

## »Sie wollen nichts Vernünftiges«

Erstmals gesammelt publiziert: Der Dramatiker Bertolt Brecht in Gesprächen und Interviews  
Von Sabine Kebir



Die Interviews und Gespräche zeigen Bertolt Brecht, wie er gesehen werden wollte – Brecht-Portrait von Rudolf Schlichter (1927)

*Bertolt Brecht: »Unsere Hoffnung heute ist die Krise«. Interviews 1926–1956, hg. v. Noah - Willumsen, Berlin: Suhrkamp 2023, 752 S., 35 Euro*

Unsere Hoffnung ist die Krise« – so lautet der Titel des Bandes mit 90 größtenteils unbekanntem Interviews mit Bertolt Brecht, die der Literaturwissenschaftler Noah Willumsen herausgegeben hat. Publiziert in 15 Ländern, erschienen die Gespräche ursprünglich in elf Sprachen. Oft mit radikalen Facetten findet man hier Brechts Denken zu Kunst und Politik in prägnanten Formulierungen. Insofern erlaubt der Band zwar keinen ganz neuen Blick auf Brecht, ist aber eine erfreuliche Ergänzung zum bisher bekannten Gesamtwerk des Dichters.

Aufgenommen wurden nur solche Gespräche, die tatsächlich mündlich geführt wurden und unmittelbar für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Erst in Brechts letzten Jahren existierten technische Voraussetzungen für zuverlässige Aufzeichnungen von Interviews. Zuvor basierten die abgedruckten Gespräche auf Notizen oder den Erinnerungen der Interviewer. Auch weil etliche Gespräche aus Fremdsprachen übersetzt wurden, muss die Authentizität mancher Formulierung in Frage gestellt werden. Mehr Raum als in heutigen Interviews erhielten die verblüffenden Eindrücke, die Brecht und seine Umgebung auf die Gesprächspartner machten.

### Ein neues Genre

Aus Notizen von Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann geht hervor, dass Brecht sich bemühte, die Funktionsweise des nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Genres für seine

Interessen zu nutzen. Und er hat auch selbst viel zu seiner Entwicklung beigetragen. Als gewiefter Medienprofi präsentierte sich bereits der junge Dichter technik- und sportbegeistert. Den Redakteur Hans Tasiemka vom *Berliner Börsen-Courier*, der für die *Neue Leipziger Zeitung* vom 26. Dezember 1927 ein Gespräch mit ihm führte, lockte er zunächst in seine Garage, wo er etwas an seinem »Opel Laubfrosch« reparierte. Der »Mann in brauner Lederjacke und schief sitzendem Ledermützchen« reißt den Motordeckel auf, hebt »Staubnester aus, bastelt an verzwickten Schaltungen, prüft immer noch einmal den Gang der Maschine und revidiert die Kugellager«. Später im Atelier über seinen Werdegang befragt, lag Brecht mehr an Imagepflege als an präzisen Wahrheiten: Als Gymnasiast habe er »leidenschaftlich gern Fußball« gespielt und viel gelesen. »Meine Leidenschaft war und ist die Kriegswissenschaft. Die Feldzüge Cäsars, Hannibals, Alexander des Großen, Napoleons, Blüchers kenne ich genau.«

Sein eigentliches Anliegen war, das aktuelle Theater zu kritisieren, das nur für »Geschäfte und Karriere« existiere. »Das Theater ist ein Warenhaus geworden, die Talente haben keinen Einfluss auf die Güte der Ware.« Eigene Dramen, die er bereits »episch« nannte, seien nicht nach »ästhetischen Grundsätzen« gebaut, sondern hätten »dokumentarischen Wert«. »Ich glaube, dass die Bühne, die wirklich Zeitausdruck wäre, erst durch die Weltrevolution geschaffen werden wird.« Theater mache auch keinen »Spaß« mehr. »Freude an der Sache« sei »das Geheimnis der Wirksamkeit der russischen Filme«: Regisseure und Schauspieler »reizen die neuen Methoden (...). Sie arbeiten und experimentieren von soziologischen Gesichtspunkten aus.« Angesprochen, wieso er selber »keine Filmdichtungen« schreibe, wird Brecht »sehr böse« und »nimmt sogar die Zigarre aus dem Mund«, um den Filmmarkt zu kritisieren: »Die Leute wollen nicht, sie wollen nichts Vernünftiges. Wenn sie schon zu einem kommen, verlangen sie dumme Sachen, mit denen man sich als anständiger Mensch nicht abgeben kann.« Die Frage nach Zukunftsplänen beantwortet er, dass er neun »Historien« vorbereite: »Sie behandeln die Erbauung der Wall Street und reichen bis zur Russischen Revolution.« Seine Lieblingsbücher seien die Bibel, »Don Quichotte« und »Der brave Soldat Schweyk«. Am Ende spielte er Tasiemka auf dem Grammophon den von Carola Neher gesungenen Song vom »Surabaya-Johnny« vor, der dem Journalisten nicht »aus den Ohren« gehen wollte (S. 51–55).

Im Rundfunk der Weimarer Republik war ein Interview mit einem Schuss Spontaneität zunächst unmöglich. Jede Sendung musste vorab als Text abgeliefert werden. Da die Tonaufnahmen noch nicht aufgezeichnet wurden, haben wir nur dank dieser Vorzensur Kenntnis von Brechts frühen Funkgesprächen. Er selbst griff in die Diskussion ein, wie der Rundfunk zu einem Instrument der Demokratisierung werden könne, und forderte, »vor dem Mikrophon an Stelle toter Referate wirkliche Interviews« zu senden. Zur Vorbereitung für das am 15. April 1928 von der *Deutschen Welle* gesendete Dreigespräch zwischen ihm, dem Kritiker und Brecht-Gegner Alfred Kerr und Richard Weichert, damals Intendant und Regisseur in Frankfurt, wurde ein »Parlograph« genutzt – ein mechanisches Diktiergerät, nach dem ein stichpunktartig vorbereitetes, aber lebendig geführtes Gespräch verschriftlicht und dem Rundfunk geschickt wurde. Der überlieferte Plan enthält die Anweisung: »möglichst pausenlose Aufeinanderfolge der Ansichten. Plötzliches Einhaken. Möglichst unakademische, dem Sprechton des Alltags angepasste Redeweise«. Am Ergebnis bemängelten Kritiker zunächst angeblich unscharfe Formulierungen. Bei den Hörern schlug es dagegen »wie eine Bombe« ein und wurde für künftige Sendungen wegweisend.

Anhand des erhaltenen Protokolls der Sendung lässt sich die Fortentwicklung von Brechts Sport- und Technikinteresse ablesen. Neues Theater müsse sich »eine Art wissenschaftliche Haltung«

aneignen, heißt es da: »Im Planetarium und im Sportpalast nimmt der Mensch von heute diese ruhig betrachtende, wägende und kontrollierende Haltung ein, die unsere Techniker und unsere Wissenschaftler zu ihren Entdeckungen und Erfindungen geführt hat. Nur sind es im Theater die Schicksale der Menschen, die interessieren (...). Der moderne Zuschauer wünscht nicht, irgend einer Suggestion willenlos zu erliegen und, indem er in alle möglichen Affektzustände hereingerissen wird, seinen Verstand zu verlieren. Er wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, um es selber zu ordnen.« Ein nur kulinarisch orientierter Zuschauer oder Kritiker werde solche Stücke »für unklar halten, weil wir die Unklarheit menschlicher Beziehungen gerade gestalten«. Für die Darstellung der »Kämpfe der Menschen untereinander, ihr gemeinsamer Kampf mit den von der Natur gegebenen Daseinsbedingungen, die Kämpfe des Individuums um seinen Fortbestand« werde ein neuer »Darstellungsstil« gebraucht (S. 62–71).

Im Typoskript für die Sendung eines Gesprächs zwischen Brecht, dem Kritiker Herbert Ihering, dem Soziologen Fritz Sternberg und dem moderierenden Rundfunkleiter Ernst Hardt, das am 11. Januar 1929 im *Westdeutschen Rundfunk* gesendet wurde, benennt Brecht die für das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters erforderliche Arbeitsgrundlage: die »Soziologie, d. h. die Lehre von den Beziehungen der Menschen zu den Menschen, also die Lehre vom Unschönen«. Der Brecht unterstützende Sternberg präzisiert, dass es keine »ewigen Werte in der Kunst« gebe und dass auch die in neuen Stücken zu zeigenden Konflikte »nicht ewig« seien, wie »die der Menschen in ihren Beziehungen zu Institutionen, z. B. zum Staate. (...) Sie sind davon abhängig, welchen Radius der Mensch als einzelner jeweils hat, welchen Radius die staatliche Gewalt« (S. 84 f.).

## **Im Exil**

Im dänischen Exil durfte Brecht weder publizieren noch sich politisch betätigen. Das am 13. September 1933 im dänischen *Fyns Socialdemokrat* von dem befreundeten Journalisten Knud Rasmussen publizierte Interview hatte wohl auch den Zweck, Brechts nicht endgültig geklärten Aufenthaltsstatus zu sichern. Rasmussen traf einen Mann in einem ortsüblichen Arbeiteroverall an. »Seine Antworten kommen langsam und wohlüberlegt«, aber »alles bedeutungsvoll, klar und präzise (...), wie wir es aus seinen Büchern kennen, die in einem Atemzug mit den größten Literaten der Welt genannt werden«. Er »lebe doch ruhig und still hier«, beteuerte Brecht. Er schreibe »nichts in dänischen Zeitungen«, veröffentliche nur in anderen Ländern. »Dänemark ist ein freies Land mit einer sozialistischen Regierung, daher kann ich hier in Frieden und Ruhe arbeiten.« Auf die Frage, ob »Deutschland auf Dauer auf seine Künstler verzichten« könne, meinte er: »Warum nicht? Geist entbehrt man leichter als Brot, und das neue Deutschland lässt doch alle Leute bei einer Farce mitspielen.« Schwer sei einzuschätzen, wie lange sich Hitler an der Macht halte. Vermutlich könne er das so lange, »wie er noch etwas zur Unterhaltung der Bevölkerung hat«. Obwohl es auch in Dänemark gefährliche Nazis gebe, hätten die Sozialdemokraten – anders als die deutschen – »für gute Schulen, glänzende hygienische Vorkehrungen allerorten, großzügige Einrichtungen zur Versorgung von Alten und Kranken sowie eine umfassende Hilfe für Arbeitslose und arme Menschen gesorgt«. Hier wäre es für die Reaktion schwieriger, »solch eine tatkräftige und fortschrittsfreundliche Regierung kleinzukriegen«. Bezüglich aktueller Arbeiten blieb er wortkarg. Über eine geplante Inszenierung der »Heiligen Johanna der Schlachthöfe«<sup>1</sup> gab er nur preis, dass es sich um eine Parodie von Schillers »Jungfrau von Orleans« handle. »Ich bräuchte kein Theaterstück zu schreiben, wenn ich hier sitzen und Ihnen die Bedeutung in wenigen Worten sagen könnte.« (S. 173–177)

Als Brecht 1935 mit Hanns Eisler nach New York kam, um an einer Inszenierung von »Die Mutter« teilzunehmen, erschien am 23. November in dem deutschsprachigen Blatt *Der Arbeiter* ein Gespräch mit ihm. Auch gegenüber Chefredakteur Curt Loewe hob Brecht die Bedeutung »der modernen Wissenschaft« und »modernen Geschichtsschreibung, d. h. des Materialismus« sowie das Studium der »moderne(n) Soziologie für ein neues, revolutionäres Theater« hervor. »Mit den Methoden der älteren Dramatik wäre es bestimmt nicht möglich, solche Themen wie den Rassismus und seine Bedeutung für die überwiegende Mehrheit des Volkes im Theater zu behandeln.« Sein neues Stück »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« stelle heraus, »dass die Einteilung nach den Köpfen anstatt nach dem Inhalt des Geldbeutels für die reichen Leute besser ist als für die armen«. Auf das Theaterleben in Nazideutschland befragt, antwortete er: »Das wirkliche Theater« sei »auf die Straße verlegt. Dort gibt es Feuerwerke und Militärparaden. Sie sind äußerst modern inszeniert. Die Regie klappt wie am Schnürchen. Bei diesem ›Theater‹ gibt es mehr Besuch als bei dem ›Sommernachtstraum‹ eines Reinhardt.« Dieser könne nicht mehr »gegen Goebbels aufkommen« (S. 192).

### **»Die Farbe ist nicht wichtig«**

Victor Jeremy Jerome, ab 1937 Kulturkommissar der Kommunistischen Partei der USA, führte am 23. November 1935 mit Brecht und Hanns Eisler ein interessantes Gespräch, das später nicht publiziert wurde. Auf seinen Parabelbegriff befragt, bezeichnete Brecht diesen als Gleichnis, in dem nützliche und schädliche Beziehungen zwischen Menschen deutlich zu machen seien. Den Chor setze er unterschiedlich ein. Vielleicht, weil heute »das Individuum auf dem Weg zurück ins Kollektiv« sei, rücke »das chorische Element in den Vordergrund (...) und das Individuum eher in den Hintergrund«. In »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« repräsentiere der Chor jeweils verschiedene »Kollektive«: Dem Chor der Arbeiter stehe der Chor der Kapitalisten gegenüber, weiterhin gebe es den Chor der Viehzüchter und den Chor der Aufkäufer, »alles Gruppen mit gemeinsamen Interessen. Jede Gruppe hat ihre eigene Sprache«.

Jerome ging in seinem geplanten Stück über einen Sklavenaufstand von naturalistisch-ethnischem Denken aus und wollte die Sklaven einen gruppenspezifischen Dialekt sprechen lassen. Brecht riet ihm, die emanzipatorische Klassenperspektive mit synkopierter Prosa in Standardenglisch zur Geltung zu bringen. Er selbst würde Dialekte nur verwenden, wenn »der Zuschauer lernen soll, dass ein Dialekt verschiedene Klassen trennt«. Es sei »revolutionär, die Schwarzen in Standardenglisch sprechen zu lassen!« Jerome stimmte schließlich zu, dass »der emanzipierte Schwarze (...) den Dialekt als Überbleibsel der Sklaverei« ansehe (S. 197–205).

Während des späteren amerikanischen Exils offenbarte Brecht einen bis heute kontrovers diskutierten Umgang mit rassistischer Problematik im Theaterbetrieb. Anne Hornemann, die in *People's Voice* vom 16. Juni 1945 ein Gespräch mit Brecht publizierte, hatte ihn im Theatre of All Nations »bei der enthusiastischen, aber geduldigen Arbeit mit einem schwarzen Schauspieler« getroffen, der in »Furcht und Elend des Dritten Reiches« »die Rolle eines Nazisoldaten aus Bayern verkörperte«. Auf die Frage, weshalb er sich für diese Besetzung entschieden habe, antwortete Brecht: »Weil er gut ist. Die Farbe ist nicht wichtig; was zählt, ist das Talent.« Schauspieler Maurice Ellis, der zwischen den Szenen als Erzähler auftrat, war mit seiner Aufgabe zufrieden, »allerdings störte es ihn ein wenig, ›all die weiße Schminke im Gesicht aufzutragen.« Dass Brecht Whitefacing praktizierte, zeigt seine radikale antirassistische Haltung, die implizierte, dass naturalistische Auffassungen einem emanzipatorischen Ziel nicht dienlich seien (S. 281–283).

Der österreichische Regisseur Hans Winge und der Chef dramaturg des Zürcher Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld, entwickelten einen Fragenkatalog für ein Gespräch mit Brecht, das seine Rückkehr nach Europa vorbereiten sollte und am 17. November 1947 in *Die Tat* erschien. Hier äußerte er sich kritisch zum amerikanischen Theater, das aus ökonomischen Gründen fast ausschließlich der Unterhaltung diene und trotz zahlreicher Talente kein Avantgardetheater hervorbringen könne. »Während der Depression gab es Ansätze dazu; damals war auch die große Zeit des künstlerischen Films. Unsere Hoffnung heute ist die Krise«, in der Europa nach dem Krieg stecke. Ihm schein, »dass jede künstlerische Entfaltung beinahe gesetzmäßig mit einem ökonomischen Niedergang verbunden ist«. Er betonte, dass er »nicht nach Deutschland als Politiker« käme und nicht beabsichtige, sich »in politische Tagesstreitigkeiten zu verwickeln. Ich komme als Schriftsteller« (S. 302 f.).

Den Journalisten, Kunsthistoriker und Soziologen Carl Linfert kannte Brecht wohl schon aus den 1920er Jahren, weshalb er ihn zur Vorbereitung einer dreiteiligen Sendung für den *Nordwestdeutschen Rundfunk* zu Proben für »Mutter Courage und ihre Kinder« einlud. Während des zweiten, am 22. April 1949 gesendeten Abends, wurde u. a. von Linfert ein Text vorgetragen, in dem er ein Gespräch wiedergab, das in Brechts damaliger Bleibe, dem Hotel Adlon, geführt worden war. Drastischer als in seinem »Arbeitsjournal« gab Brecht darin seiner Enttäuschung über die ideologische Überhöhung der begonnenen Aufbauleistungen wieder. Sie stünde wirklichem Neuanfang im Wege: »Die Kontinuität, sagt er paradox (so!), macht die Zerstörung. Wenn die Tabula rasa einmal anerkannt würde, nicht gleich wieder die Institutionen weitergemacht hätten, seien es Theater, seien es Parteien, seien es sonstige Organisationskolonnen: Das wäre eine Situation, die neue Ansätze erlaubt hätte. Das Weitermachen, das macht die Zerstörung.« Willumsen weist darauf hin, dass sich der in der Tradition Brechts verstehende Dramatiker Heiner Müller an diesen damals im Radio gehörten Satz lebenslang erinnerte: Er wurde bestimmend für seine eigene Programmatik.

Brecht habe auf die im gegenüberliegenden Haus gähnenden ausgebrannten Fensterhöhlen gewiesen: »Genauso sieht eine neue Zeit aus. Sie ist dunkel, verwegen, verlogen und voller Gemeinheit.« Im Globe-Theater Shakespeares und im Quellenmaterial zum »Galilei« habe er Unsägliches über damalige Bspitzelungen gelesen. »Eine jede neue Zeit ist eben dunkel und widerwärtig. Da kann man nur mit Stückwerk Muster für das Leben einrichten. Ein gesamter Neubau ist meist Schwindel. Ein zusammengeschwindelter Plan täuscht eben nur Zusammenhang vor. Und dann tönt es bei den Aufbauern meist: ›Die neue Zeit! Die fängt am Montag an!‹ Neue Zeit wäre das so mit weißen Kleidern, die dann die Leute anziehen. Das ist ja gerade das Widerwärtigste.« Später fügte er hinzu, dass die Diktatur des Proletariats »natürlich auch ihren Anteil am Vergewaltigen, am Vergewaltigen selbst der Wahrheit« hätte.<sup>2</sup> Dagegen könne man nicht »diskutierend kämpfen«. Intellektuelle müssten sich mit ihren »Produkten« in die Praxis einbringen, anstatt »im Streit zu Ende zu kommen«. Es gebe einen »üblen Typ des Intellektuellen, der die Regeln des Intellekts hat, aber nicht mehr die Unruhe vor jeder Regel«. Gerade die aber werde jetzt als »individualistisch, als dekadent« gebrandmarkt. Willumsen deutet Brechts Ärger als Reaktion auf die Diffamierung von »Mutter Courage« durch den stalinistischen Kritiker Fritz Erpenbeck, der das Stück in der *Weltbühne* (3/1949) als »dekadent« kritisiert hatte (S. 367–371). Brecht wies hier auf einen permanenten Grundfehler der Propaganda in der DDR hin, die stets behauptete, dass man sich in einer erfolgreichen Phase des Aufbaus des Sozialismus befände, obwohl es erst um Versuche ging, dessen Voraussetzungen zu schaffen.

## Versteckte Kritik

Dieses Gespräch entstand vor Gründung der DDR. Die Regel, dass Intellektuelle keine Systemkritik in westliche Medien tragen durften, galt noch nicht. Auch Brecht wird sich später daran halten und schlau versuchen, seine von offiziellen Verlautbarungen abweichenden Auffassungen in seinen Werken und nicht in öffentlichen Statements auszudrücken. So fällt auf, dass er in einem, von über einem Dutzend 1954/55 stattfindenden Streitgesprächen von Intellektuellen aus beiden deutschen Staaten weitgehend schwieg. In einer Veranstaltung im Westberliner Sachsenhof am 2. Dezember 1954 propagierte Kulturminister Johannes R. Becher die damals von der Sowjetunion angebotene Möglichkeit der Vereinigung zu einem politisch neutralen Deutschland. Die unter Führung von Melvin J. Lasky, dem Herausgeber der von der CIA finanzierten Kulturzeitschrift *Der Monat*, diskutierende westliche Seite konterte, die Einheit sei undenkbar, solange im Osten keine Meinungs- und Kunstfreiheit herrsche. Dem in die Defensive gedrängten Becher sprang Brecht nur einmal bei, indem er sich einer früheren Äußerung des Kulturministers anschloss, dass nämlich mit »Kriegsverbrechern, Kriegshetzern« nicht diskutiert werden dürfe: »Das sind Feinde der Menschheit und sie müssen vernichtet werden, so gut man sie vernichten kann.« Becher versuchte noch, die Frage der Freiheit der DDR-Literatur auf den Aspekt zu lenken, dass sie nicht, wie man im Westen meine, »uniform« sei oder dass bekannte Schriftsteller wie Brecht »in innerer Emigration« lebten. Man schreibe keineswegs, was »dieses sagenhafte Politbüro will. (...) Wir sind sehr verschiedene Persönlichkeiten, aber in gewissen Dingen sind wir eins« (S. 503–506).

Weil das Berliner Ensemble (BE) künstlerisch und politisch nicht ins dogmatisch verengte Konzept des Sozialistischen Realismus passte, wagten es DDR-Medien in Brechts noch kurzer Lebenszeit kaum, ihn zu interviewen. Hervorzuheben sind zwei Radiogespräche, die sein Theater unterstützen wollten. Er trat hier mit einigen seiner jungen Mitarbeiter auf, womit der kollektive Charakter der Arbeit demonstriert wurde. Der Leiter der Hauptabteilung Künstlerisches Wort beim *Deutschlandsender*, Maximilian Scheer, moderierte eine am 22. Dezember 1951 im *Berliner Rundfunk* ausgestrahlte Sendung. Diskutiert wurde der Vorwurf etlicher Kritiker, dass die Arbeit des BE zu theorielastig sei. Brecht erklärte und Käthe Rüllicke, Egon Monk und Lothar Creutz bestätigten, dass sie »nicht irgendwelche Kurse oder besondere Belehrungen« absolvierten, sondern »sich einfach eine bestimmte Aufgabe« vornahmen. Theoretisches ergebe sich nur »anhand praktischer Aufgaben«. Beim Durcharbeiten von Shakespeares »Coriolanus« versuche man, die soziale Umwelt und die Umwelt des Shakespeare-Theaters zu verstehen, »um die Schnittpunkte herauszufinden mit unserem Theater. Das ist weitgehend eine theoretische Arbeit, wenn sie auch so nicht direkt auffällt«. Wer länger am BE arbeite, erklärte Rüllicke, interessiere sich für gesellschaftswissenschaftliche und kunsttheoretische Kurse an Instituten außerhalb des Theaters. Im Zuge der Überprüfung politischer Zuverlässigkeit von »Westemigranten« musste Scheer seinen Posten 1952 räumen. Brecht beschwerte sich, dass er seitdem »vom Rundfunk niemals irgendeine Aufforderung« zur Zusammenarbeit bekommen habe (S. 406–412).

Annemarie Auer gelang es, eine am 11. Juni 1952 aufgenommene Sendung über das im BE kollektiv erarbeitete Buch »Theaterarbeit« durchzusetzen,<sup>3</sup> an der außer ihr und Brecht noch Claus Hubalek, Peter Palitzsch und Käthe Rüllicke teilnahmen. Brecht hob hervor, dass das Buch etwas anregen wolle, was es bislang kaum gab: die Arbeit der Schauspieler, Kostüm- und Bühnenbildner und ihr Zusammenwirken genau zu beschreiben. Das, so ergänzte Rüllicke, sei nicht nur für Schauspieler wichtig, sondern auch für Kritiker und Zuschauer, deren Genuss durch mehr Wissen um die Arbeit im Theater gesteigert werde. Mit ihrer Bemerkung, Theater müsse »in der

Hauptsache Spaß machen« und das Buch solle »dem Zuschauer Lust machen, ins Theater zu gehen«, schließt sich der Kreis zu den Forderungen, die schon der junge Brecht an gesellschaftskritisches Theater gestellt hatte.

Für diese im Rundfunkarchiv vorhandene Aufzeichnung konnte kein Sendetermin ermittelt werden (S. 432–439). Das wichtige Gespräch, das Hans Bunge mit Brecht führte, wurde nur postum publiziert. Zu erinnern ist, dass ihm der Stalin-Friedenspreis nicht für sein in der Sowjetunion noch kaum aufgeführtes Werk verliehen wurde, sondern für seine Friedensarbeit. Der künstlerische Durchbruch zum Weltruhm fand nicht in Moskau, sondern in Paris und Mailand statt. Weitere bedeutende Interviews in Brechts letzten Jahren entstanden vor allem für Medien westlicher Länder.

Anmerkungen:

1 Die Inszenierung kam wegen einer Intervention der deutschen Botschaft nicht zustande.

2 In der ersten Fassung von »Galilei« sagte dieser, er bleibe dabei, »dass dies eine neue Zeit ist. Sollte sie aussehen wie eine blutbeschierte alte Vettel, dann sähe eben eine neue Zeit so aus! Der Einbruch des Lichts erfolgt in die allertiefste Dunkelheit«. Bertolt Brecht: Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 5, S. 106

3 In Annemarie Auers für den *Sonntag* vom 11. Mai 1952 (Nr. 20) geschriebener Rezension steht: »Wie die Praxis des Berliner Ensembles, unangefochten vom notwendigen Streit der Arbeitstheorien, mit jeder neuen Inszenierung breiten Zuschauerschichten nachhaltige Theatererlebnisse verschafft, die unzweifelhaft gesellschaftlich-ethischer Natur sind, so erhebt sich auch der Bericht dieser Praxis, das Buch ›Theaterarbeit‹, über missverständliche Polemiken.« Das Brecht-Weigel-Theater habe dem Kunstleben »eine neue Qualität zugefügt, eine neue Leidenschaft, die des wachen Denkens und Fühlens. Das ist, kulturpolitisch, ein bedeutender Beitrag zur Demokratisierung.«