Offene Räume in der Theaterlandschaft der DDR: Leitungspraktiken und Erinnerungspolitiken am Beispiel des Berliner Ensembles und Hedda Zinners *Ravensbrücker Ballade*

Annette Bühler-Dietrich, Achim Schmid

Despite the significant contributions of women to theatre in the GDR, they remain marginal figures in most historical overviews. This article responds to this situation by focusing on two key figures: Helene Weigel (1900–1971) and Hedda Zinner (1905–1994). We explore how Weigel's role as one of the first postwar theatre directors exemplifies a collective, yet ambivalently open leadership practice. In contrast, Zinner's *Ravensbrücker Ballade* (1961) illustrates the complexity of antifascist commemoration in the GDR. While aligned with official narratives, the play disrupts them by presenting a diverse chorus of female victim groups, creating an open space for individual memory. Both case studies contribute to the broader aims of the forthcoming *Handbook on Women's Drama and Theatre in German-Speaking Europe (1600–2025)*, which seeks to reframe the role of women in theatre history.

Ausgangspunkte

Unser Beitrag versteht sich als ein erster Baustein in einer breiter angelegten Forschungsarbeit, die im Rahmen des Handbuchprojekts *Women's Drama and Theatre in German-Speaking Europe (1600-2025)* die Vielfalt weiblicher Theaterarbeit systematisch erfassen und damit nicht zuletzt auch tradierte Lücken theaterhistoriografischer Darstellungen kritisch hinterfragen will.[1] Ausgehend von zwei Impulsbeiträgen wollten wir beim 16. Kongress der

1 Das Handbuch, herausgegeben von Annette Bühler-Dietrich, Jason Lieblang, Marion Schmaus und Gaby Pailer, wird in zwei Bänden bei de Gruyter ab 2027 erscheinen.

Annette Bühler-Dietrich/Achim Schmid: „Offene Räume in der Theaterlandschaft der DDR: Leitungspraktiken und Erinnerungspolitiken am Beispiel des Berliner Ensembles und Hedda Zinners *Ravensbrücker Ballade*", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 391–402. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26488 (CC BY-SA 4.0)

Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Leipzig 2024 mit Wissenschaftler:innen und Theaterpraktiker:innen ins Gespräch kommen, um gemeinsam zu erarbeiten, welche Akteurinnen, Werke und Formen künstlerischer Zusammenarbeit für die Darstellung von Frauen im DDR-Theater zentral sind. Zwar werden in theaterspezifischen Publikationen einige Dramatikerinnen und Praktikerinnen genannt,[2] doch ist dies bei weitem nicht erschöpfend; einige Namen konnten im Rahmen der Veranstaltung gesammelt werden.

Zwei zentrale Figuren des DDR-Theaters stehen im Zentrum unseres Beitrags: Helene Weigel (1900–1971) und Hedda Zinner (1905–1994). Die Frage nach den ‚offenen Räumen' wird hier in zweierlei Hinsicht relevant. Weigel ist bekannt für ihr ‚offenes Büro', dessen tatsächliche Offenheit mit Blick auf ihre Tätigkeit als Intendantin des Berliner Ensembles (BE) von Annette Bühler-Dietrich befragt wird: Wie verhält sich die konkrete Raumentscheidung zur metaphorischen Offenheit in Entscheidungsprozessen während ihrer Intendanz? Grundlage der Forschung sind hier Gesprächsprotokolle, Dokumente und veröffentlichte Briefe. Achim Schmid analysiert Zinners *Ravensbrücker Ballade* (1961) als ein Schlüsselwerk der DDR-Dramatik, das, dem offiziellen Narrativ des antifaschistischen Widerstands verpflichtet, durch die Vielstimmigkeit der dargestellten weiblichen Opfergruppen – von politischen Gefangenen bis zu sogenannten ‚Asozialen', Kriminellen, Jüdinnen und Kindern – offene Erinnerungsräume schafft.

Helene Weigels ‚Offenes Büro'

Annette Bühler-Dietrich

Als Schauspielerin, Ehefrau Bertolt Brechts (1898–1956) und Intendantin des Berliner Ensembles gehört Helene Weigel zu den prominenten Theaterfrauen des 20. Jahrhunderts. Zahlreich sind die Publikationen zu ihrer Würdigung zuerst zum 70. Geburtstag,[3] dann vermehrt zum 100. Geburtstag.[4] Danach folgte lange nichts – erst jetzt, zum 125. Geburtstag, gerät sie wieder in Erinnerung und es kommt zu neuen Blicken auf ihr Wirken.[5] Die kriti-

2 Vgl. Petra Stuber: *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin: Links, 1998. Stuber geht ausführlich auf die Gründung des Berliner Ensembles ein und korrigiert auch Fehlinformationen. Vgl. Stuber, 52–67; Peggy Mädler/Bianca Schemel: *Sie lebt für ihre Arbeit. Die schöne Arbeit. Gehen Sie an die Arbeit. Die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in Dramatik und Spielfilm der DDR*, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2009. https://doi.org/10.25969/mediarep/4160

3 Vgl. Werner Hecht/Siegfried Unseld (Hg.): *Helene Weigel zu Ehren*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

4 Vgl. Helene Weigel: *„Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen." Briefwechsel 1935–1971*, hg. v. Stefan Mahlke, Berlin: Theater der Zeit, 2000; *Helene Weigel 100. Brecht Yearbook 25*, hg. v. Judith Wilke, Waterloo, CA: The International Brecht Society, 2000; Sabine Kebir: *Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie*, Berlin: Aufbau, 2000; *Unerbittlich das Richtige zeigend. Helene Weigel (1900–1971)*, Katalog zur Ausstellung, Berlin: Akademie der Künste, 2000.

5 So gab es bei der German Studies Association Conference im September 2025 ein Panel zu Helene Weigel. Katherine Hollander: *Artistic Collaboration, Exile, and Brecht*, Indiana: Bloomsbury

sche Befragung von Weigels Leitungsstil als Intendantin ist Teil dieser neuen Fragen. Als Leiterin einer Institution mit zahlreichen Mitarbeiter:innen, mit Verantwortung in den Bereichen Personal, Budget, Kunst und Politik sowie ihrem parallelen Wirken als Schauspielerin war Weigel vielfach beansprucht. Nach dem Tod Brechts trug sie ab 1956 die Verantwortung für das BE allein, in engem Austausch mit ihren künstlerischen Mitarbeiter:innen. Mit dem Berliner Ensemble leitete sie das kulturelle Aushängeschild des Landes und brachte durch ihre Gastspiele im Ausland Devisen ins Land. Mit Ausnahme des Zeitraums 1961 bis 1965 war es dem Ensemble gestattet, in Westeuropa zu touren. Gerade während der von der BRD von 1955 bis 1969 als politische Leitlinie verfolgten Hallstein-Doktrin, die versuchte, die DDR außenpolitisch zu isolieren, während die DDR gleichzeitig um internationale Anerkennung als Staat rang, war das BE ein wesentliches Element der *public diplomacy* des Landes.

Neben den veröffentlichten Dokumenten zu und von Weigel und den schriftlichen Archivalien gibt es im Helene-Weigel-Archiv die noch nicht digitalisierten Tonaufnahmen von Gesprächen Matthias Brauns mit Mitarbeiter:innen und Freund:innen Weigels, die er vor allem während der 1980er Jahre führte. Dieses umfangreiche Oral History-Projekt, das zunächst mit Interviews über Brecht begann, bietet Einblicke in Weigels Zusammenarbeit mit ihren Mitarbeiter:innen.[6] Während die Gespräche häufig in einem eng umgrenzten Zeitraum stattfanden, reicht die erzählte Zeit bis in die 1950er Jahre zurück. Sowohl die vergangene Zeit als auch die persönliche Involviertheit der befragten Zeitzeug:innen ist bei der Analyse der Gespräche zu berücksichtigen. Für die Frage nach der Wahrnehmung und Einordnung von Weigels Handeln als Intendantin durch ihre Mitarbeiter:innen sind sie jedoch eine Fundgrube.

Auffallend beim Lesen der transkribierten Interviews – vor allem aber beim Anhören – ist die unterschiedliche Haltung der Personen während des Gesprächs, die sich in Offen- oder Verschlossenheit, Zurückhaltung oder Emotionalität, Nostalgie, Sachlichkeit oder Wut äußert und über das Verhältnis der Personen zu Weigel Auskunft gibt. Die Überschreitung der Grenze von Privatem und Professionellem manifestiert sich in der Reaktion der Befragten, die zum Teil zugleich in einem persönlichen und professionellen Verhältnis zu ihr standen. Deutlich wird im Überblick über verschiedene Zeugnisse, dass es eben nicht eine Geschichte über Weigels Intendanz gibt, sondern viele verschiedene Stimmen von Menschen, die in unterschiedlichen Beziehungen zu ihr standen. Unter den mit Blick auf das Handbuch relevanten Gesprächen mit Frauen finden sich Aufnahmen mit der Schauspielerin und Sängerin Gisela May (1924–2016) und der Kostümbildnerin Christine Stromberg (1928–2020). Von den Männern habe ich mir vor allem die zahlreichen

Publishing, 2025 ist gerade erschienen. Das Berliner Ensemble ernannte 2025 zum Helene-Weigel-Jahr. https://www.berliner-ensemble.de/helene-weigel-jahr (25. 2.2026).

6 Bei der GSA 2021 referierte Noah Willumsen, Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs zu „Socialism on Tape. Oral History in the German Democratic Republic“ mit Blick auf Brauns Interviews.

Gespräche mit Joachim Tenschert (1928–1992), Chefdramaturg am BE von 1958 bis 1970,[7] und Wolfgang Pintzka (1928–2006), Regisseur am BE, der dort von 1956 bis 1984 arbeitete, angehört. Tenschert und Pintzka standen zu unterschiedlichen Zeiten Weigel nahe, mit Tenschert gibt es keine gedruckten Interviews. Mit Ruth Berghaus (1927–1996), Weigels Nachfolgerin als Intendantin, gibt es keine Tonaufnahmen – sie wäre eine wichtige Stimme. Im *Brecht-Jahrbuch* zu Helene Weigel sind Pintzka, Manfred Wekwerth (1929–2014), künstlerischer Direktor von 1960–1968, und die Regisseurin Uta Birnbaum (1933–2022) in Gesprächen und Notizen vertreten. Wichtige künstlerische Zeug:innen der Intendanz Weigels können somit auf ihre im Rückblick verfassten Aussagen befragt werden.

Offene Räume und ein offenes Büro: Weigels Leitungspraxis nach dem Tod Brechts

In Werner Hechts Gespräch mit Weigel heißt es: „Hecht: Von allen Leuten, die sie [sic.] besuchen, wird als ungewöhnlich angesehen, daß Sie ein offenes Büro haben, sofort zugänglich für jeden – Weigel: Das habe ich mit Absicht gemacht."[8] Weigels Aussage konkretisiert den offenen Raum zum offenen Büro. Ob die Konnotation eines für Vielfalt offenen Verhandlungsraums für das offene Büro hält, gilt es im Folgenden zu überprüfen. Denn das ‚offene Büro' wirft die Frage auf, wie Weigel als Intendantin des international bedeutenden BE ihr Theater geleitet hat und was dieses offene Büro für ihre Leitungspraxis bedeutet. Mit fortschreitendem Alter fügte sie den ungewöhnlichen Arbeitsraum Schlafzimmer hinzu, wo sie ab dem Nachmittag Mitarbeiter:innen empfing. Der Ort vermischt Privates und Öffentliches und schafft eine Atmosphäre von Intimität, die im Verhältnis Weigels zu manchen Mitarbeiter:innen nachhallt. Dieser Wechsel vom offenen Büro zum teilöffentlichen Schlafzimmer gibt Auskunft über zwei unterschiedliche Führungsstile, die in der Leitung des BE in Konflikt geraten und etwas über die Implikationen von „Offenheit" aussagen.

Durchgängig wird in veröffentlichten und unveröffentlichten Dokumenten deutlich, dass Weigels konstruktives Interesse an allen Produktionen des BE mit dem Willen einherging, sich in den Produktionsprozess künstlerisch einzumischen, auch wenn sie selbst nicht beteiligt war. Sabine Kebir zitiert eine Interviewstelle, in der Christine Stromberg eine Arbeitssituation beschreibt: „Sie lag frontal im Bett, sie hat also ständig uns kontrollieren und beobachten können. Wir saßen also ihr gegenüber an einem kleinen Tischchen, ein

7 Tenschert war später, von 1977 bis 1991, erneut Chefdramaturg und Regisseur am BE. Die Informationen zu den Personen entnehme ich Stefan Mahlkes Personenverzeichnis, Helene Weigel, *Briefwechsel*, 248-253, und den Abstracts der Beiträge von Wekwerth, Pintzka und Birnbaum in *Helene Weigel 100*.

8 Werner Hecht/Helene Weigel: „Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch", in: *Werner Hecht: Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, 9–68, hier 36. Der Brecht-Forscher Hecht (1926–2017) war von 1959 bis 1974 am BE tätig.

Berg von Büchern um uns rum mit lauter Zetteln, die sie reingelegt hat."[9] Konstruktive Vorarbeit trifft hier auf permanente Kontrolle, die in diesem Fall sichtbar ausgeübt wird. Gisela May (1924–2016) lobt als Schauspielerin Weigel für ihre konkreten Einfälle, was das Kostüm und kleine Tätigkeiten auf der Bühne angeht. So häkelte May zum Beispiel als Wirtin in der Inszenierung von *Schweyk* auf den Vorschlag Weigels hin. Über die Schauspieler:innen versuchte Weigel letztlich jedoch Einfluss auf die Inszenierung zu nehmen, sowohl was das konkrete Spiel als auch die Besetzung anging.[10] Der Konflikt zwischen Regisseur Manfred Wekwerth und Weigel entzündete sich eben an der Besetzung der Rolle Johannas in Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe*.[11] In ihren veröffentlichten Briefen an Weigel wehrt sich die Regisseurin Uta Birnbaum gegen eine Einmischung, die ihre Autorität gegenüber den Schauspieler:innen untergräbt: „Ich warne noch einmal dringlich davor, die Mitarbeiter des Hauses in der mir bekannten Weise weiterhin gegen mich zu agitieren, es ist ein Irrtum, dass sich solche Dinge nicht blitzschnell herumsprechen."[12]

Joachim Tenschert gehörte als Dramaturg zum engen Mitarbeiterstab Weigels. In seinen Interviews hebt er die natürliche Autorität Weigels hervor und betont, dass zunächst, nach dem Tod Brechts, die Zusammenarbeit am BE harmonisch verlief und Anliegen der Mitarbeiter:innen sowie künstlerische Fragen dialogisch behandelt wurden. Immer wieder heißt es, der Prozess sei ‚demokratisch' gewesen.[13] Die im offenen Büro konnotierte Zugewandtheit für Aushandlungsprozesse verändert sich, was die Leitung des BE angeht, erst in den späten 1960er Jahren, als die Eingriffe in Regieprozesse, Kostümänderungen und Leitungsentscheidungen Wekwerths zunehmen.[14] Die Veränderung von Weigels Leitungsstil ist vermutlich multifaktoriell begründet. Alter und Krankheit, aber auch politische und familiäre Zwänge wirken sich aus.

Weigel hatte nicht nur ein offenes Büro, sie hatte auch einen Klingelknopf unterm Schreibtisch, mit dem sie ihre Sekretärin die Besprechung unterbrechen lassen konnte.[15] Trotz der Zugänglichkeit lag die Kontrolle über die

9 Kebir, *Helene Weigel*, 310. Kebir zitiert hier das erwähnte Gespräch.

10 Vgl. die Zitate aus Brauns Gespräch mit May bei Sabine Kebir, *Abstieg in den Ruhm*, 310–311. Die Information, dass May häkelte, entstammt dem Gespräch vom 29.5.1980, Matthias Braun/Gisela May, Transkription Erdmut Wizisla, Weigel-Helene FH 23, Akademie der Künste, Archiv.

11 Streitpunkt ist die Besetzung Johannas mit Hanne Hiob (1923–2009), der in Westdeutschland lebenden Tochter Brechts.

12 Uta Birnbaum an Weigel, 10.2.1967, in: Helene Weigel: *Briefwechsel 1935–1971*, 192.

13 Vgl. Gespräch Matthias Braun/Joachim Tenschert, 8.7.1983, Weigel-Helene FH 62, Tonkassette 34/1, Akademie der Künste, Archiv.

14 So erwähnt Hecht, Weigel habe in der Nacht vor der Generalprobe von *Kikeriki* das schillernde Federkleid weiß einfärben lassen. Vgl. Hecht, *Helene Weigel*, 124. Noah Willumsen danke ich für den Hinweis, dass dies auch als Protest gegen Benno Bessons (1922–2006) erfolgreiche Inszenierung von Jewgeni Schwarz' *Der Drache* am Deutschen Theater 1965 zu werten sei.

15 Manfred Wekwerth in Olga Fedianina: „Ein Gespräch mit Manfred Wekwerth", in: *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, hg v. Judith Wilke, Waterloo, CA: The International Brecht Society 2000, 284–299, hier 297–298.

Dauer des Gesprächs somit im Verborgenen bei Weigel. Die Bürovorrichtung erweist sich als symptomatisch für ihre Art der Einflussnahme. Das jedoch mag auch mit ihrer Position als Frau in einer Führungsrolle in dieser Zeit zusammenhängen. Weigels Fürsorge als ‚Mutter des Ensembles', zumal zu Anfang des BE, ist legendär. Doch die von Weigel auch auf der Bühne prominent verkörperte Mutter, sowohl in Brechts *Die Mutter* wie auch in seiner *Mutter Courage*, ist zunächst ein Topos von Weiblichkeit. Als ‚Mutter des Ensembles' ist sie dem Privaten, Familiären zugeordnet, als Intendantin aber ist ihre Tätigkeit öffentlich und professionell. Dass Weigel im Gespräch mit Hecht antwortet: „Ich heiße ‚die Olle'"[16], zeigt, dass sie nicht auf mütterliche Fürsorge festgelegt werden will.

Helene Weigels offenes Büro und ihr teilöffentliches Schlafzimmer sind Räume des Taktierens.[17] Wie ihre Reaktion auf Veränderungen am BE in den 1960er Jahren zeigt, sind die Räume, in denen sie agiert, immer nur begrenzt offen. Angesichts der Rechenschaftspflicht Weigels gegenüber Staat, Partei und dem Erbe Brechts ist das nicht verwunderlich.[18]

Hedda Zinners Drama *Ravensbrücker Ballade* als Erinnerungsraum

Achim Schmid

Hedda Zinner (1905–1994) gehört zur Generation Weigels, steht aber als Gattin des Theaterkritikers und *Theater der Zeit*-Gründers Fritz Erpenbeck (1897–1975) sozusagen für das andere Lager der Theaterästhetik in der DDR: den Einfluss Konstantin S. Stanislawskis (1863–1938). Wie Weigel in eine jüdische Familie in Wien geboren, führt ihr Weg über das Exil in Moskau zurück nach Ostberlin. Hedda Zinner zählt zu den wichtigsten Autorinnen und Dramatikerinnen der DDR, ihr Werk ist heute jedoch weitestgehend in Vergessenheit geraten.[19] Ihre Konzeption eines offenen Erinnerungsraums,

16 Hecht/Weigel, „Helene Weigel im Gespräch", 34.

17 Als dritter Ort käme der Rückzugsort Buckow hinzu, er müsste in seiner Funktion gesondert betrachtet werden.

18 Ein Beispiel für genau diese Diskurslage ist Weigels Brief an Alexander Abusch (1902–1982). Abusch war 1969, zum Zeitpunkt des Briefes, Stellvertretender Ministerratsvorsitzender. Hier erläutert sie ihre Gedanken zu einem Leitungskollektiv mit Blick auf die Zeit ihres möglichen Ausscheidens. Vgl. „Helene Weigel an Alexander Abusch, 12. November 1969", in: *Helene Weigel: Briefwechsel*, 221–222.

19 Zuvor schrieb Zinner mit *Caféhaus Payer* (geschrieben 1939 in Moskau) eines der ersten antifaschistischen Emigrationsstücke, das nach Kriegsende in Deutschland aufgeführt wurde. Ihr Zeitstück *General Landt* (geschrieben 1950/51 zuerst als Hörspiel; UA 1957 im Deutschen Nationaltheater in Weimar) stellt einen Gegenentwurf zu Carl Zuckmayers (1896–1977) *Des Teufels General* dar. Zu Zinners Biografie siehe: Simone Barck: „Hedda Zinner", in: *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen*, hg. v. Hans Jürgen Geerdts u.a., 3. Bd., Berlin: Volk und Wissen, 1987, 530–547, insb. 530; Uta Klaedtke/Martina Ölke: „Erinnern und erfinden: DDR-Autorinnen und ‚jüdische Identität' (Hedda Zinner, Monika Maron, Barbara Honigmann)", in: *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Literatur- und kulturgeschichtliche Studien*, hg. v. Ariane Huml/Monika Rappenecker, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, 249–274, insb. 249.

den sie über die Konstruktion ihres Dramas *Ravensbrücker Ballade* realisiert, uraufgeführt am 6. Oktober 1961 an der Volksbühne Berlin in der Regie von Fritz Wisten (1890–1962), das als Höhepunkt ihres dramatischen Schaffens gilt, steht im Folgenden im Fokus. Das Stück gehört – beispielsweise neben Ingeborg Drewitz' (1923–1986) *Alle Tore sind bewacht* (1951) – zu den wenigen deutschsprachigen Dramen, die ein Konzentrationslager zum Handlungsort machen.[20]

Dass Zinners Werk heute wenig Beachtung findet, mag, verglichen mit männlichen DDR-Dramatikern wie Peter Hacks (1928–2003) oder Heiner Müller (1929–1995), einer allgemeinen Tendenz entsprechen, dass Frauen in der Literaturgeschichtsschreibung weniger Aufmerksamkeit erfahren. Eine Ursache für die geringe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Zinners Werk könnte in den politischen Zensurmechanismen liegen, die eine Kanonisierung oder filmische Adaption der *Ravensbrücker Ballade* 1985 verhinderten. Zugleich greift die Kategorie einer ‚marginalisierten' oder ‚unterdrückten' Autorin – wie sie etwa Ines Geipel für das „Archiv der unterdrückten Literatur" geprägt hat – im Fall Zinners zu kurz.[21] Denn Zinner war keine Außenseiterin des kulturellen Systems, sondern eine etablierte, preisgekrönte und ideologisch konforme Schriftstellerin, die bereits im Moskauer Exil privilegierte Positionen einnahm und in der DDR als anerkannte antifaschistische Autorin galt.[22] Daher zeigt Zinners Fall, wie komplex die Wechselwirkungen zwischen politischer Anerkennung und kultureller Ausblendung in der DDR-Literaturgeschichte sein können:[23] Obwohl sie fest im literarischen Feld der DDR verankert war, wurde eine Kanonisierung ihrer *Ravensbrücker Ballade* verhindert, während ihr Werk heute vor allem zurückhaltend und ideologiekritisch gelesen wird.

Zinners *Ravensbrücker Ballade* steht zwar in der Tradition des sozialistischen Realismus und knüpft an den offiziellen antifaschistischen Gründungsmythos der DDR an,[24] öffnet diesen jedoch zugleich in mehrfacher

20 Vgl. Hedda Zinner: *Ravensbrücker* Ballade, in: *Der Teufelskreis und andere Stücke*, hg. v. Eckhard Petersohn, 1. Aufl., Berlin: Der Morgen, 1986, 523–652.

21 Siehe hierzu Ines Geipel/Joachim Walther: *Gesperrte Ablage: Unterdrückte Literaturgeschichte in Ostdeutschland 1945 – 1989*, Düsseldorf: Lilienfeld Verlag, 2015.

22 Zinner erhielt 1954 den Nationalpreis, 1960 den Goethe-Preis, 1961 den Lessing-Preis und 1975 den Lion-Feuchtwanger-Preis, siehe: Jana Rahders: „Kann man sein Leben lang die Wahrheit verleugnen? Das sozialistische Weltbild der DDR-Autorin Hedda Zinner", in: *Vom Autor zur Zensurakte: Abenteuer im Leseland DDR*, hg. v. Siegfried Lokatis/Theresia Rost/Grit Steuer, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 2014, 73–80, hier 79. Für eine kritische Auseinandersetzung mit Zinner, siehe Katja Schubert: „Zweimal Krieg und Exil in der Sowjetunion: Hedda Zinner und John Erpenbeck", in: *Exil im Krieg 1939–1945*, hg. v. Hiltrud Häntzschel u.a., Göttingen: V&R unipress, 2016, 169–177, hier 169. https://doi.org/10.14220/9783737006316.169

23 Zensur einerseits, staatliche Ehrung andererseits sind vereinbar, solange sie das Erscheinen eines Werks nicht verhindern, sondern ‚nur' verändern und nicht für die Beteiligten zu Sanktionen führen. Siehe dazu Heiner und Inge Müllers (1925–1966) Überarbeitung der *Korrektur* einerseits, die gravierenden Folgen des *Umsiedlerin-Skandals* andererseits. Vgl. Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin: Aufbau TB, 2003.

24 Vgl. Sine Meißgeier: *Die deutschsprachige Literatur der Frauen aus dem KZ Ravensbrück: Erzähltes Leben nach dem Holocaust im geteilten Deutschland*, Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2024, 3–4. https://doi.org/10.1515/9783111387680

Hinsicht: Das Drama erweitert das staatlich dominierte Narrativ vom ‚heldenhaften Widerstand' und schafft einen heterogeneren Erinnerungsraum, in dem unterschiedlich verfolgte Gruppen sichtbar werden – darunter politisch verfolgte Frauen, Kinder und sozialrassistisch ausgegrenzte Häftlinge. Im Zentrum stehen weibliche Stimmen, deren Erfahrungen im Konzentrationslager – etwa sexualisierte Gewalt, Zwangsprostitution und -sterilisation, aber auch Solidarität untereinander – das männlich konnotierte Heldentum konterkarieren und eine weibliche Perspektive auf Widerstand und Überleben hinzufügen.[25] Indem Zinner diese Brüche im offiziellen Gedenken thematisiert, öffnet sie einen diskursiven Raum, in dem erinnerungspolitische Möglichkeiten ausgelotet werden, der aber zugleich durch Zensur und ideologische Grenzen des DDR-Kulturbetriebs, wie sie sich etwa in der verhinderten Verfilmung des Stoffs in den 1980er Jahren zeigen, wieder beschränkt wird.[26]

Zinners Drama handelt von der zum Tode verurteilten sowjetischen Gefangenen Wera, in der Uraufführung gespielt von Ostara Körner (1926–2011),[27] die ihren Henkern entkommen kann und von der Gruppe der politischen KZ-Gefangenen versteckt wird. Für die SS wird die Suche nach der Gefangenen zur Kraftprobe, da es um ihr Ansehen als unbesiegbare Macht geht, während die Russin für die Gefangenen Zukunft und Hoffnung bedeutet. Die Handlung greift dabei auf ein bekanntes Muster der kommunistischen Literatur zurück: Mit Anna Seghers' (1900–1983) *Das siebte Kreuz* (1942) oder mit Bruno Apitz' (1900–1979) *Nackt unter Wölfen* (1958) ist der *Ravensbrücker Ballade* gemeinsam, dass „jemand von KZ-Häftlingen bewahrt und in eine erlösende (kommunistische) Zukunft hinüber gerettet wird"[28].

Die Figuren des Dramas lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Angehörige der SS und Häftlinge. Letztere sind im Text und in der Inszenierung nicht nur durch farbige Armwinkel, sondern auch durch ideologische und soziale Zuschreibungen differenziert. Neben den politischen Verfolgten – unter ihnen die eindeutig kommunistisch positionierte Hauptfigur Maria – treten auch

25 Vgl. Meißgeier, *Die deutschsprachige Literatur*, 6. Zum Topos des heldenhaften antifaschistischen Widerstands. Vgl. Klaedtke/Ölke, „Erinnern und erfinden", 251. Siehe auch Herfried Münkler: „Antifaschismus und antifaschistischer Widerstandskampf als politischer Gründungsmythos der DDR", in: *Aus Politik- und Zeitgeschichte* 45, (1998), 16–29.

26 Eine offizielle Begründung für das Scheitern der geplanten Verfilmung der *Ravensbrücker Ballade* wurde nie gegeben; Zinner selbst – und mit ihr die Forschung, die sich auf ihre Selbstaussagen stützt – vermutet jedoch, dass dieselben Kritikpunkte wie bereits in den 1960er Jahren ausschlaggebend waren: die angebliche Überbetonung der sogenannten „asozialen" Gefangenen sowie die problematische Darstellung einer „Verräterin", die als Trägerin des roten Winkels eigentlich ebenfalls zu den politischen Häftlingen zählt, vgl. Sabine Fuchs: „Hedda Zinner: Schriftstellerin und Theatermacherin zwischen antikommunistischer Deutungsmacht und selektiver Erinnerungskultur", in: *Alfred Klahr Gesellschaft*, 18 (2021), 1, 20–23, hier 22–23.

27 Die Angaben zur Besetzung bei der Uraufführung stammen aus Henryk Keisch: „Sie sind nicht mehr entblößt", in: *Ravensbrücker Ballade oder Faschismusbewältigung in der DDR: Mit einem Essay von Hedda Zinner*, hg. v. Klaus Jarmatz, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1992, 54–68, hier 56–57.

28 Klaedtke/Ölke, „Erinnern und erfinden", 252.

sogenannte ‚Asoziale' und Kriminelle auf, dazu Einzelpersonen wie Lea, eine jüdische Gefangene, und eine Bibelforscherin, ein Begriff, der in der NS-Zeit für Angehörige der Zeugen Jehovas verwendet wurde. Diese Differenzierung macht die heterogene Zusammensetzung der Häftlingsgesellschaft sichtbar. Dennoch stehen zahlenmäßig und dramaturgisch die kommunistischen Gefangenen im Zentrum, insbesondere im Kontext ihres Widerstands gegen die Zwangsarbeit in der Waffenproduktion, inspiriert durch den Protest sowjetischer Kriegsgefangener unter Berufung auf die Genfer Konvention.[29] Zugleich zeigt die Einbindung von Figuren wie Lea oder der Bibelforscherin, dass die *Ravensbrücker Ballade* über den Rahmen des – aus heutiger Sicht oft als verengt kritisierten – ideologisch auf den kommunistischen Widerstand ausgerichteten, antifaschistischen Erinnerungsnarrativs der DDR hinausgeht.[30] Zinners Figuren entstanden auf der Basis von Gesprächen mit der Ravensbrück-Überlebenden Erika Buchmann (1902–1971), was dem Drama zusätzlich eine dokumentarische Dimension verleiht.[31]

Wie bereits erwähnt, teilt das Personenverzeichnis des Textes die Figuren in ‚der SS Zugehörige' und ‚Häftlinge' ein: Die Maskulinität der Nationalsozialisten zeigt sich in der Inszenierung im Tragen von SS-Uniformen. In ihren Handlungen sind sie grausam, was sich etwa in den von ihnen angedeuteten, aber nicht explizit auf der Bühne gezeigten Taten und ihrer menschenverachtenden Sprache manifestiert: Der ‚Lagerarzt' Clausen beschreibt beispielsweise immer wieder „Versuche mit den Jüdinnen"[32], die seines Erachtens ‚unbefriedigend' verliefen:

> Von den 20 Versuchspersonen 16 exitus, und von den vieren wird wahrscheinlich auch noch eine abkratzen. Obwohl das Material relativ gut war: Gesundheitszustand einwandfrei, durch zusätzliche Nahrung gekräftigt. Trotzdem … *Er zuckt die Achseln* Experiment ist Experiment.[33]

Die Entmenschlichung wird in diesem Zitat gerade daran deutlich, dass er die Personen auf „Material" reduziert. Die einzige weibliche Figur, die als Täterin der SS zugehört, ist die Aufseherin Beier: Sie wird als gewalttätig beschrieben, wobei sich ihre Gewalt vor allem gegen die gefangene Jüdin

29 Vgl. Anne Kwaschik: „Ravensbrück als kommunistischer Erinnerungsort: Hedda Zinners ‚Ravensbrücker Ballade'", in: *Dachauer Hefte: Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, 24 (2008), 153–173, hier 157.

30 Meißgeier (*Die deutschsprachige Literatur*) leistet beispielsweise einen wichtigen Beitrag dazu, die Vielstimmigkeit der Erinnerungsnarrative in der DDR-Literatur aufzuzeigen und deren ideologische wie ästhetische Spannungsfelder neu auszuloten.

31 Meißgeier, *Die deutschsprachige Literatur*, 92.

32 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 554. Kwaschik („Ravensbrück als kommunistischer Erinnerungsort", 158) weist darauf hin, dass Zinner die Opfer medizinischer Versuche zu Jüdinnen verfremdet und spricht von einer „Opferphantasie", da historisch vorwiegend Polinnen die Opfer medizinischer Versuche in Konzentrationslagern gewesen seien.

33 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 554.

Lea richtet. Auffällig hieran ist, dass das Drama als Ursache für Beiers Hass immer zunächst Leas frühere berufliche Stellung als Professorin nennt, was auf ihre Klasse und die Intelligenzfeindlichkeit der Aufseherin verweist. Erst an zweiter Stelle wird die antisemitische Motivation der Aufseherin genannt.[34] Beier selbst beschreibt als Ursache ihrer Gewalt die Misshandlungen durch ihren Stiefvater – ihr Vater fiel im spanischen Bürgerkrieg – bis sie der familiären Situation und der Armut der alleinversorgenden Mutter entlief. Bei Überlebenden unter den Zuschauer:innen der Uraufführung sorgte die vermittelte Einfühlbarkeit in die KZ-Aufseherin Beier für Anstoß und zählt zu den Gründen, warum eine Verfilmung 1985 scheiterte.[35]

Die Kontrastierung Beiers mit Emmi, der ‚Asozialen', ist erkenntnisbringend, weil das Drama mit ihr ein alternatives Schicksal zeichnet, das eine Frau in die Häftlings- und Opfer-Rolle treibt: Auf die Frage, seit wann Emmi, die bei der Uraufführung von Marianne Wünscher (1930–1990) verkörpert wurde, auf den Strich gehe, antwortet sie:

> Seit sie Vater eingezogen haben und Mutter zusehen mußte, wie sie zurechtkam mit den fünf Gören. Erst hat sie geschimpft und geheult, aber wenn ich dann nach Hause kam und hatte angeschafft, und die Gören stürzten sich darüber her, dann … naja.[36]

Der Fortgang des Vaters in den Krieg treibt sie in Armut, schließlich in die Prostitution und wegen eines Konflikts mit einem SA-Mann in Gefangenschaft.[37] Während eines den vierten Akt umspannenden ‚Kameradschaftsabends' wird Emmi gedemütigt: Ihr werden die schönen Haare abrasiert, andere Gefangene begegnen ihr mit Spott. Erst die politische und Blockälteste Maria bricht diesen Akt der Ausgrenzung, indem sie Emmi „wie einen Menschen behandelt"[38]. Diese humane Geste markiert den Beginn von Emmis Wandlung, die zeitgenössische Rezensionen als Erfolg der „Erziehungsarbeit der ‚Politischen'"[39] interpretierten: In der Rezension der *National-Zeitung* zur Uraufführung heißt es:

> Doch eine der Asozialen, die ohne Verständnis für den Kampf und die Ideale der politischen Häftlinge ihr korruptes Eigenleben

34 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 535.

35 Vgl. Hedda Zinner: „Legitimer und legitimatorischer Antifaschismus: Zur Aufführungsgeschichte der ‚Ravensbrücker Ballade'", in: *Ravensbrücker Ballade oder Faschismusbewältigung in der DDR: Mit einem Essay von Hedda Zinner*, hg. v. Klaus Jarmatz, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag, 1992, 175–204.

36 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 576.

37 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 530.

38 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 634.

39 Kwaschik, „Ravensbrück als kommunistischer Erinnerungsort", 163.

führen, erwacht durch das ihre verletzte Würde aufrichtende Verhalten Marias zu menschlicher Bewußtheit.[40]

Indem Zinner in *Ravensbrücker Ballade* die Entwicklung einer als ‚asozial' stigmatisierten Figur positiv zeichnet, schafft sie einen offenen Erinnerungsraum, der über die engen Grenzen des oben beschriebenen, offiziellen antifaschistischen Narrativs der DDR hinausweist. Wie Sina Meißgeier betont, sollte auf der Bühne sichtbar werden, dass eine solidarische Zusammenarbeit im Lager über die Kategorien der Nazis hinweg für den antifaschistischen Kampf hilfreich war.[41] Emmi fungiere damit als ‚Token-Figur' für jene marginalisierten Opfergruppen, die weder im offiziellen Gedenken der DDR noch – bis vor kurzem – in der wiedervereinigten BRD einen Platz hatten.[42]

Während Zinner den heroischen Widerstandskampf im Drama durchaus betont, macht sie das Leid anderer Opfergruppen und die Ermordung unzähliger Häftlinge durch Verweise, Andeutungen und kurze Szenen ‚sichtbar'. Das Mädchen Mira – in der Uraufführung gespielt von Doris Abeßer (1935–2016) – berichtet: „Ich habe mich zwei Jahre älter gemacht, daß sie mich arbeiten lassen, nicht in den Ofen stecken."[43] Berta teilt das Gerücht über die Zusammenstellung eines sogenannten schwarzen Transports,[44] es gibt Hinweise auf eine Deportation besonders vieler Kinder[45] und Bühnenbildner Roman Weyls (1921–2011) Projektion riesiger Schatten „auf einer Leinwand [...], die mit Peitschen und Revolvern vorwärtsgetrieben"[46] werden bei der Uraufführung, kann als Darstellung der grausamen Todesmärsche gedeutet werden. Auch wenn nicht bekannt ist, inwiefern Zinner in die Inszenierung eingebunden war, zeigen diese Beispiele ihr Anliegen, das Lagerleben in seiner bedrückenden Vielschichtigkeit und die Heterogenität der Opfergruppen – politische Gefangene, Jüdinnen, als ‚Asoziale' und kriminelle Stigmatisierte, religiöse Verfolgte, Kinder sowie Opfer medizinischer Experimente und sexueller Gewalt – auf der Bühne zu vergegenwärtigen. Indem diese Ereignisse und Gräueltaten angesprochen, aber nicht vollständig dargestellt werden, ruft Zinner sie ins Bewusstsein und ins Gedächtnis der Leserschaft und des Publikums, ohne sie einer dramatischen Überinszenierung preiszugeben. Aus heutiger Sicht lässt sich festhalten, dass das Drama gerade durch diese Vielstimmigkeit die Bühne als offenen Raum für individuelle

40 Zit. nach Kwaschik, „Ravensbrück als kommunistischer Erinnerungsort", 163.

41 Vgl. Meißgeier, *Die deutschsprachige Literatur*, 113.

42 Meißgeier, *Die deutschsprachige Literatur*, 118. Erst in der wiedervereinigten BRD wurde am 13. Februar 2020 offiziell beschlossen, dass sogenannte ‚Asoziale' als Opfergruppe des Nationalsozialismus anerkannt werden; vgl. Deutscher Bundestag, Drucksache 19/14342: „Anerkennung der von den Nationalsozialisten als ‚Asoziale' und ‚Berufsverbrecher' Verfolgten", in: https://dserver.bundestag.de/btd/19/143/1914342.pdf (9.11.2025).

43 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 532.

44 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 533.

45 Zinner, *Ravensbrücker Ballade*, 525.

46 Kwaschik, „Ravensbrück als kommunistischer Erinnerungsort", 164.

Erinnerungen schafft und das Weiterdenken der im Stück nur angedeuteten Geschichte ermöglicht.

Fazit

Beide Fallbeispiele zeigen exemplarisch, wie Frauen im Theater der DDR institutionell und künstlerisch prägende Rollen übernahmen: Helene Weigels Theaterleitung steht dabei für eine Praxis zwischen Transparenz und Kontrolle, zwischen kollektiver Entscheidungsfindung und individueller Autorität – ein Spannungsfeld, das neue Perspektiven auf Leitungshandeln seit den 1960er Jahren eröffnet und auch für die Diskussion heute fruchtbar ist.[47] Zinners *Ravensbrücker Ballade* hingegen stellt eindrucksvoll unter Beweis, dass selbst innerhalb des staatlich geförderten DDR-Narrativs des antifaschistischen Widerstands offene diskursive Räume für Ambivalenz und individuelle Erinnerung geschaffen werden konnten. Die Vielstimmigkeit weiblicher Opfergruppen, die das Stück sichtbar macht, irritiert das gängige Bild eines monolithischen Erinnerungskanons der DDR und eröffnet einen Erinnerungsraum, der das Publikum zur kritischen Reflexion über das Sagbare und Unsagbare in der sozialistischen Gedenkkultur einlädt.

Gerade diese Momente des Aushandelns, der Ambivalenz und der produktiven Spannungen sind es, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit Frauen im DDR-Theater notwendig machen. In der Bundesrepublik hingegen war Theaterleitung bis in die 1960er Jahre Männersache.[48] Dies änderte sich erst in der Folgezeit. Für die Frage nach der Gestaltung offener Theaterräume und deren Akteur:innen bietet sich also zunächst ein Blick auf das Theater der DDR an.

47 Karlheinz Braun verweist auf die sich Ende der 1960er Jahre auch in der Bundesrepublik verändernden Leitungsstrukturen an den Theatern, weg von den Generalintendanten. Karlheinz Braun: „Doppelkopf spielen: Das dramatische Debüt der Autorin", in: *Eine Welt aus Sprache – Zum Werk von Gerlind Reinshagen*, hg. v. Helga Kraft/Therese Hörnigk, Berlin: Theater der Zeit, 48–65, hier 51.

48 „Es ist heute kaum mehr vorstellbar, wie das deutsche Theater in allen Leitungsfunktionen fast ausschließlich männlich besetzt war […]." Braun, „Doppelkopf spielen", 49. Eine Ausnahme bildete Ida Ehre, die 1945 die Hamburger Kammerspiele gründete.