

KAI-UWE MERZ

EISZEIT BERLIN



EINE KULTURGESCHICHTE
DES KALTEN KRIEGS

ELSENGOLD





KAI-UWE MERZ

EISZEIT BERLIN

EINE KULTURGESCHICHTE
DES KALTEN KRIEGS



EINLEITUNG

Brennpunkt des Weltkonflikts –
Berliner Kulturgeschichte im Kalten Krieg

7



PROLOG

Verwirrspiel auf dem Theater – Bertolt Brecht,
Günter Grass und *Die Plebejer proben den Aufstand*

13



STADTPOLITIK

Professor Bürgermeister –
Otto Suhr will große Politik für Berlin

27



KULTURPOLITIK

Joachim Tiburtius und Johannes R. Becher –
Antipoden im Kalten Krieg

43



KULTUS

Julius Kardinal Döpfner und Otto Dibelius –
Kirche in der Doppelstadt

57



LITERATUR

Verna B. Carleton –
Zurück in Berlin, und der Bär tanzt nicht mehr

73



THEATER

Wir warten auf Godot –
Boleslaw Barlog holt Samuel Beckett

89



MUSIKTHEATER

Walter Felsenstein –
Die Komische Oper, Berlins viertes Haus

103



MUSIK

Herbert von Karajan –
Seine Philharmoniker! Endlich! Lebenslang!

121



SKULPTUR

Bernhard Heiliger –
Brekers Schüler schafft das Denkmal Berliner Freiheit 137



MALEREI

Otto Nagel –
Der Porträtist Berlins als Akademiepräsident 151



STADTARCHITEKTUR

Otto Bartning –
Die Interbau als Antwort auf die Stalinallee 169



FILM

Slatan Dudow –
Angelica Domröse und die *Verwirrung der Liebe* 181



FERNSEHEN

Hans Mahle und Alfred Braun –
DFF und SFB starten das Medium der Zukunft 197



ZEITUNG

Axel Springer –
Zweiter Aufstieg und Fall des Hauses Ullstein 215



SCHLUSSBETRACHTUNG

Paradox Berlin –
Der Ostteil, der Westteil und die Hauptstadtfrage 233



EPILOG

Zement, Mörtel, Stacheldraht –
Verdopplung der geteilten Kulturstadt 249

Literaturverzeichnis 254

Bildnachweis, Impressum 256



EINLEITUNG

BRENNPUNKT DES WELTKONFLIKTS – BERLINER KULTURGESCHICHTE IM KALTEN KRIEG

An jenem Tag wird es kein Licht geben, sondern Kälte und Frost.

SACHARJA 14,6

DAS EISZEIT BERLIN IST STADT DER PARADOXIEN.

Da sind die beiden Halbstädte Ost- und West-Berlin, die jede für sich behaupten, die andere mindestens mit zu vertreten, wenn nicht sogar ganz allein ganz „Berlin“ zu sein.

Da ist das Lebensgefühl der Berliner, die trotz aller Widrigkeiten, Schwierigkeiten, Formalitäten wissen, ihr irgendwie doppeltes Berlin sei eine Stadt. Die eine Hälfte ist Hauptstadt ihres Teilstaats, den die andere Hälfte nicht anerkennt. Diese andere Hälfte wiederum möchte Hauptstadt ihres Teilstaats sein, darf es nicht sein. Genauso ist der Begriff *Kalter Krieg* paradox. Der Historiker, Ungar und Katholik John Lukacs hielt den Terminus für „irreführend“. Lukacs publizierte bereits 1961, während der Konflikt in vollem Gang ist, seine *Geschichte des Kalten Krieges*, die im Jahr darauf auf Deutsch erscheint. Dabei ist der Terminus *Kalter Krieg* Paradebeispiel für den philosophischen Begriff des Paradoxons. Lukacs erklärt: „Die Spaltung Europas und der Gegensatz zwischen den feindlichen Interessensphären gefror zu eindeutiger, eisiger Starre; aber die Leidenschaft der Menschen, diese Haupttriebfeder in der Geschichte der Demokratie, erhitzte sich zu schwelender Glut.“ Exakt diese abstrakt beschriebene Gefahr, das plötzliche Umschlagen von *Eiszeit* zu Auseinandersetzung auf Leben und Tod, das hatte Berlin am 17. Juni 1953 konkret erlebt, jenem Tag und jenem Ereignis, mit dem wir den in seiner zeitlichen Erstreckung unbestimmten, in dieser Hinsicht unter Historikern begrifflich strittigen *Kalten Krieg* für diese Kulturgeschichte beginnen lassen. Der Tag und seine Ereignisse waren glimpflich ausgegangen, wenn man auf die Verhinderung bewaffneter kriegерischer Auseinandersetzung schaut. Für den Zeitgenossen Lukacs, dessen Heimatland Ungarn

Kalter Krieg als Krieg der Parolen, und zwar von Weitem sichtbar: „Berlin bleibt frei“ – das ist die Parole der Kundgebung am Tag der Arbeit 1959. *Berlin* ist die Inselstadt West-Berlin.

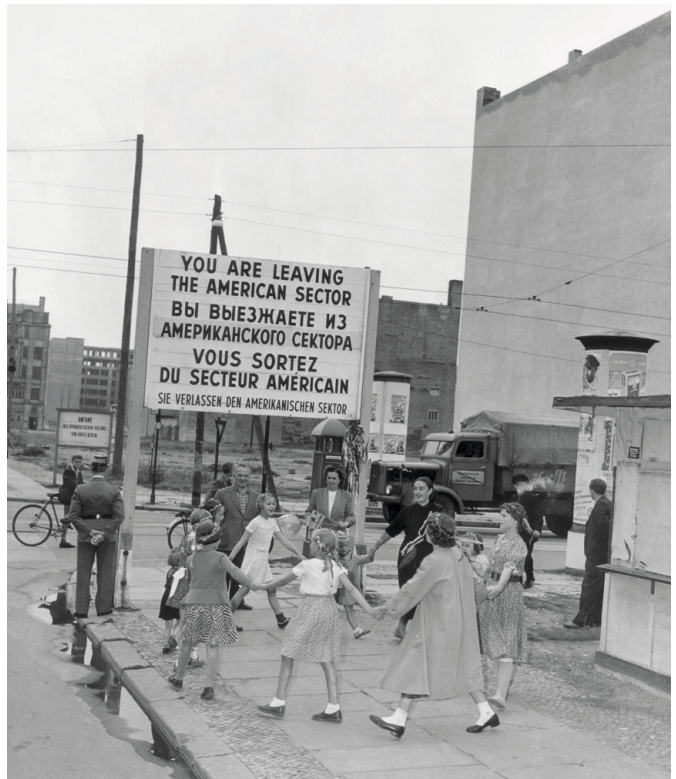
1956 die gewaltsame Niederschlagung seiner Rebellion gegen den Sowjetkommunismus erlebt hatte, war die Geografie des Kalten Kriegs klar: „Das Zentrum des Kalten Krieges ist Europa. Das Zentrum Europas ist Deutschland. Das Zentrum Deutschlands ist Berlin.“ Drei Ebenen lagen übereinander. Sie standen in der Spaltung von Kontinent, Nation und Metropole untereinander in Verbindung. Zentrum des Weltkonflikts war Berlin. Alles hing mit allem zusammen. Das machte Politik in Berlin schwierig, und zwar in beiden Berliner Rathäusern, dem richtigen *Berliner* Rathaus, das *Rotes* Rathaus wegen des roten Backsteins heißt, und dem ausgelagerten, dem *Schöneberger* Rathaus. Die Konstellation war im Detail so kompliziert, dass es in Schöneberg Experten dafür gab, die bis nach dem Mauerfall 1989 wie Auguren zurate gezogen wurden, weil bei fast jedem Thema Statusfragen berührt waren. Allein konnte keine der beiden Teilkommunen nahezu nichts entscheiden, ohne die nationale Regierung, in Ost-Berlin ohne die Staatspartei Sozialistische Einheitspartei Deutschlands SED, vor allem ohne die jeweils zuständigen Alliierten, Schutz-, Besatzungsmächte zu fragen. Als Ernst Reuter, später erster Regierender Bürgermeister, 1946 wieder als Stadtrat im gesamtberliner Magistrat anfang, nannte er schon die damalige Absurdität der Regierungsgeschäfte eine „Sehenswürdigkeit“ und spottete: „Man sollte das auf eine Weltausstellung schicken.“

Diese zentrale Rolle der Stadt im Brennpunkt des Weltkonflikts war den meisten Berlinern bewusst. Dieses Selbstbild, das zugleich das Fremdbild der Stadt rund um den Erdball war, fand sich in den Berlin-Romanen der Nachkriegszeit in spiegelbildlich entgegengesetzter politischer Wertung. Der geborene Berliner und Anarchist mit Sowjeterfahrung Theodor Plievier orchestrierte in seinem Epos *Berlin* von 1954 Reuters Rollenzuweisung eines Berlins, nämlich seines West-Berlins, als Stadt der Freiheit. Der Sachse Erich Loest dagegen zeichnet in *Die Westmark fällt weiter* von 1952 Berlin, sein Ost-Berlin, als Stadt des Sozialismus. Beide tun dies mit gesamtberliner, gesamtdeutschem Anspruch. Das alles war Gegenstand des Bandes *Wüste Berlin. Eine Kulturgeschichte der Nachkriegszeit*. Das Manuskript dieses Buches war 2021 in der Woche vor dem 68. Jahrestag des 17. Juni, des ehemaligen *Tags der Deutschen Einheit*, beendet worden, und noch in den Tagen vor diesem Jahrestag wurde *Eiszeit Berlin. Eine Kulturgeschichte des Kalten Kriegs* begonnen. Beendet wurde das *Eiszeit*-Manuskript Weihnachten 2021. *Wüste* und *Eiszeit* entsprechen sich methodisch, sind eigenständig konzipiert und jedes für sich abgeschlossen. In der an *Wüste Berlin* anschließenden Kulturgeschichte *Eiszeit Berlin* stehen nicht die politischen Konstellationen der Epoche des Kalten

Kriegs bis zum Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 im Vordergrund, nicht die Berlin-Krisen, nicht das Ultimatum des KPdSU-Generalsekretär Nikita S. Chruschtschow, das sich gegen die Existenz West-Berlins richtete. Die internationale, nationale, städtische Politik ist Hintergrund, Folie, Projektionsfläche der Kulturgeschichte Berlins. Dennoch behalten wir im Blick, wieweit sich diese Ereignisse mit ihren konkreten Rückwirkungen auf den Alltag der Berliner, wie die Paradoxien der Berliner Situation, die aus der Gemengelage, Verwickeltheit, Kompliziertheit der internationalen Beziehungen resultieren, im Lebensgefühl und im Kulturleben Berlins Abbildung, Ausdruck, Spiegelung finden.

Wie in den im Vorgehen gleich angelegten Bänden *Vulkan Berlin* von 2020, der die 1920er-Jahre darstellt, wie in *Monster Berlin*, das die nationalsozialistische Zeit behandelt, und in *Wüste Berlin*, beide 2021 erschienen, geht es in *Eiszeit Berlin* um ein Zeitbild der Stadt in einer bestimmten Periode ihrer Geschichte. Nicht möglichst viele Details, umfassende Darstellung, endgültige Erkenntnis sind Anspruch, sondern der Versuch, die Stadt in den kulturhistorischen Blick zu nehmen, der sie methodisch als ein Ganzes würdigt, das sich aus den diversen Facetten ihrer kulturellen Existenz ergibt. Dieser Versuch lohnt besonders für den Kalten Krieg, umso mehr, als die Stadt in diesen Jahren auf dem Wege zu sein scheint, sich zu verdoppeln. Wie schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit bleibt es deshalb wichtig, genau nachzufragen, was die Zeitgenossen jeweils meinten, wenn sie von *Berlin* sprachen oder schrieben. Berlin mag zwar immer Berlin bleiben, Berlin ist aber nicht immer Berlin, und das gesagte Berlin muss nicht immer das gemeinte Berlin sein.

Ikonen: Die Schilder an den Sektorengrenzen, die vor dem Sowjetsektor warnten. Das Bezirksamt Kreuzberg organisierte dieses Kinderfest 1954 für Kinder aus Ost und West.



Der Kulturhistoriker Hermann Glaser hat seine 2004 ersterschienene Darstellung *Kleine deutsche Kulturgeschichte* deshalb zunächst mit dem Untertitel *Eine west-östliche Erzählung* versehen. Glaser gibt uns eine einfache Orientierung an die Hand, was die Bedeutung des Begriffs *Kultur* angeht. Für ihn geht es „um einen Begriff von Kultur, der sich in Unterscheidung zu dem Begriff der Natur auf *alles* bezieht, was der Mensch als gesellschaftliches Wesen in unterschiedlichster Weise produktiv bearbeitet oder gestalterisch hervorbringt.“

Eiszeit Berlin stellt Kulturgeschichte ausgehend von den 13 Feldern Stadt- und Kulturpolitik, Kultus, Literatur, Theater und Musik-Theater sowie Musik, Skulptur, Malerei, Stadtarchitektur, Film, Fernsehen und Zeitung dar. Die jeweiligen Gebiete werden kombiniert mit einzelnen, in der Regel mit Berlin verbundenen Persönlichkeiten, meistens Berlinern, Berufs-, Wahl-Berlinern, die für das jeweilige kulturelle Gebiet stehen. Seite für Seite ergeben sich neue Kontexte, Zusammenhänge, Beziehungen, die der Leserin und dem Leser am Ende ein Zeitporträt der Stadt in den Jahren des Kalten Kriegs erschließen. Dem Autor ist bewusst, dass in seiner subjektiven Auswahl mancher manches vermissen wird, was er für unverzichtbar hält. Viele Einzelheiten, Gegenstände, Aspekte treten erst im Verlauf der Erzählung am Rande hervor, bleiben nur erwähnt, unvertieft, fehlen. Für die einzelnen kulturellen Felder stehen Repräsentanten, deren Schaffen und deren Biografien für das jeweilige Gebiet stellvertretend sind. So wird vermieden, stichwortartig, handbuchartig, enzyklopädisch Kapitel für Kapitel die kulturellen Disziplinen nüchtern aufzählend abzuhandeln. Diese Kulturgeschichte will erzählen, mit Blick auf das Lebensgefühl der Stadt, sie will von Menschen erzählen, Berlinern, die hier geboren sind, Berlinern, die es geworden sind, Menschen, die beides nicht gewesen sind, denen Berlin aber am Herzen lag, die sich mit der Stadt auseinandergesetzt haben, die wichtig für ihre Kulturgeschichte gewesen sind. Wichtig bleiben die Kontinuitäten, zum Dritten Reich, zu den 1920er-Jahren, ebenso wie die Perspektive in die Zukunft, denn diese Darstellung führt nur bis über die Schwelle der 1960er-Jahre. Diese Erzählung erhebt keinen wissenschaftlichen Anspruch. Sie fußt auf Bekanntem, auf Wissen, das in Biografien, Autobiografien, in der Breite der herangezogenen Sekundärliteratur, aber auch in der Literatur der Zeit in ihren Sparten Prosa, Dramatik, Lyrik, in Kunstwerken, in Kulturzeugnissen und -erzeugnissen der im Mittelpunkt stehenden Periode der Berliner Stadtgeschichte enthalten ist. Das Ergebnis ist ein Berlin-Bild in Worten, das ausgewählte Fotografien der Stadt und der Menschen zu einer abgerundeten, anschaulichen, anregenden Epochenskizze Berlins insbesondere in den

1950er-Jahren ergänzen. Damit das entstehen kann, ist die Zusammenschau der einzelnen Kapitel, sind die Zusammenhänge, der Blick aufs Gesamt Berlins das Wichtige. Dies ist ein kulturgeschichtliches Vorhaben, wie es nunmehr zu einem vierten Band geführt hat, das in dieser Weise noch nicht verfolgt worden ist. Dafür ist umso mehr erneut dem Elsengold Verlag und der Grafikerin Goscha Nowak für Satz und Gestaltung zu danken. *Eiszeit Berlin* regt wie die Bände *Vulkan*, *Monster* und *Wüste* an, Kulturgeschichte mit Orten zu verbinden, mit Gebäuden, Straßen, auch der Natur. Dann wird Stadtkulturgeschichte erlebbar, sichtbar, die nur sieht, wer weiß, um zu sehen.

Eiszeit Berlin konzentriert sich auf den durch die Ereignisse des 17. Juni 1953 und durch den Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 eingegrenzten Zeitraum, der nicht gleichzusetzen ist mit dem gesamten Weltkonflikt Kalter Krieg. Berlin als Hauptstadt, die sie in beschränkter und paradoxer Weise weiterhin bleibt, kann kulturgeschichtlich nicht unter Absehung von den zeitgeschichtlichen Kontexten betrachtet werden. Das Jahr 1953 ist ein Einschnitt, der begründet, zu diesem Zeitpunkt die Berliner Nachkriegszeit enden zu lassen: Der legendäre erste Regierende Bürgermeister Ernst Reuter war gestorben ebenso wie der scheinbar alles beherrschende Sowjetdiktator Josef W. Stalin, dessen Tod in Zusammenhang mit dem 17. Juni 1953 steht, der Streikbewegung Berliner Bauarbeiter des Projekts Stalinallee in Friedrichshain, die dazu führte, dass acht Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder sowjetische Panzer durch die Innenstadt rollten.

Wenn es so gewesen ist, dass Künstler und Intellektuelle nach 1945 im Ostsektor Berlins, in der sowjetischen Zone, in der DDR lebten und arbeiteten, weil sie der Überzeugung waren, dort ein „besseres“ Deutschland vorfinden und aufbauen zu können, dann darf eine kulturgeschichtliche Darstellung den Faden mit der die Erzählung begleitenden Frage aufnehmen, ob die Panzer am 17. Juni 1953 diese Hoffnung geplant haben und wie Kulturschaffende in der Stadt, diese Entwicklung wahrgenommen haben. Der Prolog setzt mit dem 17. Juni 1953 ein. Protagonisten dieses Prologs auf dem Theater sind der in Ost-Berlin ansässige Weltdramatiker Bertolt Brecht und der zu dieser Zeit gerade als Student nach Berlin gekommene angehende akademische Bildhauer, gelernter Steinmetz, späterhin zeitweilige Wahl-Berliner und Literatur-Nobelpreisträger von 1999 Günter Grass. Der gebürtige Danziger hat sich als Adept des großen Berliner Prosaisten, Berlin-Porträtisten und geborenen Stettiners Alfred Döblin verstanden und hat nach dem Mauerbau in einem Theaterstück verfremdet das Junigeschehen in Berlin dramatisiert.



PROLOG

VERWIRRSPIEL AUF DEM THEATER – BERTOLT BRECHT, GÜNTER GRASS UND DIE PLEBEJER PROBEN DEN AUFGSTAND

S **TICHWÖRTER EINES VOLKSAUFGSTANDS**, der in die Geschichte nicht nur Berlins eingeht: Die Staatspartei SED unter Walter Ulbricht gibt im Juli 1952 die Parole „Aufbau des Sozialismus“ aus. Es kommt zu Normerhöhung.

Als Erste legen die Bauarbeiter des SED-Prestigeprojekts Stalinallee in Friedrichshain die Arbeit nieder. Die weitere Entwicklung des 17. Juni 1953: Generalstreik, Aktionen überall in der DDR, dort teils erst in den nächsten Tagen, in Berlin Gewalt und Brandstiftungen am Potsdamer Platz, nach 13 Uhr Ausnahmezustand, gegen 14 Uhr die deutsche Fahne auf dem Brandenburger Tor. Sowjetische Panzer schlagen die Bewegung blutig nieder. 55 Tote sind belegt, einschließlich fünf zum Tode verurteilter und hingerichteter Männer, vier Inhaftierter, die sich umgebracht haben; ums Leben kamen auch fünf Angehörige von „Sicherheitsorganen“. Die Ereignisse kulminieren in Berlin, dem Ort auf der Welt, an dem jede Eskalation brandgefährlich ist, weil sich die Führungsmächte des Kalten Kriegs, die Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken UdSSR und die Vereinigten Staaten von Amerika USA, wie nirgendwo sonst auf dem Globus so hautnah bewaffnet gegenüberstehen.

Im Ostteil der Stadt und in der DDR begannen Verfolgung, Repression, Bestrafung. Mehr als 1500 Berliner und DDR-Bürger wurden zu Haftstrafen verurteilt. Unzählige Menschen haben Ausgrenzung, Benachteiligung, Zurücksetzung erfahren. Das SED-Regime war getroffen, geschwächt, traumatisiert. Eine Wiederholung des 17. Juni wurde zu seinem Albtraum. Die Kommunisten geben das Ereignis als *faschistischen Putsch* aus, machen *Kriegstreiber*, vor allem die in West-Berlin existierenden *Agenten- und Terrorzentralen* verantwortlich. Diese Propaganda verschleiern die Angst vor den Bürgern, auch denen in Berlin. Die SED regiert und kontrolliert die Bevölkerung

Steinwürfe gegen sowjetische Panzer, hier auf dem Leipziger Platz im Herzen Berlins: Der Streik von Arbeitern wurde am 17. Juni 1953 zum Aufstand gegen das SED-Regime.

Dramatische
Szene am 17. Juni
1953: Demon-
stranten haben die
Sowjetfahne vom
Brandenburger Tor
heruntergeholt.



zunehmend totalitär, auch in Berlin. Die Menschen reagieren mit einer in den kommenden Jahren anschwellenden Fluchtbewegung, auch die Berliner im Ostteil. Die Berliner Mauer ist 1961 Ausdruck der Hilfslosigkeit des Systems und des Regimes, das angesichts der in dieser Form singulären Doppelstruktur von Stadt und Nation und der offenen Grenzen keinen anderen Ausweg mehr weiß als neue Gewalt. Zement, Mörtel, Stacheldraht und bewaffnete Wachsoldaten ersetzen 1961 die Panzer von 1953. Dem angeblich „besseren“ sozialistischen Staat laufen die Menschen davon. Der paradoxe Widerspruch von Ideologie und Realität. Ganz besonders der westliche Teil Berlins wird Fluchtpunkt.

Wie heiß wurde der Kalte Krieg an diesem Mittwoch, den 17. Juni 1953? Sowjetische Geschütze waren an der Sektorengrenze aufgeföhren, deren Schussfeld im Westen der Stadt lag, berichtet uns der Wiener, Wahl-Berliner und Kulturjournalist Wilfried Rott in seiner 2009 unter dem Titel *Die Insel* erschienenen Geschichte West-Berlins. Die Bauarbeiter, die die rote Fahne mit Hammer mit Sichel vom Brandenburger Tor holten, blieben im Ost-Sektor. Die West-Berliner Polizei achtete darauf, dass die dort applaudierenden West-Berliner auf Abstand blieben. Überrascht waren Moskau und die Regierung in Ost-Berlin genauso wie der Senat in West-Berlin, die Bundesregierung, Washington. Politiker in West-Berlin waren verweist. Die

Stadt freute sich auf den US-Star Gary Cooper, der zu den am 18. Juni beginnenden 3. *Internationalen Filmfestspielen* nach Berlin kam, die bis auf den abgesagten Senatsempfang stattfinden, und auf das Finale um die Deutsche Fußballmeisterschaft am 21. Juni im Olympiastadion. Auch beim US-Sender in West-Berlin, dessen Chefredakteur Egon Bahr hieß, war man überrascht. Der 1960 vom neuen Regierenden Bürgermeister Willy Brandt zum Senatssprecher berufene Journalist Bahr berichtet in seinen 1996 veröffentlichten Memoiren, dem Band *Zu meiner Zeit*, dass ihn der amerikanische RIAS-Direktor Gordon A. Ewing anwies, die Forderungen der Arbeiter nicht mehr zu verbreiten. Zweifellos hat der RIAS die Geschehnisse beeinflusst, besonders die Ausbreitung der Bewegung auf die gesamte DDR. Die drei westlichen Stadtkommandanten warnten den FDP-Gesundheits-senator Walter Conrad, der in Reuters Abwesenheit als Bürgermeister amtierte, und den Polizeipräsidenten Johannes Stumm vor einem Übergreifen der Auseinandersetzungen auf ihre Sektoren. Abends organisierte die Berliner SPD eine friedliche Kundgebung auf dem Oranienplatz mit 35 000 Menschen. Das Abgeordnetenhaus hörte Conrads wenig inspirierte Worte auf seiner Sondersitzung an. Reuter war in der Viersektorenstadt Wien. Der RIAS übertrug seine Rede, die er dort auf einer Kundgebung hielt. Reuter hatte auf der Rückreise vom Urlaub in Italien einen offiziellen Termin in der österreichischen Hauptstadt. Es gelang ihm nicht, sofort nach Berlin zu fliegen, wo er erst am 18. Juni eintraf. Im RIAS sagte er, Standrecht, Bajonette, Panzer taugten nicht, ein Volk dauerhaft niederzuhalten.

Die unterhalb der internationalen Ebene bestehende nationale und die berlinische Ebene des Kalten Kriegs spiegelt die Trauerfeier des Senats am 23. Juni 1953 mit Ernst Reuter und Bundeskanzler Konrad Adenauer auf dem Rudolph-Wilde-Platz vor dem Schöneberger Rathaus. Die sieben Särge von Todesopfern sind mit der Berliner Fahne bedeckt; einer ist leer, der des in Ost-Berlin exekutierte Willi Götting. Adenauer musste mit Mühe vom Berlin-Besuch überzeugt werden. Er kam direkt aus der Kabinettsitzung in Bonn. Auf seiner bundespolitischen Agenda stand die zweite Bundestagswahl am 6. September 1953 ganz oben. Das Geschehen des 17. Juni, der am 3. Juli bundesweit als „Tag der Deutschen Einheit“ zum Feiertag ausgerufen wurde, begann nach wenigen Tagen zu verblassen. Am 21. Juni gab es beim Endspiel um die Deutsche Meisterschaft eine Gedenkminute; der 1. FC Kaiserslautern gewann mit 4:1 gegen den VfB Stuttgart. Am Abend nach der Gedenkfeier am 23. Juni wurde bei den Filmfestspielen in Berlin der 1953 bei der Bavaria in München gedrehte banale Liebesfilm *Ein Herz spielt falsch* mit O. W. Fischer und

Ruth Leuwerick gezeigt, danach war Gartenparty. *Ein Herz spielt falsch* blieb im Berlinale-Wettbewerb ohne Auszeichnung, aber Leuwerick brachte er den Durchbruch.

BERTOLT BRECHT war am Morgen des 17. Juni im Berliner Ensemble. Er war wütend auf den *Berliner Rundfunk*. Der von ihm entdeckte Regisseur Manfred Wekwerth berichtet in seinen 2015 veröffentlichten Memoiren *Erinnern ist Leben*, der nach 1945 erst nach langem Zögern nach Ost-Berlin zurückgekehrte Marxist, Wahl-Berliner und Welterfolgs-Dichter habe sich darüber empört, dass der Sender an diesem Tag Unterhaltung mache mit Schlagern wie *Puppchen, du bist mein Augenstern* oder Operettenmelodien wie *Immer nur lächeln*, während der RIAS informiere. Tatsächlich hatte Brecht am 16. Juni durch den amerikanischen Sender von den Ereignissen erfahren. Angesichts der krisenhaften Entwicklung von Partei und Staat, Stichwort *Neuer Kurs*, der die spürbare krisenhafte Stimmung hatte

dämpfen sollen, hatte sich Brecht zu dieser Zeit in sein idyllisch gelegenes Haus mit der riesengroßen Fensterfront mit einzigartigem Blick auf den Schermützelsee zurückgezogen, informiert uns sein englischer Biograf Stephen Parker in seiner monumentalen Lebensbeschreibung von 2018.

Am 15. Juni hatte Brecht dem grundsätzlich kulturfreundlichen DDR-Ministerpräsidenten Otto Grotewohl geschrieben und die definitive Verwirklichung der getroffenen Vereinbarung eingefordert, wonach er nach Fertigstellung des kriegszerstörten Baus der Volksbühne, deren Ensemble bis dahin im Haus am Schiffbauerdamm spielte, dieses Haus als eigenes Theater bekäme. Brecht drohte unverhohlen, die DDR sonst zu verlassen und wagte den in der Nomenklatura des nach wie vor stalinistischen SED-Staats anmaßenden Satz: „Die Übernahme

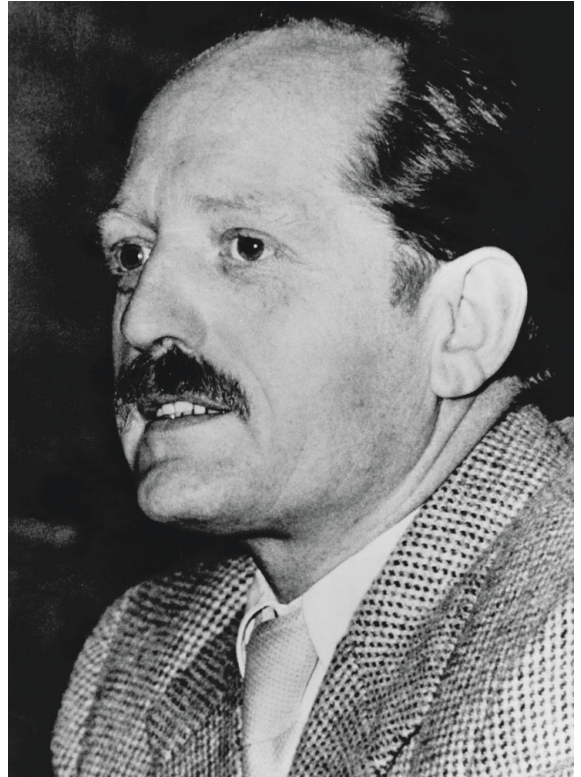
Ost-Berliner Theatermann und Dramatiker 1953: Bertolt Brecht verteidigte den Sozialismus, übte intern Kritik. Er sah seinen Traum vom „besseren Deutschland“ in Flammen aufgehen.



des Theaters am Schiffbauerdamm durch das Berliner Ensemble, das weit über Deutschland hinaus bekannt ist, würde meine Verbundenheit mit unserer Republik deutlichst dokumentieren.“ Das war seine Lage, als er am 16. Juni von Buckow in der Märkischen Schweiz mit dem Wagen die mehr als 55 Kilometer in die Stadt eilte. Um 22 Uhr telefonierte er Freunde, Kollegen zusammen ins Haus in Weißensee zu Beratungen.

Am Morgen des 17. schickte Brecht in seiner Verärgerung seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann mit Wekwerth im DKW des Berliner Ensembles ins an der Spree gelegene Funkhaus in der Nalepastraße. Sie kamen nach Umwegen gegen 10.20 Uhr an. Brecht bot durch seine Boten an, dass sein Ensemble mit seiner Frau, der Ensemble-Prinzipalin Helene Weigel, mit dem wegen seiner Singstimme bekannten Ernst Busch und mit der ganzen Theatercompagnie das Programm gestalten wolle. Aber Einmischung ins Programm war unerwünscht. Es gebe keine Krisensituation, sagte der Chef vom Dienst, es gab Gelächter. Der vom Regime respektierte und geförderte, aber ungeliebte West-Emigrant Brecht hatte sein „besseres“ Deutschland unterstützen wollen. Gerade noch hatte er damit gedroht, sich abzusetzen, jetzt setzte er sich für SED und DDR ein. Paradoxie im Leben eines großen Kulturmenschen. Brecht schrieb solidarische Briefe an Parteichef, Ministerpräsidenten, Sowjetrepräsentanten. Ulbricht las von „revolutionärer Ungeduld“ der SED. Brecht erwähnte kritisch die ausgebliebene „große Aussprache mit den Massen über das Tempo des sozialistischen Aufbaus“. Er endete mit einer Verbundenheitsadresse an die Partei. Ulbricht nahm nur diesen letzten Satz, benutzte ihn öffentlich zur Unterstützung der Position der SED, dankte dem „Genossen Brecht“ und erklärte seine Vorfriede auf ihr nächstes Gespräch. Brecht, der niemals in der SED gewesen ist, war wieder wütend.

Erwin Strittmatter war 1953 für den DDR-Nationalpreis vorgeschlagen: Der junge Dramatiker erlebte den 17. Juni in Ost-Berlin, will Brecht angesichts der Panzer „Hurra“ rufen gehört haben.



Er war in dieser Zeit arbeitsmäßig mit seinem von ihm für den Nationalpreis 1953 vorgeschlagenen Regieassistenten Erwin Strittmatter beschäftigt, der zeitweise bei ihm im Haus in der Berliner Allee in Weißensee wohnte. Dessen vom Berliner Ensemble am 23. Mai 1953 uraufgeführtes und von Brecht inszeniertes erstes Drama, das Bauernstück *Katzgraben*, hatte zwiespältige Kritiken bekommen. Auch Strittmatter war am Vormittag des 17. Juni 1953 ins Deutsche Theater gekommen, wo das Berliner Ensemble vorläufig spielte. Brecht verlangte fortwährende Berichte über die Lage, wollte sich in den Vormittagsstunden selbst ein Bild machen, ging durch die Friedrichstraße Richtung Unter den Linden. Seine Mitarbeiterin und Begleiterin Käthe Rülcke erinnert sich im Dezember 1958: „Im allgemeinen [sic] war Schweigen, als die Panzer kamen, alle 200 Meter winkte mal jemand. Brecht, Strittmatter und ich haben natürlich sehr begeistert den Sowjets zugewinkt. Brecht hat ungeheuer gewinkt.“ Dies dokumentiert Günther Drommer 2000 in seiner Biografie *Erwin Strittmatter. Des Lebens Spiel*. Der 1994 verstorbene Strittmatter erinnert sich im Jahr vor seinem Tod sogar daran, dass Brecht im Angesicht der rollenden sowjetischen Panzer die Mütze vom Kopf gerissen und „Hurra“ gerufen habe, die Umstehenden hätten mitgerufen, aber: „Dazu konnte ich mich nicht entschließen, dieser Ruf ‚Hurra‘ war mir unangenehm.“ Wekwerth dagegen glaubt nicht an Brechts „Hurra“ und Jubel angesichts der „Kriegsmaschinen“.

Brechts Erwartung einer „großen Aussprache“ wiederholte er um 13 Uhr auf der Betriebsversammlung des Berliner Ensembles, ließ dem Berliner Rundfunk erneut und erneut abgewiesene Hilfe anbieten. Um 13.30 Uhr war der Ausnahmezustand ausgerufen worden, die Panzer waren in Bewegung gesetzt. Der Sender schwieg zunächst noch. Der damals am Anfang seiner Karriere stehende Berliner Lyriker und bereits mit Brecht in Kontakt stehende Günter Kunert unterrichtet uns in seinen 1997 erschienenen Erinnerungen *Erwachsenenspiele*: „Sondersendungen, Sondermeldungen, Interviews mit Flüchtlingen im RIAS [...], das geänderte DDR-Programm, ernste Musik, dazwischen die von der Nazi-Wochenschau her bekannte Stimme Horst Preusers, der zwischendurch die Anordnungen des russischen Stadtkommandanten vorliest.“ Wekwerth weiß für den Abend von der Unterbrechung des Operettenkonzerts und der Meldung, „daß es den fortschrittlichen Kräften gelungen sei, den imperialistischen Versuch, die DDR zu unterwerfen, erfolgreich zu verhindern.“

Nachmittags war Brecht in der Sitzung der Akademie, erklärte, vor einer Reaktion der Regierung könne sich die Institution nicht äußern, nur einzelne Mitglieder könnten öffentlich die Führung

unterstützen. Die Akademie war in den kommenden Tagen Brechts Bühne. Er mischte sich ein. Es gab Diskussionen darüber, was an der Kulturpolitik geändert werden müsse. Abends bekam Kunert einen Anruf Brechts, berichtete der Lyriker am 17. Juni 2003 in der *Neuen Zürcher Zeitung*. Brecht hatte eine Idee, die er im Haus des Schriftstellers Stephan Hermlin mit dem Vorsitzenden des Schriftstellerverbands Kurt Barthel, den alle *KuBa* nannten, und mit Kunert erörtern wollte. Brecht gedachte, dem *Neuen Deutschland* vorzuschlagen, dem Parteiorgan eine von den Literaten redigierte, freiere, undogmatische Kulturseite beizulegen. Kunert: „Ich war natürlich Feuer und Flamme, bis ich Brechts gramvolle Miene wahrnahm. Er war seiner eigenen Illusion erlegen.“ Ein halbes Jahrhundert danach bilanziert Kunert lakonisch Brechts Verhalten nach dem 17. Juni: „Ja, und Brecht schrieb selbstverständlich sein witziges Gedicht, dass die Regierung das Volk auflösen und sich ein neues wählen müsse – nur veröffentlichte er es nirgendwo.“

Dringlichkeit einer großen Aussprache lautete die Überschrift eines klarstellenden Brecht-Artikels am 23. Juni im *Neuen Deutschland*. Brecht nahm Bezug auf seine Verbundenheitsadresse vom 17. Juni, die er abgegeben habe, als der Missbrauch der Demonstrationen „zu kriegerischen Zwecken“ erkennbar geworden sei. Er hoffe auf Isolation der Provokateure und Zerstörung der feindseligen Verbindungsnetze. Insoweit folgte er der Regierungslinie. Dann stellte er seine Forderung: „Zugleich hoffe ich aber, daß die Arbeiter, die in berechtigter Unzufriedenheit demonstriert haben, nicht mit den Provokateuren auf eine Stufe gestellt werden, damit die so dringliche große Aussprache über die allseitig gemachten Fehler nicht von vornherein unmöglich gemacht wird.“ Es folgten viele Papiere und Auseinandersetzungen. Grotewohl verbot Brechts zehn Punkte zum kulturpoli-



Das Theater am Schiffbauerdamm übernahm Brechts Berliner Ensemble im März 1954: Sein Kampf um das Haus spielt eine Rolle im Konflikt mit der SED um den 17. Juni.

tischen Kurswechsel. Brecht und Walter Felsenstein, Intendant der Komischen Oper, drohten mit Akademie-Austritt. Brecht polemisierte jetzt öffentlich, bisher Udenkbares geschah, die *Berliner Zeitung* druckte seine Spottgedichte, so am 11. Juli über *Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission*. Die verbotene Erklärung wurde am 12. Juli doch gedruckt. Brecht beschwerte sich am selben Tag bei Grotewohl über Verschleppung durch die Parteibürokratie. Den Sommer von Juli bis September verbringt Brecht in seinem Haus in Buckow. Am 15. Juli ändert die Kulturkommission des ZK, des Zentralkomitees der SED, den Beschluss über die Berliner Theater. Brecht wird das Haus am Schiffbauerdamm bekommen. Am 22. Juli schreibt Grotewohls Büro, vor dem Schlussbescheid müsse die Volksbühne baulich fertiggestellt sein. Es dauert noch.

Im März 1954 ist Brecht am Ziel. Das Berliner Ensemble zieht an den Schiffbauerdamm, am 15. Juni folgt die erste Uraufführung. Ende Juni gewinnt die Inszenierung der *Mutter Courage* den ersten Preis des *Festival de Paris*. Brechts neuartiges Theater aus Berlin wird weltweit anerkannt. Die Auszeichnung eröffnet dem seit der Uraufführung der *Dreigroschenoper* am 31. August 1928 im Theater am Schiffbauerdamm weltbekannten Dramatiker nunmehr den Aufstieg zu nochmals gesteigerter internationaler Bedeutung. Das durch den 17. Juni geschwächte Regime vermochte den widersetzlichen Geist einmal mehr nicht gewohnt stalinistisch-administrativ zum Schweigen zu bringen. Umso mehr war sein internationales Renommee sein Überlebenskapital. Brecht widmet sich bis zu seinem Tod am 14. August 1956 vor allem dem Theaterschaffen. Er arbeitet am Alterswerk. In vielen Texten werden Zweifel erkennbar. Öffentlich ist davon kaum etwas zu spüren. Am 25. Mai 1955 nimmt Brecht in Moskau den Stalin-Friedenspreis entgegen. Der Künstler lebt in Ost-Berlin ohnehin im stillen Widerspruch mit System und Partei. Der 17. Juni und seine Folgen haben als Katalysator gewirkt, das eigene Haus nun endlich zu bekommen. Wekwerth ist überzeugt, dass ihn der 17. Juni bis zu seinem Tod nicht mehr losgelassen hat. Sozialist, Marxist, Radikaler bleibt Brecht trotzdem.

GÜNTER GRASS ist ebenfalls Zeitzeuge des 17. Juni gewesen. „Mich hat das sehr beeindruckt, vor allem diese Ohnmachtsgeste – das Werfen von Steinen gegen Panzer“, zitiert Sabine Wickert aus einem Grass-Interview von 2003. Erlauchte literarische Größen waren am 17. Juni 1953 direkte Zeitzeugen geworden: Grass, Wekwerth, Strittmatter, auch von Loest wissen wir, dass er auf den Straßen Berlins gewesen ist, und Brecht. Der junge Grass erlebte von Westen

her, wie die Panzer den Aufstand niederschlugen. Der junge Künstler, dessen Vielfachbegabung sich erst zu entfalten begann, hat Brecht, sein anscheinend widersprüchliches Agieren und den Eindruck mitgenommen, mit sich umhergetragen, 1966 in dramatische Form gebracht.

Angekündigt hat sich das Stück *Die Plebejer proben den Aufstand*, dem Grass den Untertitel *Ein deutsches Trauerspiel* gegeben hat, im April 1964 in seiner in der Akademie der Künste in Berlin gehaltenen Rede zum 400. Geburtstag des englischen Klassikers William Shakespeare. „Dieses Stück will geschrieben sein“, kündigt der letzte Satz der Rede an, die er unter dem Titel *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir* gehalten hat. Er, Grass, Brecht, Shakespeare haben den Stoff, den die antiken Autoren, der griechische Schriftsteller Plutarch und der römische Historiker Livius im 1. Jahrhundert überliefert haben, ausgeweitet, benutzt, variiert. Die ganze literarische Verwertungsgeschichte des Stoffs hat Grass in diese lange Überschrift gepackt. Zwei Jahre danach erscheinen die *Plebejer*, Grass' Berlin-Stück. Am 15. Januar 1966 wird es im Schiller-Theater uraufgeführt. Dessen Intendant Boleslaw Barlog kommentiert 1981 in seinen Memoiren: „Das war gewiß kein Jahrhundertdrama, aber immerhin ein Stück Berliner Historie und deshalb, trotz einiger klarer Mängel, wert, in Berlin, wo die



Der Chef im Sessel, aufständische Arbeiter: Probe von Günter Grass' *Plebejern* am 13. Januar 1966 im Schiller-Theater, zwei Tage vor der Uraufführung

Handlung spielt, zuerst gespielt zu werden.“ Die Inszenierung beendet die freundschaftliche Beziehung zum Schiffbauerdamm, Helene Weigel sieht Brecht durch Grass verunglimpft, straft aber Barlog, der keine Brecht-Stücke mehr spielen darf. Der Text erscheint im neben Neuwied in Berlin ansässigen Luchterhand-Verlag. Die Bühnenrechte verwaltet der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb in der Schweinfurthstraße in Dahlem. Handlungsort ist Berlin, die Bühne des Berliner Ensembles. Der Dramatiker Grass macht diese Bühne zum Schauplatz seines Stücks und damit zur Bühne deutscher, Berliner Geschichte, denn draußen ist der Aufstand vom 17. Juni 1953. Auf der Bühne wird geprobt, und Grass wusste, dass der reale Brecht Strittmatter probierte und nicht seinen eigenen *Coriolan* wie bei Grass. Auf dieser Bühne, die Bühne ist, tritt nicht Brecht auf, sondern nur einer wie Brecht, trotz so vieler Anspielungen auf Brecht'sche Realien. Nicht *Brecht* heißt die Figur, sondern lapidar *Chef*. In den weiteren Kontext des zeitgenössischen absurden Theaters mit seiner Leidenschaft für Absurditäten und Paradoxien stellt Grass-Kenner Volker Neuhaus in seiner Grass-Werkübersicht von 2010 diese *Plebejer*. In seiner aufs Stück vorausweisenden Rede hatte Grass von der Stehlerei der Stoffe in der Kette abwandelnder Verwertungen des Ur-Stoffs des *Coriolan* gesprochen, an deren Ende er, Grass, sich selbst sieht. Wir wollen für den Zweck dieses Prologs diese Kette nicht erörtern, nur die Bemerkungen Grass' festhalten: „[...] alle Stoffe sind frei [...]“ und „[...] der geistige Grundbesitz ist fortan vogelfrei [...]“. So nimmt sich der junge Künstler, erst künftig Große, die Freiheit rücksichtsloser Umgestaltung der Alten und weiß doch, was es bedeutet, sich in die im Titel enthaltene Reihe zu stellen: „Die Vermessenheit hat das Wort!“ Da meint er sich.

Grass gibt seine Antwort auf die Frage nach der Rolle der Kunstschaffenden, hier eines Intellektuellen, eines Theaterschaffenden wie Brecht, in den Läuften der Zeitgeschichte, nicht Brechts selber, sondern nur in Brecht analoger Weise ausgesponnen. Natürlich kennt der *Chef* ebenso wie Brecht die Quellen des Dramas, das er auf die Bühne bringt. Akribisch wird das hin- und hergewendet in penibler Brecht-Manier im ersten Akt, der zunächst diskutiert, wie die aufständischen Plebejer des alten Roms Coriolans im Heute auf die Bühne zu stellen seien. Doch unversehens treten die Plebejer selber auf die Bühne. Und die Frau des *Chefs*, bei der wir unwillkürlich an „die“ Weigel denken, wiewohl sie vorlagentreu *Volumnia* heißt, die lässt Grass den Moment des Verwirrung stiftenden Einbruchs der Straße, der *Arbeiterklasse*, der Realität in die Kunstwelt des Theaters mitsamt der Stoffbetrachterei beschreiben:

*Und wenn die Störungen sich mehren?
 Wenn jede Störung Welpen wirft?
 Und zeugt, stößt, rammelt, mäuseschnell?
 Nehmt an, wir sind heute nicht in Rom,
 in London nicht, zu König Jakobs Zeiten,
 vielmehr die Hälfte dieser Stadt,
 – den Osten mein ich, unsre Leute –
 ganz Ostberlin stört, fordert, zischt
 und nagelt dein Theater zu.*

Die fiktiven Wirklichkeiten, die Wirklichkeit auf der Bühne, die auf der Straße im Draußen fließen ineinander. Wie die Orientierung behalten? Das ist die Frage im Verwirrspiel auf der Bühne, die Bühne ist, die Bühne Grass', die Bühne Brecht-Chefs, die der *Plebejer*-Aufständischen. Die Leistung des Stückes ist, diese paradoxen Brechungen alle gleichzeitig auf den engen Raum der Bühne zu bringen. Das ist Theater! Im zweiten Akt prügeln sich die Störer im Streit, und der *Chef* treibt Klassenanalyse: „Das nenn ich Klassenkampf! Plebejer und Proleten sind wilde Ehe eingegangen.“ Und er fordert ganz wie Brecht real ebenso „nun vom Aufstand Wort für Wort Bericht.“ Die Arbeiter erzählen Detail für Detail die Entstehung der Bewegung. Grass weiß Bescheid, wir wissen, er hat die 1957 erschienene erste Darstellung *Der 17. Juni 1953* des in Berlin-Zehlendorf zur Schule gegangenen Juristen und späteren Geschichtsprofessors der Freien Universität FU Arnulf Baring benutzt. Rat wollen sie vom *Chef*, wollen, dass er als Schreibkundiger ihnen die Forderungen formuliert, doch der „leise, akzentuiert“, so Grass' Regieanweisung, sinniert und die soziale Bewegung ideologisch kunstgriffig in seine künstlerische Welt holt: „Die Studenten folgen, vielleicht angespannt einer Vorlesung über Lenins Briefe an die Petrograder Genossen, darin er ihnen nach Marx beweist, daß Aufstand, genau wie Krieg, eine Kunst ist.“ Grass zeigt, wie ein Konzept belehrender Kultur, die die *Arbeiterklasse* zum Adressaten nimmt, im 17. Juni scheitert, weil die Menschen auf der Straße den *Chef*, den Intellektuellen, den Künstler, den Theatermann nicht verstehen, und wenn sie zu verstehen meinen, dann verstehen sie falsch. Das ist die Absurdität.

Die Kunst, jedenfalls die des belehrenden, eingreifenden, weltverändernden Anspruchs, die lässt Grass in den *Plebejern* zusammen mit dem Aufstand an den sowjetischen Panzern zerschellen. Für

die Ergebenheitsadresse nach dem Ende des Aufstands fordert der Parteifunktionär des *Chefs* großen Namen. Der *Chef* zaudert. Seine *Volumnia* geht auf ihn zu: „Man wird uns das neue Haus streichen. Seit Monaten arbeiten wir auf die versprochene Drehbühne hin. Und du benimmst dich, als gelte es, eine Privatfehde auszutragen.“ Der *Chef* schlussfolgert für sich selbst als Künstler aus der Niederlage des Aufstands, „... daß wir, zum Beispiel, den Shakespeare nicht ändern können, solange wir uns nicht ändern.“ Und er setzt den *Coriolan* ab, Kapitulation: „Von nun an stehen wir uns im Wege. Wo eben noch fester Boden, grinsen sich schnell vermehrende Risse.“ Er schreibt, wie gewünscht, die Ergebenheitsadresse. In der letzten Szene die Ankündigung der Flucht ins Idyll: „Ich pachte ein Haus, zwischen Pappeln, am See gelegen.“ Was sich mit der Hoffnung verbindet: „Nun gut. Vielleicht fallen bei all dem Elend Gedichte ab.“ Rückzug in die Lyrik, ins lyrische Ich, statt Kampf um die Welt, die Gesellschaft, Veränderung.

Aus dem Nachhinein schon hat Grass geschrieben. Und endet in der Aporie des Nicht-Besserwissens, im Nichts, im Scheitern des Anspruchs. Das ist eine mögliche Antwort auf die Frage nach dem

Kunstschaffen im Gefolge des 17. Juni 1953. Die von Günter Grass 1966. Es ist eine Berliner Antwort. Weiß denn diese Stadt in dieser Zeit Auswege, kennt sie ihre Zukunft, weiß sie, wie sie an welches Ziel auch immer käme? Es ist acht Jahre nach dem Krieg noch immer die Trümmerwüste der Niederlage in der Schlacht um Berlin, der Grass Anfang 1953 begegnet, als er mit dem Interzonenzug in West-Berlin ankommt und möbliert wohnt. Diese erste Begegnung mit den Brandmauern, die Chiffre sind bei vielen Künstlern, so bei dem großen Abbildner des Nachkriegs-Berlins, dem Berliner und Berlin-Maler Werner Heldt, fürs Verlassensein, denn diese Brandmauern verweisen metaphorisch immer aufs fehlende Nebenhaus. Grass' Begrüßen dieses Berlins lässt er gerinnen im Gedicht *Brandmauern*, das seinen mit eige-

Bildhauer, Zeichner, Poet, Dramatiker: Der junge Günter Grass war Zeuge des 17. Juni auf westlicher Seite, lebte zeitweilig in West-Berlin.



nen Zeichnungen angereicherten zweiten Gedichtband *Gleisdreieck* von 1960 eröffnet wie ein Begrüßen:

*Ich grüße Berlin, indem ich
dreimal meine Stirn an eine
der Brandmauern dreimal schlage.*

*Makellos ausgesägt,
wirft sie den Schatten dorthin,
wo früher dein Grundstück stand.*

*Persil und sein Blau überlebten
auf einer Mauer nach Norden;
nun schneit es, was gar nichts beweist.*

*Schwarz ohne Brandmauerinschrift
kommt mir die Mauer entgegen,
blickt sie mir über die Schulter.*

*Ein einziger Schneeball haftet.
Ein Junge warf ihn, weil etwas
tief in dem Jungen los war.*

Es war ein Winter im Kalten Krieg, in dem Grass am 1. Januar 1953 in Berlin ankam. Er begann wie ersehnt, erkämpft, ermöglicht bei Klaus Hartung an der Hochschule für Bildende Künste Bildhauerei zu studieren. Vielleicht hat Sabine Wickert recht, wenn sie interpretiert, er begrüße die Stadt im Gedicht in der Art des Bildhauers, wenn er klagemauergleich die Stirne gegen die steinerne Wand schlägt, gegen die wortlose Mauer des Verlassenseins, die vom Krieg erzählt, die den jungen Mann überwältigt und ihn fortan immer begleitet. Wie die Geschichte überhaupt. Vieles brodelte in dem jungen Mann, und das wird erst noch in die Welt herausdringen als seine Kunst. An den Verhältnissen bringt er in diesem Moment des Begegnens nur den einen Schneeball zum Gelten, der alsbald spurlos verschwindet. Später, in seiner zweiten Berliner Zeit, wird sich Grass mit dem nach Reuter nächsten großen Regierenden Bürgermeister bürgerschaftlich und parteilich liieren. Wie aber, so stellt uns das erste Kapitel sein Thema, macht einer in diesem Amt in einer solchen Stadt sein politisches Geschäft, nämlich Willy Brandts Vorgänger und Reuters Nachfolger?



PROFESSOR BÜRGERMEISTER – OTTO SUHR WILL GROSSE POLITIK FÜR BERLIN

AN DER SPD-KUNDGEBUNG am Abend des 17. Juni 1953 auf dem anderthalb Kilometer von Spree und sowjetischem Sektor entfernten Oranienplatz in Kreuzberg nahmen auch noch einige Stahlarbeiter aus Hennigsdorf teil, die gestreikt hatten. In einer Schweigeminute gedachte die Menschenmenge der Opfer des Tages. Der Redner war ein Intellektueller mit professoralem, norddeutschem Habitus, darin Reuter ähnlich, dem er in den Monaten der Blockade menschlich nahegekommen war. Beide Männer unterschieden sich dadurch, dass Reuter, ausgehend von seiner Kriegsgefangenschaft in Russland, eine mehrjährige kommunistische Episode durchlebt und es 1921 kurzzeitig zum KPD-Generalsekretär gebracht hatte. Otto Suhr dagegen hatte seine pädagogischen Talente in der Gewerkschaftsbewegung der Weimarer Jahre entfaltet. Reuter war während der nationalsozialistischen Diktatur in die Türkei emigriert, in Ankara 1941 Professor für Kommunalwissenschaft geworden, während Suhr mit seiner jüdischen Frau, der Sozialdemokratin, Politikerin und Publizistin Susanne in Berlin geblieben war, das Regime unter bedrückender Überwachung durch die Gestapo als Wirtschaftsjournalist der *Frankfurter Zeitung* überlebt und dennoch Kontakte zu Parteifreunden und in den Widerstand gepflegt hatte.

Der Sozialdemokrat Otto Suhr sprach von der Solidarität mit den Streikenden und betonte, dass seine die einzige Partei sei, die noch über nennenswerte Organisation im Osten verfüge. Die Kundgebung veranstaltete die SPD, weil sie „sich mit den Parteigenossen im Osten, wie mit der gesamten Bevölkerung aufs engste in ihrem Tun und Handeln verbunden fühlt.“ Suhr, der 1946 als Generalsekretär die SPD wieder mit aufgebaut und erfolgreich ihren Berliner Wahlkampf organisiert hatte, distanzierte sich von den Gewalttätern, die Kioske angezündet hatten: „Wir sind der Meinung, daß durch solche unbesonnenen Taten nur der Freiheitswille der Bevölkerung des Ostens

Ascher, Tintenlöscher, handgeschriebene Manuskriptseiten in den Händen: Fliegenträger Otto Suhr 1955, im Jahr des Amtsantritts als Regierender Bürgermeister, am Schreibtisch

eingedämmt und die ideale Freiheitsbewegung nur gefährdet werden kann.“ Später, in der Sitzung des Abgeordnetenhauses, dessen Präsident Suhr war, ordnete der Oldenburger das Geschehen des Tages historisch ein. Er erkannte im Aufstand eine weitere der zahlreichen unvollendeten deutschen Revolutionen und stellte die Opfer in eine Reihe mit den Toten der gegen den Nationalsozialismus gerichteten Widerstandsbewegung des 20. Juli 1944 und mit den Toten der Märzrevolution von 1848. Diese Erhebung stand den Berlinern damals vor Augen, weil sie 1948 gerade 100 Jahre vergangen, vielfach gewürdigt und zum Bezugspunkt demokratischer Politik in Berlin erklärt worden war. Gemeinsames Gedenken beider Stadthälften kommt 1948 nicht mehr zustande, die SED beruft zu diesem Anlass ihren II. Deutschen Volkskongress ein, der ein Instrument ihres Kalten Kriegs ist und der ein konkurrierendes Gremium dem Anspruch nach gesamtdeutscher und gesamtstädtischer Verfassungsgebung sein soll. Doch es ist Stadtverordnetenvorsteher Suhr, der am Morgen des 18. März 1948 im Ostsektor auf dem Friedhof der Barrikadenkämpfer von 1848 am Friedrichshain einen Gedenkstein enthüllt und den Festakt in der Städtischen Oper durchführt, auf dem der ehemalige sozialdemokratische Reichstagspräsident Paul Löbe spricht.

Der 1894 noch im Kaiserreich geborene Suhr hatte sich in seiner Dissertation, mit der er am 18. Juli 1923 in Berlin den Titel Doktor der Philosophie erworben hatte, mit der Märzrevolution beschäftigt. Die Untersuchung wies, so hebt sein Biograf Gunter Lange 1994 hervor, kaum marxistische Elemente auf. Der Teilnehmer am Ersten Weltkrieg und Träger des Eisernen Kreuzes Suhr setzte bereits in der frühen Weimarer Republik soziale Reform an die Stelle von Systemveränderung und arbeitete die Bedeutung des Pluralismus für die Demokratie heraus. Das ist die Perspektive, aus der heraus der West-Berliner Parlamentspräsident am Abend des 17. Juni 1953 erklärt: „Es leben Energien und Kräfte in Deutschland, um die Freiheit zu erkämpfen. Aber sie reichen allein nicht aus, sie brauchen die Unterstützung der Welt. Wenn überall die gleichen Energien lebendig wären wie in den Bürgern des Ostens am 17. Juni, kann und wird dieser Geist die Gewalt sprengen und über sie triumphieren.“ Mut will Suhr machen am Abend der Niederlage. Es bleibt die Bekundung der Solidarität: „Wohl niemals in den letzten Jahren seit der Spaltung der Stadt haben wir so stark gespürt, wie sehr wir zusammengehören.“ Das ist Ausdruck des Einsseins der einen Stadt Berlin. Zugleich sortiert Suhr Schicksal und Zukunft der Stadt und ihrer Menschen in das Raster des Weltkonflikts ein, in den Berlin verwickelt ist und dessen Lösung erst eine Überwindung von Spaltung und Unfreiheit bringen kann.



1946 von Otto Suhr neu gegründet: die Hochschule für Politik in der Badenschen Straße, einen Block vom Rathaus Schöneberg, im Jahr 1952, heute Hochschule für Wirtschaft und Recht

Der Titel von Suhrs Doktorarbeit lautet *Die berufsständische Verfassungsbewegung in Deutschland bis zur Revolution von 1848*. Sie ist geschrieben vor dem Hintergrund von Revolution und Verfassungsgebung nach dem Ersten Weltkrieg. Aktuelle Bezüge sind mit den Händen zu greifen. Umsturz und Verfassungsordnung bleiben intellektuell und praktisch Lebensthemen Suhrs. Sein Freund Ernst Fraenkel, jüdischer Jurist, Kriegsteilnehmer, Sozialist, der nach 1933 im nationalsozialistischen Berlin seine brillante und brandaktuelle Studie über den NS-Staat mit dem Titel *Der Doppelstaat* verfasst, sieht in Suhrs Studie eines der ersten Zeugnisse einer neuen wissenschaftlichen Disziplin: „Sie stellt im Gewand einer historischen Abhandlung eine politologische Untersuchung dar [...]“. In diesem Impetus liegt Suhrs Lehrtätigkeit an der 1920 entstandenen Deutschen Hochschule für Politik begründet, die er Mitte der 1920er-Jahre aufnimmt. Wichtig ist ihm dort der Austausch mit anderen Dozenten wie Fraenkel oder dem ersten Bundespräsidenten, dem Wahl-Berliner Theodor Heuss. Der Kontakt mit diesen Männern geht nach 1933 in den Räumen der Staatsbibliothek Unter den Linden weiter, wo sie ihre Studien treiben. Das ist nicht weit von der im Schinkelbau der Bauakademie beheimateten, vom NS-Regime rasch gleichgeschalteten Hochschule für Politik. An dieser Schule liegt Suhr, und bereits im Sommer 1946 hat er die Unterstützung seiner Partei gewonnen,

sie wieder zu begründen. Suhr gehört im Berlin der Nachkriegszeit neben dem Reichskunstwart der Weimarer Republik und *Tagesspiegel*-Herausgeber Edwin Redslob, der die FU aus der Taufe gehoben hat, und neben dem Maler Karl Hofer mit seiner Hochschule für Bildende Künste zu den Gründervätern der Wissenschaftsstadt im Nachkriegs-Berlin. Suhr hat sein Projekt mit großer Geduld in unzähligen Gesprächen vorangebracht, denn er musste dabei eine neue Wissenschaft erklären. Das sollte keine „Politische Hochschule“ werden. Von den Begriffen „Politologie“ oder „politische Wissenschaft“ hielt er nichts, weil er keine politisierte Wissenschaft wollte, sondern seine „Hochschule für Politik“ sollte eine „Wissenschaft von der Politik“ betreiben. Wieder steht die Erinnerung an die Märzrevolution Pate, als die Stadtverordnetenversammlung auf Vorlage des Ausschusses für Volksbildung beschließt, dass Suhrs Politik-Schule am 1. Oktober 1948 den Lehrbetrieb aufnehmen soll, denn: „Am 18. März 1948 wird die frühere ‚Deutsche Hochschule für Politik‘ mit Sitz in Berlin wieder errichtet. Die Hochschule kann von jedermann besucht werden, der das 18. Lebensjahr vollendet hat und entsprechende Bildungsreife besitzt.“ Universität im strikten Sinne soll es keine werden, sondern diese Hochschule soll in eine politisch interessierte und engagierte Bevölkerung hineinwirken. Dennoch holt Suhr den greisen Berliner Historiker Friedrich Meinecke, der zum Gründungsrektor der FU

wird, in den Ausschuss, der die Satzung der Hochschule ausarbeitet. Dort sitzen auch der ehemalige Reichstagspräsident Löbe, Magistrats- und Parteivertreter, darunter der Berliner SPD-Vorsitzende Franz Neumann und der spätere DDR-Ministerpräsident Otto Grotewohl, beide Hörer Suhrs an der alten Hochschule für Politik. Eine der ersten Amtshandlungen des Oberbürgermeisters Ernst Reuter nach

Verfassungsvater des Grundgesetzes: Otto Suhr, damals Berliner Stadtverordnetenvorsteher, vertrat Berlin auf dem Herrenchiemseer Verfassungskonvent vom August 1948.

