

BERLINER ENSEMBLE



VON BERTOLT BRECHT

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS

**WER EINEN HILFERUF
NICHT HÖRT
SONDERN VORBEIGEHT,
VERSTÖRTEN OHRS:
NIE MEHR
WIRD DER HÖREN
DEN LEISEN RUF DES
LIEBSTEN NOCH
IM MORGENGRAUEN
DIE AMSEL.**

Bertolt Brecht

DER KAVKASISCHE KREIDEKREIS

VON BERTOLT BRECHT

GRUSCHE VACHNADZE Stefanie Reinsperger

SÄNGER Ingo Hülsmann

AZDAK, MÖNCH Tilo Nest

SIMON CHACHAWA Nico Holonics

NATELLA ABASCHWILI, BAUERSFRAU Sina Martens

MARO, PANZERREITER Carina Zichner

GROSSFÜRST, BAUER, PANZERREITER, STERBENDER BAUER Veit Schubert

ADJUTANT, BAUERSFRAU, LAVRENTI VACHNADZE Sascha Nathan

GEORGI ABASCHWILI, MILCHBAUER, SCHWIEGERMUTTER Peter Lupp

LIVE-MUSIKER Kai Brückner, Kalle Kalima

REGIE Michael Thalheimer

KOSTÜME Nehle Balkhausen

MUSIK Bert Wrede

DRAMATURGIE Bernd Stegemann

LICHT Ulrich Eh

REGIEASSISTENZ Dennis Krauß **BÜHNENBILDASSISTENZ** Wiebke Bachmann

KOSTÜMASSISTENZ Arianna Fantin **SOUFFLAGE** Christine Schönfeld

INSPIZIENZ Harald Boegen **BÜHNENMEISTER** Gregor Schulz, Mirko Baars

TON Afrim Parduzi, Thorsten Hoppe **REQUISITE** Anne-Claire Meyer

MASKE Kathi Buhlan, Ulrike Heinemann, Heike Küpper

Technischer Direktor: Stephan Besson. Technische Produktionsleitung: Edmund Stier.
Technische Projektleitung/Assistent des Technischen Direktors: Jens Mündl. Leitung
Beleuchtung: Ulrich Eh. Leitung Szenische & Audiovisuelle Medientechnik: Maik Voss.
Leitung Kostüm: Elina Schnizler. Gewandmeisterinnen: Uta Rosi, Anja Sonnen. Leitung
Requisite: Urs Grädel. Leitung Maske: Verena Martin. Statisterie: Peter Lupp

Die Kostüme wurden in den Werkstätten des Berliner Ensembles angefertigt.

**PREMIERE AM 23. SEPTEMBER 2017 IM GROSSEN HAUS
AUFFÜHRUNGSDAUER: CA. 1 STUNDE 45 MINUTEN, KEINE PAUSE**



DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS HEUTE

VON BERND STEGEMANN

ZUM STÜCK

Die Handlung des Kaukasischen Kreidekreis ist modellhaft klar und dialektisch schön. Brecht wählte die alte Erzählung, „die in sich selbst nichts beweist, lediglich eine bestimmte Art von Weisheit zeigt“, um ein soziales Experiment vorzuführen. Das Stück beginnt in der ersten Fassung mit einem Vorspiel. In einem zerschossenen Dorf im Kaukasus sitzen 1944 Bauern zusammen, um über ihre Zukunft zu beraten. Die Deutschen Truppen sind gerade erst abgezogen und nach schweren Kämpfen steht jetzt die Arbeit des Wiederaufbaus an. Doch der Krieg hat die Bewohner des Tales und ihre Landwirtschaft durcheinandergebracht. Die ursprünglichen Ziegenhirten waren vor den deutschen Truppen geflohen und Obstbauern aus dem Nachbartal haben inzwischen das Weideland begutachtet. Sie stellen nun den Antrag, dass der Boden für Obst- und Weinbau verwendet werden soll. Die Versammlung muss also entscheiden, ob die ehemaligen Bewohner zurücksiedeln dürfen oder das Tal anderen Zwecken dienen soll.

Um diese schwierige Entscheidung treffen zu können, wurde ein Sänger eingeladen, der die Geschichte vom *Kaukasischen Kreidekreis* vorträgt. Erst hier beginnt die Erzählung der Magd Grusche, die während einer Revolution das Kind des geköpften Gouverneurs rettet und auf ihrer Flucht vieles erleiden muss. Denn die Menschen begegnen ihr nicht mit Menschlichkeit und am Ende droht sie den Verlobten und das gerettete Kind zu verlieren.

Worin besteht nun also das Experiment dieser Erzählung? Die Szene in der Grusche sich entschließt trotz ihrer Verlobung mit Simon Chachawa und den Wirren des Krieges, das fremde Kind zu retten, stellt einen der Höhepunkte in Brechts Werk dar. Der menschlichste Impuls, ein kleines Kind vor dem Tod zu retten, kostet die Figur eine ganze Nacht und ein Lied des Sängers, um sich gegen die guten Gründe für eine Flucht allein durchsetzen zu können. Durch das Lied des Sängers öffnet sich die historische Situation, in der eine solche Entscheidung anderes bedeutet als in Friedenszeiten. Erst im Zusammenspiel von Grusche und Sänger wird also der Vorgang hinter dem Vorgang deutlich. Gäbe es diese Szene nicht, so wäre die Entscheidung eine nur individuelle und ließe lediglich Rückschlüsse auf den Charakter der Grusche zu. Diese Bewertung durch die Zuschauenden wäre aber

ZUM STÜCK

nicht einmal die halbe Wahrheit, sondern nur eine sentimentale Meinung: Sie hat das Kind gerettet, sie ist ein guter Mensch; sie hat es liegen lassen, sie ist ein schlechter Mensch. Erst die Infragestellung der Kriterien einer behaglichen Urteilsmaschinerie erzeugt das Staunen über die Situation, in der die Entscheidung zur Güte die unwahrscheinlichste Entscheidung ist. Und erst das Erstaunen über diese Erkenntnis

bildet den Horizont, vor dem das weitere Handeln verstanden werden kann.

Grusche rettet also das Kind und Station für Station folgen die Zuschauer ihrem Kampf, bei dem ihre Sorge für das Kind auf eine harte Probe gestellt wird und sie nicht selten ihren Entschluss

bereut. Brechts eigene Erfahrung von Flucht und Staatenlosigkeit findet hier Eingang in die Handlung. Denn Grusches Versuch, ein fremdes Kind zu retten, führt modellhaft vor, wie auf der Flucht die alltäglichsten Dinge zu gewaltigen Herausforderungen werden. Doch zugleich knüpfen diese Erfahrungen mit einer wenig freundlichen Welt das neue Band zwischen ihr und dem Kind so fest, dass die Frage nach der biologischen Mutterschaft immer weiter verschwindet. Dass Grusche am Ende das Kind zugesprochen bekommt, wo es keine Sekunde einen Zweifel daran gegeben hat, dass sie nicht die leibliche Mutter ist, und dass diese Entscheidung auf die emotionale Zustimmung aller Zuschauenden hoffen darf, ist das brechtsche Skandalon.

Die Verwandtschaft zwischen Eltern und Kindern ist für alle Kulturen eine elementare Beziehung, auf der die gesellschaftliche Ordnung begründet wird. Die Arten der Blutsbande werden unterschiedlich verstanden, doch sind sie über alle Kulturen hinweg ein unhintergebares Fundament für die Begründung von Gemeinschaften. Die Frage nach der Mutterschaft wird im Kreidekreis nicht biologisch angezweifelt, sondern die Tatsache selbst wird auf ein anderes Fundament gestellt. Durch die Reise der Grusche erfährt die Frage des Vorspiels nach den Eigentümern des zerstörten Tals eine emotionale Umdeutung. Wenn es plausibel erscheinen

SCHRECKLICH IST DIE VERFÜHRUNG ZUR GÜTE!



kann, dass der biologischen Mutter nicht selbstverständlich ihr Kind gehört, dann sind auch alle anderen Eigentumsverhältnisse fraglich.

Die Eigentümer berufen sich zu allen Zeiten auf die natürliche Ordnung, nach der das Eigentum heilig sein soll. Doch würde einmal eine Reise gewagt wie der von Grusche und dem Kind, so träten viele Fragen auf. Macht man diese Reise in die Vergangenheit, so stellen sich die Fragen nach dem Anfang des Eigentums: Seit wann gehört der Boden jemandem? Und wie ist er zum Besitz geworden, durch welchen Krieg und welche Vertreibung hat jemand sich ihn angeeignet?

Schaut man hingegen in die Gegenwart, so stellen sich die Fragen nach den Eigentumsverhältnisse wiederum anders. Seitdem eine Ökonomie erfunden worden ist, die eine Hierarchie zwischen dem Eigentum an Arbeitsverhältnissen und dem Verkauf von Arbeitskraft durchsetzt, werden die Menschen in zwei Klassen eingeteilt. Es gibt diejenigen, die über die Bedingungen verfügen, Menschen für sich arbeiten zu lassen, und es gibt diejenigen, die nur ihre eigene Arbeitskraft besitzen. Die Besitzer der Arbeitsverhältnisse kaufen nun auf dem Markt die nötige Arbeitskraft, um damit Waren produzieren zu lassen.

Das System einer solchen Ökonomie ist so einfach, dass seine Verteidiger es leicht als natürliche Grundlage der Gesellschaft behaupten können. Diesen Schleier der naturhaften Ordnung zu lüften, benötigt jede Zeit ihre eigenen Anstrengungen. Denn der Gegensatz von Kapital und Arbeit schlägt sich in zwei unterschiedlichen Ordnungen nieder. Es gibt den Arbeitsmarkt, auf dem jeder versuchen muss, seine Kräfte möglichst gut zu verkaufen. Und es gibt die symbolische Ordnung der moralischen und sozialen Systeme, durch die bestimmt ist, was in einer Zeit überhaupt öffentlich verhandelt werden kann. In unsere Gegenwart hat die symbolische Ordnung ein Maß der Verblendung erreicht, bei dem die Frage nach dem Eigentum nur noch ohne jede Forderung nach Konsequenzen gestellt werden kann.

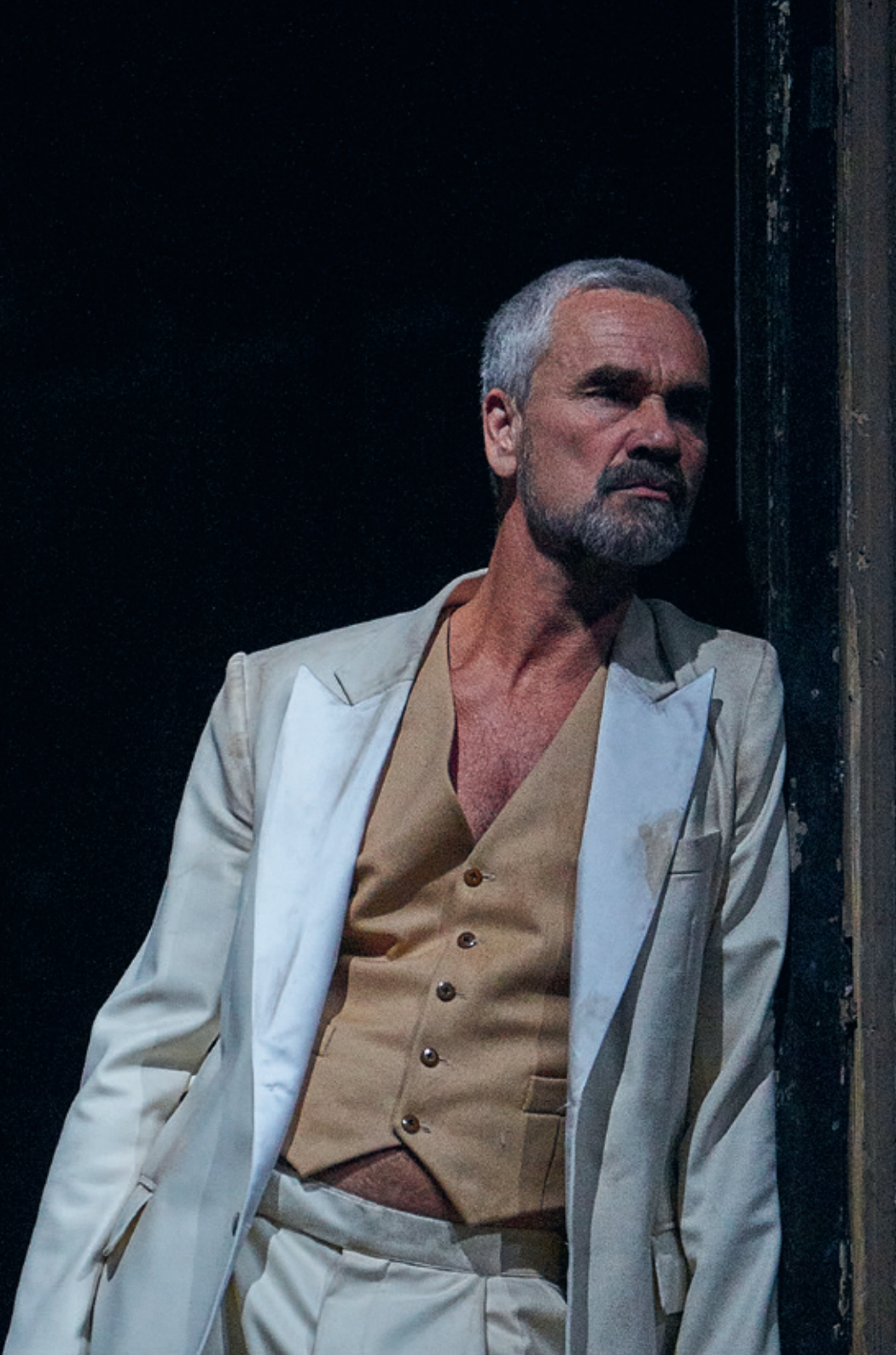
Es ist heute undenkbar, dass z. B. ein Arbeiter seinen Anspruch auf die Maschine, an der arbeitet, erhebt, indem er sagt, ich arbeite seit Jahren damit, also ist sie mein Eigen-

tum. Es würde ihm auch nichts helfen, wenn er beweisen könnte, dass die von ihm so hergestellten Waren inzwischen den Wert der Maschine überstiegen haben. Die Berechnung, die der Kapitalist fleißig anstellt, um die Rendite und Amortisierung seines Kapitals zu kontrollieren, hat für den Arbeiter keine Bedeutung. Wenn z. B. nach fünf Jahren Arbeit, die Kosten der Maschine erwirtschaftet sind, so gehört sie nun ihrem Eigentümer und nicht demjenigen, der durch seine Arbeit diese Einnahmen produziert hat.

Brechts Satz, dass die Ausbeuter nicht zu allen Zeiten mit den selben Mitteln ausbeuten, gilt heute mehr denn je. Was bei der Arbeit an der Maschine noch offensichtlich ist, ist in den neoliberalen Wohlstandszonen hinter einem dichten Schleier verschwunden. Der Gegensatz von Kapital und Arbeit hat sich scheinbar aufgelöst, da er sich in jeden einzelnen Menschen verlagert hat, wo Produktion, Konsum und Selbsterhaltung ineinander verflochten sind.

Heute hat z. B. kaum ein Facebook-Nutzer den Gedanken, dass er für seine Arbeit am Informationskapital von Facebook bezahlt werden müsste. Seine Arbeit wirkt doch wie das Vergnügen einer permanenten Selbstdarstellung. Dass sein Konsumentenprofil die begehrte neue Ware ist, bleibt hinter dem Genuss der Selbstperformance verborgen und die logische Konsequenz wird darum nicht mehr gezogen. Wenn das milliardenschwere Vermögen allein in der Datenmenge besteht, dann sind durch den Trick, dem Narzissmus eine Bühne geboten zu haben, alle User freiwillig enteignet worden.

Die symbolische Ordnung unserer Zeit hat bewirkt, dass die Enteignung durch Facebook legitim, die Forderung der User nach Bezahlung hingegen wie weltfremder Irrsinn wirkt. Utopien verbinden sich heute mit den neuesten Computeralgorithmen und nicht mehr mit der sozialen Frage. Die Macht dieser postmodernen Herrschaft begründet sich u. a. darauf, dass es keine Bilder und Erzählungen gibt, die die Realität so sichtbar machen könnten, dass sich dadurch etwas ändern würde. Zugleich gibt es unendliche Variationen darüber, warum es richtig und natürlich ist, dass Facebook Milliarden verdient und die Familie Krupp, die Brecht gerne als Beispiel für die Darstellungsprobleme nimmt, ein Vermögen akkumulieren konnte. So wird die immer gleiche



Argumentation eingeübt, nach der die Ungleichheit von Kapital und Arbeit eine natürliche Ordnung ist und alle Folgeprobleme nur innerhalb der bestehenden Verhältnisse zu behandeln sind.

Die Frage, warum etwas Natur sein soll, was als ökonomisches System doch offensichtlich erst vor ca. vierhundert Jahren erfunden worden ist, wird mit der Natur des Menschen beantwortet. Das Wesen, das von Natur aus künstlich ist und die unterschiedlichsten Weltanschauungen und Gesellschaften erfunden hat, soll in einem Punkt unbelehrbar sein: Der menschliche Egoismus ist nur durch die Gewalt des Marktes zu beherrschen.

Die Ausgangsfrage im Kreidekreis, wem das Tal gehört, und ihre Durchführung anhand der Rettung eines fremden Kindes, ist einer der vielen brechtschen Versuche, eine Geschichte zu erfinden, in der eine Ahnung von der Dimension dieser Frage auftaucht. Wie sie für unsere Zeit, die um ein vielfaches weiter in der Naturalisierung des Unrechts fortgeschritten ist, überhaupt noch zu stellen ist, vermag niemand zu sagen. Dass das Theater hierfür eine Bühne hatte, galt zumindest für vergangene Zeiten. Und dass das Berliner Ensemble von Brecht und seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen eigens für solche Versuche gegründet wurde, ist unbestritten. Die ersten Punkte seines kurzen Textes über die „Eigenarten des Berliner Ensembles“ versetzen einen unmittelbar in die Zeit eines hoffnungsvollen Neuanfangs: „1. Die Gesellschaft als veränderbar darzustellen; 2. Die menschliche Natur als veränderbar darzustellen; 3. Die menschliche Natur als abhängig von der Klassenzugehörigkeit darzustellen; 4. Konflikte als gesellschaftliche Konflikte darzustellen.“ Und schließlich der 7. Punkt, der uns heutigen wohl mit der größten Verwunderung zurücklässt: „Die dialektische Betrachtungsweise zum Vergnügen zu machen.“ •



ÜBER AUFFÜHRUNGEN DES BERLINER ENSEMBLES

BERTOLT BRECHT, KÄTHE RÜLICHE, HELENE WEIGEL
SPRECHEN MIT STUDENTEN
DES GERMANISTISCHEN INSTITUTS DER
KARL MARX-UNIVERSITÄT LEIPZIG
BERLIN 1955

STUDENT Ich möchte gern erfahren, warum *Der Kreidekreis* so stark gekürzt aufgeführt wird?

BRECHT Wir können das Stück in seiner ganzen Länge nicht aufführen, da sonst die Leute ihre Bahn nicht mehr erreichen. Aus diesem Grunde haben wir das Stück kürzen müssen.

RÜLICHE Die Aufführungsdauer beträgt vier Stunden, wenn wir alles spielen würden.

STUDENT Ich habe eine Frage über die Vorhänge. Zum Beispiel saß ich im 2. Rang und habe von dort nicht einmal gesehen, daß umgebaut wurde. Haben Sie da eine bewußte Absicht verfolgt?

BRECHT Ich glaube nicht. In der *Courage* sieht man sehr wenig vom Umbau. Im allgemeinen würde die Beobachtung genügen, daß etwas vorbereitet wird. Wir haben für jedes Stück einen anderen Vorhang, ent-

sprechend der ganzen Konzeption für das Stück. Beim *Kreidekreis* zum Beispiel hatten wir einen halbdurchsichtigen Vorhang vorgesehen. Das ist aber nicht gelungen. Beim Theater gibt es ja immer technische Pläne. Man hat soviel Pläne, Projekte, Prinzipien und so weiter. Außerdem muß man ja Prinzipien nicht totreiten, indem man sie hundertprozentig anwendet. Im Großen und Ganzen ist es notwendig, daß die Bühne bei Verwandlungen nicht prinzipiell abgedeckt wird.

STUDENT Ich habe noch eine Frage zum *Kreidekreis*. Sie sprachen davon, daß bestimmte Szenen aus Zeitgründen gestrichen werden mußten. Meines Erachtens ist dabei eine zu starke Szene gestrichen worden, und zwar die, als Grusche, um das Kind vor den Panzerreitern zu retten, als einzige über die Brücke geht, während die Kaufleute nicht den Mut aufbringen, herüberzugehen.

BRECHT Wenn man streicht, muß man eben bestimmte Dinge preisgeben. Man hat hier einen gewissen Verlust, das ist richtig. Man kann den Kuchen nicht essen und behalten. Natürlich muß man irgendwie wegstreichen. – In all den Sachen kann man keine starren Prinzipien aufstellen. Es ist ja nicht so, daß die Leute des Theaters wegen ins Theater kommen, sondern es ist eigentlich umgekehrt. Man muß auch immer bedenken, daß die Leute einenschweren Arbeits-

tag hinter sich haben. Erst wenn man eine verkürzte Arbeitszeit, zum Beispiel 6 oder 4 Stunden hat, wird man auch in der Lage sein, sich längere Stücke anzusehen. Die Stücke nehmen darauf sehr wenig Rücksicht und verlangen sehr viel von Leuten, die müde sind. Darauf müßte man mehr Rücksicht nehmen. Es ist wirklich schwierig, die Stücke auch noch darauf einzurichten.

STUDENT Sie sprachen von der Entwicklung des Theaters. Ich habe eine Frage, die Ihr eigenes Theater betrifft: Der *Kreidekreis* ist ein Stück mit einem Vorspiel. Haben Sie das so geschrieben, damit sich eine andere Art von Verfremdung entwickeln kann?

BRECHT Im *Kreidekreis* spielt das Vorstück im Jahr 1947: Das sind jetzige Gesichtspunkte. Die Leute müssen denken. Man muß sich an bestimmte historische Entwicklungen gewöhnen: Da ist nichts ewig. Was ist, wird nicht immer sein. Das kann stattfinden und nicht stattfinden, kann während eines einzigen Stückes mehrmals wechseln. Das sind natürlich große Umstellungen in der Dramatik.

BRECHT wendet sich an die chinesischen Studenten: Wie ist es mit unseren chinesischen Kollegen? Was für Eindrücke haben Sie?

CHINESISCHER STUDENT Wir haben uns sehr gefreut, Sie und bei dieser Gelegenheit Ihr Theater zu sehen. Es hat uns wirklich sehr gefallen. Ein Problem hat mich dabei be-

sonders interessiert. Im *Kreidekreis* werden Masken verwendet, und zwar nur für die unsympathischen Figuren, während bei uns in Peking auch für die sympathischen Figuren Masken verwendet werden. Was hat das nun zu bedeuten?

BRECHT Zunächst gingen wir davon aus, daß das Stück 150 Personen hat, wir aber nur etwa 50 Schauspieler haben. Wir mußten etwas finden, wodurch unsere 50 diese 150 darstellen konnten. So kamen wir auf Masken. Dann überlegten wir, was geschähe, wenn alle Personen Masken hätten. Wir stellten fest, daß das nicht geht. Wenn zum Beispiel die Grusche eine Maske trägt, geht vermutlich viel verloren von feinem Spiel. Uns schien, daß sie ihr Gesicht braucht für die Darstellung. Ich würde nicht sagen, daß zu aller Zeit die

Grusche ohne Maske spielen soll. Wir sind heute noch nicht entfernt so weit, um vollständig mit Masken spielen zu können. Die Pantomime ist bei uns noch gar nicht entwickelt. Wir konnten also viele Figuren mit Masken bestimmt nicht so gut darstellen. Die chinesische Maske ist kultisch und besitzt eine hohe Funktion. Bei uns fixiert sie die Muskulatur. Das gibt den Figuren ein starres Aussehen. Wir fanden, daß wir das sehr gut verwenden konnten. Wir gingen davon aus, daß die herrschenden Klassen starrere Gesichter haben als die arbeitenden. Diese Gesichter sind repräsentativ. Besondere Diener beziehungsweise Anwälte, die von den Herrschenden gekauft sind, tragen auch Masken. Da geht die Erstarrung auch herunter bis zu den einfachsten Menschen. •

**WENN DAS HAUS EINES GROSSEN
ZUSAMMENBRICHT
WERDEN VIELE KLEINE ERSCHLAGEN.
DIE DAS GLÜCK DER MÄCHTIGEN
NICHT TEILTEN
TEILEN OFT IHR UNGLÜCK.**





ANMERKUNGEN ZUM KAUKASISCHEN KREIDEKREIS

VON BERTOLT BRECHT

DIE SPANNUNG

Das Stück ist im elften Jahr des Exils in Amerika geschrieben, und es dankt manches in seiner Konstruktion dem Abscheu vor der kommerzialisierten Dramatik des Broadway; jedoch nimmt es auch gewisse Elemente des älteren amerikanischen Theaters auf, das in der Burleske und der Show exzelliert hat. Die Spannung in diesen phantasievollen Darbietungen, an die Filme des ausgezeichneten Chaplin erinnernd, war noch nicht lediglich gerichtet auf den Fortgang der Handlung, außer in einer viel roheren und größeren Weise als jetzt – sie betraf mehr das „Wie“. Wo heute „ein Nichts amüsant vorgebracht wird“, handelt es sich um die fiebrischen Bemühungen einer schnell gealterten Hure, durch grazi-

lose Tricks den Moment hinauszuschieben oder zu eliminieren, wo sie ihre zu oft operierte und sehr schmerzhaft Vagina dem Kunden auszuliefern hätte. Die Freude am Erzählen wird erstickt durch die Furcht vor der Wirkungslosigkeit. Die Entfesselung der Freude am Erzählen bedeutet nicht Zügellosigkeit für sie. Das Detail wird von großer Wichtigkeit sein, aber das bedeutet, daß auch die Ökonomie wichtig wird. Die Phantasie kann auch dazu verwendet werden, knapp zu sein. Es handelt sich [darum], bei einer Sache zu bleiben, die reich ist. Die größte Feindin des echten Spiels ist die Spielerei; Umschwefel kennzeichnen den schlechten Erzähler, Behaglichkeit nur verächtliche Selbstgefälligkeit. Die direkte Aussage ist eines der wichtigsten der epischen Kunstmittel.

HAUPTSÄCHLICHE WIDERSPRÜCHE

Je mehr die Grusche das Leben des Kindes fördert, desto mehr bedroht sie ihr eigenes; ihre Produktivität wirkt in der Richtung ihrer eigenen Destruktion. Dies ist so unter den Bedingungen des Krieges, des bestehenden Rechts, ihrer Vereinsamung und Armut. Rechtlich ist die Retterin die Diebin. Ihre Armut gefährdet das Kind und wird durch das Kind größer. Für das Kind bräuchte sie einen Mann, aber sie muß fürchten, einen zu verlieren wegen des Kindes. Und so weiter.

Die Grusche verwandelt sich langsam, unter Opfern und durch Opfer, in eine Mutter für das Kind, und am Ende, nach all den Verlusten, die sie riskiert oder erlitten hat, fürchtet sie als größten Verlust den des Kindes selbst. Der Azdak macht die Rettung des Kindes durch seinen Schiedspruch endgültig. Er vermag ihr das Kind zuzusprechen, da zwischen ihrem Interesse und dem des Kindes kein Unterschied mehr besteht.

Der Azdak ist der Enttäuschte, der nicht zum Enttäuscher wird.

AUS DEM ARBEITSJOURNAL

Die Schwierigkeiten in der Gestaltung des Azdak hielten mich zwei Wochen auf, bis ich den sozialen Grund seines Verhaltens fand. Zunächst hatte ich nur seine miserable Rechtsführung, bei der die Armen gut wegkamen. Ich wußte, ich durfte

nicht etwa zeigen, daß man das übliche Recht biegen muß, damit Gerechtigkeit geübt wird, sondern ich hatte zu zeigen, wie bei nachlässiger, unwissender, eben schlechter Richterei schon etwas herausspringt für diejenigen, die wirklich Recht benötigen. Darum hatte der Azdak die selbstsüchtigen, amoralischen, parasitären Züge zu haben, der niedrigste, verkommenste aller Richter zu sein. Aber es fehlte mir immer noch eine elementare Causa gesellschaftlicher Art. Ich fand sie in seiner Enttäuschung darüber, daß mit dem Sturz der alten Herrn nicht eine neue Zeit kommt, sondern eine Zeit neuer Herrn. So übt er weiter bürgerliches Recht, nur verlumptes, sabotiertes, dem absoluten Eigennutz des Richtenden dienstbar gemachtes. Freilich darf diese Erklärung nichts ändern an dem, was ich vorher hatte, und den Azdak nicht etwa rechtfertigen.

8. MAI 1944

Plötzlich bin ich nicht mehr zufrieden mit der Grusche im *Kaukasischen Kreidekreis*. Sie sollte einfältig sein, aussehen wie die „Tolle Grete“ beim Breughel, ein Tragtier. Sie sollte störrisch sein statt aufsässig, willig statt gut, ausdauernd statt unbestechlich und so weiter und so weiter. Diese Einfalt sollte keineswegs „Weisheit“ bedeuten (das ist die bekannte Schablone), jedoch ist sie durchaus vereinbar mit praktischer Veranlagung, selbst mit List und Blick für menschliche Eigenschaften. – Die Grusche sollte, indem sie

den Stempel der Zurückgebliebenheit ihrer Klasse trägt, weniger Identifikation ermöglichen und so als in gewissem Sinn tragische Figur (*Das Salz der Erde*) objektiv dastehen.

15. JUNI 1944

Im *Kaukasischen Kreidekreis* wird die Fiktion benutzt, daß der Sänger das ganze Stück zum Vortrag bringt, das heißt, er kommt ohne Theatertruppe; die Szenen sind nur Verkörperungen der Hauptvorgänge in seiner Erzählung. Trotzdem muß der Schauspieler agieren, als wäre er der Regisseur einer Truppe: Er klopft mit einem kleinen Hammer auf den Boden, bevor ein Auftritt erfolgt, zeigt ausdrücklich, daß er die Vorgänge an gewissen Punkten überwacht, um zu sehen, wann sein nächster Einsatz kommt und so weiter. Das ist nötig, damit ein berauscher Illusionismus vermieden wird. **3. JULI 1944**

Feuchtwanger wendet ein, daß die Grusche zu heilig ist. Er verlangt einen Auftrag für sie. Tatsächlich scheint es mir mißlungen zu sein, das Begehen der guten Tat als Unfall zu isolieren. Für Feuchtwanger flöß sie einfach aus einer Eigenschaft „Güte“. Ich schreibe um. (Feuchtwanger ist erfrischend klug und erträgt meine Beschimpfungen – wenn er einen Plot vorschlägt – mit philosophischer Geduld und Freundlichkeit.) **31. JULI 1944**

Eigentliche Repertoirestücke, das heißt Stücke, die nahezu immer gegeben werden können, weil sie im

Thema sehr allgemein sind und den Theatern Gelegenheiten für ihre allgemeinsten Künste gewähren, gibt es bei den deutschen wenige. Eigentlich gibt es nur *Faust*. Im übrigen hält man sich darin an die Opern und an den Shakespeare. Von meinen Stücken hat diesen Charakter vermutlich nur *Die Dreigroschenoper* und der *Kreidekreis*. Von den Plänen *Die Reisen des Glücksgotts*. **9. NOVEMBER 1949**

NACHTRÄGE ZUM „KLEINEN ORGANON“

Die Fabel entspricht nicht einfach einem Ablauf aus dem Zusammenleben der Menschen, wie er sich in der Wirklichkeit abgespielt haben könnte, sondern es sind zurechtgemachte Vorgänge, in denen die Ideen des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen. So sind die Figuren nicht einfach Abbilder lebender Leute, sondern zurechtgemacht und nach Ideen geformt.

Zu den zurechtgemachten Vorgängen und Figuren befindet sich das Wissen der Schauspieler aus Erfahrung und Buch in vielem in Widerspruch, und diesen Widerspruch müssen sie feststellen und beim Spiel aufrechterhalten. Sie müssen zugleich aus der Wirklichkeit und aus der Dichtung schöpfen, denn wie in der Arbeit der Stückeschreiber muß in ihrer Arbeit die Wirklichkeit reich und aktual Vorkommen, damit das Besondere oder Allgemeine der Dichtung wahrnehmbar herausgeholt wird.

ALS DAS BERLINER ENSEMBLE DAS THEATER AM SCHIFFBAUERDAMM ÜBERNAHM

Als das Berliner Ensemble das Theater am Schiffbauerdamm übernahm, zeigte es sich sogleich als sehr schwierig, die laufenden Stücke, inszeniert und ausgestattet für die Bühne des Deutschen Theaters, auf die neue Bühne zu übertragen. Die Drehbühne war sehr alt und geräuschvoll, außerdem zu klein. Die Vorderbühne konnte kaum beleuchtet werden, und die Hinterbühne wies zwei hereinspringende Ecken auf, die den für einige Stücke nötigen Rundhorizont zu flach machten. Der gesamte Beleuchtungsapparat war unzulänglich und wurde von der Polizei beanstandet.

Im Zuschauerraum und in den Foyers wurde nur sehr wenig geändert, das Ensemble behalf sich mit einer Ausschmückung durch künstlerische Fotos seines Archivs und einige Vorhänge, 30 bemalt von seinem Bühnenbildner von Appen. Der Umbau der Bühne aber wurde ernsthaft betrieben und in zwei Etappen vorgenommen. Der erste Umbau gelang in der vorgenommenen Zeit, der zweite, in den Ferien begonnen, verzögerte sich trotz ausgezeichneter Planung und hingebungsvoller Arbeit wegen der Überschwemmungen von Fabriken in diesem Sommer. Um das Anrechtspublikum nicht zu enttäuschen und auch aus finanziellen

Gründen wurden die Proben zum *Kreidekreis* und zur Neueinstudierung der *Mutter* weitergetrieben, bevor die Beleuchtungsanlage fertig war. Dadurch entstand Mehrarbeit und ein gewisses Maß von Hin und Her, da die Beleuchtungsanlage zunächst nicht funktionierte. Außerdem bestand die Intendanz auf der Durchführung der geplanten Gastspiele auch in dieser Zeit. Unsere Gruppe half nach Möglichkeit mit, die großen Aufgaben zu meistern, und arbeitete in engem Kontakt mit der Intendanz, jedoch können uns zumindest zwei Vorwürfe nicht erspart werden. Erstens nahmen wir nicht genügend Kontakt auf mit den Fabriken, die uns belieferten für den Umbau. Zweitens ließen wir zu, daß die Zeit für gesellschaftliche Arbeit beschränkt wurde. Es wird nunmehr, wenn die Arbeit sich normalisiert, erheblich leichter sein, die gesellschaftliche Arbeit zu verstärken und die Zeit dafür zu fixieren, jedoch werden wir in Zukunft auch in Zeiten gedrängter Arbeit im Theater für den ungehinderten Fortgang der gesellschaftlichen Arbeit sorgen. •





DIE MÜHEN DER EBENEN

VON WERNER HECHT

Seit November 1953 arbeitet Brecht an der Inszenierung seines Stückes *Der Kaukasische Kreidekreis*, das er für sehr wichtig hält – sowohl für die Entwicklung des Berliner Ensembles als auch für die Entwicklung der Theaterkunst. Es ist die Geschichte des Streites um ein Tal im Kaukasus, also um Landbesitz. Mit Hilfe einer Parabel wird in einem Spiel vorgeführt, dass die Beurteilung des Sachverhalts vom Standpunkt des gesunden Menschenverstands und des gesellschaftlichen Nutzens eher zu einem humanen Recht führt als ein Urteil nach den Gesetzbüchern. Im Falle des *Kaukasischen Kreidekreises* wird die Mutterschaft sozial, nicht biologisch bestimmt. Das alte salomonische Urteil ist aufgehoben. Brechts Probenarbeit erstreckt sich (mit einigen Pausen) in vier Phasen über ein Jahr. Am 7. Oktober 1954 hat das Stück als Brechts erste Inszenierung im eigenen Haus Premiere. Der Beifall ist ungewöhnlich groß: Der Vorhang wird 52 mal gezogen sowie weitere viermal der eiserne Vorhang.

Nach der Strategie von Wilhelm Girnus ist eine „prinzipielle“ Auseinandersetzung im Neuen Deutschland zu erwarten. Aber die Parteizeitung veröffentlicht überhaupt keine Rezension zum Kaukasischen Kreidekreis, sie erwähnt die Aufführung lediglich mit einem Szenenfoto und einer knappen Bildlegende. Die anderen Zeitungen in der DDR, denen das Neue Deutschland als richtungweisendes Organ galt, reagieren verunsichert. Sie mäkeln an der Aufführung herum und beurteilen sie als „umstritten“ oder „fragwürdig“. In der Berliner Zeitung kann man lesen: „Um dieses Stück und um diese Inszenierung erhitzten sich die streitbaren Gemüter in den Berliner Theatersekten schon vor der ersten Voraufführungs-Voraufführung bis zu ziemlicher Weißglut. Vielleicht ist das die Kehrseite der wundersamen Fähigkeit unserer Hauptstadttheaterleiter, etwas schon vor der Aufführung aufzubauen und den Zeitungen nicht das frisch gekochte, sondern das aufgewärmte Gericht als Kostprobe zu reichen. Jedenfalls hatten diesmal Vorschußlorbeer und Vorschußkritik das noch gar nicht vorhandene Charakterbild bereits dermaßen entstellt, daß man einigermaßen schwankend nur sich die Geschichte ansah. Was man da erlebte, war einer der interessantesten und in vieler Hinsicht bedeutendsten, zugleich aber doch auch wieder fragwürdigsten Abende seit Jahren.“

Offensichtlich hält Fritz Erpenbeck nunmehr den Zeitpunkt für gekommen, sich einzuschalten und endlich Ordnung in das theoretische Wirrwarr zu bringen. Im Dezemberheft von Theater der Zeit erscheinen gleich zwei größere Texte von ihm: eine Rezension der Aufführung und der Diskussionsbeitrag „Episches Theater oder Dramatik“? In seiner Theaterkritik lobt er – wie immer – Brechts großes Können als Dramatiker und als Regisseur, wendet aber ein – ebenfalls wie immer – statt „episch“ hätte er besser dramatisch gestalten sollen. Erpenbeck schließt pathetisch: „Aber es hätte doch keinen Sinn, das zu verschweigen oder zu bagatellisieren, was mich und viele Theaterfreunde bedrückt. Und hier bedrückt mich vieles. Denn ich liebe Brecht. Mehr aber noch liebe ich das Theater. Unser deutsches Theater.“ In seinem grundsätzlichen Beitrag über die von ihm angezweifelte Existenzberechtigung des epischen Theaters geht er wiederum frontal gegen Brecht vor, freilich ist er vorsichtiger, was die üblichen Diffamierungen betrifft, und fordert zu einer Auseinandersetzung auf: *Der Kaukasische Kreidekreis* bietet den denkbar besten Ausgangspunkt zu einer solchen Diskussion, denn beide Gesprächspartner sind nunmehr in der glücklichen Lage, nicht mehr Theorien diskutieren zu müssen, wie sie etwa in Brechts *Organon* konzentriert niedergelegt sind, oder aus Stanislawskis breitem, zum Teil widerspruchsvollem Lebenswerk mühsam extrahiert werden müssen, sondern es liegen zwei konkrete, beweiskräftige Diskussionsmaterialien vor: das Textbuch des Kaukasischen Kreidekreises und die Inszenierung. Spricht man darüber, muß man bei der Sache bleiben. Es folgt ein Rat mit erhobenem Zeigefinger: „Hält man jedoch, wie der Schreiber dieser Zeilen, den Weg für grundsätzlich unrichtig, dann gebietet die Aufrichtigkeit, besorgt zu warnen: Vorsicht, Sackgasse! So einfach stellt sich die Sache dar.“ Er ist immer noch grundsätzlich gegen Brecht eingestellt und sieht einen hochbegabten Dramatiker in einen Abgrund taumeln. Erpenbeck verspricht sich aber immer noch etwas, wenn er auf Stanislawski hinweist und in einer Diskussion von dessen Methode die Basis für eine Aussprache mit Brecht

VORSICHT, SACKGASSE!

erhofft. Er fährt fort: „Die neue Gattung [das epische Theater] würde selbstverständlich die ihr gemäße Darstellungsart erfordern. Ich sage ausdrücklich nicht Stil, denn der könnte sehr verschiedenartig sein. Offenbar ist Brecht hierüber gleicher Meinung. Das beweisen die entscheidenden Thesen seines *Organons*, die in klarem Gegensatz zu den von Stanislawski gewonnenen Erkenntnissen und empfohlenen Methoden stehen. Man soll diesen Gegensatz nicht, wie es versucht wurde, verkleistern, sondern, wie es Wolfgang Langhoff auf der Stanislawski-Konferenz 1953 versuchte, zum Ausgangspunkt einer grundsätzlichen Diskussion machen. Das schließt natürlich nicht aus, wirklich vorhandene Übereinstimmungen zuvor festzustellen und zu fixieren; um so einfacher ist es dann, die Gegensätze aufzudecken. Je klarer, ruhiger und kameradschaftlicher das geschieht, desto fruchtbarer wird für beide Seiten das Kunstgespräch.“ Das aber will Brecht nicht. Er verfasst eine Notiz, die er freilich zurückhält, so dass Erpenbeck nicht erfahren hat, warum sich sein Lieblingsgegner von einem „Kunstgespräch“ mit ihm keinen Nutzen versprach: „Wenn die neuen (und die alten) Kunstmittel, die ich verwende, solchen gegenübergestellt werden, die andere Stückschreiber, neue oder alte, verwendet haben, so müssen unbedingt ihre gesellschaftlichen Zwecke untersucht werden. Um die der meinen zu untersuchen, können meine theoretischen Ausführungen beigezogen, d.h. als Beitrag meinerseits zu einer Diskussion betrachtet werden. Dazu kommt, daß nur wenige Stückschreiber und Inszenatoren sich gegenüber Leuten verantworten können, die vom Theater das Gewohnte erwarten – es freut sich darüber zu sehr, Unerwartetes und Ungewöhnliches zu bieten. Goethe hätte zittern müssen, denselben Zuschauern, denen er den Götz vorsetzte, dann die Iphigenie anzubieten. Das Theater entwickelt sich wie alles andere in Widersprüchen. (Das Studium der Dialektik empfiehlt sich da.) Und zu guter Letzt in der Aufzählung einiger Vorbedingungen für eine fruchtbare Diskussion: Wie soll eine Linde mit jemandem diskutieren, der ihr vorwirft, sie sei keine Eiche?“ Brecht erinnert den Parteifunktionär an die gesellschaftlichen Zwecke, die einer Aussprache über seine Theaterformen zugrunde gelegt werden müssten. Er rät ihm, wie in dieser Zeit auch anderen Murxisten, zu einem Studium der Dialektik. Eine Art Stellvertreter-Diskussion überlässt

Brecht seinem neuen Dramaturgie-Assistenten Hans Bunge. Aus dessen langer Erwiderung in *Theater der Zeit* wird hier nur ein kleiner Ausschnitt zitiert. Bunge schreibt in seinem Artikel *Einige Mißverständnisse*. „Erpenbeck polemisiert gegen Brecht, weil Brecht (man verzeihe mir die sophistische Formulierung) – weil Brecht nicht das macht, was Brecht nach Erpenbecks Meinung machen müßte, wenn Brecht Brecht-Theater spielte, was aber, wenn Brecht es machte, chinesisches Theater und deshalb in Deutschland eigentlich gar nicht möglich wäre./So kompliziert ist das! Erpenbeck ist über den Rüffel verärgert und nimmt Anstoß an Bunges „stellenweise überheblichem Ton“, er werde sich bemühen, „alles Gereiztsein und alle Spitzfindigkeiten beiseite zu lassen“. Zu einem dritten Angriff Erpenbecks auf das epische Theater kommt es nicht mehr.

Falls Erpenbecks Attacke von Girnus gesteuert worden sein sollte – auch sie endet – mit einer Niederlage. Der kaukasische Kreidekreis gilt bald als eine der schönsten und interessantesten Aufführungen des Berliner Ensembles und wird (bis 1958) 175-mal gespielt. Sie bekommt – wie *Mutter Courage* und ihre Kinder – bald den Ruf, eine besondere Berliner Theatersehenswürdigkeit zu sein. Die Aufführung wird 1955 zum Festival des Theaters der Nationen in Paris eingeladen. Der französische Romancier und Essayist Vladimir Pozner begleitet Brecht nach Paris und berichtet, dass die Inszenierung „wie ein Blitz“ eingeschlagen habe. Das Publikum ist von der Vorstellung geradezu hingerissen, die Presse jubelt. Am 26. Juni 1955 heißt es in *L'Express*: „Endlich das Theater, von dem man träumte! Ein Theater, in dem man die unnötigen Gewissenskonflikte des Salontheaters verwirft und das beste seiner Wirkungskraft den Elisabethanern, den Chinesen, den großen epischen Romanen, der Volksdichtung entnimmt. Eine Inszenierung, die auf der Materialität der Schauspieler und der Gegenstände beruht. Die Spielweise dieser Schauspieler ist klar, ohne Gefühlsduselei oder Chargierung. Alle Zuschauer (außer denen, die sich unehrlicher Weise sträubten und irgendwelche politischen Beweggründe vortäuschten) haben empfunden, daß das Theater der Zukunft da war.“

Sogleich nach der Rückkehr aus Paris macht Brecht die Kulturabteilung des ZK auf die außerordentliche Wirkung des Berliner Ensembles aufmerksam und beschwert sich über



die unzureichende Berichterstattung. Er habe mit Rudi Eierzog vom ZK gesprochen, schreibt er an Helene Weigel, der wolle „einiges unternehmen“ und die Pariser Rezensionen übersetzen lassen. Einige führende Funktionäre muss der Erfolg in Frankreich veranlasst haben, die bisherige Strategie der Partei gegenüber Brecht zu überdenken. Wäre es nicht für das Ansehen der DDR nützlicher und politisch effektiver, man würde die Leistungen und Erfolge Brechts als Leistungen und Erfolge des Staates ausweisen, wie das im Ausland bereits viel stärker getan wurde? Gedanken solcher Art müssen 1955 zur Sprache gekommen sein. Brecht hatte soeben den Stalin-Preis in Moskau erhalten und nun – nach den Gastspielen mit *Mutter Courage und ihre Kinder* 1954 und *Der kaukasische Kreidekreis* 1955 – gar eine „revolution Brechtien“ in Frankreich ausgelöst!

Der neueste Erfolg bewirkt in der DDR einen Stopp der „grundsätzlichen“ (kritischen) Aussprache, die sich Fritz Erpenbeck so sehr ersehnt hatte, und den Verzicht auf die Manipulierung der Besucher des Schiffbauerdammtheaters, wie sie Wilhelm Girnus mit den Kritiken im Neuen Deutschland vornehmen wollte. Beide Anti-Brecht-Strategien waren offensichtlich gescheitert. Die veränderte Haltung der Partei zu Brecht wirkte sich im Neuen Deutschland (Berliner Ausgabe) in erstaunlicher Weise aus. Die Zeitung berichtet am 2. Juli 1955 über den „großen Erfolg des Berliner Ensembles in Paris“, mit einem Foto Brechts im Théâtre Sarah Bernhardt. Zitat Pierre Durand: „Die größten Erfolge wurden dabei von dem Ensemble der Pekinger Oper und dem *Berliner Ensemble* erzielt./Man hätte am 20. Juni der Aufführung des *Kaukasischen Kreidekreises* von Bertolt Brecht beiwohnen müssen, um die Begeisterung zu erfassen, die sich des Publikums von dem Stücke und einem Spiel von hoher Qualität bemächtigt hat. Die spontanen Beifallsäußerungen, die wiederholt losprasselten und die fünfzehn Hervorrufe, die den Abend beschlossen, sind Zeichen der Bewunderung, die man auf diesem Gebiet ohne Übertreibung als ‚selten‘ bezeichnen kann./Die große Pariser Presse war einmütig in der Hervorhebung

WIE SOLL EINE LINDE MIT JEMANDEM DISKUTIEREN, DER IHR VORWIRFT, SIE SEI KEINE EICHE?

des Wertes des Stückes und seiner Darstellung.“ Es ist schon sehr verwunderlich, dass das Parteiorgan, das seinen Lesern bisher noch keine eigene Rezension über den *Kaukasischen Kreidekreis* geboten hatte, auf einmal – nach acht Monaten! – Kritiker von fünf französischen Blättern zu Wort kommen lässt, die eine Aufführung feiern, die in vielen Zeitungen der DDR als „fragwürdig“ gilt. Zitat von Gilbert Bloch aus *L'Humanité* „Nach der Offenbarung der chinesischen Oper haben die Festspiele der Schauspielkunst am Montag einen ihrer Höhepunkte mit der Darbietung in deutscher Sprache des Berliner Ensembles erlebt, das durch einen nicht enden wollenden Beifall begrüßt wurde. Drei Stunden lang hat uns *Der Kaukasische Kreidekreis*, das letzte Werk von Bertolt Brecht, im Bann gehalten (selbst wenn wir, wie es der Autor wünscht, außerhalb der Handlung blieben), fast überwältigt von der außerordentlichen menschlichen Kraftfülle dieser gänzlich neuen Darbietung. Wie arm und kärglich erscheint uns doch das bürgerliche Theater (ich spreche nicht nur von der Boulevardbühne), das meist unsere gewöhnliche Unterhaltung ausmacht, in seine nichtssagenden Konflikte und seine banalen Haarspaltereien verschlossen, neben diesem tollen Wirbel von Geschöpfen, Ereignissen, Begebenheiten und der Umwälzung, den uns Brecht und seine Truppe vorführt.“ Das Zitat von G. Joky aus *Kaurore* lautet: „*Der Kaukasische Kreidekreis*, eines der letzten Werke von Bertolt Brecht, treibt diese Theorie (des Verfremdungseffektes [...]) bis zu

ihren äußersten Konsequenzen. Sein Argument über eine alte Legende von Kasbeck zielt darauf ab, uns in seiner Dialektik zu lehren, daß die Welt denen gehört, die sie verdient haben, wie das ausgesetzte Kind dem gehört, der es mit seiner Liebe beschirmt und mit seiner Mühe

ernährt hat, und daß die wahre Justiz sich eines Rechtes zugunsten der zwingenden sozialen Verhältnisse begibt.“ Der französische Korrespondent Pierre Durand kommt zu dem abschließenden Urteil: „Diese wenigen Kommentare der größten französischen Zeitungen von äußerst verschiedenen politischen Richtungen legen Zeugnis ab von dem in Paris

DIE DIALEKTISCHE BETRACHTUNGSWEISE ZUM VERGNÜGEN ZU MACHEN.

durch das Berliner Ensemble errungenen Erfolg. Sie zeigen ebenfalls – selbst wenn es nicht offensichtlich ist – den immer mehr zunehmenden Einfluß, den die Deutsche Demokratische Republik in der Welt erlangt hat für die Freundschaft zwischen den Völkern, den Frieden und die wahre und aufrichtige französisch-deutsche Annäherung.“ Um die geänderte Haltung landesweit bekannt zu machen, wird in der Republikausgabe des Neuen Deutschland vom 31. Juli 1955 ein weiterer Bericht über Brechts Pariser Erfolg publiziert: „Diese Aufführung des Kaukasischen Kreidekreises [...] hatte alle in ihren Bann geschlagen. Das ist nicht nur ein persönlicher Erfolg für die Künstler, sondern auch ein Erfolg für die Deutsche Demokratische Republik. Am 2. Juli veröffentlichten wir bereits in der Berliner Ausgabe des Neuen Deutschland französische Pressestimmen zu dem Gastspiel; im folgenden geben wir weitere Auszüge aus Artikeln der internationalen Presse.“ Nun folgen Kritikerstimmen aus L'Humanite (Gilbert Bloch), Les Lettres Françaises (Elsa Triolet), Monde Ouvrier (Claude Saval), L'Information (Renee Saurel), Le Figaro (Jean-Jacques Gautier), dem Londoner Observer (Kenneth Tynan), der New Yorker Herald Tribune (Thomas Quinn Curtiss) sowie der polnischen Gazeta Krakowska (Marian Eile) und Zycie Warszawy (Jerzy Pomianowski). Mit einem Brecht-Bild und einem Szenenfoto aus dem Kaukasischen Kreidekreis füllt der Beitrag nahezu eine ganze Seite.

Der „Gebrauchswert“ von Brecht und seinem Theater wird von den DDR-Kulturpolitikern auf einmal höher eingeschätzt, seien doch die Grundlagen dafür in diesem Staat geschaffen worden. Was die Funktionäre tunlichst verschweigen, ist die Tatsache, dass in der DDR noch immer das Illusionstheater à la Stanislawski als verbindliche Norm gilt. Im Ausland wird einem Theater zugejubelt, das von Staats wegen nicht typisch für die Kulturpolitik dieses Staates ist. Von Brechts Standpunkt aus ist der Erfolg „von außen“ eine Belohnung für die Durchsetzungskraft seines Genies, seines Könnens und seiner Strategie. Mit der Übergabe eines „richtigen Theaters“ an das Berliner Ensemble, mit der Abwehr der unproduktiven Diskussion seiner Theaterarbeit und mit der Auflösung der Stakuko (staatliche Kunstkommission) sind Voraussetzungen für eine künstlerische Arbeit erfüllt, die Brecht und Helene Weigel hoffnungsvoll stimmen. •



AUFFÜHRUNGSRECHTE

Bertolt-Brecht-Erben

TEXTNACHWEISE

Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt und redaktionell bearbeitet.

Der Text von Bernd Stegemann ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

S.12–14: Werner Hecht (Hg.): *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Frankfurt am Main 1975. / S.17–20: Werner Hecht; Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 23. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993. / S.23–30: Werner Hecht: *Die Mühlen der Ebenen. Brecht und die DDR*. Berlin 2013.

BILDNACHWEISE

Titel: Stefanie Reinsperger / S.2: Stefanie Reinsperger / S.5: Peter Lupp / S.8: Ingo Hülsmann / S.10, 11: Peter Lupp, Veit Schubert, Stefanie Reinsperger / S.15: Nico Holonics, Stefanie Reinsperger / S.16: Sascha Nathan, Stefanie Reinsperger, Carina Zichner / S.21: Sina Martens / S.22: Tilo Nest / S.27: Sascha Nathan, Sina Martens / S.31: Stefanie Reinsperger, Tilo Nest.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Berliner Ensemble

SPIELZEIT

2017/18 • #3

INTENDANT

Oliver Reese

REDAKTION

Bernd Stegemann

KONZEPT/DESIGN

Double Standards Berlin

GESTALTUNG

Double Standards Berlin

FOTOS

Matthias Horn

DRUCK

medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

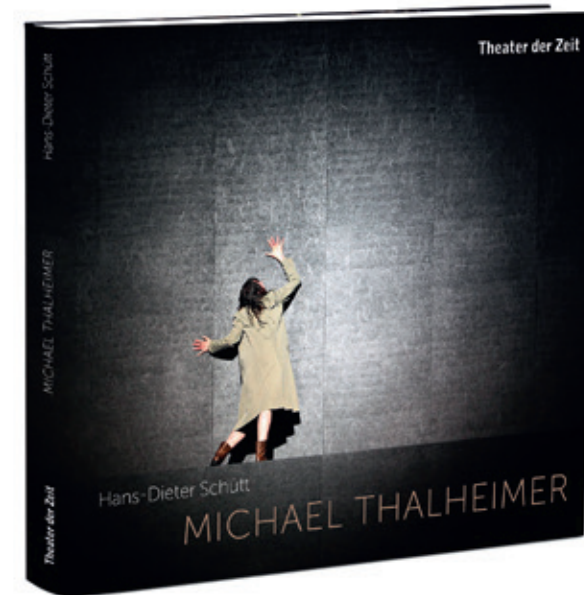
EINAR & BERT

THEATERBUCHHANDLUNG

Weiterführende Literatur und Leseempfehlungen zu unseren Inszenierungen erhalten Sie an unserem Büchertisch der Theaterbuchhandlung Einar & Bert.

Berliner Ensemble GmbH
Geschäftsführer: Oliver Reese, Jan Fischer
HRB-Nr.: 45435 beim Amtsgericht Berlin Charlottenburg
Ust.-ID Nr. DE 15555488

Die umfassende Werkmonografie mit über 80 Inszenierungen



Michael Thalheimer ist einer der renommiertesten Regisseure des europäischen Theaters der Gegenwart. Seine Inszenierungen dringen zum Kern des Dramas vor, mit chirurgischer Präzision seziiert er die zugrunde liegenden menschlichen Konflikte.

In den ausweglosen Räumen seines langjährigen Bühnenbildners Olaf Altmann führt er die Schauspieler an den Punkt der höchsten Konzentration. Ihr gestisches Spiel zeigt die Figuren dort, wo sie am verlorensten sind, wo sie ein unerbittlicher Triebmechanismus aus der Haut fahren oder sie ein entfremdetes Dasein zu Gliederpuppen erstarren lässt. Nichts darf hier jene tiefe Einsamkeit vertuschen, in die ein jeder Mensch eingetaucht ist.

Hans-Dieter Schütt legt die erste Werkmonografie von Michael Thalheimer vor. In großformatigen farbigen Bildern und in Texten, Gesprächen und Beiträgen von langjährigen künstlerischen Weggefährten wird sein gesamtes bisheriges Schaffen vorgestellt.

Hans-Dieter Schütt

MICHAEL THALHEIMER

Porträt eines Regisseurs

288 Seiten, durchgehend farbig illustriert
ISBN 978-3-95749-095-7, EUR 28,00

Erhältlich am Büchertisch des Berliner Ensembles, im Buchhandel sowie portofrei unter www.theaterderzeit.de

#BEkreidekreis
FACEBOOK.COM/BLNENSEMBLE
TWITTER.COM/BLNENSEMBLE
INSTAGRAM.COM/BLNENSEMBLE
WWW.BERLINER-ENSEMBLE.DE