im Mai 1948 eine „EntschlieÙung“ verabschieden, die nahezu alle wesentlichen Elemente des sozialistischen Realismus zur verbindlichen Norm erklärte. „Die Erneuerung der deutschen Kultur muß in erster Linie eine Erneuerung ihrer inhaltlichen Substanz sein“, hieß es da. Auch was mit der neuen „inhaltlichen Substanz“ gemeint war, wurde verkündet. Vom „Geist eines kämpferischen realen Humanismus“ war die Rede und davon, daß es gelte, „ein wahrheitsgetreues Geschichtsbild an die Stelle der früher üblichen Verherrlichung der reaktionären Tendenz“ zu setzen, um so mit Hilfe von Kunst und Kultur „ein richtiges demokratisches Bewußtsein in unserem Volke zu schaffen“. Durch die in der EntschlieÙung vorgenommene Verortung dieses kulturellen Umbaus in „der lebendigen Verbindung und Wechselwirkung“ mit den „friedliebenden und fortschrittlichen Kräften der Welt, besonders mit den freien, fortschrittlichen Völkern des Sozialismus und der neuen Demokratie“ war der allgemeine Referenzrahmen für Kunst und Kultur festgeschrieben, und schließlich enthielt die SED-EntschlieÙung

¹ Vgl. hierzu Hans-Dietrich Sander: Geschichte der schönen Literatur in der DDR, Freiburg 1972, S. 95. Hier finden sich auch die oben angeführten Äußerungen von Tulpanow und Abusch.

bereits 1948 auch in positiver Negation schon die Ausschlußkriterien für all jene, die nicht begreifen wollten, wohin die Reise ging. Nur „eine reale, wirklichkeitsnahe und volksverbundene Kunst“ nämlich könne „der Förderung durch alle aufbauenden und fortschrittlichen Volkskräfte sicher sein“.² Die Koordinaten des neuen Kurses, nach dem sich Künstler und Schriftsteller zu orientieren hatten, standen somit bereits 1948 fest. Die Durchsetzung des damals per „EntschlieÙung“ der SED-Kulturtagung verkündeten Kurses samt des ‚wahrheitsgetreuen Geschichtsbildes‘ erfolgte in den folgenden Jahren mit wechselnden Methoden, je nach Lage bisweilen mehr bisweilen auch weniger repressiv, aber durchgehend ohne grundsätzliche Abweichungen, wofür vor aller Augen nicht zuletzt die Fingerzeige der zuständigen sowjetischen Besatzungsoffiziere sorgten.

Nur einige Monate nach der SED-KulturentschlieÙung tat das Alexander Dymshitz in der *Täglichen Rundschau*, dem deutschsprachigen Organ der Besatzungsmacht. Major Dymshitz eröffnete seinen Beitrag mit einem Paukenschlag. In der modernen deutschen Malerei, erklärte er, sei „die unverkennbare Hegemonie der formalistischen Richtung außerordentlich charakteristisch. Auf keinem anderen Gebiet der deutschen Kunst der Gegenwart herrschen antirealistische Tendenzen in einem solchen Grade wie gerade in der Malerei.“ Die Erklärung hierfür sei nicht in der „deutschen nationalen Kultur“ zu finden, sie ergebe sich vielmehr „gesetzmäßig aus der allgemeinen Krise der bürgerlichen Kultur“. Deswegen gehöre die formalistische Richtung „zu den charakteristischen Merkmalen der sogenannten bürgerlichen Dekadenz“. In Deutschland wie auch in Frankreich stünden viele bedeutende Maler, „die politisch Anhänger der Demokratie und des Fortschritts sind“, in ihrem Kunstverständnis „ganz und gar unter dem Einfluß der bürgerlichen Dekadenz, ihrer reaktionären Ästhetik und ihrer antidemokratischen künstlerischen Praxis“. Die „formalistische Richtung in der Kunst“ drohe das „künstlerische Schaffen entarten zu lassen“. Daher sei der Kampf gegen den Formalismus zugleich ein Kampf zur Rettung der Kunst.

² EntschlieÙung der Ersten Zentralen Kulturtagung der SED, 5.-8. Mai 1948, veröffentlicht im *ND* vom 11. Mai 1948, zitiert nach: Elimar Schubbe (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 91.

„Während mit Männern wie Gide und Selin³, Giono und Sartre, Malraux und Elliot, Maugham und Dali im Grunde genommen jedes Gespräch zwecklos“ sei, müsse man einen Künstler wie den „kämpferischen Antifaschisten“ Pablo Picasso, der „seit Jahren dem überschwenglichsten Formalismus reichlich Tribut zollt, [...] ernsthaft kritisieren“, um ihn „auf den Weg der Wahrheit, auf den Weg einer demokratischen und realistischen Kunst zurückzuführen“. Picasso also sollte vor sich selbst gerettet werden. Auch die Werke des von den Nationalsozialisten als „entartet“ eingestuften Malers Karl Hofer, den Dymshitz ausdrücklich als „hervorragenden Künstler“ würdigte, traf dennoch der Bannfluch des Formalismus. Hofers Bilder und Grafiken kultivierten geradezu selbst erfundene „Formen der Wirklichkeitsverfälschung“. In Hofers Bildern offenbare sich eine „Art Maskentheater, ein Mummenschanz der Leidenschaften, sozusagen eine Hoffmanniade in der Malerei“. Welcher Mensch, der in und mit seiner Zeit lebe, „erkennt sich bei der Betrachtung dieses Karnevals der Mißgeburten in den tragischen Masken Karl Hofers?“ Dieser Maler habe „sich in eine Welt von Phantasien“ begeben, „die, wie jede subjektivistische Phantasie, die Probe des Lebens nicht besteht“.

Diese „Probe des Lebens“ aber bestand, wie Major Dymshitz unter Berufung auf Shdanow, erklärte, in der Verbundenheit mit dem Volk. Viele deutsche Maler stünden „hochmütig zu der Frage, wie das Volk ihre Werke bewertet“. Sie seien der Auffassung, das Volk sei durch den „verderblichen Einfluß des Faschismus“ in einem grob naturalistischen Geschmack befangen, der Kunst durch Kitsch ersetze. Ohne Zweifel, „der Faschismus ist nicht spurlos“ verschwunden. Der künstlerische Geschmack eines erheblichen Teils des deutschen Volkes sei „in vieler Hinsicht verdorben“. Aber das rette die „dekadent-formalistische Kunst keineswegs vor der Kritik des Volkes. Im Grunde hat das Volk gesunde Ansichten über die Kunst, die Kunst der Formalisten aber ist krank und unlebendig und das deutsche Volk befreit sich von dem Einfluß der faschistischen ‚Ästhetik‘ sehr viel schneller, als die Herren Formalisten dies aus ihrer ‚schönen Einsamkeit‘ heraus fassen können.“ Georges Braque habe die Haltung „eines Dekadenten“ in einem Fragebogen für die Zeitschrift *Art de France* auf einen bezeichnenden Nenner gebracht, indem er auf die Frage, für wen er denn arbeite, antwortete: „Darüber denke ich niemals nach.“ Major Dymshitz

³ Gemeint ist Louis-Ferdinand Céline

rief am Ende seiner Abrechnung mit dem „dekadenten Formalismus“ die „deutschen Maler“ auf, sie mögen begreifen, „daß es für die Würdigung ihrer Schöpfung kein höheres Kriterium gibt, als den Aufgaben zu entsprechen, die das Volk und der Fortschritt ihnen stellen. Wir wollen glauben, daß die besten von ihnen imstande sind, ihre schöpferische Verantwortlichkeit vor dem Volke und vor der Geschichte zu begreifen.“⁴ Freilich überließen es die sowjetischen Kulturadministration und die SED nicht beim Glauben an die Einsicht der Künstler in ihre „schöpferische Verantwortlichkeit vor dem Volke und der Geschichte“. Die Glaubensdinge bedurften – Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser – der Einhegung durch Partei und Staat.

Bertolt Brecht hatte in den zwanziger Jahren und im Exil seine Auffassung zur Theaterarbeit in ein theoretisches Konzept zusammengezogen, das dem Theaterverständnis des sowjetischen sozialistischen Realismus widersprach. Brechts modernes Theater war ein Theater der Abstraktion, der Einsicht in die Verhältnisse mit dem Ziel ihrer Veränderung. Sein Theater sollte zum Nachdenken und Überdenken anregen und dem Publikum Handlungsanstöße geben. Brecht ging es nicht um die Abbildung der Realität, sondern um die Durchdringung ihres eigentlichen Wesens, der Hintergründe von gesellschaftlichen Verhältnissen und Offenlegung von Beweggründen der dargestellten Personen. Im ‚Kleinen Organon für das Theater‘ erläuterte Brecht, wie der von ihm entwickelte Verfremdungs-Effekt hervorzubringen sei. Demnach müsse „der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltung herbeiführen zu können. [...] Selbst Besessene darstellend, darf er selbst nicht besessen wirken.“⁵ Der von den Verfechtern des sozialistisch-realistischen Theaters aufs Schild gehobene Konstantin S. Stanislawski hingegen verlangte: „Alle Gefühle, Empfindungen und Gedanken der Rolle müssen zu lebendig bebenden Gefühlen, Empfindungen und Gedanken des Schauspielers werden. Er muß das geistige Leben des Menschen der Rolle aus seiner lebendigen Seele schaffen und es mit seinem eigenen lebendigen Leib verkörpern. Als künstlerisches Schaffensmaterial

⁴ Alexander Dymshitz: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. Erschienen in der *Täglichen Rundschau* Nr. 271 und 275 am 19. und 24. November 1948. Zitiert nach: Schubbe (Hrsg.): *Dokumente*, a.a.O., S. 97 ff.

⁵ Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*, Werke Bd. 16, a.a.O. S. 683.

müssen die eigenen lebendigen Gefühle dienen, die unter dem Einfluß der Rolle neu entstehen.“⁶ Stanislawskis Idee von der Verzauberung des Zuschauers durch die Schauspielkunst lehnte Brecht übrigens schon vor dessen Erhebung zum Säulenheiligen des „Sozialistischen Realismus“ ab. Er gedachte hingegen, „auf die Herstellung der Einfühlung mehr oder weniger radikal zu verzichten“. Eine nüchterne Betrachtung des Vokabulars des Stanislawskischen Systems fördere nämlich „seinen mystischen, kultischen Charakter zutage.“ Stanislawskis Lehre verkörperte nach Brechts Auffassung „einen Höhepunkt des bürgerlichen Theaters“. Er selbst aber wollte „zu anderen Spielweisen“ kommen.⁷

Anatoly Smeliansky, Herausgeber der Stanislawski-Gesamtausgabe und Direktor des Moscow Art Theater (MXAT), brachte den Unterschied zwischen Brecht und Stanislawski auf die griffige Formel, Stanislawskis Theater basiere auf der „Vergöttlichung des Theaters“, Brechts Theater hingegen auf seiner Entgöttlichung. Die russische Theateravantgarde des frühen 19. Jahrhunderts gehörte, wie Smeliansky betont, zu den schärfsten Kritikern Stanislawskis. 1922 veröffentlichte Ossip Mandelstam zum 25. Jubiläum des von Stanislawski mitbegründeten Moskauer Künstlertheaters eine vernichtende Kritik des Stanislawski-Systems. Wenige Jahre später war Stanislawskis Theaterlehre zum Dogma erhoben, eine öffentliche Kritik daran unmöglich. Stanislawski starb im August 1938, hochgeehrt, zu Grabe getragen mit Lenin-Orden auf der Brust.⁸ Ossip Mandelstam hauchte wenige Monate später in der Krankenbaracke eines sibirischen Arbeitslagers seine Seele aus. Stanislawski rettete, was ihm heilig war, in die „neue Zeit“ hinüber: sein Theater. Obwohl er es besser wußte, oder besser hätte wissen können – mehrere seiner Familienangehörigen gerieten ins Mahlwerk der stalinistischen Säuberungen – blieb er dem Regime verbunden. Es ist vielleicht eine sinnfällige Parallele, daß Brecht die

6 Konstantin S. Stanislawski: Über verschiedene Richtungen in der Theaterkunst: Das Handwerkeln – Die Kunst des Vorführens – Die Kunst des Erlebens, in: Stanislawski Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl, Berlin 1990, S. 48.

7 Vgl. Bertolt Brecht: Über das Stanislawski-System, Werke Bd. 15, a.a.O. S. 380 ff.

8 Vgl. Anatoly Smeliansky: Ein neues Stanislawski-Bild im Vergleich mit Brecht, in: Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann, Florian Vaßen (Hrsg.): Brecht & Stanislawski und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit, Berlin 1997, S. 25 ff.

Etablierung seines Theaters ebenfalls der Gunst einer kunstfernen kommunistischen Parteiführung verdankt. Was die Theaterarbeit anbetrifft verlieren sich die Parallelen mehr oder weniger. Aus Brechts Perspektive beim genauen Hinsehen eher mehr:

„S. geht aus von den falschen tönen, welche diletantismus und routine auf der bühne ergeben, er kämpft für wahrheit. er endet damit, dass er einen wahren leitfaden für das (natürliche) lügen schafft. 'wenn du willst, dass man dir glaubt, du seist konditor, was du nicht bist, so tue das und das und das.' er hat eine vorstellung vom sichausleben des individuums auf der bühne, aber sein ausgangspunkt ist: das graue elend der illusionslosigkeit, das der anfänger und der routinier erlebt. das scharfe auge des publikums erschreckt ihn: er schliesst es.“⁹

Brechts Dilemma bestand freilich darin, daß er in grober Übereinstimmung mit einem politischen System arbeitete, das vor dem scharfen Auge des Publikums nicht bestehen konnte. Die Vorlieben der Herrschenden im SED-Staat für traditionelles Illusionstheater vertrugen sich glänzend mit ihrer politischen Praxis. Der Sozialistische Realismus sollte die DDR aus der SED-Perspektive betrachten, sollte für die schöne neue Welt und die gute Seite mobilisieren und in diesem Sinne ver- aber nicht entzaubern. Das Stanislawski-System in seiner Interpretation durch sowjetische Theatertheoretiker paßte genau in dieses Konzept. Brechts artifizielle Problemkonstruktionen eher weniger. Da konnte Ärger einfach nicht ausbleiben.

Gleichwohl hatten Bertolt Brecht und Helene Weigel durch Gespräche mit höheren Funktionären nach ihrer Arbeitsaufnahme in Ost-Berlin erreicht, daß ihnen Raum für Experimente gelassen wurde. Der Leiter des „Referats Theater“ der Hauptabteilung Kunst und Literatur im Ministerium für Volksbildung, Schulze, schlug am 24. August 1950 eine „Aufhebung der Beschränkung der Ausbildung von Schauspielern auf die Stanislawskij-Methode“ vor. Im Rahmen der Zentralisierung der Bühnenpädagogik wurde vorgeschlagen, „neben den bewährten Stanislawskij-Lehrern einzelne Pädagogen wie Erich Engel und Helene Weigel nach eigener Methode unterrichten zu lassen“. Schulze fügte zur Begründung seines Vorschlages den Hinweis an, „Stanislawskij hat nie ein Monopol für seine Methode in Anspruch genommen“.¹⁰ So durften denn Weigel und Brecht sich zunächst einmal relativ unbehelligt ihrer eigenen Nachwuchsarbeit widmen. Dennoch mißtrauten die SED-Verantwortlichen dem

⁹ Bertolt Brecht zu Stanislawski (undatiert). BBA, 0060/26.

Westremigranten Brecht und wußten von allen möglichen Gewährsleuten, daß er sich nicht auf der „richtigen Linie“ in Theaterfragen bewegte.

Auf seiner Sitzung am 5. Mai 1951 bestätigte das Politbüro unter dem 5. Tagesordnungspunkt zum einen in aller Form die bereits vom ZK-Sekretariat beschlossene „Bildung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten“ samt dem Vorschlag für deren Strukturplan und Richtlinien, zum anderen als 6. Tagesordnungspunkt: „Arbeit mit Bert Brecht: Genosse W. Girnus erhält den Auftrag mit Bert Brecht eine ständige politische Arbeit durchzuführen und ihm Hilfe zu leisten.“¹¹ Der Zusammenhang ist unabweisbar. Ganz nebenbei belegt der Brecht-Beschluß des Politbüros, daß man an der Spitze der proletarischen Diktatur schon 1951 den Dichter für eine Institution des SED-Staates hielt. Dem Manne mußte also geholfen werden, das neue Deutschland mit richtigen Augen zu sehen.

Zwischen der Kunstkommission und Brecht kam es trotz der Sonderbetreuung durch Girnus zu häufigen Reibereien. Der erste Konflikt ergab sich sofort nach der Inthronisierung der Kommission. Die SED-Führung hatte zum Abschluß ihres 5. ZK-Plenums (15. bis 17. März 1951) auf breitester Front den Angriff zur Durchsetzung der parteioffiziellen Linie im Bereich von Kunst und Kultur eröffnet. Alle Parteiorganisationen und die kulturellen Institutionen der DDR wurden vom SED-Zentralkomitee zum „Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ aufgerufen.¹² In der DDR hatte nach Auffassung der SED-Führung „die Entwicklung auf kulturellem Gebiet nicht mit den großen Leistungen auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet Schritt gehalten“. Die „Hauptursache“ hierfür bestünde in der „Herrschaft des Formalismus in der Kunst“.

10 Das Schreiben von Schulze, HA Kunst und Literatur, vom 24. August 1950 findet sich unter BArch, DR1 / 85595, Bestand Ministerium für Kultur. Erich Engel (1891-1966) hatte 1928 am Schiffbauerdamm Brechts „Dreigroschenoper“ inszeniert und arbeitete seit 1948 als Regisseur für die DEFA.

11 Politbüro des Zentralkomitees der SED: Protokolle Nr. 46 der Sitzung des Politbüros des Zentralkomitees am 2. Mai 1951, SAPMO-BArch, IPA, DY 30/J IV 2/2/146, Bestand Politbüro des ZK.

12 Die Überschrift der abschließenden Entschließung des 5. ZK-Plenums lautete: „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur.“ Vgl. Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. III, Berlin 1952, S. 431 ff. Siehe konkret zur 5. ZK-Tagung in diesem Band Dagmar Buchbinder S. [hier Verweis einfügen].

Formalismus bedeute „Zersetzung und Zerstörung der Kunst“ durch die Überbetonung der Form. „Überall, wo die Frage der Form selbständige Bedeutung gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter.“ Eine „Formgebung“, die „nicht vom Inhalt bestimmt wird, führt in die Abstraktion“. Der so verstandene „Formalismus“ wurde als Ausfluß des „Kosmopolitismus“ bezeichnet, „eine entscheidende ideologische Waffe des Imperialismus“, um „das Nationalbewußtsein der Völker zu unterhöheln und zu zerstören“. Es sei daher „eine der wichtigsten Aufgaben des deutschen Volkes, sein nationales Kulturerbe zu wahren“. Von „unseren deutschen Künstlern und Schriftstellern“ müsse „anknüpfend an das kulturelle Erbe eine neue deutsche demokratische Kunst“ geschaffen werden. Um nicht abstrakt zu bleiben, benannte das SED-Zentralkomitee konkrete Beispiele des Formalismus. Das waren Werke der Maler Horst Strepel und Max Lingner, das war in der Architektur der „Bauhausstil“, das war die unpraktische Form von „Gebrauchsgegenständen für das tägliche Leben“, aber auch die 1950 in Dresden uraufgeführte Oper „Antigonae“ von Carl Orff und die Oper „Das Verhör des Lukullus“ von Paul Dessau mit Brechts Libretto. „Formalismus und Dekadenz in der Musik zeigen sich in der Zerstörung wahrer Gefühlswerte, im Mangel an humanem Gehühlsinhalt, in verzweifelter Untergangsstimmung, die in weltflüchtiger Mystik, verzerrter Harmonik und verkümmelter Melodik zum Ausdruck kommt.“

Dagegen hatte das 5. ZK-Plenum gefordert, „eine realistische Kunst zu entwickeln“, orientiert „am Beispiel der großen sozialistischen Sowjetunion, die die fortschrittlichste Kultur der Welt geschaffen hat“. Für das Theater und die Schauspielausbildung galt nach wie vor die Lehre von Konstantin S. Stanislawski als verbindliche Methode. Brecht versuchte die Doktrin theoretisch und praktisch zu umgehen. Theoretisch, indem er die Differenzen herunterspielte, Übereinstimmungen mit Stanislawski hervorhob und sogar Verständnis für die Parteilinien vorgaukelte.¹³ Die Absetzung des ‚Lukullus‘ und die Formalismuskritik führte er pfiffig auf die „Zurückgebliebenheit der Künste und die Zurückgebliebenheit des neuen Massenpublikums“ zurück. Im „Protest gegen die bürgerliche Ästhetik (und den bürgerlichen Kunstbetrieb) hätten einige Künstler „gewisse neue Formen entwickelt“, die „von proletarischer Seite“ noch nicht verstanden würden. Manchmal nämlich

13 Vgl. Brechts Stanislawski-Studien in Schriften zum Theater 2, Werke Bd. 16, a.a.O. S. 843 ff.

würden „die gewohnten Formen verlangt, weil die neuen Inhalte noch keineswegs allgemein bei der zur Herrschaft gelangten Klasse durchgesetzt sind und man die irrije Meinung hat, neuer Inhalt und neue Form sei schwerer durchzusetzen als nur eine von beiden“.¹⁴ Soweit die theoretische Erklärung, die Brecht zwar seinem Arbeitsjournal anvertraute, aber in der zeitgenössischen Debatte nicht vorzubringen wagte. Einen elitären Blick auf die herrschende Klasse hätten sich die Sachwalter der proletarischen Angelegenheiten in der SED-Führung selbst von ihm nicht bieten lassen. Man hüte sich also, Brechts Schrifttum mit seinem Handeln im politischen Alltagsgeschäft zu verwechseln.

Doch zurück zu den Wurzeln des Konflikts. In der konkreten Theaterarbeit mußte sich zu Lebzeiten Brechts, wie eingangs erwähnt, vor allem die wackere Helene Weigel mit den Funktionären der Kunstkommission herumschlagen und mit deren Einflußnahmen auf den Spielplan und die Ausstattung der Bühnen zu Rande kommen. „Lieber Genosse Holtzhauer“, schrieb Weigel im Februar 1952 und beschwerte sich, daß die Werkstätten der Staatstheater die Termine für Nikolai Pogodins Stück „Das Glockenspiel des Kreml“ wegen Überlastung nicht würden halten können. Grund dafür war eine auf Anweisung der Kunstkommission vorverlegte Fidelio-Premiere, die wegen der Beethoven-Woche auf Anfang April vorgezogen werden mußte. Helene Weigel bat um Rat und Hilfe, da der Termin unter den gegebenen Umständen nicht zu halten sei.¹⁵ Die Aufführung des Kreml-Stückes war keineswegs ein Herzensanliegen Weigels, sondern Konzessionstheater. Vermutlich erhoffte sie sich von der Darbietung dieser Historienschmonzette mehr Freiräume für andere künstlerische Projekte. Um so kurioser mutet es an, daß ausgerechnet „Fidelio“ die theatermäßige Bebilderung des „Kurzen Lehrgangs zur Geschichte der KPdSU/B“ außer Tritt brachte. Es verstand sich natürlich von selbst, daß sich die verantwortlichen Funktionäre der Kunstkommission persönlich um die richtige politische Tonlage beim „Glockenspiel des Kreml“ kümmerten. Als Aufpasser der Kommission nahm Willi Lewin an einer Probe des Pogodin-Stückes teil. Danach

¹⁴Bertolt Brecht: Arbeitsjournal 1942 bis 1955, Frankfurt am Main 1973, S. 571. Datierend vom 30. Juni 1951 findet sich a.a.O. Brechts Eintrag vom „künstlich verbildeten Geschmack“ der neuen Klasse, S. 576.

¹⁵ Helene Weigel: Schreiben an Helmut Holtzhauer vom 22. Februar 1952. BBA, SM 23/20.

kritisierte er gegenüber Weigel, daß ihm Lenin zu Beginn des Stücks „etwas zu leutselig erschien“. Diese Kritik erläuterte er in einem Schreiben und verwies zur Erläuterung seiner Ansicht auf ein Bild, das Lenin im Gespräch mit Bauern zeigt. Lenin zeige eine Haltung, die vermittelt, daß er jedes Wort der einfachen Bauern sehr wichtig nimmt und daß er „bereit ist, von diesen einfachen Bauern zu lernen“. „Da Nationalpreisträger Kleinoschegg in allen späteren Szenen in so großartiger Weise das Wesen Lenins trifft, sollte es nicht schwer sein, hier in seinem 1. Auftritt noch etwas zu korrigieren. Ich bin überzeugt, daß das bestimmt gelingen wird.“ Auch gegen die Darstellung Stalins durch Kahler hatte Lewin Einwände erhoben. Jetzt legte er schriftlich nach: „Ich möchte noch bemerken, daß ich am Abend in die Geschichte des Bürgerkrieges in der UdSSR durchgeblättert habe und feststellen mußte, daß die Porträtähnlichkeit zwischen Herrn Kahler und Stalin in der damaligen Periode außerordentlich groß ist. Ich glaube, wir können damit sehr zufrieden sein. Um so besser wäre es, wenn es gelänge, den kleinen Schönheitsfehler, nämlich die etwas zu hastigen Bewegungen Kahlers, zu dämpfen.“ Ein weiterer 3. Punkt sei ihm nachträglich noch eingefallen. „Es handelt sich um die Maske Derschinskis. Ich habe mir überlegt, daß man doch versuchen sollte, eine größere Porträtähnlichkeit zu erreichen, die nämlich in diesem Fall überhaupt nicht vorhanden ist.“ Der Schauspieler sei von der Statur her sehr geeignet und „trifft in der Darstellung das Wesen Derschinskis, wie wir es uns auf Grund der Berichte über ihn vorstellen können. Um so mehr wäre es zu begrüßen, wenn man auch in der Maske eine größere Porträtähnlichkeit erreichen könnte.“ Ansonsten meine er, daß die Aufführung eine gute Resonanz beim Publikum erzielen werde. Abschließend: „Nehmen Sie bitte die von mir geäußerten Gedanken nicht amtlich. Es sind unter keinen Umständen ‚Dienstanweisungen‘, sondern nur einfache Gedanken, und ich bitte Sie nur, diese Gedanken selbst einmal zu überprüfen.“¹⁶ Das Schreiben belegt schlagend, wes Geistes Kind die Kunstfunktionäre waren, die in der staatlichen Bürokratie über die „Erhaltung und Entwicklung einer fortschrittlichen Kultur“ wachten. Allein die Bekräftigung, es handele sich bei den Gedanken über den zu leutseligen Lenin und den nicht porträtähnlichen Geheimpolizeiführer um keine

¹⁶ Willi Lewin; Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, HA Darstellende Kunst und Musik, Ref. Spielplankontrolle: Schreiben vom 24. März 1952 an Helene Weigel betr. „Glockenspiel im Kreml“. BBA, SM 23/7.

„Dienstanweisungen“, läßt ahnen, wie die Kunstkommission mit weniger prominenten Theatermachern umsprang. Lewins Schreiben endete „Hochachtungsvoll“ und begann mit der Anrede „Sehr geehrte Frau Weigel“. Im Briefverkehr mit Holtzhauer verwendeten Helene Weigel und Bertolt Brecht die Anrede „Lieber Genosse“.

Auch mit Brechts eigenen Versuchen, ein zeitgenössisches DDR-Stück auf die Bühne zu bringen, konnte die Kunstkommission nicht viel anfangen. Brecht hatte Helmut Holtzhauer das Manuskript von Erwin Strittmatters Komödie „Katzgraben“ zugesandt, die er im Frühjahr 1953 voller Hoffnung und mit Begeisterung für die Umwälzung auf dem Land inszenieren wollte. Holtzhauer schickte den Text erst kurz vor Probenbeginn zurück, „mit schlechtem Gewissen“, da es so lange gedauert habe. Das Thema des Stückes sei immer noch aktuell. „Ich halte das Stück für gelungen, allerdings mit einer wesentlichen Einschränkung: Es fehlt ein echter Konflikt. Auch eine Komödie müßte Konflikte des Aufeinanderstoßens zweier oder mehrerer Gegensätze enthalten. Im Konflikt müßte das Problem enthalten sein, auf dessen Lösung der Zuschauer deshalb gespannt ist, weil es – in konkreter oder in der allgemeinen Form – sein eigenes Problem ist. Der Autor soll ihm zeigen, wie das Problem gegenwärtig (im Stück) oder zukünftig zu lösen ist. Die Lösung sollte nun von einem Dramatiker nicht durch Argumentation, sondern durch die dem Handeln innewohnende historische Tendenz oder Gesetzmäßigkeit gefunden werden. Vielleicht verlange ich zuviel an ernsthaftem, dem Leben abgelauchten Konflikten.“¹⁷ Die Arroganz, mit der Holtzhauer hier die Arbeit Strittmatters ignoriert – das Stück ist gespickt mit Konflikten¹⁸ – und den Regisseur und sein Ensemble mit dem Wunsch nach theatermäßig dargebotener Parteischulung – „die dem Handeln innewohnende historische Tendenz oder Gesetzmäßigkeit“ – behelligte, läßt ahnen, mit welchem Unverständnis von Kunst die Staatliche Kunstkommission den Theaterbetrieb in der DDR zu dirigieren trachtete. Für Brecht war „Katzgraben“ das Hohelied auf „die

17 Helmut Holtzhauer: Schreiben vom 5. Februar 1953 an Brecht betr. Katzgraben. BBA, 0960/39. Die Katzgraben-Proben begannen am 24. Februar 1953.

18 Vgl. Brechts Katzgraben-Notate und sein Bemühen, die Widerspruchsebenen des Stückes für die Bühne herzurichten, Werke Bd. 16, a.a.O. S. 775 ff. Es ging dabei um das Verhältnis von Stadt und Land, von Großbauern und Kleinbauern, von Bauern und Mägden sowie um das Bündnis von Arbeiter und Bauern überhaupt.

neuen Menschen“ mit „ihrer Geduld ohne Nachgiebigkeit, ihres erfinderischen Muts, ihrer praktischen Freundlichkeit zueinander, ihres kritischen Humors. Sprunghaft verändert im Laufe des Stücks das soziale Sein ihr Bewußtsein.“ Das Stück ziehe „den Zuschauer mächtig in den großen Prozeß der produktiven Umwandlung des Dorfes, angetrieben durch den Dynamo der sozialistischen Partei der Deutschen Demokratischen Republik. Es erfüllt ihn mit dem Geist des kühnen Fortschreitens.“¹⁹ Dem Vorsitzenden Holtzhauer muß ein anderes Stück vorgelegen haben als Brecht, oder er trug, was zu vermuten ist, den Dolch schon im Gewand, als er das Stück überflog. Seine Abneigung speiste sich natürlich schon aus der Perspektive des geplanten Generalangriffs auf den nicht völlig linientreuen Dichter und Theatermann.

Obwohl die Zeichen auf Sturm standen, arbeitete Brecht zu dieser Zeit unverdrossen und mit großem Elan an der Inszenierung von „Katzgraben“, der Darstellung des neuen DDR-Dorfmenschen. Hinter den Kulissen der SED-Kulturbürokratie bereiteten unterdessen die Anhänger des Sozialistischen Realismus den Angriff auf Brechts Theaterkonzept vor. Zum Forum dieses Vorhabens erkoren sich die zuständigen SED-Kulturpolitiker eine „Stanislawski-Konferenz“. Als Hauptankläger sollte dort coram publico der Intendant des Deutschen Theaters Wolfgang Langhoff gegen Brecht in den Ring steigen.

Langhoff war politisch angeschlagen. Er hatte sich zu bewähren. Die SED-Führung ging im Verlauf der Säuberungsaktion gegen ehemalige Kooperationspartner des angeblichen US-Agenten Noel Field schonend mit Langhoff um. Doch drei Jahre, bevor er zum Ankläger gegen Brecht werden sollte, stand Langhoff selbst unter dem größtmöglichen Verdacht. Noel Field hatte ihn bei seinen Verhören durch die ungarische Geheimpolizei erwähnt und damit nach Auffassung der SED-Untersuchungskommission belastet. Gegenüber der Zentralen Parteikontrollkommission berichtete Langhoff im März 1950 über seine sporadischen Kontakte zu Field während der Schweizer Emigrationsjahre. Langhoff sagte aus, ihm sei erst durch den Rajk-Prozeß klar geworden, welche Rolle Field wirklich gespielt habe. „Langhoff erklärte, daß über das Quäker-Komitee, also von Field, jeder Genosse nach 1945 bei der Repatriierung nach Deutschland 300 Franken bekam und außerdem war es listenmäßig festgelegt durch diese Spenden, wohin der

19 Ebenda S. 779 f.

einzelne Genosse in Deutschland ging.“ Die Kommission erhob nach der Anhörung zunächst keine Bedenken gegen Langhoff, der in der Schweiz auch Verbindungsmann des Nationalkomitees Freies Deutschland war. Wenig später rückte er durch die um sich greifende Denunziationswelle in der SED erneut in das Blickfeld der Agentenjäger.

Laut den Aussagen anderer Parteimitglieder soll Langhoff noch nach der Übersiedlung in die SBZ Field in seiner Weißenseer Wohnung empfangen und bewirtet haben. In dem Schriftverkehr des Berliner SED-Landesvorstandes mit der ZPKK war bald schon von der „Angelegenheit Langhoff“ die Rede. Die ZPKK bezichtigte ihn am 18. Juli 1950, sich nach Kriegsende auf eine Zusammenarbeit mit amerikanischen Offizieren in der Schweiz und in Westdeutschland, wo Langhoff 1945 und 1946 Intendant der Städtischen Bühnen Düsseldorfs war, eingelassen zu haben. Wegen seiner Unerfahrenheit habe Langhoff allerdings nicht „die Methoden des Klassenfeindes zu erkennen“ vermocht. Ein Denunziationsbericht an die ZPKK stammte von einem Düsseldorfer KPD-Mann und betraf Langhoffs Mitgliedschaft in der KPD-Zelle am Theater. Er habe sich als Intendant an keiner Parteigruppensitzung beteiligt. Langhoffs Wechsel nach Berlin sei eine regelrechte Fahnenflucht gewesen. „Wir wußten damals genau, daß wir durch einen Intendantenwechsel eine kulturelle Bastion im Westen aufgaben, die wir nie wieder besetzen konnten.“ Weiter beschuldigte der Schauspieler Langhoff, der Parteigruppe beim „Kampf gegen den ehemaligen Nazi-Staatsrat und Göringfreund G. Gründgens“ in den Rücken gefallen zu sein. „Bei seiner Antrittsrede, bei der wir offiziell gegen Gründgens protestieren wollten, bestellte dieser plötzlich die besten Grüße von seinem Kollegen Langhoff an das Ensemble. Wir waren sprachlos und mußten die Aktion abbrechen.“

Am 5. September 1950 mußte sich Langhoff zu einer Unterredung mit Herta Geffke in der Kulturabteilung des SED-Zentralkomitees einfinden. Das SED-Politbüro hatte zuvor beschlossen, ihm alle Ämter mit Ausnahme der Intendanz am Deutschen Theater zu entziehen. Langhoff gehörte u. a. zu dieser Zeit der Kulturkommission des Zentralkomitees an und war Mitglied der Berliner SED-Landesleitung. Herta Geffke vereinbarte mit ihm, daß er „freiwillig“ aus der Akademie der Künste ausscheidet, außerdem sollte er seine Ämter im Präsidium des Kulturbundes, in der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (Landesleitung), im Zentralvorstand der

Volksbühne und im Vorstand des Künstlerclubs „Die Möwe“ niederlegen. Das von ihm geleitete Büro für Theaterfragen würde ohnehin im November aufgelöst und in die „neu zu schaffende Kommission für Theaterfragen beim Volksbildungsministerium“ überführt. Langhoff akzeptierte die Anordnungen Herta Geffkes ziemlich kleinlaut und versicherte, er empfinde es als Vertrauensbeweis der Partei, daß er seine Funktion im Deutschen Theater behalten dürfe.²⁰

Langhoff also hatte sich zu bewähren. Der von zentralen Parteiinstanzen vorbereitete Angriff auf Brechts Theaterkonzept und die Inszenierung der Stanislawski -Konferenz durch die Staatliche Kunstkommission boten ihm dazu den passenden Rahmen. Zugleich konnte Langhoff hier endlich einmal seinen Rochus abladen, der sich bei ihm im Laufe der dreijährigen „Spielgemeinschaft“ mit dem Berliner Ensemble unter dem Dach des Deutschen Theaters angestaut hatte.²¹ Das tat er dann auch mit seinem vehementen Einleitungsreferat auf der Stanislawski-Konferenz, zu der die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten „Theaterschaffende“ der DDR am 17. April 1953 in die Akademie der Künste nach Berlin eingeladen hatte.²² Langhoff verkündete in seinem Referat: „Stanislawski hat durch die Beobachtung des Arbeitsprozesses aller großen, genialen Schauspieler seiner Zeit das objektive Gesetz der schauspielerischen Tätigkeit überhaupt

20 ZPKK: Untersuchung über Wolfgang Langhoff betr. Kontakte zu Noel Field, Protokoll vom 8.3.1950 und weitere Unterlagen zur Person. SAPMO-BArch, DY 30, IV2/4/115. Diese Überlieferung der ZPKK bildet deutlich das damalige Klima gegenseitiger Denunziationen unter den in die SBZ/DDR zurückgekehrten Emigranten ab. Auch der wackere Hans Mayer beteiligte sich an diesem Treiben, und zwar mit einem Bericht zu "Zu Bauers Kultur- und Personalpolitik in Frankfurt 1945-1947" sowie der vernichtenden Einstufung von Dr. Heinz Maus als Trotzkist. Mayer hatte Maus in Frankfurt kennengelernt. "Bei der Begegnung erhielt ich den Eindruck eines Mannes mit starken trotzkistischen Neigungen." Später habe er erfahren, daß Maus von Niekisch als Assistent an die Berliner Universität berufen wurde. Maus habe ihn in Leipzig 1949 besucht und um Bekanntmachung mit Ernst Bloch gebeten, was auch geschehen sei. Mayer meinte, Maus sei kein Agent, er halte ihn aber für einen "unklaren politischen Intellektuellen". Es sei Ernst Niekischs Fehler gewesen, ihn an die Berliner Universität geholt zu haben. Mayer äußerte die Auffassung, "daß Maus unter unseren Studenten nur verwirrend wirken muß". Vgl. generell zu den damaligen Vorgängen der „Parteisäuberung“: Der Fall Noel Field. Schlüsselfigur der Schauprozesse in Osteuropa, Hrsg. Bernd-Rainer Barth und Werner Schweizer, Berlin 2005 Bd. I und Berlin 2007 Bd. II.

21 Vgl. hierzu Werner Hecht: Brechts Leben in schwierigen Zeiten, Frankfurt am Main 2007, S. 156 ff.

22 Siehe hierzu im Beitrag von Dagmar Buchbinder die Seiten **, sowie Langhoffs Referat in: Petra Stuber: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater, Berlin 1998.

gefunden“. Mit der Formulierung „objektive Gesetze“ erhob Langhoff seine Thesen auf die Ebene der marxistisch-leninistischen Glaubensgrundsätze, gegen die Widerspruch kaum mehr möglich war. Aber nicht nur Langhoff, auch andere Widersacher des Brecht-Theaters nutzten die Gunst der Stunde. Maxim Vallentin, der mit Ottofritz Gaillard zu den Vorkämpfern des „Stanislawski-Systems“ in der SBZ und DDR gehörte, jubelte schon kurz nach Langhoffs Beitrag triumphierend: „Stanislawski ist von nun ab unser Maßstab“.²³

Helene Weigel versuchte daraufhin, den Angriffen gegen das Brecht-Theater die Spitze zu nehmen, indem sie auf Gemeinsamkeiten verwies: „Wie Sie vielleicht gehört haben,“ sagte Weigel, „studiert auch das Berliner Ensemble die Arbeitsweise des großen Theater-Erneuerers Stanislawski. Wir haben angefangen, zu studieren und einiges davon bei Proben von Stücken auszuprobieren.“ Dabei habe das Ensemble „einige neue Erkenntnisse“ gewonnen, die sich „nicht sehr schwer in unsere eigene Arbeitsweise“ eingefügt hätten. „Der Grund dafür ist wohl der, dass auch wir seit vielen Jahren versuchen, realistisch zu spielen, und zwar vom sozialistischen Standpunkt aus.“ Man habe festgestellt, daß „eine erstaunliche Anzahl von Methoden in unserer Arbeitsweise, [...] denen Stanislawskis sehr ähnlich sind“. In Entgegnung auf Langhoffs Grundsatzreferat erklärte Weigel, „möchte ich die Worte des Klassikers anführen, ich meine Brecht“. Der habe über Langhoffs Referat gesagt: „Gott hat ihm die Gabe der Sprachgewalt verliehen, er predigt, daß uns Hören und Sehen vergeht.“ Sodann polemisierte sie mit Stanislawski gegen Langhoff und dessen Egmont-Inszenierung: „Der durch Emotionen bedingte Gang des ‚Egmont‘ ist noch keine physische Handlung.“ Weigel konzedierte zwar Unterschiede zwischen den Vorstellungen Stanislawskis und Brechts, betonte aber zugleich, das Ausmaß dieser Unterschiede sei noch nicht zu ermessen. „Dazu kennen wir Stanislawskis Arbeitsweise noch zu wenig.“ Sie selbst habe genau wie Langhoff „versucht, zu lesen, was wir zu lesen bekommen können“, noch herrsche aber eine

23 Zitiert nach der Überlieferung des DDR-Kulturministeriums, BA DR 1/ 6106, Pg. 50. Maxim Vallentin hatte sich im sowjetischen Exil intensiv mit Stanislawski auseinandergesetzt. Nach seiner Rückkehr in die SBZ setzte ihn die SMAD als Intendant des Deutschen Theaterinstituts in Weimar ein. Vallentin gab 1949 heraus: Vom Stegreif zum Stück: Ein Ensemble-Buch auf der Grundlage des Stanislawski-Systems. Bühne der Wahrheit. 1952 übernahm er die Leitung des in Berlin neu gegründeten Maxim Gorki Theaters. Für Ernst Schumacher war das eine „Gegengründung“ zum Berliner Ensemble. Vgl. Ernst Schumachers Rückblick auf fünfzig Jahre Maxim Gorki Theater in der Berliner Zeitung vom 30. Oktober 2002.

„riesige Unklarheit“ über Stanislawskis System. Durch Zufall habe sie wichtige Veröffentlichungen von Schülern Stanislawskis erhalten, „grossen Regisseuren, die wir noch gar nicht kannten“. Sie schlug deswegen „eine richtige Durcharbeitung der Terminologie“ Stanislawskis „auf deutsch“ vor und die Gründung eines Komitees aus „Stanislawski-Kennern und praktisch tätigen Künstlern“.²⁴ Helene Weigel und Bertolt Brecht wehrten sich vor und nach der Stanislawski-Konferenz beharrlich gegen die Verpflichtung auf das „Stanislawski-System“, indem sie darauf hinwiesen, daß bis dato überhaupt nur ein Teil der Schriften Stanislawskis in deutscher Sprache zugänglich war. Damit stellten sie unterschwellig natürlich auch die Postulate der eifrigsten Stanislawski-Herolde in Frage, die sich als Vollstrecker des Parteigeschmacks in der Gewißheit wiegten, dem neuen sozialistischen Wahren, Guten und Schönen zum Durchbruch verhelfen zu müssen.

Fritz Erpenbeck, der vermutlich die hintersinnige Ironie in Helene Weigels Komitee-Gründungs-Vorschlag gar nicht verstand, reagierte auf eine weitere Intervention Weigels, die sich während der Konferenz kritisch mit den Arbeitsbedingungen der Provinzbühnen befaßte, völlig unangemessen mit einer Lobpreisung Stanislawskis inklusive einer Spitze gegen Brecht: „Das macht uns ihn so wert, daß er einer von den Unseren ist, der aus der künstlerischen Praxis kommt und in seiner Wissenschaft deshalb stets blutvoll und künstlerisch ist und sich nur auf das Künstlerische bezieht und keineswegs eine Abstraktion irgendwelcher Ideologien gibt. Er war derjenige, der sich bei den Proben gegen jedes theoretische Reden gewandt hat.“²⁵

Wolfgang Langhoff ließ es sich schließlich in seinem Schlußwort nicht nehmen, auf „unsere gute Helli“, die allerdings schon nicht mehr anwesend war, sowie auf andere Brecht schützende Beiträge zu reagieren: „Ich bin der Ansicht, daß es sehr falsch wäre, wenn wir heute sagen würden, daß die Ansichten, die Brecht in seinem ‚Kleinen Organon für das Theater‘ äußert, deckten sich oder seien weitgehend ähnlich mit der Methode Stanislawskis. Ich glaube im Gegenteil, daß sie in vielen entscheidend und wesentlichen Punkten von dieser Methode abweichen.“ Langhoff

24 Helene Weigel, BA DR 1/ 6106, Pg. 70 f.

25 Fritz Erpenbeck, BA DR 1/ 6106, Pg. 203.

belegte seine völlig zutreffende Auffassung sodann mit Zitaten aus dem „Kleinen Organon“. Mit der in seinem Schlußwort enthaltenen Ankündigung, in allen Theatern der DDR müßten „Stanislawski-Zirkel“ zur „Durchsetzung der Stanislawski-Methode“ gegründet werden, machte Langhoff deutlich, welche Richtung die weitere Auseinandersetzung nehmen sollte. Zu erreichen sei nämlich, erklärte Langhoff unmißverständlich, „ein entschiedenes Parteinehmen für das, was wir den sozialistischen Realismus nennen, auf dem Theater angewandt durch die Methode Stanislawskis“.²⁶

Brecht selbst, der nur kurz auf der Stanislawski-Konferenz vorbeischaute, sich aber nicht an der Debatte beteiligte, hatte im Vorfeld der Konferenz auf seiner Sonderstellung beharrt. Von Stanislawski müsse „das übernommen werden, was die individuelle Arbeitsweise unserer Regisseure und Schauspieler fördert, nicht das, was sie hindern kann“.²⁷ Nach der Konferenz monierte Brecht deren schlechte Vorbereitung – das Hauptreferat oder wenigstens Hauptthesen hätten vorab nicht zur Verfügung gestanden – und kritisierte seinen Kritiker Langhoff mit beißender Ironie. Er sei sich nicht sicher, „ob mein Freund Langhoff in seinem verdienstvollen Referat [...] nicht einige Verwirrung angestiftet hat“. Langhoff sei „zuweilen in einfachen Idealismus“ verfallen, „er schob der Bühne lediglich die Aufgabe zu, die Ideen des Dichters zu ‚verkörpern‘. Die Erhöhung der Realität geschah in der Weise, daß gewisse Figuren idealisiert wurden. Das ist dann natürlich kein Realismus mehr.“²⁸ Schließlich machte er seinem Ärger über die Konferenz im Kreis seiner Mitarbeiter Luft. Man sei mit einer „Simplifizierung“ Stanislawskis gegen das „Kleine Organon“ zu Felde gezogen und habe dieses dabei derart fehlinterpretiert, „daß man behauptet, es fordere blasse Retortengeschöpfe auf der Bühne, schematische Gehirngeburten“. Dabei könne sich doch jedermann im Berliner Ensemble davon überzeugen, welch „saftige und vor Vitalität strotzende Menschen“ Puntila und die Courage seien. Die Unterschiede zwischen seinem und dem System Stanislawskis begannen „auf einer

26 Wolfgang Langhoff, BA DR 1/ 6106, Pg. 165f.

27 Bertolt Brecht: Vorschläge für die Stanislawski-Konferenz, Werke Bd. 16, a.a.O. S. 854 f.

28 Bertolt Brecht: Einige Gedanken zur Stanislawski-Konferenz, Werke Bd. 16, a.a.O. S. 856 f.

ziemlich hohen Stufe der realistischen Menschendarstellung durch den Schauspieler“. Stanislawski empfehle eine Reihe von Verfahren, „durch die der Schauspieler sein eigenes Bewußtsein ausschalten und durch das des von ihm gespielten Menschen ersetzen kann“. Im „Kleinen Organon“ hingegen würden die Gründe dargelegt, warum es „zum völligen Aufgehen in der Rolle“ nicht kommen solle.²⁹ Das Unverständnis, mit dem die politisch Verantwortlichen auf seine Vorstellungen von den Aufgaben des Theaters in der sozialistischen Gesellschaft reagierten, und die Erhebung Stanislawskis zum Säulenheiligen der Theaterkunst trafen Brecht an einem wunden Punkt. Mit „Neid und Unruhe“ hatte er Stanislawskis Ansehen schon in den dreißiger Jahren wahrgenommen und Erwin Piscator darüber sein Leid geklagt: „Der Mann hat sein System in Ordnung gebracht, und die Folge ist, daß sie in Paris und New York Stanislawski-Schüler werden. Muß das sein?“³⁰ Obwohl Brecht einiges von Stanislawski übernahm und ausprobierte, blieb das Stanislawski-System für ihn letztendlich „bürgerliches Illusionstheater“. Es traf sich schlecht, daß die Herrschenden in der DDR dem herkömmlichen Volksgeschmack so sehr verhaftet waren, daß ihnen die Absichten des Theaterrevolutionärs unverständlich bleiben mußten. Brecht hatte die Rechnung ohne seine Wirte gemacht. Zwar bekam er später noch sein Theater, Preise und Ehrungen, doch an die Arbeit in der Gesellschaft ließ man ihn nicht heran. Geschmacksfragen blieben letztendlich Parteisache. Die Ästhetik der Ulbricht-Ära kam ohne Brechts Zutun über das Land.

Helene Weigel ließ sich jedoch durch das Konferenzergebnis nicht davon abhalten, drei Tage nach der Stanislawski-Konferenz die Staatliche Kunstkommission und deren administrative Unfähigkeit erneut anzugreifen. In einem Schreiben an den Sektorenleiter Kunst und Literatur in der Kulturabteilung des ZK der SED Gustav Just kam sie scheinheilig auf ihre „Rederei während der Stanislawski-Konferenz“ zurück und verschärfte noch einmal ihre dort bereits geäußerte Kritik an den Arbeitsverhältnissen in den kleinen Theatern der DDR-Provinz. Die „Überarbeit bei wechselnden Bühnenverhältnissen bedingt eine Verschlampung der künstlerischen

29 Bertolt Brecht: Das „Kleine Organon“ und Stanislawskis System, Werke Bd. 16, a.a.O. S. 862 f.

30 Zitiert nach Werner Hecht: Brechts Leben in schwierigen Zeiten, a.a.O., S. 209.

Arbeit, die Unmöglichkeit der Qualifizierung auf technischem Gebiet. Es ist fast auch unmöglich, ein Buch zu lesen. All das, was ihr anstrebt, künstlerische, gesellschaftliche Ausbildung geht zum Teufel.“³¹ Ziemlich offen hatte Weigel schon auf der Stanislawski-Konferenz dieses Thema angesprochen und namentlich Helmut Holtzhauer angegriffen, indem sie ihm die Zustände in den kleinen Theatern vorhielt. Sie selbst habe in einer Akte „Berichte von 40 Theatern“ gesammelt, aus denen hervorgehe welche „unwürdige Verhältnisse“ mit „Toiletten über den Hof“, schlechter Beleuchtung und viel zu kurzen Probezeiten in manchen Spielstätten eine normale Theaterarbeit unmöglich machten, ganz zu schweigen von „einem ordentlichen Studium“. Trotz kleiner Verbesserungen verantwortete die Kunstkommission auf dem flachen Land „noch immer eine Flickschusterarbeit“.³² Mit ihrer beiläufigen Erwähnung der von ihr gesammelten „Berichte aus 40 Theatern“ drohte Weigel coram publico mit der Offenlegung von Versäumnissen, die Holtzhauer und die Staatliche Kunstkommission unmittelbar zu verantworten hatten.

Einen Monat nach der Stanislawski-Konferenz regierte die Kunstkommission auf Weigels Kritik. Bertolt Brecht erhielt eine Einladung zu einer Besprechung in der Deutschen Akademie der Künste. Am 19. Mai 1953 werde dort über die Reorganisation der Theater beraten. An der Sitzung würden das Kollegium und die zuständigen Referenten der Kunstkommission teilnehmen sowie die Mitglieder der Sektion Darstellende Kunst. Die Direktion der Akademie bat Brecht dringend, „diese Möglichkeit der Verständigung wahrzunehmen“.³³ Am 7. Juli 1953 lud die Staatliche Kunstkommission Brecht zur Beratung über die Spielpläne „der republikwichtigen Theater“ ein.³⁴

31 Helene Weigel: Schreiben vom 22. April 1953 an Just betr. Kritik an Theaterausbildung, Überarbeitung von Kollegen durch Aufführungen an anderen Orten. BBA, KO 9754+.

32 Helene Weigel, BA DR 1/ 6106, Pg. 70.

33 Deutsche Akademie der Künste: Einladung vom 13. Mai 1953 an Brecht zu einer Sitzung mit Holtzhauer. BA, 0779/53.

34 Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, der Vorsitzende: Einladungsschreiben an Brecht vom 25. Juni 1953 zur Sitzung am 7. Juli 1953. BBA, 0731/33.

Entspannt betrachtet reduziert sich der Methodenstreit um die Theaterideen von Stanislawski und Brecht auf Fragen der Schauspielkunst und der Bedeutung des Theaters als Ort der moralischen und politischen Belehrung und/oder der ästhetischen Erbauung. Wie's euch gefällt – darüber läßt sich trefflich streiten. Die 1952/53 inszenierten Theaterkonferenzen sollten freilich andere Probleme lösen. Stanislawskis Ideen wurden für eine politische Ausrichtungsbewegung gegen die Freiheit der künstlerischen Phantasie auf den Bühnen der DDR mißbraucht. Der neue sozialistische Mensch sollte unter Gebrauch aller möglichen Instrumente erzeugt werden. Die schönen Künste mußten dazu ihren Beitrag leisten. Für die herrschende Partei gab es nur eine „wissenschaftlich korrekte“ Weltanschauung, den Marxismus-Leninismus. Folgerichtig konnte es auch nur eine „richtige“ Form der Welt Darstellung durch die Künste geben, den „Sozialistischen Realismus“. Seine hohen Priester im Zentralkomitee der SED und in der Staatlichen Kunstkommission versuchten mit all ihrer institutionellen Macht, Land und Leute nach ihrem Geschmack umzugestalten. Heute weiß man, daß dies zum Teil gelungen, am Ende aber doch gescheitert ist.

Ironie der Geschichte: Während in der DDR pro und contra Stanislawski gestritten wurde, trat im verteuflten Amerika die Stanislawski-Methode ihren Siegeszug an. Spiritus Rektor dieser Entwicklung war Israel Lee Strasberg, 1901 in Österreich-Ungarn geboren, 1909 mit seinen Eltern nach New York ausgewandert, 1920 eingeladen der Schauspielgruppe „Students of Arts and Drama“ beizutreten. Mit dieser Gruppe sah Strasberg 1923 Aufführungen von [Stanislawskis Moskauer Künstlertheater](#) während dessen Tournee in den Vereinigten Staaten. Gestützt auf Stanislawskis Lehre entwickelte Strasberg seine eigene Theaterschule und bildete seit 1948 im New Yorker „Actors Studio“ zahlreiche berühmte Schauspieler aus. Berühmte Schüler Strasbergs waren [James Dean](#), [Marlon Brando](#), [Rod Steiger](#), [Dustin Hoffman](#), [Paul Newman](#), [Harvey Keitel](#), [Robert De Niro](#), [Dennis Hopper](#) und [Al Pacino](#). Das von Strasberg entwickelte „Method Acting“ mit seinem Höchstmaß an Identifikation des Schauspielers mit der darzustellenden Rollenfigur wird nach wie vor am „Actors Studio“ gelehrt. Dort hatten auch Anthony Hopkins, Jack Nicholson Johnny Depp, Angelina Jolie ihr Schauspielhandwerk erlernt.

Was die DDR betrifft schloß sich der Kreis 1989 mit Heiner Müllers Hamlet-Inszenierung am Deutschen Theater. Brechts Traum konnte in diesem kurzen

historischen Moment tatsächlich zur Wirklichkeit werden. Die im Theater gespielte Weltwahrnehmung verschmolz mit den Ereignissen in der wahren Welt. Im Deutschen Theater fand sich der organisatorische Ort zur Vorbereitung des großen Bürgerprotests, der am 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz mitten in der „DDR-Hauptstadt“ endgültig aller Welt die Augen über die finale Krise des realen Sozialismus geöffnet hat. Eine der Rednerinnen auf dieser Bürgerkundgebung, die 81jährige Schauspielerin Steffi Spira, gehörte 1953 zum Teilnehmerkreis der Stanislawski-Konferenz. Ihr damaliger Diskussionsbeitrag ist überliefert. „Ich halte es für einen entscheidenden Fehler“, sagte Steffi Spira am zweiten Tag der Stanislawski-Konferenz, „die Schauspieler von jeder gesellschaftlichen Arbeit fernzuhalten.“³⁵

„Gesellschaftliche Arbeit“ leistete neben Steffi Spira auf der Kundgebung vom 4. November 1989 auch Ulrich Mühe, der in Heiner Müllers Inszenierung am Deutschen Theater gerade den Hamlet probte. Mühe war „ein Kind der DDR“, geboren zwei Monate nach der Stanislawski-Konferenz und drei Tage nach dem Volksaufstand vom 17. Juni im sächsischen Grimma. Als Mitglied der Vorbereitungsgruppe für die Kundgebung vom 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz rief Mühe unverhohlen zur Entmachtung der SED auf. Er wies auf Artikel 27 der DDR-Verfassung hin, wonach „jeder Bürger der DDR hat das Recht, den Grundsätzen dieser Verfassung gemäß, seine Meinung frei und öffentlich zu äußern“ und erklärte im Namen des Deutschen Theaters: „Außerdem schlagen wir eine Verfassungsänderung vor – Artikel 1, Kapitel 1: Wir meinen, der Führungsanspruch einer Partei darf nicht durch Gesetz verordnet werden. Jeder Führungsanspruch muß erarbeitet werden.“³⁶ Vor Hunderttausenden auf dem Alexanderplatz und vor einem Millionenpublikum der Direktübertragung des DDR-Fernsehens stellte der Schauspieler damit die Machtfrage. Die SED-Führung vollzog wenig später tatsächlich, wozu Steffi Spira während der gleichen Kundgebung sie aufgefordert hatte: „Abtreten!“ Dieses Wort, ausgerechnet von einer „Volksschauspielerin“, die von

35 Steffi Spira, BA DR 1 / 6106, Pg. 56.

36 Zitiert nach: The time ist out of Joint / Die Zeit ist aus den Fugen. Ein Film von Christoph Rüter über die Arbeit von Heiner Müller an „Hamlet/Maschine“ am Deutschen Theater Berlin in der Zeit vom 19. August bis zum 24. März 1990 mit Ulrich Mühe als Hamlet. Berlin 1991.

Beginn an, seit ihrer Rückkehr aus dem mexikanischen Exil, am Deutschen Theater, an der Volksbühne und am Schiffbauerdamm zu den Trägern der sozialistischen Kultur gehörte, diese Forderung aus dem Mund einer alten KPD-Genossin, Parteimitglied seit 1931, jedem „loyalen DDR-Bürger“ aus dem Filmepos Kurt Maetzig über „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“ als Verkörperung Clara Zetkins bekannt – das war großes, ganz großes Staatstheater.³⁷ Thälmanns politische Erben erlitten es vor ihren Bildschirmen und mußten hilflos dabei zusehen, wie „ihr“ Film zurückgespult wurde. Von einer provisorischen Rednertribüne herab verkündeten Clara Zetkin und Prinz Hamlet von Dänemark unter dem Applaus der Ost-Berliner Hauptstadtbewohner, wem die Stunde geschlagen hatte.

³⁷ Die DEFA-Produktion „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“, Regie Kurt Maetzig, wurde 1954 uraufgeführt.