

Nicole Colin

Ménage à trois: Theatertransfer zwischen Paris und dem geteilten Berlin nach dem Mauerbau

Die Theatermetropole jener Jahre hieß zweifellos Berlin. Es war für mich als theaterbegeisterten jungen Mann und meine Generation ein geradezu mythischer Ort. Jahr für Jahr pilgerten wir zum *Berliner Ensemble*, später dann, in den 1970er Jahren, zur *Schaubühne* von Peter Stein.¹

Die Äußerung des bekannten ehemaligen französischen Kulturministers Jack Lang über das deutsche Theater der 1960er und 1970er Jahre erscheint bemerkenswert, und zwar in dreifacher Hinsicht. Zum einen überrascht die beiläufige Selbstverständlichkeit, mit der Lang hier dem geteilten Berlin den Titel Theatermetropole zuerkennt. Immerhin herrschte in der wechselseitigen Wahrnehmung bis weit über das Ende des Zweiten Weltkrieges hinaus im deutsch-französischen Kulturaustausch eine klare strukturelle Asymmetrie zugunsten Frankreichs – im Bereich der bildenden Kunst ebenso wie in der Literatur und dem Theater. Die Tatsache, dass Paris weltweit als unangefochtene Hauptstadt der Kultur galt, hatte in der französischen Kulturszene eine gewisse Arroganz und Ignoranz gegenüber dem Nachbarn auf der anderen Rheinseite befördert: Die bedeutenden Maler des deutschen Expressionismus wurden beispielsweise erst in den 1960er Jahren in Frankreich entdeckt, von anderen Kunstrichtungen ganz zu schweigen.² Das deutsche Theater war noch in den 1930er Jahren weitgehend unbekannt oder erschien inkompatibel mit dem französischen Geschmack: So stellte die französische Erstaufführung der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht 1930 am Théâtre Montparnasse in Paris für den bekannten Regisseur Gaston Baty einen der größten Reinfälle seiner Karriere dar.³

Darüber hinaus deutet Langs Hinweis auf das *Berliner Ensemble* indirekt aber auch darauf, dass die französische Entdeckung des deutschen Theaters keinesfalls in der Bundesrepublik, sondern in der DDR begann; westdeutsche Starregisseure – wie der erwähnte Peter Stein – gerieten erst deutlich später, in den 1970er Jahren, in den Fokus des französischen Interesses. Diese Zirkulationsbewegung von Ost nach West irritiert

1 Jack Lang: Vorwort, in: Nicole Colin: Deutsche Dramatik im französischen Theater. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer, Bielefeld 2011, 9–10, hier: 9.

2 Vgl. hierzu beispielsweise Sandra Duhem: Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960–1978, Berlin/München 2021.

3 Vgl. hierzu Colin, Deutsche Dramatik (Anm. 1), 136 und Agnes Hüfner: Brecht in Frankreich 1930–1963. Verbreitung, Aufnahme, Wirkung, Stuttgart 1968, 230.

insofern, als der bevorzugte Partner Frankreichs nach dem Zweiten Weltkrieg bekanntlich die Bundesrepublik darstellte; offizielle Kulturbeziehungen zwischen der DDR und Frankreich gab es in den 1950er und 1960er Jahren nicht. Erst 1973 wurde die DDR als Staat anerkannt; das Kulturabkommen zwischen beiden Ländern trat 1981 in Kraft.⁴

Auffällig erscheint drittens aber auch Jack Langs Fokussierung auf Berlin, obwohl sich, zumindest was die Bundesrepublik anbelangt, der Theatertransfer nach 1945 (allein aufgrund des Kulturföderalismus) nie auf Westberlin konzentrierte. Wenngleich Ostberlin für die Kulturkontakte zwischen Frankreich und der DDR eine zentrale Rolle spielte, waren in Westdeutschland auch Bühnen in anderen Städten und Regionen von hoher Bedeutung für den Austausch. Ein wichtiger Grund für die Sonderstellung Berlins in der französischen Wahrnehmung scheint im *mental mapping* der Theatermacher:innen zu liegen, da im zentralistisch organisierten Frankreich das kulturelle Leben völlig selbstverständlich auf die Hauptstadt konzentriert war und ist. Auch aktuell befinden sich, trotz intensiver Bemühungen seit dem Ende der 1940er Jahre um eine kulturelle Dezentralisierung, fast alle wichtigen Verlage, Galerien, Museen, Theater, Bildungsinstitutionen etc. in Paris.⁵ Insofern erscheint es nicht abwegig, die erhöhte französische Aufmerksamkeit gegenüber Berlin zunächst einmal interkulturellen Interferenzen zuzuschreiben, die letztlich auf einem falschen Analogieschluss basierten: Ausgehend von der Struktur der eigenen (zentralistischen) Kulturlandschaft blieb selbst der Blick deutschlandkundiger und kulturföderalistisch erfahrener Franzosen oft auf Berlin fixiert; Städte wie Hamburg, München, Leipzig oder Düsseldorf wurden (und werden zum Teil noch heute) hingegen als zweitrangig eingestuft.

Wenngleich die französische Sicht auf die bundesdeutsche Kulturlandschaft dergestalt durch eigene Erfahrungen eingetrübt sein mag, ist dennoch auch zu konstatieren, dass gerade in den 1960er Jahren Berlin als Schaufenster des Westens und Aushängeschild des Ostens ein Sonderstatus in der deutschen Theaterlandschaft zukam. Das lag nicht zuletzt daran, dass die neue Hauptstadt Bonn aufgrund ihres provinziellen Charakters weder eine wirkliche Konkurrenz noch Alternative darstellte, was im Osten hämisch kommentiert⁶ und im Westen nicht selten be-

4 Ulrich Pfeil: „Dreiecksbeziehungen sind immer schwer.“ Frankreich und die deutsch-deutsche Kultur-Konkurrenz im Kalten Krieg, in: Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen, hrsg. von Nicole Colin u. a., 2. Aufl., Tübingen 2015, 62–70, hier: 66.

5 Von den fünf am höchsten subventionierten Nationaltheatern in Frankreich befinden sich vier in Paris; 2013 wurde mit dem MUCM (*Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*) in Marseille das erste und bis heute einzige Nationalmuseum außerhalb der Hauptstadt eröffnet.

6 Vgl. André Müller: Westdeutsche Theaterbilanz. Versuch einer Einschätzung, in: Theater der Zeit 9 (1959), 24–30, hier: 24: „Der Körper des westdeutschen Theaters hat kein Haupt, keine Stadt, in der das Theaterleben kulminiert. Bonn, die Hauptstadt ist tiefste Provinz. In der vergangenen Saison lag das ‚Schwarzwaldmädel‘ mit 42 Aufführungen weit an der Spitze [...] Stücke von Frisch, Anouilh und anderen zeitgenössischen Autoren wurden nach zwei, drei Vorführungen wieder abgesetzt.“

dauert wurde,⁷ da, wie es der Intendant des *Bayerischen Staatsschauspiels*, Helmut Henrichs, 1962 formuliert, dem deutschen Theater als „Welttheater“ dadurch deutliche Grenzen gesetzt seien:

Welttheater ist im allgemeinen nur in Weltstädten möglich. Solange die Theaterstadt Berlin auch als Theaterstadt intakt war, gab es auch in Deutschland Welttheater [...]. Seit dem Verlust Berlins als Theaterhauptstadt hat sich der Führungsanspruch auf mehrere Großstädte verteilt, von denen aber keine für sich alleine über den Reichtum an großen schöpferischen Regisseuren und Schauspielern verfügt, der Theater im Welt-Maßstab garantieren könnte.⁸

Mit dem Mauerbau waren die letzten Illusionen, das Theater in Berlin könne sich der Logik des Kalten Krieges widersetzen, zerstört worden.⁹ Gleichzeitig rückte die geteilte Stadt in den Fokus des allgemeinen kulturellen Interesses, denn nirgends ließen sich die beiden Systeme in ihrem antagonistischen Charakter effizienter vergleichen und effektvoller gegenüberstellen als in Berlin. Das galt insbesondere für die Bühnenlandschaft, insofern das Theater als umfänglich staatlich geförderte Institution deutlich mehr Echo in der Öffentlichkeit erhielt als andere Kunstformen und auffällig häufig auch in politische Debatten einbezogen wurde. Die Presse sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR verfolgte wachsam die künstlerische sowie ökonomische Entwicklung der Bühnen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs und nicht zuletzt ihre Erfolge und Reinfälle im internationalen Kontext. Einen anschaulichen Eindruck von der nach dem Mauerbau herrschenden, von aggressiver Konkurrenz getragenen Stimmung im deutsch-deutschen Theaterfeld gibt ein im Dezember 1961 in der Ostberliner Zeitschrift *Theater der Zeit* erschienener Artikel von Hans-Rainer John, der „[d]iametrale Entwicklungslinien der Theaterkultur“ in Ost und West feststellen will und in polemischer Weise die „Unkultur“ des Westberliner Theaters anprangert, das er als „morsch und faul“ bezeichnet:¹⁰

Westberlin ist unattraktiv geworden für Auswärtige, die heimische Oberschicht ist zu dünn, für die Werktätigen ist dieses Theater untauglich. Auch die Mission gen Osten ist beendet; durch unsere Mauern. Das Schaufenster hat seine Funktion verloren, insulares Klima wird vorherrschen. Bonn

⁷ Symptomatisch erscheint in diesem Kontext auch, dass erst 1987 eine Städtepartnerschaft zwischen Paris und Westberlin ins Leben gerufen wurde, vgl. Senatskanzlei Berlin: Städtepartnerschaft Paris. Online abgerufen am 10. April 2021 auf *Berlin.de* unter <https://www.berlin.de/rbmskzl/politik/internationales/staedtepartnerschaften/paris/artikel.9861.php>.

⁸ N. N.: Ist das deutsche Theater rückständig?, in: Theater 1962. Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres, Sonderheft von Theater heute (1962), 15–25, hier: 17.

⁹ Auch das bis dahin immer noch „mögliche Engagement in Ganz-Berlin (in einem Teil der Stadt wohnen, im anderen arbeiten und die Gage prozentual in der Währung des Wohnsitzes erhalten)“ fand damit sein Ende, vgl. Christa Hasche, Traute Schölling, Joachim Fiebach: Theater in der DDR. Chronik und Positionen, Berlin 1994, 42.

¹⁰ Hans-Rainer John: Festtage und „Festwochen“ Berlin 1961. Diametrale Entwicklungslinien der Theaterkultur, in: Theater der Zeit 12 (1961), 4–8, hier: 5.

kann mit Westberlin nicht mehr Politik, Westberlin mit unseren Menschen nicht mehr Geschäfte machen. Und nun zeigt sich die Perspektivlosigkeit der Frontstadt. Zeit zum Umdenken! Für eine Freie Stadt bestehen alle Chancen.¹¹

Auf der Grundlage dieser (zum Teil widersprüchlichen) Beobachtungen soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie es Berlin – und zwar auf beiden Seiten der Mauer – gelingen konnte, trotz der genannten Schwierigkeiten nach dem Krieg aus französischer Perspektive zu jener von Jack Lang beschriebenen Theatermetropole zu avancieren. Nach einer einleitenden allgemeinen Beschreibung der Beziehungen zwischen Frankreich und der DDR sowie Frankreich und der Bundesrepublik werden die konkreten Theaterbeziehungen betrachtet. Dabei müssen, um die Spezifität des triangulären Theatertransfers in den Blick zu bekommen, auch die wechselseitigen deutsch-deutschen Wahrnehmungen berücksichtigt werden. Aufgrund der verschärften Asymmetrie der Verhältnisse – so führte der Mauerbau 1961 zu einer weiteren Vertiefung der Kluft des Westens zur DDR, während sich die politischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und Frankreich zunehmend stabilisierten – wird ein Fokus auf die Artikel der DDR-Journalisten gelegt. Neben Pamphleten gegen das westdeutsche Theater im Allgemeinen und die Westberliner Bühnen im Besonderen, deren künstlerischer und wirtschaftlicher Niedergang beschworen wird,¹² finden sich in *Theater der Zeit* unter dem Vorzeichen der Systemkonkurrenz regelmäßig Kommentare zum französisch-westdeutschen Theatertransfer, in denen die Untiefen dieser *ménage à trois* deutlich sichtbar werden. Neben Beiträgen, die eine tiefe Frustration über die (politisch bedingte) Benachteiligung ostdeutscher Bühnen im internationalen Austausch zum Ausdruck bringen, werden in zahlreichen Artikeln zur Veranschaulichung der eigenen Überlegenheit sowie der „Dekadenz“ des kapitalistischen Theater- und Kultursystems besonders gerne Westberliner Erstaufführungen französischer Autor:innen herangezogen.¹³

11 Ebd.

12 „Das westdeutsche Theater aber ist pleite, und zwar künstlerisch viel mehr als finanziell.“ André Müller: Rückblick auf eine Spielzeit. Ein sachlicher Bericht in unsachlichem Ton über die Schauspielssaison 1965/66 in Westdeutschland und Westberlin, in: *Theater der Zeit* 16 (1966), 29–30, hier: 29; vgl. auch ders.: Weshalb sich die Vorhänge schließen. Zum Theatersterben in Westdeutschland, in: *Theater der Zeit* 10 (1966), 25–26.

13 Der in Köln ansässige André Müller kann als regelmäßiger Berichterstatter für *Theater der Zeit* in diesem Sinne als ein typisch „ambivalenter Mittler“ im deutsch-deutschen Kulturtransfer bezeichnet werden, der seine grundlegenden Kenntnisse vom „Anderen“ (in diesem Falle die bundesrepublikanischen Theater) zu einer undifferenziert diffamierenden Darstellung nutzt und aufgrund seiner Expertenfunktion in besonders effizienter Weise zur Verfestigung stereotyper Darstellungen beiträgt, vgl. Nicole Colin, Joachim Umlauf: Im Schatten der Versöhnung. Deutsch-französische Kulturmittler im Kontext der europäischen Integration, Göttingen 2018, 174–197.

Regards croisés: Paris – Berlin im Spiegel der deutsch-deutschen Systemkonkurrenz

Die traditionell asymmetrische Struktur des kulturellen Austausches zwischen Deutschland und Frankreich wurde nach dem Zweiten Weltkrieg insofern zunächst auf Dauer gestellt, als die wichtigste kulturpolitische Aufgabe in der von Frankreich besetzten Zone zunächst in der „Umerziehung des deutschen Volkes“¹⁴ bestand. Zentrale Instrumente dieser sogenannten *rééducation* im Rahmen der Kulturarbeit waren neben der Vermittlung von Französischkenntnissen klassische Formate der auswärtigen Kulturarbeit wie Ausstellungen, Theatervorführungen oder musikalische Tourneen.

Bemühungen von Seiten der BRD, die sich im Rahmen des Kalten Krieges nach 1949 rasch vollziehende Annäherung durch kulturellen Austausch zu unterstützen, waren gering; die ersten Goethe-Institute entstanden in Frankreich verhältnismäßig spät.¹⁵ Stattdessen bot die Kultur vor dem Hintergrund der herrschenden Systemkonkurrenz gelegentlich sogar den Stein des Anstoßes für Konflikte. Zu erinnern ist hier beispielhaft an die sogenannte „Brentano-Affäre“ aus dem Jahr 1957. So löste die Einladung des Bochumer Schauspielhauses auf das Festival *Théâtre des Nations* in Paris mit der Inszenierung der *Dreigroschenoper* Brechts von Hans Schalla einen Skandal aus. Der damalige Außenminister der Bundesrepublik, Heinrich von Brentano, versuchte durch eine Verweigerung der beantragten Subventionen (vergeblich) das Gastspiel zu verhindern. In einer anschließenden Bundestagsdebatte rechtfertigte sich Brentano mit dem Hinweis auf die angeblich „geringe Aussagekraft Brechts für die moderne deutsche Kultur“ und ließ sich zudem zu der skandalösen, später viel zitierten Bemerkung hinreißen, dass „die späte Lyrik des Herrn Bert Brecht nur mit derjenigen Horst Wessels zu vergleichen ist“.¹⁶

14 Corine Defrance: Von der Konfrontation zur Kooperation. Deutsch-französische Kulturbeziehungen nach 1945, in: Colin u. a. (Hrsg.), Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen (Anm. 4), 52–61, hier: 53.

15 Zwar konnte 1956 die heute institutionell vom *Deutschen Akademischen Austauschdienst* (DAAD) betreute *Maison de l'Allemagne* in der *Cité internationale universitaire* de Paris eröffnen; das heutige *Heinrich-Heine-Haus* war zunächst jedoch mehr ein Studentenwohnheim als ein Kulturzentrum. Auf Grundlage lokaler Initiativen entstanden ebenfalls 1956 in Lille sowie 1960 in Marseille und Paris erste Kulturinstitute, die später vom Goethe-Institut übernommen wurden. In Paris begann man zunächst mit Sprachkursen, erst „1962 folgte die Programmarbeit“, vgl. Eckard Michels: Goethe-Institute in Frankreich, in: Colin u. a. (Hrsg.), Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen (Anm. 4), 274–276, hier: 275.

16 Walter Busse: „Haltet aus“, in: *Der Spiegel* (19.12.1961); vgl. hierzu auch Marcel Reich-Ranicki: „Brentano, Brecht, Horst Wessel und Johnson. Freie Schriftsteller dürfen nicht zu Freiwild werden“, in: *Die Zeit* 15 (1961) sowie Nicole Colin: 1959: Stunde Null der Brecht-Rezeption? Das Paradox des politischen Dichters, in: Matthias Lorenz, Maurizio Pirro (Hrsg.): *Wendejahr 1959. Brüche und Kontinuitäten in der deutschsprachigen Literatur in den 1950er Jahren*, Bielefeld 2011, 197–216, hier: 201.

Statt kultureller Exporte setzte man in der Bundesrepublik offiziell bevorzugt darauf, den transnationalen bzw. interkulturellen Dialog in der Zivilgesellschaft zu intensivieren, insbesondere durch Begegnungen zwischen Jugendlichen sowie durch Städtepartnerschaften. Der 1963 von Konrad Adenauer und Charles de Gaulle unterzeichnete Élysée-Vertrag stellte in diesem Zusammenhang einen (vorläufigen) symbolischen Höhepunkt der gegenseitigen Annäherung dar. Der Freundschaftsvertrag besaß indes keine kulturelle Schwerpunktsetzung; „der Begriff ‚Kultur‘ [wurde] im Vertragstext mit keinem Wort erwähnt“. Stattdessen setzte man auf „Erziehung und Jugend“.¹⁷ In direkter Reaktion auf den Vertrag wurde im gleichen Jahr noch das Deutsch-Französische Jugendwerk gegründet, das in der Folgezeit große Erfolge verbuchen konnte: „Zwischen 1963 und 1973 trafen sich über zwei Millionen deutsche und französische Jugendliche [...]. Auch die Zahl der *jumelages* stieg nach 1963 stark an.“¹⁸ So wichtig dies für die zivilgesellschaftlichen Kontakte war, „den offiziellen Kulturbeziehungen“ konnte der Vertrag jedoch „keine wirklichen Impulse geben“.¹⁹

Die seit 1963 jährlich am 22. Januar gefeierte politische Annäherung der beiden Länder produzierte historisch betrachtet freilich einen blinden Fleck, insofern die Beziehungen zur anderen Seite des Eisernen Vorhangs aus diesem deutsch-französischen Versöhnungsprozess offiziell ausgeschlossen waren. Da die Hallstein-Doktrin eine politische Annäherung zwischen der DDR und Frankreich bis in die 1970er Jahre verhinderte, setzte die DDR, anders als die Bundesrepublik, auf die Kultur. Mit „einem enormen organisatorischen und materiellen Aufwand“ versuchte man „über kulturelle Kontakte, den Weg für eine offizielle Anerkennung zu ebnen“.²⁰ Diese Strategie wurde durch die Tatsache erleichtert, dass in Frankreich zu dieser Zeit der *Parti Communiste Français* (PCF), die Kommunistische Partei Frankreichs, politisch sehr einflussreich war und eine zentrale Rolle für die von der DDR angestrebte Kulturarbeit unter dem Radar der offiziellen staatlichen Politik übernahm: „Anders als in der Bundesrepublik besaß die kommunistische Partei in Frankreich [...] nach dem Krieg [...] einen bedeutenden Einfluss und war nicht nur in der Kommunalpolitik, sondern auch im kulturellen und universitären Milieu überaus aktiv.“²¹

¹⁷ Defrance (Anm. 14), 56.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Dies mag auch der politischen Lage geschuldet sein, „waren die deutsch-französischen Beziehungen doch zwischen 1963 und der Mitte der 1970er Jahre nicht frei von Spannungen“. Ebd., 56.

²⁰ Pfeil, Dreiecksbeziehungen (Anm. 4), 66.

²¹ Vgl. Nicole Colin: Utopie eines *anderen* Deutschlands. Theater- und Literaturtransfer zwischen Frankreich und der DDR, in: Deutschland-Archiv (23.03.2020). Online abgerufen am 10. April 2021 auf Bundeszentrale für politische Bildung unter <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/306702/theater-und-literaturtransfer-zwischen-frankreich-und-der-ddr>. Vgl. hierzu auch Catherine Fabre-Renault: DDR-Literatur in Frankreich, in: Colin u. a. (Hrsg.), Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen (Anm. 4), 169–171, hier: 169: „1946 waren 28,2 % der Abgeordneten Kommunisten, die Satellitenstädte der drei großen Metropolen (Paris, Lyon, Marseille) sowie mittel-

Die einflussreichste Mittlerorganisation in diesem Kontext war die Freundschaftsgesellschaft *Échanges franco-allemands, association française pour les échanges culturels avec l'Allemagne d'aujourd'hui*, kurz EFA, die 1958, also drei Jahre nach dem Inkrafttreten der Hallstein-Doktrin, in Frankreich gegründet wurde und sich rasch zum „wichtigsten Sprachrohr für die diplomatische Anerkennung der DDR in Frankreich“²² entwickelte. Laut Ulrich Pfeil gab sich die EFA „als überparteiliche und pluralistische Gesellschaft aus, um in der französischen Gesellschaft stärkeres Gehör zu finden, tatsächlich verbarg sich jedoch hinter der zivilgesellschaftlichen Fassade eine kommunistische Vorfeldorganisation“.²³ Die deutsche Partnerorganisation der EFA wurde die 1962 gegründete *Deutsch-Französische Gesellschaft der DDR* (Deufra), die sowohl als „Koordinierungsstelle als auch Kontrollinstrument für die kulturpolitischen Beziehungen der DDR nach Frankreich“²⁴ operierte. Die EFA wurde zwar von den Mitgliedern des *Parti Communiste Français* dominiert, erreichte durchaus aber „auch Mitglieder aus anderen politischen Milieus [...], so dass sie das ideale Sprungbrett für die DDR war, um ihre Wahrnehmung über das kommunistische Lager hinaus auszudehnen“.²⁵ Allein im Jahr 1972 schickte die EFA „ca. 4000 Kinder und Jugendliche“ – keineswegs nur aus kommunistischen Familien – „sowie 2500 Mitglieder von Delegationen auf Reisen in die DDR“.²⁶ Wenn gleich der Austausch zahlenmäßig nicht mit den vielfältigen Programmen des Deutsch-Französischen Jugendwerkes konkurrieren konnte, gelang es der DDR ausgehend von diesen Aktivitäten bereits vor ihrer offiziellen Anerkennung 1973 auf der Grundlage ihrer zivilgesellschaftlichen und kulturellen Imagepolitik „als singuläre Identität“ und ein „alternative[r] deutsche[r] Staat wahrgenommen zu werden“.²⁷ In diesem Kontext spielte bis „zum Fall der Mauer [...] die Perzeption und Rezeption der DDR-Literatur eine wichtige Rolle bei dem Bild, das sich Franzosen von [dem Land] machten“.²⁸

Als weitere Vermittlungsinstanzen sind die Hochschulgermanist:innen zu nennen, von denen eine ganze Reihe die DDR für das ‚bessere‘ Deutschland hielten und sich, wie beispielsweise der Brecht- und Marx-Übersetzer Gilbert Badia, im Rahmen der EFA aktiv engagierten.²⁹ Darüber hinaus besaßen Zeitschriften eine zentrale Bedeutung:

große Hafenstädte (wie Le Havre, Dieppe, Saint-Nazaire) wurden zudem jahrzehntelang vom sogenannten Gemeindekomunismus regiert und unterhielten zum Teil rege Beziehungen in die DDR.“

²² Ulrich Pfeil: *Échanges franco-allemands* (EFA), in: Colin u. a. (Hrsg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen* (Anm. 4), 216.

²³ Ebd.

²⁴ Ulrich Pfeil: *Deutsch-Französische Gesellschaft der DDR* (Deufra), in: Colin u. a. (Hrsg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen* (Anm. 4), 190.

²⁵ Pfeil, *Dreiecksbeziehungen* (Anm. 4), 66.

²⁶ Fabre-Renault (Anm. 21), 170.

²⁷ Ebd.

²⁸ Pfeil, *Dreiecksbeziehungen* (Anm. 4), 66.

²⁹ Ulrich Pfeil: Badia, Gilbert, in: Colin u. a. (Hrsg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen* (Anm. 4), 115–117.

So wurde im Feuilleton der Tageszeitung *L'Humanité*, die bis 1994 als das offizielle Organ des PCF galt, gerne und ausführlich über die Theater- und Literaturszene der DDR berichtet. Auch die Literaturzeitschrift *Les lettres françaises*, die von 1953 bis 1972 von Louis Aragon geleitet wurde, vertrat einen dezidiert kommunistischen Standpunkt; gleiches gilt für *La Nouvelle Critique*, „die bereits 1956 einen ersten großen Überblick über die DDR-Literatur veröffentlichte“.³⁰

Exportpropaganda: Ostberlin zu Gast in Paris

Bedeutsam für den Theatertransfer zwischen Paris und Ostberlin waren zweifellos die gemeinsamen Exil- und *Resistance*-Erfahrungen. So basierte das Interesse vieler französischer Intellektueller an jenem „besseren“ Deutschland unter anderem wesentlich auf der von der DDR demonstrativ in den Vordergrund gestellten antifaschistischen Haltung und es stand in der Kontinuität des deutschen Exils im Frankreich der 1930er und 1940er Jahre. Deutsche und französische Intellektuelle aus dem linken Lager knüpften schon vor sowie während des Krieges zahlreiche persönliche Kontakte, die nach 1945 weitergeführt bzw. noch intensiviert wurden. Die weitreichenden Einflüsse dieses Netzwerks lassen sich im Theaterfeld gut nachverfolgen. Auch die zentrale Figur des Bühnentransfers zwischen Frankreich und der DDR, Bertolt Brecht, hatte nach dem erwähnten Reinfall mit der französischen Erstaufführung seiner *Dreigroschenoper* im Pariser Exil unter anderem Kontakte zu dem Mitbegründer der Zeitschrift *Europe*, Pierre Abraham, geknüpft. Abraham übersetzte und veröffentlichte bereits in den 1930er Jahren Auszüge der Stücke Brechts und setzte dies nach dem Krieg unbeirrt fort. Nach einigen Inszenierungen in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren durch Jean-Marie Serreau und Jean Vilar entfaltete das erste Gastspiel des *Berliner Ensemble* (BE) in Paris 1954 auf dem Festival *Théâtres des Nations* dann eine überaus nachhaltige Wirkung. Im intellektuellen Milieu löste die Inszenierung ein regelrechtes Erdbeben aus. Entscheidend verantwortlich für diese Euphorie waren Roland Barthes und Bernard Dort, die in der damals tonangebenden (vom französischen Brecht-Verleger Robert Voisin herausgegebenen) Theaterzeitschrift *Théâtre Populaire* von einer Theaterrevolution sprachen und in den kommenden Jahren mit ihren Artikeln für eine erfolgreiche Verbreitung des Brecht'schen Theaters in Frankreich sorgten.³¹ Dank der

³⁰ Colin, *Utopie* (Anm. 21); vgl. hierzu auch Gudrun Klatt: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): *Passagen. DDR-Literatur aus französischer Sicht*. Halle/Leipzig 1988, 6 sowie Fabre-Renault (Anm. 21), 170: „An der Côte d'Azur wurde z. B. ‚Le Patriote‘ von Picasso mit Originalzeichnungen unterstützt. Gleiches galt für die Literaturzeitung der PCF ‚La nouvelle critique‘ (1948–80), insbesondere Jean TAILLEUR, sowie ‚Les lettres françaises‘ (1942–72 und wieder seit 1990), die von 1953 bis 72 von Louis Aragon geleitet wurde.“

³¹ Vgl. Marco Consolini: *Théâtre Populaire 1953–1964. Histoire d'une revue engagée*, Paris 1998, 30.

beiden Redakteure wurde Brecht in kürzester Zeit zu einem der meistgespielten Dramatiker auf französischen Bühnen und man sprach von einer regelrechten Brechtomanie oder sogar einem *berlinerensembliste*.

Bertolt Brechts großer Erfolg in Frankreich ließ sich perfekt für die außenkulturellen Ziele der DDR instrumentalisieren und zeitigte positive Effekte auf seine Rezeption in Westdeutschland sowie im internationalen Kontext. Das Gastspiel des BE 1954 kann insofern als „Grundstein der – wenngleich inoffiziellen – französisch-ostdeutschen Kulturbeziehungen“³² bezeichnet werden, die sich in den 1950er auf Basis der Kontakte zwischen dem BE und dem *Théâtre des Nations* in Paris trotz mangelnder politischer Unterstützung von offizieller Seite stark intensivierten. Der damit verbundene Propagandaeffekt blieb auch im Westen nicht unbemerkt und Johannes Jacobi vermerkte 1960 anlässlich des dritten Gastspiels des BE in Paris:

Wie kein anderer deutschsprachiger Autor erobert sich Brecht das westliche Ausland. [...] Am größten war sein Triumph [...] jedoch jetzt in Paris. Hier durfte Helene Weigels Truppe zum dritten Male im Rahmen des „Theaters der Nationen“ gastieren. Dem Berliner Ensemble wurde dabei eingeräumt, was auf dieser alljährlichen Olympiade des Theaters noch keiner eingeladenen Bühne zugestanden worden war: Es durfte zwei schon früher von ihm in Paris gezeigte Inszenierungen wiederholen. Wie fruchtbar solch systematische Propagierung sein kann, bestätigten die beiden anderen Stücke des diesjährigen Pariser Gastspiels [...]. Der Propagandafaktor ist bei der Ostberliner Brecht-Darstellung nicht zu übersehen.³³

Wie gut vernetzt die Theaterfelder in Ostberlin und Paris über den Exportschlager Brecht waren, spiegelt sich nicht zuletzt in einer regen wechselseitigen Wahrnehmung der Theaterkritik wieder, zu der die französische Fachzeitschrift *Théâtre Populaire* maßgeblich beitrug, wie das Vorwort zur ersten Ausgabe von *Theater der Zeit* 1963 beispielhaft zeigt, in dem an prominenter Stelle stolz auf die positive Wahrnehmung von Seiten der Kollegen in Paris hingewiesen wird: „In einem längeren Beitrag versuchte die progressive französische Theaterzeitschrift ‚Théâtre populaire‘ kürzlich die siebzehn Jahrgänge unserer Zeitschrift einzuschätzen. Da war viel Lob für unserer Arbeit.“³⁴

Angesichts dieser vielversprechenden Anfänge eines fruchtbaren Austauschs trotz der offiziell schwierigen politischen Beziehungen stellte der Mauerbau 1961 eine

³² Christian Wenkel: Auf der Suche nach einem anderen Deutschland. Das Verhältnis Frankreichs zur DDR im Spannungsfeld von Perzeption und Diplomatie, München 2014, 211.

³³ Johannes Jacobi: „Warum Brecht sich Paris eroberte. Bericht und Betrachtung anlässlich einer Studienreise zum französischen Theater der Nationen“, in: Die Zeit 27 (01.07.1960). Wie Jacobi vermerkt, förderte der Erfolg darüber hinaus auch Brechts Ansehen in Ostberlin, wo er bekanntlich keinesfalls nur Befürworter hatte: „Der Ruhm des Ostberliner Ensembles, der auf Westreisen erworben und durch Gastspiele ständig vermehrt wird, dient diesem Staatstheater als Basis für seine künstlerische Selbstbehauptung. Es steht ja zu Hause immer wieder einmal vor der Notwendigkeit, seine vom staatsoffiziellen sozialistischen Realismus vielfach abweichende stilistische Sonderart zu verteidigen.“

³⁴ N. N.: [Vorwort], in: Theater der Zeit 1 (1963), 3.

brutale Zäsur und einen herben Rückschlag für die französische Außenkulturpolitik der DDR dar: Hatte die Tatsache, dass ostdeutsche Bühnen 1954, 1955, 1957 und 1960 in Paris auf dem Festival *Théâtre des Nations* euphorisch gefeiert worden waren,³⁵ das kulturelle Ansehen der DDR auch weltweit enorm gesteigert, waren solche Gastspiele ab 1961 vorerst nicht mehr möglich; für Theatertourneen wurden, wie *Theater der Zeit* immer wieder verbittert meldete,³⁶ von westlicher Seite keine Visa mehr bewilligt.³⁷ Es sollten fünf Jahre vergehen, bevor 1966 mit dem Gastspiel des *Deutschen Theaters* mit *Der Drache* von Jewgeni Schwarz unter der Regie von Benno Besson wieder ein Ostberliner Theater in Paris zu sehen war.

Dieses Gastspiel ist insofern als interessant zu bezeichnen, als es eine Art Vorboten für einen Generations- und Paradigmenwechsel der französisch-ostdeutschen Theaterbeziehungen darstellt. Der Schweizer Regisseur Benno Besson (1922–2006) war einer der bekanntesten europäischen Theatermacher seiner Generation; seine eigene Bekanntheit hat indes seine Rolle als Mittler für die französische Brechtrezep-tion unterminiert³⁸ – zumal er sich selber nie als Brechtschüler verstanden wissen wollte.³⁹ Bessons Beziehungen nach Frankreich reichen in die Kriegsjahre zurück: Schon 1942 wurde er mit seiner Compagnie von Jean-Marie und Geneviève Serreau⁴⁰ in die sogenannte Freie Zone zu einem Gastspiel eingeladen.⁴¹ Während seines Studiums lernte er im *Züricher Schauspielhaus* dann die Stücke Brechts kennen, 1947 traf er ihn dort auch persönlich und ging mit ihm nach Ostberlin ans *Berliner Ensemble*. Neben seinen Regiearbeiten kümmerte er sich dort, unter anderem gemeinsam mit

35 Neben dem BE in den Jahren 1954, 1955 und 1960 wurde 1957 die *Komische Oper Berlin* mit einer Inszenierung von Walter Felsenstein eingeladen, vgl. Wenkel (Anm. 32), 184–189.

36 Vgl. beispielsweise das Editorial von *Theater der Zeit* im November 1964, in dem davon berichtet wird, dass der Intendantin des *Theaters der Freundschaft*, Ilse Roderberg, „durch die Einmischung des alliierten Reisebüros in Westberlin“ eine Teilnahme an verschiedenen internationalen Theaterkongressen in London und Venedig „unmöglich gemacht“ worden sei, vgl. N. N.: [Vorwort], *Theater der Zeit* 22 (1964).

37 1963 war eine Teilnahme am *Théâtre des Nations* aufgrund der Einreiseverbote unmöglich. Zum zehnjährigen Bestehen des Festivals berichtet *Theater der Zeit*: „Es ist heute keine Frage mehr, ein DDR-Ensemble einzuladen. Die Leitung erwägt nicht einmal mehr einen solchen Vorschlag, denn sie weiß, daß Einreisevisa für DDR-Künstler nicht zu erhalten sind“. Pierre Lacreux: 10 Jahre Theater der Nationen, in: *Theater der Zeit* 6 (1963), 7.

38 Eine genauere Analyse dieser Rolle würde den Rahmen des Beitrags sprengen und wird an anderer Stelle erfolgen. Eine erste Sichtung des Bertolt-Brecht-Archivs in Berlin zu diesem Zwecke erfolgte im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes im Juli 2020 als Gastwissenschaftlerin am Exzellenzcluster EXC 2020 *Temporal Communities* (Research Area 4: *Literary Currencies*) der Freien Universität Berlin.

39 Vgl. Patricia Pasic: Besson, Benno, in: Colin u. a. (Hrsg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen* (Anm. 4), 131–132 sowie Thomas Irmer, Matthias Schmidt: *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, hrsg. von Wolfgang Bergmann, Berlin 2003, 37–55.

40 Ebd., 37.

41 Colin, *Deutsche Dramatik* (Anm. 1), 203, 228.

Elisabeth Hauptmann, sehr intensiv um die Kontakte des BE nach Frankreich.⁴² Da sich nach dem Tod von Brecht seine Position am Berliner Ensemble jedoch merklich verschlechterte, wechselte Besson zu Beginn der 1960er Jahre als Regisseur ans *Deutsche Theater* unter der Leitung von Wolfgang Langhoff.⁴³

Das Gastspiel des *Deutschen Theaters* in Paris war ein voller Erfolg,⁴⁴ der das Theater in Ostberlin als Hauptstadt der DDR nach einer längeren Pause erneut positiv in die Schlagzeilen der französischen Presse brachte. Hatte Besson – zum Bedauern Brechts – auf der Pressekonferenz anlässlich des ersten Gastspiel des BE 1954 in Paris noch völlig im Schatten des Meisters gestanden,⁴⁵ avancierte er 1966 nun selbst zum Star.⁴⁶ Der hierin bereits angekündigte Generationswechsel im Theatertransfer zwischen Paris und Ostberlin vollzog sich tatsächlich dann in den 1970er Jahren und korrelierte mit der nachlassenden Begeisterung für das *Berliner Ensemble*, das man als zunehmend dogmatisch und verstaubt wahrnahm.⁴⁷ Zwar wurde Helene Weigel noch einmal 1971 mit dem BE nach Frankreich eingeladen und bei ihrem letzten Bühnenauftritt vor ihrem Tod in der Titelrolle der brechtschen *Mutter* (nach Maxim Gorki) euphorisch gefeiert, größere Aufmerksamkeit erhielten aber zwei Mitarbeiter Bessons an der Ostberliner *Volksbühne*, die dieser seit 1969 leitete: Manfred Karge und Matthias Langhoff. Ausgehend von dem Erfolg ihrer Inszenierung des *Brotladens* von Bertolt Brecht sollte sich das Interesse in Frankreich in den kommenden Jahren zunehmend auf die Arbeit der Volksbühne fokussieren. Ab Mitte der 1970er Jahre verlegte Besson – ebenso wie Karge und Langhoff – seinen Lebensmittelpunkt schließlich ganz nach Frankreich; alle drei beeinflussten dort dann auch entscheidend die französische Rezeption von Heiner Müller.⁴⁸

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass dem Theater in der Entwicklung der kulturellen sowie politischen Beziehungen zwischen Frankreich und der DDR eine entscheidende Funktion zukam. Ausgehend vom überwältigenden Erfolg Brechts im Paris der 1950er Jahre, dem eine starke Fokussierung auf das *Berliner Ensemble* folgte, ist ab Mitte der 1960er Jahre eine Diversifizierung zu beobachten: Auch andere Theater wie das *Deutsche Theater* oder die *Volksbühne* wurden nun wahrgenommen. Abgesehen

⁴² Vgl. Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Signatur 698: Korrespondenz Frankreich, A bis E.

⁴³ Vgl. Irmer, Schmidt (Anm. 39), 45.

⁴⁴ Wenkel (Anm. 32), 245–249.

⁴⁵ Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Signatur 734/50: In einem Brief vom 15.07.1954 entschuldigt sich Bertolt Brecht bei Besson, ihn bei der Pressebesprechung in Paris nicht vorgestellt zu haben und schlägt vor, einen kleinen Artikel über seine Inszenierung zu schreiben.

⁴⁶ Nach einer Pressekonferenz, auf der er eingehend zu den Arbeitsweisen des DDR-Theaters befragt wurde, erhielt er 1967, vermittelt durch die EFA, eine Einladung zu einem Vortrag an die Sorbonne, vgl. Wenkel (Anm. 32), 227.

⁴⁷ Colin, *Deutsche Dramatik* (Anm. 1), 465.

⁴⁸ Ebd., 553.

von Bertolt Brecht und später Heiner Müller blieb die Rezeption anderer Dramatiker aus der DDR in Frankreich jedoch ebenso marginal, wie umgekehrt die Unterstützung der DDR von Importen französischer Dramatik, wobei für Letzteres verschiedene Gründe ausschlaggebend waren. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, wurde die Rezeption des in den 1950er und 1960er Jahren in Paris gefeierten absurden Theaters sowie den existenzialistischen Stücken Jean-Paul Sartres zwar vor allem durch ideologische Vorbehalte beeinträchtigt bzw. verhindert; vor dem Hintergrund der chronischen Devisenknappheit existierten aber auch finanzielle Hürden,⁴⁹ die dem Wunsch, zeitgenössische Stücke aus dem Ausland zu spielen, zuweilen im Weg standen.⁵⁰

Im Kreuzfeuer der Kritik: „Das große Welttheater Berlin“

In Westberlin verlief die Entwicklung des deutsch-französischen Theatertransfers gänzlich anders, man könnte fast sagen diametral entgegengesetzt: Anstatt wie in der DDR auf den Export von Theaterstücken und -aufführungen zu setzen, stand hier – in Anknüpfung an die Vorkriegstraditionen – der Import französischer Dramatik im Vordergrund. Bedeutsam erschien im Vergleich zum Brecht-Monopol im Theatertransfer zwischen Frankreich und der DDR die große Diversität an französischen Autoren, die auf westdeutschen Bühnen gespielt wurden: Neben Klassikern wie Molière und Marivaux sowie Autoren des Unterhaltungstheaters wie der bekannte Pariser Boulevardautor Jean Anouilh, der bis in die 1970er Jahre der meistgespielte französische Autor der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik war,⁵¹ wurden vor allem Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet sowie Jean Giraudoux inszeniert.

⁴⁹ Die Devisenknappheit hatte unter anderem negative Auswirkungen auf die DDR-Hochschulromanistik, welche „Reisen und zusätzlich die Bibliotheksausstattungen empfindlich“ einschränkte, vgl. Wolfgang Klein: Romanistik in der DDR, in: Colin, Umlauf (Anm. 13), 401–403, hier: 402.

⁵⁰ Dies unterstreicht ein Artikel in *Theater der Zeit*: „Obwohl wichtige Werke Lorcás, Millers oder Dürrenmatts durch Boykottmaßnahmen westdeutscher Verlage für uns nicht zugänglich und unsere Valutamittel begrenzt sind, zeigt die Ankündigung von über 20 Autoren das Streben unserer Theater nach humanistischer Weltoffenheit.“ Der Artikel übt aber auch Selbstkritik angesichts der Zögerlichkeit bzw. Unsicherheit der Spielplangestalter an ostdeutschen Bühnen und bedauert Versäumnisse im Blick auf „fortschrittliche“ französische Dramatiker: „Wenn neue realistische Stückeschreiber wie die Franzosen Planchon und Gatti [...] zuerst in den westdeutschen Spielplänen auftauchen, sind [...] Bühnenvertrieb und Theater nicht auf dem laufenden.“ Manfred Nossig: Spielpläne in Ost und West, in: *Theater der Zeit* 10 (1962), 28–31, hier: 29.

⁵¹ „In 18 Jahren wurden 13131 Aufführungen von seinen Stücken verzeichnet. Ab 1968 ließ das Interesse jedoch deutlich nach.“ Colin, *Deutsche Dramatik* (Anm. 1), 178.

Dass es sich bei der Rezeption französischer Dramatiker in der Bundesrepublik um eine Dreiecksge­schichte mit entsprechenden Wechselwirkungen handelt, belegt auf anschauliche Weise das Beispiel von Jean-Paul Sartre, der es in der Gesamtstatistik des westdeutschen Bühnenvereins der Jahre 1947 bis 1975 hinter Molière (5. Platz) und Anouilh (8. Platz) auf den 13. Platz der meistgespielten Autoren schaffte. Sartres Stück *Die Fliegen*, das schon 1948 am Westberliner Hebbel-Theater aufgeführt wurde, erhielt in der DDR herbe Verrisse: Der bekannte Theaterkritiker Fritz Erpenbeck, der bereits „Sartres Philosophie Tendenzen zum Faschismus unterstellt“ hatte, bezeichnete das Stück als „dekadent“;⁵² „Wolfgang Langhoff, damaliger Intendant des Deutschen Theaters [...], ließ wissen, das Stück wirke auf ihn, als erhalte er zum Trinken einen Becher voll Eiter“.⁵³ Die rigorose Ablehnung korrespondierte mit den damals im PCF-nahen Intellektuellenmilieu in Frankreich kursierenden Meinungen über Sartre und sein nicht immer kritikloses Verhältnis zum Marxismus bzw. zur Kommunistischen Partei.⁵⁴ Entsprechend fanden auch *Die schmutzigen Hände* in der DDR zunächst keinen Gefallen. Im Juli 1948 wurde in *Theater der Zeit* die Übersetzung eines Artikels des französischen Autors Pol Gaillard über neuere Inszenierungen in Paris veröffentlicht, der unter anderem einen Verriss der französischen Uraufführung des Stückes enthielt. Das Stück, so Gaillard, gebe

ein verblüffendes Bild der kommunistischen Partei, so wie es sich Reaktionäre vorzustellen belieben, das heißt als eine Bande von Fanatikern, die ihre Zeit damit verbringen auf ein Augenzwinkern von Moskau die Richtung zu wechseln und sich mit Bombenwürfen, Gift und Revolvern zu beschäftigen. [...] Dazu kommen die üblichen Sartreschen Zoten, die ehebrecherischen Szenen und die verschiedenen existentialistischen Ergüsse.⁵⁵

Doch die Zeiten änderten sich und mit ihnen die Einstellung gegenüber Sartre: Mit dem Tauwetter nach dem Tode Stalins stieg das Interesse an dem existentialistischen Erfolgsautor auch bei den offiziellen DDR-Instanzen. 1956 wurde *Nekrassow* an der Ostberliner *Volksbühne* mit großem Erfolg aufgeführt und die meisten vorher stark kritisierten Werke fanden nach und nach in den 1960er Jahren ihren Weg auf die DDR-Bühnen,⁵⁶ wenngleich die Vorbehalte nicht prinzipiell ausgeräumt waren, wie ein Artikel zur deutschen Erstaufführung der *Eingeschlossenen von Altona* aus dem Jahr 1960 von André Müller beispielhaft belegt.⁵⁷

52 Rolf Schneider: „Tendenzen zum Faschismus. In der frühen DDR galt Jean-Paul Sartre als Feind und Argument im Klassenkampf“, in: DIE WELT (27.05.2005).

53 Ebd.

54 Unter anderem Sartres Essay *Der Existenzialismus ist ein Humanismus* von 1946 hatte in diesem Zusammenhang heftige Kritik provoziert.

55 Pol Gaillard: Aus dem Pariser Theaterleben, in: Theater der Zeit 7 (1948), 24–26, hier: 24.

56 Peter Morten: „Sartres *Nekrassow*. Zwei Theaterabende in der Ostberliner Volksbühne“, in: Die Zeit (08.11.1956).

57 Vgl. André Müller: Cui bono? Die *Eingeschlossenen* von Jean-Paul Sartre in Essen, in: Theater der Zeit 7 (1960), 67–70.

Rigoroser und nachhaltiger als die Kritik an den Bühnenstücken Sartres war jedoch die Ablehnung des in Westdeutschland bejubelten absurden Theaters. Die Abneigung der DDR-Theaterkritiker:innen und -macher:innen deckte sich durchaus mit den Vorbehalten der französischen Brechtianern aus dem Umfeld der Zeitschrift *Théâtre Populaire*, welche „die Avantgardebühnen *rive gauche* als ‚bürgerlich‘“ ablehnten:

Diese disqualifizieren sich in den Augen der Redakteure weniger ästhetisch oder ökonomisch als vielmehr politisch. An erster Stelle sind hier Samuel Beckett sowie Ionesco zu nennen. Ihre Texte [...] erscheinen allein schon aufgrund der Negativität ihrer Sprachkritik, Sprachzerstörung bzw. Sprachlosigkeit – verstanden als Ausweis eines radikalen Pessimismus bzw. Nihilismus – indiskutabel.⁵⁸

Die erste DDR-Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* fand entsprechend erst in der Spielzeit 1987/88 am *Staatsschauspiel Dresden* statt. In der Bundesrepublik war Beckett hingegen seit den 1950er Jahren einer der beliebtesten Dramatiker aus Frankreich.⁵⁹ Neben Albert Bessler, dem Chefdramaturgen der *Staatlichen Schauspielbühnen Berlin*, der *Warten auf Godot* bereits früh zu den *Berliner Festwochen* einlud, war dies vor allem dem Intendanten des Theaters zu verdanken:

Boleslaw Barlog [...] war [...] nach der deutschen Premiere von „Warten auf Godot“ im Schlosspark-Theater (8.9.1953) von der Beckettschen Ästhetik begeistert und sicherte für das Schiller-Theater die Rechte der deutschen Uraufführungen der Stücke „Das letzte Band“ (28.9.1959) und „Glückliche Tage“ (30.9.1961). Becketts erste direkte Teilnahme erfolgte im Februar 1965, als er dem Probenverlauf der neuen Produktion von „Warten auf Godot“ (Premiere am 25.2.1965) unter der Leitung von Deryk Mendel beiwohnte.⁶⁰

Am 26. September 1967 wagte Beckett, den Barlog als „Hausheilige[n]‘ des Schiller-Theaters“ zu bezeichnen pflegte,⁶¹ dann seine erste eigene Inszenierung in der Werkstatt des *Schillertheaters* in Berlin;⁶² sechs weitere seiner Stücke folgten in den Jahren bis 1978.

Neben Beckett waren selbstverständlich auch andere französische Autoren des absurden Theaters in Berlin vertreten, wenngleich hier keine mit Beckett vergleichbare Zusammenarbeit mit einem bestimmten Theater oder Regisseur festzustellen ist. Besondere Erwähnung verdient in diesem Kontext, um den Kreis zu schließen, allerdings

⁵⁸ Colin, *Deutsche Dramatik* (Anm. 1), 250.

⁵⁹ Becketts besondere Beziehung zu der Theaterszene in der BRD im Allgemeinen und Westberlin im Besonderen hat unter anderem Marie-Christine Gay ausführlich dargestellt, vgl. Marie-Christine Gay: *Le théâtre „de l'absurde“ en RFA. Les œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin*, Berlin 2018.

⁶⁰ Marie-Christine Gay: Beckett, in: Colin u. a. (Hrsg.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen* (Anm. 4), 123–125, hier: 124.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Johannes Jacobi: „Beckett in Berlin“, in: *Die Zeit* 40 (1967).

die Uraufführung der *Wände* von Jean Genet, die (ungewöhnlicher Weise fünf Jahre vor der ersten Inszenierung in Paris) am 19. Mai 1961 im *Schloßpark-Theater* unter der Regie von Hans Lietzau stattfand.⁶³ Während die französische Erstaufführung 1966 in Paris zu einem politischen Theaterskandal von zuvor unbekannter Heftigkeit ausufern sollte, der den Kulturstaatsminister André Malraux zu einer legendären Rede vor der *Assemblée Nationale* zwang,⁶⁴ verlief die Uraufführung des Stückes in Berlin zunächst bemerkenswert friedlich und fand überraschend großen Beifall beim bürgerlichen Publikum sowie bei der Kritik. Das mag unter anderem daran liegen, dass das Stück über den Algerienkrieg, dessen obszöne Passagen ohnehin weitgehenden Streichungen zum Opfer gefallen waren,⁶⁵ in Berlin, das gerade direkt auf einen der Höhepunkte des Kalten Krieges zusteuerte, eher einen Ablenkungseffekt erzeugte, fühlte man sich in Deutschland doch von den Entkolonialisierungsprozessen in Afrika und Asien in den 1950er und frühen 1960er Jahren kaum betroffen. Auf der Anklagebank saßen hier endlich einmal nicht die Deutschen, sondern die (West-)Alliierten – die Franzosen, die Engländer und die Niederländer –, die sich für einen schmutzigen und menschenverachtenden Krieg zu verantworten hatten. Insofern kann dem Stück, das für viele Zuschauer und Kritiker aufgrund fehlender Kontextualisierung in vielerlei Hinsicht rätselhaft blieb, sogar eine regelrechte Entlastungsfunktion zugeschrieben werden.⁶⁶

Während anlässlich der Uraufführung dergestalt positive Reaktionen überwogen, sollte das Stück bei seiner Wiederaufnahme im Oktober 1961 allerdings doch noch für politische Misstöne in den deutsch-französischen Beziehungen sorgen. Dabei ist der Konflikt, so suggeriert es jedenfalls ein Artikel von Rudolf Walter Leonhardt in der *ZEIT*, zumindest indirekt auf die angespannte Atmosphäre, die in Berlin nach dem Mauerbau herrschte, zurückzuführen.⁶⁷ So hatte sich Boleslaw Barlog als Intendant des *Schloßpark-Theaters*, nachdem Berlin mit der Mauer „sehr gegen seinen Willen, um eine Sehenswürdigkeit bereichert worden“ war, laut Leonhardt, schon

überzeugen lassen müssen, daß die Aufführung eines kommunistischen Thesenstückes wie der Geschichte vom Herrn Puntila und seinem Knecht Matti nach dem 13. August Mobilien und

⁶³ Vgl. hierzu Nicole Colin: Französisches Theater in Deutschland, in: Colin u. a. (Anm. 4), 253–257, hier: 255, sowie dies.: Taktische Kürzungen. Jean Genets „Paravents“ auf deutschen Bühnen, in: Oliver Lubrich, Matthias Lorenz (Hrsg.): Jean Genet und Deutschland, Gifkendorf 2014, 259–276.

⁶⁴ Vgl. André Malraux: En réponse à divers orateurs critiquant la création, à l'Odéon – Théâtre de France, des „Paravents“ de Jean Genet. Intervention à l'Assemblée nationale, 27 octobre 1966. Online abgerufen am 10. April 2021 auf *Assemblée nationale* unter www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ek.asp.

⁶⁵ Von 210 Seiten Text bleiben – wie der *Spiegel* berichtet – bei der Uraufführung nur rund 130 übrig. Vor allem wurde „aus Gründen des Takts“ gekürzt. Dies betrifft vor allem „einige Bordellszenen“ sowie „allzu blutrünstige oder obszöne Passagen“. N. N.: „Tote überall“, in: Der Spiegel 23 (30.05.1961), 69–70, hier: 69.

⁶⁶ Vgl. Colin, Taktische Kürzungen (Anm. 63).

⁶⁷ Rudolf Walter Leonhardt: „Das große Welttheater Berlin. Ein Zeitstück in zehn Glossen“, in: Die Zeit 42 (13.10.1961).

Fensterscheiben des Schiller-Theaters in überflüssiger Weise hätte gefährden können. Also nicht dieser Brecht, nicht jetzt, nicht in Berlin.⁶⁸

Als Barlog dann auch noch von der französischen Botschaft in Westberlin aufgefordert wurde, die Wiederaufnahme der *Wände* vom Spielplan zu nehmen,⁶⁹ widersetzte er sich dem politischen Druck und weigerte sich, ein zweites Mal in nur wenigen Wochen, Selbstzensur zu üben: „Barlog [blieb] hart: Wenn ein Intendant (oder ein Schriftsteller oder ein Verleger oder ein Chefredakteur) erst einmal anfangen will, es jedem recht zu machen und Proteste zu scheuen, dann hört alles auf.“⁷⁰

Anzumerken ist, dass der offen ausgetragene (politische) Streit zwischen Barlog und der französischen Botschaft keinesfalls auf eine Krise in den westdeutsch-französischen Kulturbeziehungen deutet, sondern im Gegenteil belegt, dass hier bereits auf Augenhöhe diskutiert wurde und dass der Theatertransfer auf Grundlage des Autorenimports französischer Dramatik ein sicheres Fundament besaß. Im Blick auf die *ménage à trois* löste die enge Verbindung, die in den Spielplänen der Westberliner Theater und Festivals deutlich sichtbar zu Tage trat, in der DDR gerade nach dem Mauerfall keine Begeisterung aus, sondern erzeugte vielmehr bittere Ressentiments. Dies zeigt sich beispielhaft in dem schon eingangs zitierten Artikel von Hans-Rainer John über die *Berliner Festtage* und *Festwochen*, der sich explizit gerade gegen verschiedene Inszenierungen französischer Autor:innen richtet. John beginnt seine polemische Kritik mit der Aufführung des Stückes *Ein Schloss in Schweden* an der *Komödie am Kurfürstendamm*, der „Boulevard-Bestseller der westlichen Welt“, geschrieben von der „mit bewunderter Anruchigkeit umgebene[n] Françoise Sagan“, das als „zynisches, ekelhaftes Stück“ und Sinnbild eines Theaters „als unmoralische Anstalt“ bezeichnet wird.⁷¹ Als zweites Beispiel zur Illustration der (angeblich) desaströsen Theaterentwicklungen in der BRD wird die Inszenierung von *Glückliche Tage* des „absurden Mülleimer-Poeten“ Samuel Beckett, dem „Haupt der westlichen Avantgarde“, im *Schiller-Theater* angeführt. Die französischen Stücke des absurden Theaters eignen sich augenscheinlich ganz besonders gut als Beleg für die Überlegenheit des sozialistischen Systems gegenüber der Dekadenz der westlichen Welt, die hier, Johns Meinung nach, in ein „Theater ohne Idee, ohne Perspektive“ mündet. „Mülltonne, Klosett, Endspiel“ – so das Fazit:⁷² „Unterhaltungstheater von frivoler Amoralität auf der einen Seite, dekadente Absurditäten auf der anderen.“⁷³

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., vgl. auch Johannes Jacobi: „Die Dunkelmänner hinter den Intendanten. Das Kesseltreiben in Berlin gegen *Die Teufel* von Whiting ist kein Einzelfall“, in: *Die Zeit* (06.04.1962).

⁷⁰ Leonhardt (Anm. 67).

⁷¹ John (Anm. 10), 5.

⁷² Ebd., 4.

⁷³ Ebd.

Fazit

Wie gezeigt werden konnte, wurde der intensive deutsch-deutsch-französische Theatertransfer in den 1960er Jahren in beiden Teilen Deutschlands und Frankreich stark beeinflusst sowohl durch eine Politisierung der Kulturbeziehungen als auch eine Kulturalisierung der Politik – zwei Prozesse, die sich wechselseitig stark beeinflusst haben, aber immer vor dem Hintergrund der jeweiligen geopolitischen Entwicklungen zu beurteilen sind.

Dabei verlief die literarische Zirkulation auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs durchaus in unterschiedliche Richtungen. So war man in Ostberlin seit den 1950er Jahren – nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Hallstein-Doktrin – darauf konzentriert, ausgehend von den Erfolgen Bertolt Brechts in Paris sowie den bereits seit der Kriegs- und Vorkriegszeit existierenden intensiven Kontakten zur französischen Intellektuellenszene, den Export auszuweiten. Nach einer Konzentration des Interesses auf das *Berliner Ensemble* ist nach dem Mauerbau ab Mitte der 1960er Jahre dann eine Ausdifferenzierung der Kontakte des Berliner Theaterfeldes nach Paris zu konstatieren, wobei der Exportaspekt beherrschend bleibt; hinsichtlich des Imports französischer Kultur gab es hingegen deutliche Hindernisse, um nicht zu sagen Blockaden: So setzte ein wirklicher Austausch erst langsam nach der Unterzeichnung eines Kulturabkommen zwischen beiden Ländern im Jahr 1981 ein. 1983 wurde das *Kulturzentrum der DDR* (KUZ) in Paris eröffnet, 1984 folgte die Gründung des französischen Kulturinstituts in Ost-Berlin, welche die DDR jahrelang unterbunden hatte, „weil sie den Einfluss westlichen Gedankengutes auf ihre Bevölkerung fürchtete“.⁷⁴

Setzte die DDR ganz auf Export, dominierte bis zum Ende der 1960er Jahre im Westen der Import französischer Dramatik – das Interesse am bundesdeutschen Theatergeschehen blieb zugleich in Frankreich – im Vergleich zur DDR – bis auf wenige Ausnahmen eher marginal. Auch die Westberliner Theater, allen voran das *Schiller-Theater*, interessierten sich mehr für den Import als für Gastspiele und glänzten mit Erst- und sogar Uraufführungen der wichtigsten französischen Avantgarde-Autoren der Epoche wie Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett oder Jean Genet, die ihrerseits in der DDR als politisch verdächtig bzw. schlicht dekadent galten und künstlerisch weitgehend ignoriert wurden, da sich ihre Werke nicht mit den Prinzipien des Sozialistischen Realismus in Einklang bringen ließen.

Die Intensität der wechselseitigen deutsch-deutschen Observation der jeweiligen Kontakte mit dem französischen Nachbarn, die hier nur anhand einiger Beispiele veranschaulicht werden konnte, belegt indirekt die politische Bedeutung des triangulären kulturellen Austausches im Theaterfeld. Wie deutlich wurde, handelt es sich

⁷⁴ Ulrich Pfeil: Centre culturel français (Berlin/DDR), in: Colin u. a. (Hrsg.), Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen (Anm. 4), 154–155, hier: 154.

tatsächlich um ein Dreiecksverhältnis, dessen deutlichste Eigenschaft in einem von Systemkonkurrenz geprägten Dialog liegt, das aber auch von Asymmetrie bestimmt wurde: Während das, was im Westen gefeiert wurde, im Osten nicht selten Ablehnung auslöste, sind solche Reaktionen im Westen umgekehrt selten zu beobachten – was nicht zuletzt den soliden Beziehungen zwischen Frankreich und der Bundesrepublik geschuldet sein mochte.

Wenngleich der Mauerbau für den Theatertransfer zwischen der DDR und Frankreich eine wirkliche, wenngleich vorübergehende Zäsur darstellte, lässt sich insgesamt aber feststellen, dass die unerfreulichen Spannungen und Konflikte zwischen beiden deutschen Staaten im Dreiecksverhältnis mit Frankreich oft überaus fruchtbare und stimulierende Wirkungen zeitigten und der Ost-West-Konflikt in diesem Sinne letztlich als eine wichtige Grundlage für die Entwicklungen der heutigen Welttheatermetropole Berlin bezeichnet werden kann.