

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

19. JAHRGANG
HEFT 3/2012



BRECHTS KREIDEKREIS RE-IMPORTIERT (BILD)
NEUES ÜBER DIE HOCHZEIT BRECHT-ZOFF
SELBSTINSZENIERUNG BEI BENN UND BRECHT
BRECHT ON WIKI

Wibner



Brecht Shop

*„Das Denken gehört zu den
größten Vergnügungen
der menschlichen Rasse.“*

Bertolt Brecht

Hier erhalten Sie alle lieferbaren Bücher,
CDs, DVDs, Hörbücher und die berühmte
Spieluhr zur Dreigroschenoper.

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BEGEGNUNGEN

„Es war eine stille, kleine Hochzeit“ 3
Von Dirk Heißerer und Anton Löffelmeier

„Wir waren Emigranten!“ Paula Ludwig
erinnert sich an Bert Brecht 10

Ein Text aus dem Nachlass von
Paula Ludwig. 13
Von Ulrike Längle

Leserbrief aus Schweden 19

Selbstinszenierung bei Benn und Brecht . . 20
Von Mathias Mayer

BRECHT INTERNATIONAL

Ungewöhnlich viel Brecht in Norwegen . . 23
Von Finn Iunker

China re-importiert Brechts „Kreidekreis“ . 29
Von Michael Friedrichs

THEATER

Trommeln in der Nacht – Das Gastspiel
der Münchener Kammerspiele in Augsburg
1922. 30
Von Dirk Heißerer

BRECHT UND MUSIK

„Die Standarte des Mitleids“: Ein Nachtrag 32
Von Mautpreller und Joachim Lucchesi

BRECHT IM NETZ

Brecht on Wiki. 33
Von Benutzer:Mautpreller

FESTIVAL

Kultur für alle 40
Von Jan Knopf

REZENSIONEN

Von den entzückenden Widersprüchen der
Welt. 43
Von Jürgen Schebera

Begutachtung eines gespaltenen Verhältnisses:
Brecht und die DDR. 45
Von Paul Sharratt

NACHRUF

Ernst Schumacher gestorben. 47
Von Stephan Dörschel

IN KÜRZE

Mitteilung des Brecht-Archivs 1

CALL FOR PAPERS: The Creative Spectator
– Karambolage und Dialog. 44

Santa Monica: Brecht-Haus nicht gefährdet 48

Mitteilung des Brecht-Archivs

Im Bertolt-Brecht-Archiv gibt es personelle
Veränderungen. Dorothee Aders und Uta
Kohl haben das Archiv verlassen. Iliane
Thiemann, die bereits seit einem Jahr halb-
tags im Handschriftenbereich gearbeitet
hat, ist seit dem 1. Juni auf einer Vollzeit-
stelle. Neu im Team ist Anett Schubotz.
Anett Schubotz: Foto-Archiv, AVM, Sekre-
tariat / 030 20057-1831, schubotz@adk.de
Helgrid Streidt: Bibliothek / 030 20057-
1834, streidt@adk.de
Iliane Thiemann: Handschriften / 030
20057-1847, thiemann@adk.de
Dr. Erdmut Wizisla: Archivleiter / 030 /
20057-1832, wizisla@adk.de (ew)

Eine Reihe von Funden prägt dieses Heft. Es beginnt mit einer Entdeckung im Stadtarchiv München zur Eheschließung Brecht-Zoff 1922, gefunden und interpretiert von Dirk Heißerer und Anton Löffelmeier.

Die Erinnerungen der weitgehend vergessenen Dichterin Paula Ludwig an Brecht, zur Verfügung gestellt und erläutert von Dr. Ulrike Längle, sind ebenfalls eine Archivquelle, die lesenswert ist.

Mathias Mayer hat sich in einem Vortrag bei der Jahrestagung der Gottfried.Benn-Gesellschaft dem Verhältnis Benn-Brecht gewidmet und ist dabei auf Unbekanntes gestoßen – wir dokumentieren Auszüge aus seinem Vortrag.

Auf die großen Anstrengungen der Wikipedia-Gemeinde in Sachen Brecht sind wir in Heft 1/2012 aufmerksam geworden (Entdeckung der musikalischen Quelle der „Standarte des Mitleids“). Wir haben den Autor, der in Wiki als „Mautpreller“ schreibt, gebeten, uns Hintergrundinformationen über die Schreib- und Korrekturabläufe zu geben, die zu immer zuverlässigeren und umfassenderen Informationen im Netz führen. Vielleicht kann dieser Artikel dazu beitragen, dass einige Brecht-Spezialisten ihr Wissen dort zur Verfügung stellen?

Das internationale wissenschaftliche und künstlerische Interesse an Brecht zeigt sich diesmal insbesondere an den Beispielen Norwegen, China und Großbritannien.

Eine ganze Reihe von Autoren, deren Beiträge druckreif vorliegen, mussten wir auf die nächste Ausgabe vertrösten – wir bitten sie und auch unsere Leser um Geduld.

Lesen Sie wohl! Ihr Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement: Inland: 15,- €, Ausland: 20,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg Kto.-Nr. 28 24 1 BLZ 720 500 00

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißerer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer,

Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

Stephan Dörschel, Dirk Heißerer, Michael Friedrichs, Finn Iunker, Jan Knopf, Ulrike Längle, Anton Löffelmeier, Joachim Lucchesi, Mautpreller, Mathias Mayer, Jürgen Schebera, Paul Sharratt, Erdmut Wizisla

Titelbild:

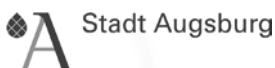
Chinesische Kreidekreis-Inszenierung als Sichuan-Oper

als Gast bei den Wiesbadener Maifestspielen

(Foto © Chongqing Sichuan Opera Theatre)

Druck: Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.V.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

„ES WAR EINE STILLE, KLEINE HOCHZEIT“

Ein Quellenfund im Stadtarchiv München zu Brechts Eheschließung 1922 mit Marianne Zoff (sowie zur Scheidung 1927)

Von Dirk Heißerer und Anton Löffelmeier

Am 3. November 1922 haben sich der 24-jährige Bühnenschriftsteller Eugen Bertold [sic] Friedrich Brecht (1898-1956) und die 29-jährige Opernsängerin Marianne Josephine Zoff (1893-1984) vor dem Standesamt München I zivilrechtlich trauen lassen.¹ Dass der 38-jährige Schriftsteller und Doktor der Philosophie Lion Feuchtwanger (1884-1958) und der 22-jährige Student der Medizin Otto Müller-Eisert (1900-1967) als Trauzeugen zugegen waren, wusste man bislang durch zwei Quellen. Marianne Zoff-Brecht-Lingen gibt in einem Interview aus dem Jahr 1981 an: „Es war eine stille, kleine Hochzeit. Lion Feuchtwanger und Brechts Schulfreund Müller-Eisert fungierten als Trauzeugen. Wir hatten zwei Zimmer in der Akademiestraße, ein paar Möbel und eine ungewisse Zukunft.“² Und Werner Hecht führt in seiner *Brecht Chronik* 1997 das „Aufgebotsverzeichnis Nr. 1862“ vom 3. November 1922 an, das als Kopie des Standesamts München aus dem Jahr 1966 im BBA vorhanden ist.³ Dieses Dokument

mit den Unterschriften der Brautleute und ihrer beiden Trauzeugen ist nun neuerdings auch im Original zusammen mit bislang unbekanntem Beilagen im Stadtarchiv München einsehbar. (Abb. 1)

Hintergründe: Neues Personenstandsrecht

Den originalen Eintrag im Heiratsregister des Standesamtes München I konnte die Brecht-Forschung lange nicht zur Kenntnis nehmen, da nach dem bis vor kurzem geltenden Personenstandsrecht für die Einsichtnahme in standesamtliche Register und Akten ein streng reglementiertes Verfahren galt. Der Zugang war in der Hauptsache an die direkte Abstammung von der gesuchten Person gebunden und sah für die wissenschaftliche Auswertung nur eine Kann-Möglichkeit vor, die von vielen Standesämtern eher restriktiv gehandhabt wurde. Als historische Quelle konnten die standesamtlichen Register daher nicht intensiv genutzt werden.

Von der Forschung weitgehend unbeachtet trat am 1. Januar 2009 eine Reform des Personenstandsrechts in Kraft, welche diese Überlieferung nun zu großen Teilen der Wissenschaft zugänglich machte. So legte das am 19. Februar 2007 vom Bundestag verabschiedete Gesetz zur Reform des Personenstandsrechts⁴ fest, dass die bisher geführten sogenannten „Primärbeurkundungen“ (Ehe-, Lebenspartnerschafts-, Geburts- und Sterberegister) zwar erhalten bleiben, aber ab Inkrafttreten des Gesetzes nur in elektronischer Form und auch nur für einen begrenzten Zeitraum geführt werden sollten. Sah der Gesetzgeber für die Einführung der elektronischen Register noch eine Übergangsphase bis zum 31. Dezember 2013 vor, so hatte die Neueinführung von Fortführungsfristen (Geburtenregister: 110 Jahre, Ehe- und Lebenspartnerschaftsregister: 80 Jahre, Sterberegister: 30 Jahre;

1 StadtAM, Standesamt München 1538 (Heiratsregistereintrag Standesamt München I, 1893/1922).

2 Marianne Zoff-Brecht-Lingen erzählt Willibald Eser über ihre Zeit mit Bert Brecht. In: Paula Banholzer: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche, hrsg. von Axel Poldner und Willibald Eser. München 1981, S. 153–193, hier S. 171. Vgl. Hiltrud Häntzschel: „Serbati fido! – Bleibe getreu mir! Marianne Zoff. In: Dies.: Brechts Frauen. Reinbek bei Hamburg 2002. S. 37–64, hier S. 54.

3 Vgl. Werner Hecht: Brecht Chronik 1898–1956. Frankfurt a. M. 1997, S. 148 f.; BBA Z4/106; 107-108.

4 Personenstandsreformgesetz (PStRG), BGBl., S. 122–148.

B.
1893

Nr. 1893.

(Aufgebotsverzeichniß Nr. 1860)

München am 10. Oct.

November tausend neunhundert zweizehnhundert neunund

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschienen heute zum Zweck der
Erichlung:

1. der Bürgermeister Herrn Brecht
der Verfähigkeit nach auf Grund der Verfähigkeit
geboren am 1. April 1854
des Jahres tausend acht hundert vierzig und vier
zu München
Oktoberblätter Nr. 335 des Standesamts in München
wohnt in München Praterstraße 24

2. die Gräfin Maria Theresia von Recht
der Verfähigkeit nach aus dem Stand
geboren am 1. April 1854
des Jahres tausend acht hundert vierzig und vier
zu München
Oktoberblätter Nr. 335 des Standesamts in München
wohnt in München Praterstraße 24

In Nr. 1893
München am 10. September 1922
Durch das am 11. November 1922
rechtmäßig vorgenommene Urteil des Land-
gerichts zu München
ist die Ehe zwischen Recht
Leinhard Brecht geboren 1. April
1854
zu München
geboren worden.
Der Standesbeamte:
Suwin

Als Zeugen waren zugezogen und erschienen:

3. der Bürgermeister Herrn Rechtswanger
der Verfähigkeit nach auf Grund der Verfähigkeit
geboren am 1. April 1854
des Jahres alt, wohnt in München
Praterstraße 24

4. der Rechtsanwalt Herr Müller-Eisert
der Verfähigkeit nach auf Grund der Verfähigkeit
geboren am 1. April 1854
des Jahres alt, wohnt in München
Praterstraße 24

Der Standesbeamte richtete an die Verlobten einzeln und nach-
einander die Frage:
ob sie die Ehe miteinander eingehen wollen.
Die Verlobten bejahten diese Frage, und der Standesbeamte
sprach hierauf aus,
daß sie kraft des obigen Beschlusses nunmehr rechtmäßig
verlobt sind.

Rechtswanger Rechtswanger Rechtswanger

Vorgelesen, genehmigt und unterzeichnet
Brecht
Maria Theresia von Recht geb. Hoff
Dr. phil. Lion Feuchtwanger
(Trau.) Otto Müller-Eisert

Der Standesbeamte.
Suwin

Abb. 1: Standesamt München I. Heiratsurkunde Nr. 1893 vom 3. November 1922. 1 Bl., 2 S. Mit den Unterschriften der Brautleute Brecht-Zoff und der Trauzeugen Dr. Lion Feuchtwanger und Otto Müller Eisert (rechts vergrößert). StadtAM, Standesamt München 1538.

Vorgelesen, genehmigt und unterzeichnet
Brecht
Maria Theresia von Recht geb. Hoff
Dr. phil. Lion Feuchtwanger
(Trau.) Otto Müller-Eisert

Der Standesbeamte.
Suwin

§ 5 PStRG) unmittelbare Konsequenzen für die Tätigkeit der Standesämter, die bisher die Register wie auch die in Zusammenhang mit der Beurkundung angefallenen Dokumente (abgelegt in Sammelakten) seit Einführung im Jahr 1876 ständig fortgeschrieben und selbst aufbewahrt hatten.

Vom Stichtag an hatten die Standesämter nun die nicht mehr fortzuführenden Personenstandsregister, die Sicherungsregister und die Sammelakten nach den jeweiligen archivrechtlichen Vorschriften den zuständigen öffentlichen Archiven zur Übernahme anzubieten (§ 7 Abs. 3 PStRG). Allerdings gewährte der Gesetzgeber den Archiven einen gewissen Handlungsspielraum in der Bewertung der angebotenen Unterlagen, da die in Buchform geführten Register „dauernd“ aufzubewahren waren, während dem in Zusammenhang mit den Eintragungen angefallenen Schriftwechsel, den sogenannten Sammelakten, nur eine „begrenzte“ Aufbewahrungsfrist zugestanden wurde. Bei letzteren endet die Pflicht zur Aufbewahrung mit Ablauf der für das jeweilige Register genannten Frist. Bewertet also ein Archiv die angebotenen Sammelakten als „nicht archivwürdig“, sind diese durch das Standesamt datenschutzgerecht zu vernichten.

Erste Stichproben in der Sammelaktenüberlieferung der beiden Münchner Standesämter (die Stadt Pasing hatte sich bei der Eingemeindung 1938 das Fortbestehen eines eigenen Standesamtes vertraglich zusichern lassen) führten bei den damit befassten Archivaren des Stadtarchivs München sehr rasch zu der Auffassung, die Sammelakten insgesamt zu übernehmen. So wurden im September 2009 insgesamt 580 Meter Personenstandsregister und Sammelakten in das Stadtarchiv übernommen. Vor allem die in den Aktensammlungen zu den Heirats- und Sterberegistern enthaltenen Dokumente und Schriftwechsel offenbarten eine reichhaltige und dichte Fülle an ergän-

zenden Unterlagen und zusätzlichen Informationen, die Ansätze für weitergehende und vielfältige Auswertungen bieten.⁵ Sammelakten zu den Heiratsregistern sind generell durchaus umfangreich und enthalten neben den Unterlagen zum aktuellen Personenstand der Beteiligten auch Nachweise über vergangene und zukünftige personenstandsrelevante Ereignisse.

Das Aufgebot

Damit wären wir wieder bei dem zukünftigen Ehepaar Brecht-Zoff gelangt. Am 31. Oktober 1922 erschien „Eugen Bertold Friedrich Brecht / Bühnenschriftsteller“, geboren am 10. Februar 1898 zu Augsburg, und „Marianne Josephine Zoff / Opernsängerin“, geboren am 30. Juni 1893 zu Hainfeld (Bezirk Lilienfeld in Niederösterreich), vor dem Standesamt München I und beantragten unter den Nummern „Heiratsregister Nr. 1893/1922“ und „Aufgebotsverzeichnis Nr. 1862/1922 mit 8 Beilagen“ das Aufgebot für ihre Eheschließung am 3. November. Dieses bislang unbekanntes Aufgebot zeigt anhand der acht ebenfalls unbekanntenen Beilagen einen gewissen Vorlauf für die Eheschließung.⁶

So datiert das früheste Dokument, der „Geburts- und Taufschein“ von „Zoff / Marianne / Josefine“ des Pfarramts „Hainfeld in Nieder-Oesterreich“ vom 14. März 1921 (wenn auch ergänzt durch einen Zahlungsstempel vom „8.IX.1922“). Das bedeutet wohl, dass Marianne Zoff, die im März 1921

5 Vgl. hierzu Anton Löffelmeier: Besaß Kurt Eisner die bayerische Staatsangehörigkeit? – Zum Quellenwert standesamtlicher Sammelakten. In: Archive in Bayern, Band 6 (2010), S. 393–414.

6 Hier und im Folgenden angeführt und zitiert nach: StadtAM, Standesamt München 4757. Die im BBA verwahrten Dokumente, die vom Standesamt Augsburg 1966 beglaubigte Geburtsurkunde Brechts vom 10.2.1898 (BBA 2803), der „Geburts=Schein“ (BBA Z 4/114) und der „Taufbuch“-Auszug des Evang.-Luth Kirchengemeindeamts in Augsburg vom 21. Juni 1966 (BBA Z4/104) sind mit den Beilagen nicht identisch.

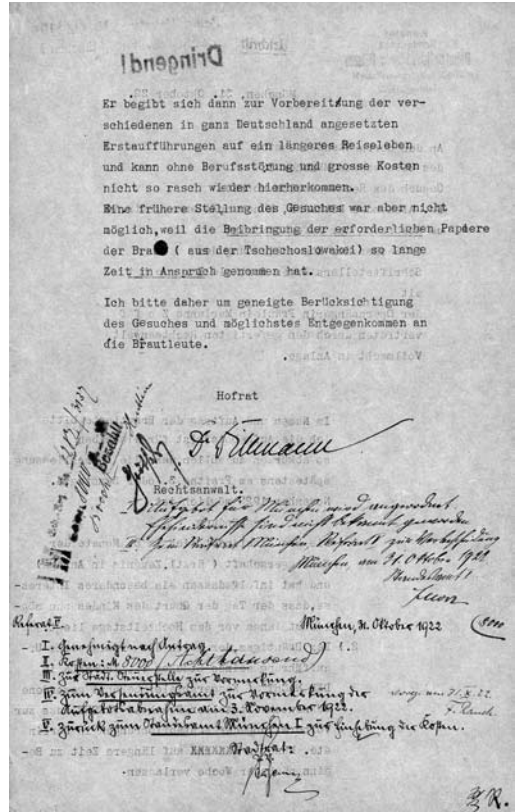
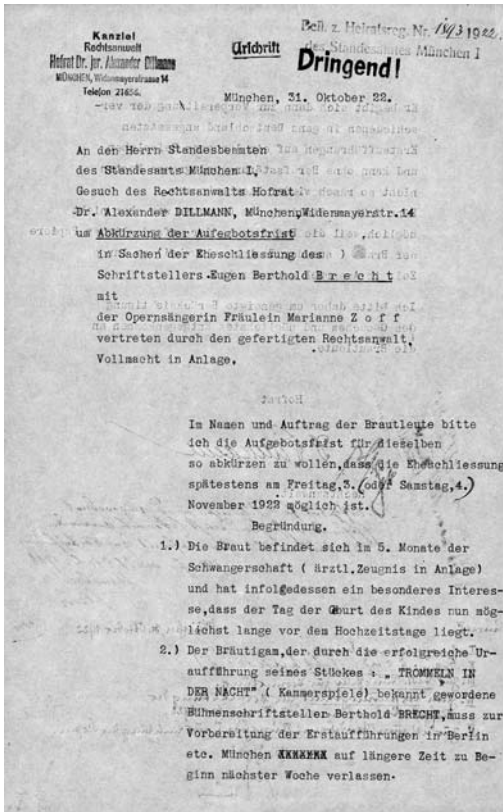


Abb. 2: Hofrat Dr. Alexander Dillmann: Brief an das Standesamt München I. München, 31. Oktober 1922. 1 Bl., 2S. Beilage 8 zur Heiratsregister-Nr. 1893/1922 des Standesamtes München I. StadtAM, Standesamt München 4757.

zum ersten Mal von Brecht schwanger gewesen war, damals schon die Vorbereitungen für die Hochzeit treffen wollte, gegen die sich Brecht freilich sträubte, bewo Marianne Zoff ihr Kind „Anfang der zweiten Maiwoche 1921“ verlor und sich das „Problem“ damit vorerst von selbst erledigte.⁷

Die zweite Beilage ist das „Familienstandszeugnis“ der Polizeidirektion München vom 17. August 1922 für „Josephine Marianne Zoff“ mit dem Vordruck „dahier im Aufenthalt und soviel bekannt ledig“. Es folgt vom „Freistaat Bayern“ der „Staatsan-

gehörigkeitsausweis / (Zur Benutzung im Inland.“ für den „Studirend[en] / Herr[n] Eugen Bertold Friedrich Brecht [...] Augsburg, den 21. August 1922“ sowie ebenfalls das „Familienstandszeugnis“ der Polizeidirektion München vom 24. August 1922 für „Eugen Berthold Brecht“ mit dem selben Vordruck „dahier im Aufenthalt und soviel bekannt ledig“.

Zweisprachig, tschechisch-deutsch, ist sodann das „Ehefähigkeitszeugnis“ der „Politischen Bezirksverwaltung“ in Brünn-Brno (wohin der ehemals im österreichischen Kronland Niederösterreich gelegene Geburtsort Hainfeld zugehörig war) für Marianne Zoff vom 14. September 1922. Das

7 Vgl. Häntzschel: Brechts Frauen (Anm. 2), S. 45–48. Zur „Wiesbadener Episode“ Marianne Zoffs und Brechts vom Oktober 1921 vgl. DGH 1/2006, S. 35–45.

Standesamt Augsburg hat schließlich am 16. September 1922 den „Geburtsschein / Geburtsregisternummer 325“ für „Eugen Berthold Friedrich Brecht“ ausgestellt.

Formell hatten die Brautleute damit alle erforderlichen Unterlagen beigebracht, Ehehindernisse bestanden nicht, die Aufgebotsverhandlung konnte damit abgeschlossen werden. Das Eheaufgebot musste nun zehn Tage lang an öffentlich zugänglicher Stelle ausgehängt werden, um eventuelle Einsprüche geltend machen zu können. Dieses Verfahren wollten die beiden jedoch nicht einhalten. Sie legten einen Schriftsatz des Münchner Rechtsanwalts Hofrat Dr. Alexander Dillmann (1878-1951)⁸ vor, in dem dieser um die Verkürzung der Aufgebotsfrist bat, und zwar in dem Umfange, „dass die Eheschliessung spätestens am Freitag, 3. oder Samstag, 4. November 1922 möglich ist.“ Begründet wurde dieses Gesuch mit zwei Argumenten:

„1.) Die Braut befindet sich im 5. Monate der Schwangerschaft (ärztl. Zeugnis in Anlage) und hat infolgedessen ein besonderes Interesse, dass der Tag der Geburt des Kindes nun möglichst lange vor dem Hochzeitstage liegt.

2.) Der Bräutigam, der durch die erfolgreiche Uraufführung seines Stückes: ‚TROMMELN IN DER NACHT‘ (Kammerspiele) bekannt gewordene Bühnenschriftsteller Berthold BRECHT, muss zur Vorbereitung der Erstaufführungen in Berlin etc. München auf längere Zeit zu Beginn nächster Woche verlassen.

Er begibt sich dann zur Vorbereitung der verschiedenen in ganz Deutschland angesetzten Erstaufführungen auf ein längeres Reiseleben

⁸ Dr. Dillmann war der Sohn des ehemaligen kgl. Polizeipräsidenten von München, Rechtsanwalt Alfred Dillmann (1849-1924); vgl. Sylvia Krauss: Nachlässe im Bayerischen Hauptstaatsarchiv 1800 bis heute. München 2005, S. 84. Ein Nachlassbestand Alfred Dillmann ist auch im StadtAM im Umfang von 1,6 m erhalten und kann über ein Bandrepertorium erschlossen werden.

und kann ohne Berufsstörung und grosse Kosten nicht so rasch wieder hierherkommen. Eine frühere Stellung des Gesuches war aber nicht möglich, weil die Beibringung der erforderlichen Papiere der Braut (aus der Tschechoslowakei) so lange Zeit in Anspruch genommen hat.“ (Abb. 2)

Dillmann bat daher „um geneigte Berücksichtigung des Gesuches und möglichstes Entgegenkommen an die Brautleute“. Dem wurde unverzüglich Folge geleistet. Noch am selben Tag reichte das Standesamt den Antrag an das Referat V der Polizeidirektion (Gesundheitspolizei) weiter, das ebenfalls noch am 31. Oktober dem Antrag der Brautleute stattgab und Dispens erteilte. Am 2. November wurde das „Aufgebot / N. 1862“ im Rathausschaukasten öffentlich ausgehängt und bereits einen Tag später, am Tag der zivilrechtlichen Trauung, wieder abgenommen. Die Kosten für das Aufgebotsverfahren in Höhe von „M 8000 (Achttausend)“ (wir befinden uns bereits in der Frühphase der galoppierenden Inflation), wie sie auf der Rückseite des Dillmann'schen Schreibens angegeben und von Brecht quittiert werden, hatten die beiden Eheleute zu tragen. (Abb. 3) Mit einem gewissen Amüsement mag der Leser zur Kenntnis nehmen, dass der religions- und kirchenkritische Autor Bert Brecht an einem hohen evangelischen Gedenktag, dem Reformationstag, das Aufgebot bestellte und dieses an einem hohen katholischen Gedenktag (Allerseele) öffentlich ausgehängt wurde.

Mit der Eintragung in das standesamtliche Heiratsregister war das administrative Verfahren zu einem vorläufigen Abschluss gekommen, die Dokumente wurden einstweilen ad acta gelegt. Der von Rechtsanwalt Dillmann angegebene Grund für die bevorzugte Behandlung war zugleich der Grund für die Heirat überhaupt gewesen: Am 12. März 1923 brachte Marianne Brecht in der Münchner Wohnung des Ehepaars an der Akademiestraße 15/0 die gemeinsame



Abb. 3: Brecht mit seiner Frau Marianne, etwa 1922. (Fotograf unbekannt, hier reproduziert nach: Werner Hecht, Hrsg.: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M. 1988, Abb. 60, S. 49.)

Tochter Hanne Marianne, die spätere Hanne Hiob (1923–2009), zur Welt.

Scheidung 1927

Die Akte Brecht im Standesamt München I erfuhr aber noch eine Ergänzung, da das von Anfang an durch die Doppelbeziehung Brechts zu Marianne Zoff und zu seiner Jugendliebe Paula Banholzer (1901–1989), der Mutter seines außerehelichen Sohnes Frank (1919–1943), äußerst fragwürdige Eheglück noch aus einem zweiten Grund

bekanntlich nicht lange halten sollte. Brecht zog im Jahr 1924 nach Berlin und ging dort eine Liaison mit der Schauspielerin Helene Weigel (1900–1971) ein; am 3. November 1924 kam in Berlin der gemeinsame Sohn Stefan (1924–2009) zur Welt. Dass sich Marianne Zoff die Ehe mit Brecht anders vorgestellt hatte, überliefert Marta Feuchtwanger (1890–1987). Auf ihren Einwand, wenn man mit einem Genie verheiratet sei, müsse man auf manches verzichten können, habe Marianne Zoff geantwortet: „Ich will kein Genie [...]. Ich will einfach einen Mann, der mich liebt.“⁹ Die Ehe zwischen Brecht und Marianne Zoff endete drei Jahre später auch formal und wurde am 22. November 1927 nach mündlicher Verhandlung durch ein Urteil des Landgerichts

Berlin III geschieden.¹⁰ Eine mit Beglaubigungsstempeln versehene Abschrift davon sandte die Gerichtsschreiberei an das Standesamt München I, das es der schon bestehenden Aktensammlung hinzufügte. So erfahren wir nicht nur etwas zum formellen Ende der Ehe, sondern auch zu den privaten Hintergründen der Scheidung, die nach dem damals geltenden Schuldprinzip für das richterliche Urteil heranzuziehen wa-

9 Marta Feuchtwanger: Nur eine Frau. Jahre. Tage. Stunden. München 1983, S. 151.

10 BBA 2179/12–14.

ren. Demnach lebten die Ehepartner schon seit mehreren Jahren getrennt. Brecht hatte im April 1926 „die Scheidungsklage eingeleitet“, wie er seiner Frau schrieb¹¹, und beantragt, Marianne Zoff aufgrund ihres Verhältnisses mit dem Schauspieler Theo Lingen (1903–1978) für den allein schuldigen Teil zu erklären. Dem widersprach jedoch seine Ehefrau, da Bertolt Brecht seit Jahren mit Helene Weigel zusammenlebte und auch ein Kind, besagten Sohn Stefan, mit ihr habe. Theo Lingen sollte als Zeuge vernommen werden, machte jedoch von seinem Zeugnisverweigerungsrecht ebenso Gebrauch wie Helene Weigel.¹² Daraufhin sah das Gericht die beiderseitigen Ehebrüche als erwiesen an und beschloss, „die Ehe der Parteien auf Klage und Widerklage zu scheiden.“ Beide Parteien trügen die Schuld an der Scheidung, die Kosten des Rechtsstreits wurden gegeneinander aufgehoben.¹³ Damit wurde die Akte Brecht beim Standesamt München endgültig geschlossen, im August 2009 gelangte sie in das Stadtarchiv München und wird hier erstmals öffentlich vorgestellt.

Interessant ist es, in den Briefen Brechts

11 Bertolt Brecht: Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob. Hrsg. von Hanne Hiob. Redaktion und Anmerkungen Günter Glaeser. Frankfurt a. M. 1990, S. 142.

12 Die Passage mit der „Zeugnisverweigerung“ der Weigel, wie sie das Urteil im BBA eindeutig anführt (vgl. BBA 2179/13), fehlt allerdings seltsamerweise in der Münchner Abschrift.

13 Ebd. Das von Hecht in seiner *Brecht Chronik* (1997) S. 239 zitierte „Protokoll vom 28. September 1928 [sic], verkündet am 22. November 1927“, ist im BBA nicht nachweisbar. Dafür finden sich dort zur Scheidung 1927 noch folgende Dokumente: Brief von Brecht an Marianne Brecht-Zoff betr. Ehescheidungsklage, [April 1926] (BBA E 21/325-326, „ich habe also die Scheidungsklage“; vgl. Anm. 11, S. 142–144, Nr. 134; GBA Bd. 28, S. 258 f., Nr. 318); Einverständniserklärung Marianne Brecht-Zoffs betr. Ehescheidungsklage und Rechtsvollmacht für Brecht, April 1926 (BBA E 21/336, von Brecht aufgesetztes Schriftstück „ich bin damit einverstanden“, o. U.) sowie Brechts Tauf- und Geburtsurkunde (BBA Z 4/104-105, 114; BBA 2803). Freundliche Auskunft von Iliane Thiemann, BBA, vom 24.4.2012.

an seine Ehefrau Marianne, besonders von April bis Juni 1926, zu lesen, mit welcher Intensität er darum kämpfte, die Tochter Hanne dem Umkreis seines Nebenbuhlers Theo Lingen zu entziehen.¹⁴ Theo Lingen und Marianne Zoff heirateten Anfang 1928 und bekamen am 9. Februar 1928 in Berlin die Tochter Ursula. Brecht und Helene Weigel wiederum heirateten am 1. April 1929 und bekamen am 18. Oktober 1930 die Tochter Barbara.¹⁵ Brechts Tochter Hanne wuchs zwar bei ihrer Mutter und dem Stiefvater auf, doch auch als „Hanne Lingen“ gehörte sie 1931 und 1932 zu den Kindern und Freunden der Familie Brecht-Weigel, die die Sommerferien in Schondorf und Utting am Ammersee verbrachte.¹⁶

Der umfangreiche Quellenbestand an Akten der Münchner Standesämter ist noch nicht annähernd für alle möglichen Fragestellungen ausgewertet. Unstrittig ist jedoch, dass in den Sammelakten eine über längere Zeiträume kontinuierlich gebildete Quellengattung vorliegt, die Ansätze für vielfältige Auswertungsmöglichkeiten bietet. Im Fall des ersten bayerischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner konnte die Auswertung seiner beim Standesamt Großhadern bzw. Standesamt München III geführten Heiratsakten ebenfalls interessante zeitgeschichtliche Bezüge aufzeigen.¹⁷ Für familiengeschichtliche, biographische, sozialgeschichtliche, rechtliche und für allgemein historische Forschungen eröffnen die Akten der Münchner Standesämter auf jeden Fall wichtige neue Quellen.

Dr. Dirk Heißeherer ist Literaturwissenschaftler und Sachbuchautor in München.

Anton Löffelmeier M. A. ist Archivamtsrat im Stadtarchiv München.

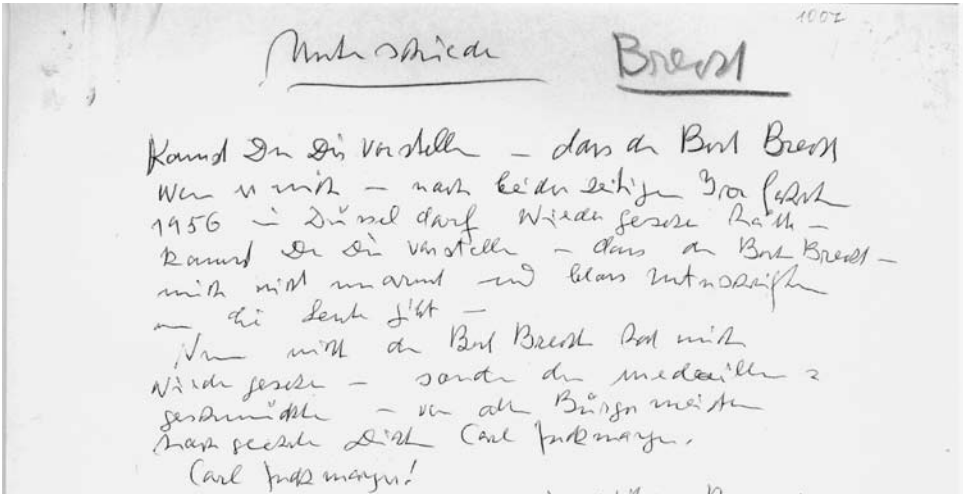
14 Wie Anm. 11, S. 142–160.

15 Wie Anm. 11, S. 163.

16 Vgl. die Erinnerungen von Hildegard Mahler in: DGH 1/2008, S. 14–18.

17 Wie Anm. 5, insbes. S. 401–406.

„WIR WAREN EMIGRANTEN!“ PAULA LUDWIG ERINNERT SICH AN BERT BRECHT



Paula Ludwig

Unterschiede¹

Brecht²

Kannst Du Dir vorstellen, dass der Bert Brecht, wenn er mich nach beiderseitigen Irrfahrten 1956 in Düsseldorf wiedergesehen hätte,

kannst Du Dir vorstellen, dass der Bert Brecht mich nicht umarmt und bloß Unterschriften an die Leute gibt?

Nun, nicht der Bert Brecht hat mich wiedergesehen, sondern der medaillengeschmückte, von dem Bürgermeister hoch geehrte Dichter Carl Zuckmayer.

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um einen Entwurf im Nachlass der Dichterin Paula Ludwig im Franz-Michael-Felder-Archiv der Vorarlberger Landesbibliothek in Bregenz (N10:A:4:68) auf neun einseitig mit Kugelschreiber beschriebenen Blättern; das letzte Blatt wurde nicht abgedruckt, da es dort nicht mehr um Brecht geht. Zur besseren Lesbarkeit wurde die Rechtschreibung normalisiert, Satzzeichen ergänzt und offensichtliche Flüchtigkeitsfehler korrigiert. Im Original stehen statt der Beistriche meist Gedankenstriche.

2 Von Paula Ludwig mit Rotstift dazugeschrieben

Carl Zuckmayer!

Carl Zuckmayer machte eine witzige Bemerkung.

Aus war das Wiedersehen! Seine Frau schrie: „Ich habe Hunger!“

Und alle Leute fanden das wahrscheinlich auch sehr witzig.

Ich aber stand da – total beschämt.

Ich hatte immer meinen Freunden in Düsseldorf erzählt, was für ein Kamerad der Zuckmayer wäre usw. Und da stand ich da. Beschämt.

Jedoch trösteten mich die Briefe von Bert Brecht.

Er ließ mir gleich durch den Suhrkamp-Verlag aus seinem eingefrorenen Konto 100 DM zukommen und ließ mich wissen, dass er mir einen Ruf nach Ostberlin verschaffen könnte, falls mir nicht der Urwald Düsseldorf besser gefiele!

Ach Bert Brecht!

Ich wartete in Düsseldorf auf meinen Sohn, der noch in Brasilien war.

Ach Bert Brecht! Dieses Düsseldorf!

Als ich von Deinem Tod erfuhr, hatte



Die Dichterin Paula Ludwig
(Preisträgerin des Lyrik-Preises 1927 der Reichstiftung, Wien – Aufn. Transocean)

Paula Ludwig beim Bügeln (1927) (Zeitungsausschnitt Nachlass Paula Ludwig, Franz-Michael-Felder-Archiv, Bregenz)

ich zum ersten Mal im Leben einen – wie sagt man? – einen Nervenzusammenbruch? Oder wie sagt man?

Jedenfalls, Bert Brecht, verbindet sich mit der Nachricht Deines Todes ein mir unvergesslicher, grässlicher Daseinsschwund.

Lieber Bert Brecht – es war furchtbar!

Gar nicht, dass ich wegen Deines plötzlichen Todes so erschrocken wäre, 10, zwanzig Jahre lang wusste ich überhaupt nichts über Deinen Verbleib, Du konntest doch längst gestorben sein, ich konnte längst gestorben sein. Wir waren Emigranten!

Du, mein einziger Freund noch in Europa, schriebst mir, ludest mich ein nach Osteuropa – und da plötzlich bist Du tot! Mit Dir verlor ich den letzten Freund!

Lieber Bert!

Ich habe nicht das Gefühl, Dich verloren zu haben, denn ich höre in der Luft Deine Verse an den Baum Green [sic!].

Ich kann sie nicht zitieren, denn ich besitze keine Bücher und nur mein Gedächtnis. Jedoch das genügt.

Lieber Bert Brecht!

Du bist jetzt ein berühmter Dichter geworden! Aber für mich warst Du das schon immer.

Als ich Dich zum ersten Mal im „Alt Wien“ sah, dem Gasthaus neben der „Akropolis“ 1920 oder 21, sagten mir Freunde – damals waren alle Menschen Freunde – : „Da sitzt ein interessanter junger Dichter!“ (Waren wir wirklich so jung? Er und ich?!) Ich sagte: „Er sieht aus wie eine Ameise!“

(Und wirklich – dieses mein naives Urteil hatte etwas in sich. Schließlich entschloss sich Bert Brecht zum Ameisentyp!) Aber damals, 1920, dachte überhaupt noch niemand an irgendetwas. Jedenfalls ich nicht. Zur selben Zeit lernte ich Zuckmayer

kennen. Bei Lotte Pritzel, und ich saß auf seinem Schoss und alle sagten: Er hat den Preis gewonnen!

Beide Hengste habe ich sozusagen aus den Augen verloren.

Aber ich traf sie wieder!

Du lieber Himmel!

Manchmal frage ich mich heute, wie es möglich ist, dass eine Nation von 50 Millionen Deutschen oder noch mehr doch nur ein paar Leute mit Namen aufzuweisen hat.

Und fast alle habe ich gekannt. Zumindest die Namhaften.

Damals in München waren sie noch nicht namhaft.

Der Johannes R. Becher hat mir später in Berlin erzählt, dass er und die ganze literarische Jugend mich im Geheimen angeheimelt hätten. Im Kaffee „Maria Theresia“. Die Nadesda saß da mit ihren Anbetern. Ich hatte keine Zeit. Ich guckte nur einmal rein. Und einmal brachte ich mein Friedelchen mit. Und da ging die Woge der Begeisterung hoch.

Das habe ich aber erst später durch den Johannes R. Becher erfahren. Den traf ich in Berlin, aber ich fand ihn höchst langweilig. Vielleicht befand er sich in einem Übergangsstadium. Ein Gedicht von ihm:

„Und füllet nichts
die hohen Krüge mehr“

hat mich nie verlassen.

J.R. Becher sagte zu mir: „Weißt Du – für uns warst Du ganz einfach ‚das Ideal!‘“

Dass diese jungen Dichter überhaupt von mir Kenntnis nahmen, wusste ich nicht. Und was hätte es auch ausgemacht?

Der Johannes R. Becher
der Carl Zuckmayer
der Bert Brecht

(der Arnold [sic!] Bronnen)

Ja, wer hätte damals gedacht, dass diese jungen Leute später tatsächlich etwas bedeuten würden?!

Zu meinem Leidwesen muss ich gestehen, dass ich in keinen dieser Dichter verliebt war. Tut mir leid!

Jedoch in Berlin – in Berlin!

Alle zogen damals nach Berlin!

Ganz München zog damals 1923 nach Berlin.

In Berlin ging es mir sehr schlecht.

Das Romanische Kaffee war die Zuflucht und Hoffnung.

Im Romanischen Kaffee setzte sich der Bert Brecht an mein Tischchen. In Lederjacke und sehr ameisenhaft schmal im Gesicht! Kein Gesicht für mich zum Verlieben. (Ich liebte dämliche blauäugige usw.) Bert Brecht ließ nicht locker. „Stürmisch die Nacht und die See geht hoch

Und die Haie schwimmen ums Riff.“

Heut muss ich sagen: Ich war damals eine Gans!

Bert Brecht ließ sich jedoch von meiner Dämlichkeit nicht so schnell enttäuschen.

„Wir fahren jetzt zum Alexanderplatz – oben auf dem Omnibus“.

Ich fuhr mit Bert Brecht auf dem Verdeck des Omnibusses nach dem Alexanderplatz hin und zurück.

Du kannst mich totschiessen, ich erinnere

mich nicht daran, was wir da auf dem Oberdeck gesprochen haben.

Der Teufel soll mich holen!

Ich erinnere mich nicht daran, was wir auf dieser Fahrt gesprochen haben! Wahrscheinlich haben wir überhaupt nichts gesprochen!

Auch später, als ich ihn in seinem Atelier in der Nürnbergerstrasse besuchte und er mir zeigte:

„Das ist wie eine Schiffskabine, ich bin auf hoher See. Ein Schreibtisch mit weißen Blättern.“

Als der Flachslander sein Fest arrangierte, lud er auch Bert Brecht ein. Die Männer sollten Alkohol mitbringen, die Frauen Brötchen. Das war zufällig der Sonnabend vor dem Sonntag, wo in den Kammerspielen oder im Deutschen Theater die Erstaufführung von Brechts „Baal“ stattfinden sollte. Und siehe da: Als erster zu dem Fest (das nicht ich, sondern Flachs arrangiert hatte) erschien Bert Brecht mit sechs Mann und vielen Flaschen. Ich genierte mich als einzige Frau, jedoch kamen gleich viele, viele. – Über dieses Fest muss ich ja extra berichten.

Bert Brecht erwischte mich und sagte: „Ich kann nur mit dieser Person tanzen. Wir haben den gleichen Rhythmus.“ Wir hatten zu sehr den gleichen Rhythmus. Wir waren uns ganz einfach zu verwandt! Und dann musste ich Kaffee kochen, und da hieß es: „Um 10 Uhr die Premiere von ‚Baal‘“!

Der Bert Brecht hat nicht geschlafen, und wir schliefen auch nicht. Ein Verehrer von Brecht, ein Arzt, nahm mich mit in seine Wohnung und zeigte mir die Sammlung von Totenköpfen, was mich nicht besonders beeindruckte. Dann spendierte er mir in einem Beisel einen Hering mit Bier, und danach brachen wir auf zum Deutschen Theater. Zur Matinee! (Ob's die Kammerspiele waren oder das Deutsche Theater, da fragt ihr mich vergeblich).

Wir kamen an und hatten große Angst!

Der Vorhang ging auf!

Bert Brecht saß im Dunkel

spielte Gitarre
 und sang seinen Song
 von Baal
 Unvergesslich!
 Und dann
 die herrlichen Dekorationen
 von Caspar Neher!
 Und der Paul Bildt!
 Und der Homolka!
 Und die Blandine Ebinger

Na, meine Lieben:
 Das war Theater!

Gepfiffen haben sie und getrampelt und
 alles wie es sein soll! Und war der Bert
 Brecht nicht großartig? Nie vergesse ich
 seinen Song von Baal!

Nach einer Nacht am Kurfürstendamm 177
 war die Premiere von „Baal“!

Als dann später die Premiere der „Drei-
 groschenoper“ stattfand, hatte ich es zu spät
 erfahren. Abgesehen davon hatte ich auch
 gar kein Geld, mir ein Billett zu kaufen. Ich
 fuhr aber mit dem Omnibus in die Nähe
 des Theaters und an der Kasse sagte ich zu
 dem Fräulein:

„Ich möchte noch ein Billett, doch kann ich
 es nicht bezahlen, ich war Schauspielerin!“

Die Person sah mich an und sagte:

„Alles ist ausverkauft! Es gibt für gar kein
 Geld einen Platz mehr!“

„Bitte“ – sagte ich und schrieb an Bert
 Brecht eine Zeile,

„Wollen Sie bitte dem Regisseur dies über-
 mitteln?!“

(Eigentlich war es von mir eine Zumu-
 tung!)

Die Person sagte: „Gehen Sie hinein, ein
 Stuhl ist für Sie eingesetzt!“

Also saß ich im ersten Rang, auf einem
 Stühlchen, und erlebte die Premiere von der
 „Dreigroschenoper“!

Wir danken dem Rechteinhaber, Verlag
 C.H.Beck, für die freundliche Abdruckge-
 nehmigung



Paula Ludwig mit japanischer Frisur, um 1920 (Foto
 Nachlass Paula Ludwig, Franz-Michael-Felder-Archiv,
 Bregenz)

EIN TEXT AUS DEM NACHLASS VON PAULA LUDWIG

Von Ulrike Längle

Der vorliegende Text mit dem Titel „Unter-
 schiede“, vermutlich um 1970 geschrieben,
 ist ein Stück autobiographische Prosa aus
 dem Nachlaß der Dichterin Paula Lud-
 wig (1900–1974), in dem sie sich an ihre
 Freundschaft mit Bertolt Brecht erinnert. Er
 dürfte aus einem undatierten Briefentwurf
 an den Philologen und Verleger Manfred
 Schlösser (geb. 1934 in Darmstadt) hervor-
 gegangen sein, der ebenfalls im Nachlaß
 enthalten ist und ähnliche Erinnerungen an
 Brecht enthält.³ Schlösser war der Gründer
 der Zeitschrift „Agora“ und 1960 gemein-

3 Franz-Michael-Felder-Archiv, Nachlaß Paula Lud-
 wig, N10:B1:19:1

sam mit Hans-Rolf Ropertz des Agora-Verlages in Berlin, in dem die von ihm und Ropertz herausgegebene Anthologie „An den Wind geschrieben. Lyrik der Freiheit. Gedichte der Jahre 1933–1945“ erschienen ist, die auch das „Fragment 1938“ („Wohin, wenn von Todesgeschossen verfinstert“) von Paula Ludwig enthält. „Unterschiede“ liest sich anfangs ebenfalls wie ein Brief an ein ungenanntes Du, ab der Wendung „Ach Bert Brecht“, wo Paula Ludwig sich an die Nachricht von Brechts Tod erinnert, wird der Verstorbene selbst als fiktiver Gesprächspartner mit Du angesprochen und die Nähe zu Brecht dadurch erhöht. Im letzten und längsten Teil des Textes ab der Erwähnung des „Ameisentypus“ werden die Erinnerungen dann wieder objektiviert, Ludwig spricht Brecht nicht mehr direkt an, sondern erinnert sich an ihn – neben anderen Schriftstellern wie Becher, Bronnen oder Zuckmayer – in der dritten Person. Auch hier taucht wieder, wie anfangs, die Wendung an ein unbekanntes Du auf, wenn es heißt: „Du kannst mich totschiagen, ich erinnere mich nicht daran, was wir da auf dem Oberdeck gesprochen haben.“

Die am 5. Jänner 1900 auf dem verfallenen Schloßchen Amberg bei Feldkirch als Tochter eines schlesischen Orgelbauschreiners und eines Dienstmädchens aus Oberösterreich geborene Paula Ludwig hatte ihre Kindheit in einfachsten Verhältnissen bis 1909 in Feldkirch verbracht, zog dann mit der Mutter nach Linz und nach deren Tod 1914 zum Vater nach Breslau, wo sie sich ihren Lebensunterhalt als Dienstmädchen selbst verdienen mußte. Durch ihre Arbeit als Ateliiergehilfin in der Malschule Wasner kam sie mit Künstlern in Kontakt und begann ab 1916 selbst zu dichten, in diesem Jahr wurde sie auch Mitglied der „Breslauer Dichterschule“. 1917 brachte sie ihren Sohn Siegfried, genannt Friedel, zur Welt, dessen Vater der Offizier und dichtende Druckereibesitzer Walter Rose war. Ende 1917 zog Paula Ludwig mit Friedel nach München

und verdiente ihren kärglichen Lebensunterhalt als Hausangestellte, Modell bei Franz Stuck und anderen Malern und Bildhauern und Souffleuse und Statistin in den Kammerspielen bei Otto Falckenberg; gelegentlich erhielt sie auch selbst kleinere Rollen, z. B. in Brechts „Trommeln in der Nacht“, die 1922 dort uraufgeführt wurden⁴. Für die Brecht-Forschung interessant dürfte die Tatsache sein, daß sie Brecht selbst bereits seit 1920 oder 21 kannte, wie sie in „Unterschiede“ schreibt. Damals begann Paula Ludwig auch zu malen und ihre Einkünfte durch den Verkauf ihrer Aquarelle aufzubessern. 1919 lernte sie Wolf Przygode, den Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift „Die Dichtung“, kennen, der ihre Gedichte an Hermann Kasack weitergab, den damaligen Lektor beim Roland-Verlag in München. 1919 (mit Impressum 1920) erschien dort ihr erster Lyrikband „Die selige Spur“, in dessen Vorwort Kasack schrieb: „Zu den wenigen dichterischen Frauengestalten unserer Zeit [...], zu jenen, die wir in den Namen Else Lasker-Schüler, Regina Ullmann, Henriette Hardenberg umschreiben mögen, tritt, bislang nur Freunden bekannt, mit ihrem schmalen, doch einhellig gerundeten Gedichtband: Paula Ludwig.“⁵

Aus Anlaß des 1927 bei S. Fischer in Berlin erschienenen zweiten Gedichtbandes „Der himmlische Spiegel“ stellte Kasack in einem Artikel in der „Vossischen Zeitung“ eine Verbindung zwischen Ludwig und Brecht her:

„Eines Tages erhielt ich durch Zufall eine kleine Anzahl von Gedichten in einer Handschrift,

4 Paula Ludwig, Gedichte. Gesamtausgabe. Hrsg. von Kristian Wachinger und Christiane Peter. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt-Verlag 1986, Nachwort S. 292.

5 Zitiert nach „Aus tausend Spiegeln sehe ich mich an“. Paula Ludwig 1900–1974, Dichterin. Malerin. Ausstellung des Vorarlberger Landesmuseums und des Franz-Michael-Felder-Archivs der Vorarlberger Landesbibliothek Bregenz. Hrsg. von Helmut Swozilek. Dornbirn: Vorarlberger Verlagsanstalt 2004, Ulrike Längle: Katalog, S. 269.

deren Naivität bestechend war. Gedichte, von einer ergreifenden Kraft und Einfalt der Sprache, die in ihrem ursprünglichen, allem Literaturbetrieb abseitigen Charakter einen so entscheidenden Eindruck hinterließen, wie ich ihn nur noch einmal von ungedruckten Manuskripten empfangen habe; als ich, seinerzeit im Lektorat eines Verlages beschäftigt, mitten in dem Wust von Durchschnittsbegabungen Lieder und Balladen eines damals noch ganz unbekanntens Autors entdeckte, ein Theaterstück war dabei, das ein Münchner Verlag zu drucken sich weigerte: die ersten Manuskripte von Bert Brecht.⁶

Paula Ludwig und Bert Brecht hatten also einen gemeinsamen Mentor, Hermann Kasack, dem sie beide einiges verdanken: Paula Ludwig den Druck ihres ersten Gedichtbandes, Brecht den Erstdruck des „Baal“ 1922 beim Gustav-Kiepenheuer-Verlag in Berlin, wo Kasack Lektor war. Und beide, und zwar nur die beiden, wurden von Kasack als absolute Ausnahmeerscheinungen in der zeitgenössischen Literatur wahrgenommen.

Paula Ludwig verkehrte in München in verschiedenen Zirkeln. Die oben erwähnte Lotte Pritzel, eine Puppenmacherin, bei der sie Zuckmayer kennenlernte, war der Mittelpunkt eines solchen Kreises:

„Die mondäne Lotte Pritzel mit dem silbrigen Pagenhaarschnitt und dem Beinamen ‚Puma‘ ist im damaligen München ein gesellschaftlich-künstlerisches Ereignis der besonderen Art. Sie erfreut sich einer modischen Prominenz als Schöpferin von Wachspuppen, die Rilke ‚frühalt‘ nennt und denen Zuckmayer einen ‚kindlich-verderbten Zug‘ akkreditiert“⁷.

Bei ihr fanden auch berühmte Atelierfeste statt, an die sich etwa Erich Mühsam erinnert hat.⁸

6 Hermann Kasack, Mosaiksteine. Frankfurt a.M. 1956, S. 249 ff., zitiert nach Ludwig, Gedichte Gesamtausgabe, Nachwort, S. 292.

7 Heide Helwig, „Ob niemand mich ruft“: Das Leben der Paula Ludwig. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt-Verlag 2002, S. 54.

8 Ebda.

Nach Berlin zog Paula Ludwig Mitte 1923, wie viele Künstler und Intellektuelle damals. Zu ihren Bekannten dort zählten neben Brecht auch Tucholsky, Döblin, Benn, Ringelnatz und Ina Seidel. Anfangs war sie obdachlos und „wohnte“ praktisch im Romanischen Café. Einer von den „dämlichen Blauäugigen“, in die sie verliebt war, als Brecht sich mit einem Song aus „Mahagonny“ dort an sie heranmachte, dürfte Waldemar Bonsels gewesen sein, mit dem sie schon seit der Münchner Zeit eine Liaison hatte. Dann hauste sie ärmlich in einem Dachzimmer am Halleschen Tor. Bis 1927 bewohnte sie eine Atelierwohnung am Kurfürstendamm Nr. 177, ab 1927 eine Mansarde am Kurfürstendamm 112. In dem Atelier am Kurfürstendamm 177 fand das von ihr erwähnte Fest vor der Premiere von „Baal“ statt, Flachsländer war ein Wohnungsnachbar.

Die Berliner Premiere von Brechts „Lebenslauf des Mannes Baal“ war am Sonntag, den 14. Februar 1926, als Matinee um 11h30 an der Jungen Bühne im Deutschen Theater. Regie führte Brecht selbst, das Bühnenbild stammte von Caspar Neher, Oskar Homolka spielte den Baal, Paul Bildt den Eckart, Blandine Ebinger die Johanna. Über die Tumulte bei der Uraufführung berichtet z. B. auch Hans Henny Jahnn:

„Die Aufführung begann mit großer Verspätung. Der Raum war mit Spannung und Ungeduld geladen, geradezu vergiftet. Es war heiß. Es war unnatürlich. Irgendwann, ich glaube, es war nach dem Gesang Orges [...], brach der Tumult aus. Baal war abgetreten, die Chansonette war allein auf der Bühne. Man pfiff, schrie, heulte, klatschte im Zuschauerraum. Die Schauspielerin schwang sich aufs Klavier, bearbeitete mit den Füßen die Tasten und sang dazu: ‚Allons, enfants de la patrie!‘ Der Lärm wurde ungeheuer. Ich glaubte, eine Panik werde ausbrechen.“⁹

9 In: Sinn und Form 2, S. 425, zitiert nach Werner Hecht, Brecht Chronik 1898-1956. Frankfurt a. M. 1977, S. 197.

Die Premiere der Dreigroschenoper schließlich ging am 31. August 1928 im Theater am Schiffbauerdamm mit sehr großem Erfolg über die Bühne.¹⁰

Brecht begegnete Paula Ludwig vielleicht auch im Salon des Schriftstellers, Dramaturgen und Übersetzers Fred Antoine Angermayer (1889–1951), eines Österreichers. In Angermayers Gästebuch der Berliner Jahre 1922–1931 finden sich zwei Eintragungen von Brecht, eine vom August 1923 und eine undatierte; die Eintragung von Paula Ludwig (mit Zeichnung) ist ebenfalls undatiert. Andere Gäste Angermayers waren etwa Arnolt Bronnen, Georg Kaiser, Alfred Wolfenstein, Rudolf Leonhard, Yvan Goll, Luigi Pirandello, Egon Erwin Kisch oder Kurt Weill¹¹.

Mit Bert Brecht teilte Paula Ludwig das Schicksal der Emigration: Obwohl sie weder Jüdin noch Sozialistin oder Kommunistin war, aber die Nazis verabscheute, verließ sie Berlin 1934 und zog nach Ehrwald in Tirol. 1938 floh sie über Zürich nach Paris, wo ihr Geliebter Yvan Goll lebte. 1940 emigrierte sie über Spanien und Portugal nach Brasilien, von wo sie erst 1953 nach Deutschland zurückkehrte. Ihre Rückkehr gestaltete sich schwierig: Literarisch war sie fast vergessen, viele ihrer Freunde waren tot, ihre materielle Situation miserabel. Dazu kamen Krankheiten und Alkoholprobleme. In Paris, ihrer ersten Station, erfuhr sie vom Tod Yvan Golls, auch Bonsels war tot, dann zog sie zu Freunden nach Icking bei München, Götzis in Vorarlberg und Ehrwald. Ihre nächsten Stationen waren Krefeld und Düsseldorf, bevor sie sich 1960 mit ihrem Sohn in Wetzlar niederließ und schließlich 1970 nach Darmstadt übersiedelte.

Der Düsseldorfer Maler F.A. Th. Winter, der sich als Künstler Fathwinter nannte, be-

10 Werner Hecht, Brecht Chronik, S. 252.

11 Fred Antoine Angermayer, Gästebuch der Berliner Jahre 1922–1931. Franz-Michael-Felder-Archiv, MS:82:1.

suchte sie damals und schilderte in einem Brief an den deutschen Bundespräsidenten Theodor Heuß, an den er sich um Hilfe für Paula Ludwig wandte, ihre menschenunwürdige Wohnung direkt über einem Stall.¹² Fathwinter stellte offenbar auch die Verbindung zu Brecht her: Er schickte aus Murnau Ende Oktober 1954 auch einen heftigen Brief an Dr. Dr. Wilhelm Gerstacker, Mitarbeiter des Kreises *Deutsche Begegnung*. Darin heißt es unter anderem über Paula Ludwig:

„Vor zwei Jahren kehrte sie voller Hoffnungen nach Europa zurück. Nun, – Zuckmayer, Thomas Mann uam. wurden hier mit viel Tamtam und Ehre empfangen und überhäuft. Paula Ludwig fand der Herr Bundespräsident Prof. Heuß (über sein Präsidialsekretariat) mit der einmaligen ‚Ehrengabe‘ von DM 500.– ab. Nach den geistigen Substanzen also mit einem Bettlerpfennig, den man quasi in ein buntes Seidenpapier wickelte. Paula Ludwig haust in Ehrwald in einer Bude über einem Stall. Öffnet man die eine Tür, fällt man in den Misthaufen, bei der andern in den Heuschober. Die früheren Freunde und Kollegen (auch Zuckmayer und Mann gehören mit Benn und vielen andern dazu) kümmern sich nicht um sie oder fertigen sie mit den billigen Worten billiger Briefe par distanc[e] ab. Die Dichterin Paula Ludwig – in einer Reihe stehend mit Hesse, Binding, Huch, Seidel, Le Fort, Bertram, Jünger, Däubler, Rilke, Trakl, Lasker-Schüler, Brecht, Benn – vegetiert abseits der Welt in einem Stall und Kuhdorf, verhöhnt und verspottet von den Bauern dort und sucht immer mehr im Alkohol den Trost, den die Welt – welcher sie selber so viel gegeben hat – ihr nicht zu geben geneigt ist. Wenigstens diese verrottete hiesige Welt!¹³

Fathwinter wollte sich eigentlich persönlich

12 Vgl. Ulrike Längle, Paula Ludwig (1900–1974) Die andere Klage. In: Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. Hrsg. von Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs unter Mitarbeit von Helga Mitterbauer. Wien Köln Weimar: Böhlau 1998, S. 442.

13 F.A. Th. Winter in Murnau an Dr. Dr. Wilhelm Gerstacker in Nürnberg, 28. Oktober 1954, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 746/09, 746/10. Für die Erlaubnis, aus diesem Brief zu zitieren, danke ich dem Bertolt-Brecht-Archiv.

an Brecht wenden und ihn bitten, sich um Paula Ludwig zu bemühen, die Brecht noch aus Berlin kenne, bittet nun aber Gerstacker, Brecht diesen Brief zu überreichen (der im Bertolt-Brecht-Archiv erhalten ist):

„Da hier im Westen – obwohl nominell ja wohl so was wie Kultusministerien existieren sollen – sich also niemand um Paula Ludwig kümmert, wende ich mich an Bert Brecht mit der Bitte, von seiner Seite aus zu helfen. [...] Er wird es verstehen, daß alle Umstände meine Formlosigkeit begreiflich machen und mir dennoch glauben, daß ich noch heute von vielen seiner großartigen Werke zehre und in meiner Verehrung dieser seiner Werke der Hoffnung bin, daß seine Hand die helfendere sein wird unter all den ‚Freunden‘, welche Paula Ludwig die ihre verweigern.“¹⁴

Mit der „helfenderen Hand“ hatte Fathwintter sich nicht getäuscht: Brecht antwortete Gerstacker am 3. Januar 1955:

„Sehr geehrter Herr Dr. Gerstacker, vielen Dank für Ihre Mitteilung über Paula Ludwig. Ich würde gern versuchen, etwas für sie zu tun. Dazu benötigte ich jedoch einige ihrer Gedichte. Wenn keine späteren erreichbar sind, dann frühere. Es gibt nicht viele hier, die genug von ihr wissen. Könnten Sie welche besorgen?“¹⁵

Die zwei Briefe, die Bertolt Brecht an Paula Ludwig richtete, sind im Franz-Michael-Felder-Archiv erhalten: Am 28. Februar 1955 schrieb Brecht aus Berlin an Paula Ludwig in Ehrwald, das er fälschlich in Oberbayern verortete:

„Liebe Paula Ludwig, ich höre, dass es Ihnen nicht gut geht und würde gern erreichen, dass man sich um Sie kümmert. Dazu brauche ich – was hier nicht aufzutreiben ist – irgendeine Sammlung von Gedichten, womöglich auch solche aus der letzten Zeit. Ich würde mich

14 Ebda.

15 Bertolt Brecht: Briefe 3, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am M.: Suhrkamp 1998 (= Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mitzenwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 30), S. 293.

freuen, von Ihnen zu hören. Herzlich, Ihr Brecht.“¹⁶

Am 15. März 1955 antwortete Paula Ludwig:

„Lieber Bert Brecht – ich war sehr glücklich über Ihren Brief! Jedoch – diesem neuen Europa fühle ich mich nicht mehr gewachsen. Ich sehne mich zurück in meinen Urwald. Seit zwei Jahren bin ich jetzt hier und habe überhaupt noch keinen Contact bekommen. Sitze dahier in diesem Nazidorf herum und höre die Totenglocklein läuten. Das ist meine ‚Heimkehr‘! Mir ist es nicht vergönnt – am neuen geistigen Leben teilzunehmen. Dazu gehört Geld.“¹⁷

In Brasilien habe sie durch ihre Malerei Geld verdient, hier lebe sie in völliger Isolation und Einsamkeit, ohne Anteil am Kulturleben. Sie sei mit einer Mappe mit Zeichnungen, gemalt mit der roten Erde Brasiliens, nach Europa zurückgekehrt. Über ihr Emigrationsschicksal schreibt sie:

„Mein Sohn war vier Jahre im Konzentrationslager in Spanien. Ich habe ihn da ‚besucht‘ – konnte ihn aber nicht befreien. In ‚Gurs‘ war ich auch. Das ganze Inferno 1940 habe ich miterlebt. – Möchte gerne die Geschichte meiner Flucht schreiben. Aber wer interessiert sich noch für ein Einzelschicksal? Obwohl: in meinem Schicksal sind tausend andere verflochten.“¹⁸

Sie brauche einen Verlag, der ihr Vorschuß gibt, sonst kehre sie in ihren Urwald zurück, nach dessen Holzfällern und Ziegelbrennern sie sich ohnehin sehne. Über Brecht schreibt sie:

16 Franz-Michael-Felder-Archiv, Nachlaß Paula Ludwig, N10/1:B1:0. Veröffentlicht in Bertolt Brecht: Briefe 3, S. 311f.

17 Paula Ludwig in Ehrwald an Bert Brecht in Berlin, 15. März 1955, AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 751/051. Für die Erlaubnis, aus diesem Brief zu zitieren, danke ich dem Brecht-Archiv. Eine Zusammenfassung des Briefes siehe Bertolt Brecht, Briefe 3, S. 600.

18 Paula Ludwig in Ehrwald an Bert Brecht in Berlin, 15. März 1955, AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 751/053.



Ein Band mit Gedichten von Paula Ludwig ist 1928 im S. Fischer Verlag erschienen.

„Viele Jahre habe ich mit Sorge an Sie gedacht. In Paris hörte ich: dass Sie in Schweden sind. Das hat mich beruhigt. – Habe mit grosser Freude ‚Die Legende von Laotse‘ in der Anthologie gelesen!“¹⁹

Sie schließt mit der Wendung: „In guter Cameradschaft herzlichst Ihre Paula Ludwig“.²⁰ Brecht erwies sich tatsächlich als „guter Camerad“, im Gegensatz zu Zuckmayer. Am 5. April antwortete Brecht, der inzwischen von Fathwinter Kopien von Gedichten Paula Ludwigs erhalten hatte:

¹⁹ Ebda, AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 751/053 und 751/054. Bei der Anthologie handelt es sich um: Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900 – 1950. Ausgewählt von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp. Ebenhausen bei München: Wilhelm-Langewiesche-Brandt-Verlag 1953, in der fünf Gedichte von Paula Ludwig und neun von Bert Brecht enthalten sind. Brechts „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration“ steht auf S. 190-192.

²⁰ Ebda, AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 751/054.

„Liebe Paula Ludwig, ich habe jetzt Gedichte von Ihnen gelesen. Vieles hat mir gefallen. Im Westen habe ich kaum Kontakte, werde aber, wenn ich jemanden treffe, von Ihnen erzählen. Hier bei uns würden Sie nicht frieren, aber ob Sie sich wohl fühlen würden, weiß ich nicht. Düsseldorf ist weit urwaldähnlicher. Soll ich trotz meiner Bedenken, ob Sie sich hier wohl fühlen würden, doch versuchen, Ihnen einen Ruf hierher zu beschaffen? Schreiben Sie mir darüber und halten Sie mich überhaupt auf dem laufenden. Mein Westhonorar ist eingefroren, aber wenn Sie an den Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, schreiben, daß ich Ihnen WM 103.– für die Kopien Ihres Gedichtbuches schulde, werden Sie vermutlich das bekommen. Herzlich“.²¹

Paula Ludwig antwortete am 30. Juni, daß sie die 103.- DM erhalten habe; sie „würde sehr gerne zu Euch kommen!“.²² Die ins Auge gefaßte Übersiedlung nach Ostberlin kam aber nie zustande.

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß Paula Ludwig über Brecht geschrieben hat: „Du, mein einziger Freund noch in Europa, schriebst mir, ludest mich ein nach Osteuropa – und da plötzlich bist Du tot! Mit Dir verlor ich den letzten Freund!“, obwohl sich auch einige wenige andere um sie gekümmert haben, wie der schon erwähnte Maler Fathwinter, Hermann Kasack, seit 1953 Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtkunst in Darmstadt, oder Ina Seidel. Zuckmayer, ebenfalls ein alter Freund aus München, der in „Unterschiede“ als Gegenpol zu Brecht aufgebaut wird, begrüßte sie 1956 in Düsseldorf nur flüchtig und tat nichts für sie, obwohl er damals in der BRD wieder ein angesehenere und hochgeehrter Autor war: 1952 erhielt er den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt am Main und die Ehrenbürgerschaft seines Geburtsortes Nackenheim, 1953 die Silberne Plakette der Stadt Göttingen für Kunst und Wissenschaft, 1955 das Große Bundesver-

²¹ Franz-Michael-Felder-Archiv, Nachlaß Paula Ludwig, N10/1:B1:0. Veröffentlicht in Bertolt Brecht: Briefe 3, S. 325f.

²² Bertolt Brecht, Briefe 3, S. 606.

dienstkreuz mit Stern und den Deutschen Weinkulturpreis.

Auch als Dichter konnte Zuckmayer Brecht, der in den Augen von Paula Ludwig ja „schon immer“ ein „berühmter Dichter“ gewesen ist, nicht das Wasser reichen. In dem Briefentwurf an Manfred Schlösser bekräftigt sie dieses Urteil: „Lieber Manfred Schlösser! Ich sag es Ihnen gleich: Der Carl Zuckmayer hat sehr schöne Naturgedichte geschrieben. Aber der Bert Brecht war für mich immer der Lyriker! Das habe ich nämlich 1925 schon gesagt.“²³

Bei der Enttäuschung über Carl Zuckmayer dürften aber auch politische Gründe mitgespielt haben. Paula Ludwig, die nach ihrer Rückkehr nach Deutschland eine ausgesprochen polemische Ader entwickelte²⁴, hielt die meisten ehemaligen Schriftstellerkollegen für Nazis oder verhinderte Nazis, auch Carl Zuckmayer – ob zu Recht oder zu Unrecht, kann hier nicht dargelegt werden. In dem schon mehrfach erwähnten Briefentwurf an Manfred Schlösser schreibt sie: „Nur der Bert Brecht hat mir geholfen – seit meiner Heimkehr! Der Carl Zuckmayer war so voller Goldmedaillen – dass er sich nicht mehr bewegen konnte. Ein verhinderte Nazi. Aber Brecht nicht!“²⁵ Und später in demselben Entwurf heißt es: „Nun: der Zuckmayer und der Schiebelhuth²⁶ waren schliesslich bloss verhinderte Nazis! Der einzigste ist der Bert Brecht! (der Leonhard Frank und vielleicht noch ein paar andere!)“²⁶. Und in diesem Briefentwurf stellt Paula Ludwig sich auch vor, wie Brecht und

sie sich bei einem Wiedersehen verhalten hätten:

„Ach – wenn ich denke – dass statt der Carl Zuckmayer – der Bert Brecht da gewesen wäre! Nun – ich behaupte nicht – dass wir ein grosses Theater gemacht hätten – wegen unseres Wiedersehens nach so vielen Jahren. Aber – darauf könnt Ihr Euch verlassen: Wir hätten uns immerhin ein paar Minuten umarmt! Darauf könnt Ihr Euch verlassen! Wir haben uns auch – ohne Wiedersehen umarmt! Darauf könnt Ihr Euch auch verlassen!“²⁷

Dr. Ulrike Längle leitet das Franz-Michael-Felder-Archiv in Bregenz.

Ulrike.Laengle@vorarlberg.at

Manuskript „Unterschiede“, Nachlass Paula Ludwig, Franz-Michael-Felder-Archiv, Bregenz, N10:B1:19:1

²⁷ Franz-Michael-Felder-Archiv, Nachlaß Paula Ludwig, N10:B:1:19:1

LESERBRIEF AUS SCHWEDEN

Die kurze Wiedergabe von Ulf Peter Hallbergs Statements durch Christian Hippe im Heft 2/2012, S.29, könnte leicht zum Schluss verleiten, BRECHT habe im Theaterleben Schwedens keine oder nur eine unbedeutende Rolle gespielt. Dies kann man m.E. in *der* Form nicht behaupten. Einer der größten Theatererfolge hierzulande war die legendäre Inszenierung des „Guten Menschen von Sezuan“ im Stockholmer Stadteater 1971 mit 179 Aufführungen, welche es auf 134.713 Zuschauer brachte. Seit Erscheinen des Dreigroschenhefts 1994 habe ich eine Vielzahl, d.h. so gut wie sämtliche Brechtinszenierungen in Schweden besprochen und bin den Herausgebern – in effigie – für Brecht dankbar, dass diese mir die Gelegenheit dazu eröffnet haben! Mit besten Grüßen Ihr

Fritz Joachim Sauer (Uppsala)

PS. Demnächst steht wieder eine vielversprechende Aufführung an.

²³ Franz-Michael-Felder-Archiv, Nachlaß Paula Ludwig, N10:B:1:19:1.

²⁴ Vgl. dazu Ulrike Längle, Anwürfe und Hinwürfe. Zum literarischen Nachlaß von Paula Ludwig. In: „Aus tausend Spiegeln sehe ich mich an“, S. 109-118.

²⁵ Franz-Michael-Felder-Archiv, Nachlaß Paula Ludwig, N10:B:1:19:1

²⁶ Hans Schiebelhuth, (1895-1944), Freund Carl Zuckmayers, expressionistischer Lyriker, Übersetzer von Thomas Wolfe, ging 1937 mit seiner amerikanischen Frau in die USA.

SELBSTINSZENIERUNG BEI BENN UND BRECHT

Zwei Passagen aus einem Vortrag bei der Jahrestagung der Gottfried-Benn- Gesellschaft

Von Mathias Mayer

1

Im Nachlass von Bertolt Brecht finden sich zwei Typoskripte, die auf den Mai 1933 datiert sind und sich mit Gottfried Benn auseinandersetzen. Soeben hatte dieser eine *Antwort auf die literarischen Emigranten* im Berliner Rundfunk verlauten lassen, in der er sich zur „neuen Vision von der Geburt des Menschen“ bekannte, zur „vielleicht [...] letzten großartigen Konzeption der weißen Rasse“.¹ Brecht beobachtet diese Verirrungen mit geißelndem Scharfsinn, wobei in den politisch geprägten Sarkasmus auch Beobachtungen zu Benns Lyrik eingehen, die es sich anzusehen gilt. Brecht schreibt also über Benn:

„Von Beruf Arzt, veröffentlichte er einige Gedichte über die Qualen der Gebärenden und den Weg chirurgischer Messer durch Menschenleiber. Jetzt bekannte er sich emphatisch zum Dritten Reich“.²

Auffällig an dieser Formulierung ist nicht nur die Betonung des Brotberufs oder die Wahrnehmung von Benns politischem Kniefall, sondern ebenso die eigenwillige Filterung der Bennschen *Morgue*-Gedichte aus dem Jahr 1912. Brecht gesteht ihnen keinen Fanalcharakter zu, als Aufbruch in den Expressionismus, sondern reduziert sie auf motivische Einzelheiten, die eben aus Benns Berufsalltag abgeleitet werden. Immerhin ist die Anspielung auf die *Mor-*

gue-Gedichte deutlich, wie ja auch der Kommentar der Brecht-Ausgabe³ darauf verweist. Das ist nicht ganz so selbstverständlich, wie es scheinen mag.

Denn nehmen wir noch einen zweiten Abschnitt aus Brechts Nachlass-Typoskripten hinzu, dann wird auch daraus ersichtlich, dass er die Gedichte des kritisch-beäugten Gegenspielers gut gekannt hat, jedenfalls wohl besser als die Brecht-Philologen, die den Hintergrund der folgenden Anspielung nicht ermittelt haben. Bei Brecht ist zu lesen, unter der Überschrift *Benn*:

„Dieser Schleim legt Wert darauf, mindestens eine halbe Million Jahre alt zu sein. Während dieser Zeit ist er immer von neuem geworden, mehrmals vergangen, leider immer wieder geworden. Ein Schleim von höchstem Adel.“⁴

Damit greift Brecht nicht einmal mehr auf Benns schon zitierte *Antwort auf die literarischen Emigranten* zurück,⁵ sondern auf ein frühes Benn-Gedicht, das unter dem Titel *Gesänge* 1913 im *Alaska*-Zyklus erschienen und seither mehrfach nachgedruckt worden war (in *Fleisch*, 1917, den *Gesammelten Schriften*, 1922, und den *Gesammelten Gedichten*, 1927).

Gesänge

I
O daß wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
glitte aus unseren stummen Säften vor.

Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel,
vom Wind Geformtes und nach unten schwer.
Schon ein Libellenkopf, ein Mäwenflügel
wäre zu weit und litte schon zu sehr.

1 Benn, Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Gerhard Schuster, Bd. IV, Stuttgart 1989, S. 27.

2 Brecht, GBFA 22.1, S. 9.

3 Brecht, GBFA 22.2, S. 875.

4 Brecht, GBFA 22.1, S. 9.

5 Wie in 22.2, S. 875, suggeriert.

II

Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter,
alles Verzweifeln, Sehnsucht, und wer hofft.
Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter
und dennoch denken wir des Gottes oft.

Die weiche Bucht. Die dunklen Wälderträume.
Die Sterne, schneeballblütengroß und schwer.
Die Panther springen lautlos durch die Bäume.
Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer –⁶

Brecht und Benn, so kann man daraus schließen, haben mehr voneinander wahrgenommen, als es zu ihren Lebzeiten, in ihren selbst veröffentlichten Werken der Fall zu sein schien.

2

Zu den nur wenigen Textformen, die Brecht eigentlich vermieden und kaum einmal ausprobiert hat, gehört die autobiographische Darstellung. Schaut man sich den Registerband der 30bändigen Gesamtausgabe an, so finden sich gerade einmal ein paar Abschnitte, die von den Herausgebern der ja ohnehin inoffiziellen Journale als *Autobiographische Notizen* zusammengestellt werden – ohne dass dieser Titel wirklich für jeden einzelnen Text dieser recht kleinen Fetzen im strengen Sinn gelten würde. Aber unter diesen unbeachtet gebliebenen Splittern findet sich eine Perle wie der folgende Text, der im Notizheft von Brecht immerhin unter die Überschrift *Etwas über mich* gestellt wurde:

Etwas über mich

Man hat mir gesagt, ich soll etwas über mich schreiben, aber ich tue es nicht. Denn wenn es auch nur einigermaßen wahr sein soll, was ihr über mich lest, dann müßtet ihr erkennen können, auf was für Irrtümer ich verfallen bin, als ich über mich schrieb. Aber das kann ich euch nicht zumuten, weil ihr viel zu dumm dazu

seid, meine Lieben! Wenn ihr aber die *Meinung* eines bedeutenden Mannes über mich hören wollt, brauche ich euch nur zu sagen, daß ich eine ausgezeichnete Meinung von mir habe. Ich habe so wenig einen Fuchs gestohlen wie jener Spartanerknabe, gegen den nur der Tod sich unfair benahm.⁷

Wenn der junge Brecht in einem Selbstzeugnis in Erscheinung tritt, dann sicher hier. Zum einen ist es der doppeldeutige Einstieg von Arroganz – „ich *soll* etwas über mich schreiben“ – und Bescheidenheit – „aber ich tue es nicht“, der dann ja eben doch einem raffinierten Understatement Platz macht: Denn Brecht schreibt hier sehr wohl über sich. Gleichwohl spielt er schon mit der zum Weiterlesen anhaltenden Dialektik von wahr und falsch, von autobiographischer Zuverlässigkeit und Irrtum. Dabei hat er, obwohl er nur in ein Notizbuch schreibt, ständig ein Publikum im Auge – „was ihr über mich lest“, heißt es ja im Text, d. h. Brecht kann nicht über sich selbst schreiben, ohne sich zugleich auf einer Bühne zu bewegen, das dramatische Rollenspiel ist ihm angeboren, und er praktiziert es auch in der Lyrik. Dennoch wird dieses Publikum nicht ernstgenommen, es wird, wenngleich notwendig für den Auftritt des jungen B. B. im Text, geradezu beschimpft, als „viel zu dumm“. Die „Lieben“ sind offenbar diesem raffinierten Kalkül von Selbstdarstellung von vornherein nicht gewachsen, – deshalb lässt sich der junge Autor, mit seiner nicht nur ironischen Überlegenheit spielend, dazu hinab, nicht um Wahrheit oder Irrtum zu spielen, sondern sein zu naives Publikum durch eine bloße *Meinung* zu belehren: Im Unterschied zur Wahrheit ist die Meinung als je meine nur subjektiv, und Brecht beruft sich dazu, tongue in the cheek, auf diejenige „eines bedeutenden Mannes“, nämlich sich selbst, der „ihm“ (der zugleich er ist) ein sehr gutes Zeugnis ausstellt. Indem Brecht hier mit doppelbödigter Ironie sich

6 Gottfried Benn: Gesänge, in: Sämtliche Werke, Bd. 1, Stuttgart 1986, S. 23.

7 Brecht, GBFA 26, S. 115f.

selbst eine ausgezeichnete Meinung von sich bestätigt, führt er das autobiographische Genre freilich ad absurdum. Er setzt auch hier geschickt den Bescheidenheitsgestus ein, indem er das ganze ja nur als Meinung ausgibt, womit sie ganz relativiert erscheint: da es sich aber um diejenigen eines bedeutenden Mannes handelt, wird sie aber aufgewertet; und indem sie ausgezeichnet ausfällt, ist sie längst nicht mehr relativ, sondern von ganz erheblichem Gewicht. – Bleibt nur noch der rätselhafte Schlusssatz des Textes: „Ich habe so wenig einen Fuchs gestohlen wie jener Spartanerknabe, gegen den nur der Tod sich unfair benahm“. Der Kommentar der Brechtausgabe gibt dazu ehrlicher Weise an: „konnte nicht ermittelt werden“, d. h. offenbar wurde aber der Ebenenwechsel des Textes, das Zitatverfahren als solches erkannt.

Es handelt sich um eine Anspielung auf eine Passage, von der der von Brecht gerne gelesene Historiker Plutarch in seiner Lykurg-Biographie berichtet. Lykurg war der sagenumwobene Gründer Spartas (für den sich übrigens auch der „Seniorchef der Bank, Herr Jacques Oppen“ im *Dreigroschenroman* interessiert⁸). In dieser Biographie wird davon berichtet, wie die Spartaner ihre Kinder nur sparsam ernährten, um sie nicht zu dick werden zu lassen und um sie in Kühnheit und Verschlagenheit zu trainieren. Dabei kommt es im 18. Kapitel zu folgender Episode:

„Beim Stehlen bewiesen die Knaben so viel Vorsicht und Behutsamkeit, daß wohl eher einer, der einen jungen Fuchs entwendet hatte und ihn unter dem Mantel verborgen hielt, sich von dem Tiere mit Klauen und Zähnen den Bauch aufreißen, ja sogar sich töten ließ, als daß er die Sache entdeckte.“⁹

8 Brecht, GBFA 16, S. 158 und S. 452.

9 Plutarch. Lebensbeschreibungen. Mit Anmerkungen nach der Übersetzung von Kaltwasser bearbeitet von Dr. Hanns Floerke, Bd. 1, München und Leip-

Was macht Brecht aus dieser Geschichte? Er erzählt sie nicht nach, sondern er praktiziert hier bereits jene Mythenumkehr, die er später als *Zweifel am Mythos* oder als *Berichtigungen alter Mythen*¹⁰ bezeichnet hat. Brecht korrigiert die plutarchische Geschichte, – der Knabe, mit dem sich Brecht ironisch identifiziert, hat gar keinen Fuchs gestohlen – aber damit kokettiert er nur noch einmal mehr mit der Unwahrheit, der Lüge, denn der Knabe kommt ja nicht von ungefähr zu Tode, sondern eben weil er eine gefährliche Bestie versteckt hält unter seinem Mantel. So ist auch Brechts harmloser Selbstverteidigung, er habe keinen Fuchs gestohlen, nicht zu trauen, – sein Selbstzeugnis ist nicht belastbar, kein zuverlässiges Dokument, sondern ein, so scheint es mir, durchtriebenes Stück Literatur, in welchem er sich früh als weltliterarisch gebildet und als virtuoser Rollenspieler etabliert, – in mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen. Als Elias Canetti Brecht in Berlin begegnete, war er nicht nur von dessen Zynismus schockiert, sondern auch von „seinem Zwang zur Verkleidung“, zur proletarischen Verkleidung.¹¹ Brechts Selbstinszenierung, so wird man sagen können, besteht in einem theatralischen Naturell, das sich aber zunehmend von einer marktstrategischen zu einer politischen Orientierung verändert.

Prof. Dr. Mathias Mayer ist Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg.

zig 1913, S. 130. – Der Band ist mit Anstreichungen Brechts in seiner Bibliothek erhalten.

10 Brecht, GBFA 19, 338ff.

11 Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931, München 1980, S. 305 und S. 302.

UNGEWÖHNLICH VIEL BRECHT IN NORWEGEN

Von Finn Iunker

Auch hier in Norwegen ist Brecht fast immer da, wo über politisches Theater diskutiert wird. Aber man spielt ihn nicht gern. Für die Avantgarde ist er unmodern, für das bürgerliche Publikum ist er immer noch ein kommunistisches Schwein, und – was bei uns noch schlimmer ist – er schreibt nicht wie Ibsen.

Gibt es gerade dennoch eine Brecht-Welle hierzulande? So fragten wir uns jedenfalls im Januar dieses Jahres, als klar wurde, dass drei Theater in unseren drei größten Städten – scheinbar unabhängig von einander – alle ihre Saison damit anfangen wollten, Stücke von Brecht zu spielen: *Der gute Mensch von Sezuan* auf Det Norske Teatret in Oslo, *Mutter Courage und ihre Kinder* auf Den Nationale Scene in Bergen und *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* auf Trøndelag Teater in Trondheim. Außerdem wurde eine vierte Produktion angekündigt, der *Fatzer* in Bergen im Mai, in einer Koproduktion zwischen den Bergener Festspielen und der freien Theatergruppe Transiteatret.¹

Was ist los? Man ahnt, dass die Intendanten es müde geworden sind, „nur“ eine span-



Ane Dahl Torp als Shen Te/Shui Ta in Oslo
(Foto: Erik Berg)

nende Geschichte auf der Bühne zu erzählen; man spürt, dass sie etwas anderes suchen. *Politische Ästhetik* ist seit einigen Jahren wieder in die Mode gekommen, jedenfalls in der Literatur, und obwohl niemand versteht, was neue Stars wie Jacques Rancière und Giorgio Agamben eigentlich meinen, bieten sie uns wenigstens eine Neuorientierung.

Für ein neues Suchen nach der wirklichen Welt ist Bertolt Brecht im Bereich Theater sehr geeignet. Erstens ist er politisch, was auch immer das bedeuten mag; zweitens ist er weltberühmt. Von ihm haben alle gehört. Außerdem hat er *Die Dreigroschenoper* geschrieben, und die kennen wir ja auch.

Sezuan in Oslo

Det gode mennesket frå Sezuan war die erste in der Reihe norwegischer Brecht-Aufführungen dieses Jahres.² Aber war sie

² *Det gode mennesket frå Sezuan*, Übersetzung ins

¹ Brecht-Produktionen in Norwegen der zwei letzten Jahre: *Galileo (Leben des Galilei)*, Übersetzung: Trond Winje, Regie: Stein Winge, Premiere 13.11.2010 am Nationaltheatret, Oslo; *Unntak og regel (Die Ausnahme und die Regel)*, Übersetzung: Georg Johannessen, Regie: Marius Kolbenstvedt, Produktion: Fabula Rasa, Premiere 24.11.2010 am Black Box Teater, Oslo; *Tolvskillingsoperaen (Die Dreigroschenoper)*, Übersetzung (neu): Ragnar Olsen, Regie: Gabor Zsambeki, Premiere 15.9.2011 am Trøndelag Teater, Trondheim; *Build Me a Mountain!* (über Brecht und Wuolijoki), von Daniel Wedel und Verk Produksjoner, Regie: Fredrik Hannestad, Produktion: Verk Produksjoner, Uraufführung 17.11.2011 beim Theaterfestival Helsinki Baltic Circle, Helsinki, norwegische Premiere 24.11.2011 am Black Box Teater, Oslo.

wirklich norwegisch? Det Norske Teatret hat den deutschen Regisseur Philip Tiedemann engagiert, was an sich sehr gut ist, denn wir (wir Norweger) brauchen neue Impulse. Mitgebracht hatte Tiedemann ein kleines Team, nämlich Etienne Pluss (Bühne), Stephan von Wedel (Kostüme) und Ole Schmidt (Komponist), was auch an sich sehr gut ist, denn sie alle machen schöne Sachen. Aber als man später erfährt, dass Philip Tiedemann dasselbe Stück am Düsseldorfer Schauspielhaus inszeniert hat (2008), wird man misstrauisch – besonders weil davon nichts im Programmheft steht. Ist die Aufführung in Oslo ein Remake, eine Kopie oder was? Am Düsseldorfer Schauspielhaus hat Tiedemann mit demselben Team gearbeitet, und wenn man Bühnenfotos von Det Norske Teatret mit Fotos der Düsseldorfer Produktion vergleicht, ist es fast unmöglich, sie zu unterscheiden.³

Det Norske Teatret bekommt tatsächlich jedes Jahr rund 20 Millionen Euro von uns (uns Norwegern), was vielleicht nicht so viel ist (was weiß ich), aber wir hätten es gern, dass das Theater dafür eigene Theaterproduktionen macht. Zumindest könnten sie uns im Programm oder anderswo darauf aufmerksam machen, wenn eine Produktion nicht als original gelten kann. Wie soll man sie nennen? Remake? Kopie? Halbimport? Es spielt eigentlich keine Rolle, denn

Nynorsk (neu): Edvard Hoem, Regie: Philip Tiedemann, Premiere 13.1.2012 am Det Norske Teatret, Oslo.

- 3 Vgl. Marion Troja, „Mit Pack und Plastiksack“, *Westdeutsche Zeitung*, 8.12.2008, www.wz-newsline.de; Petra Kuiper, „Brecht: Vom Knechten der Gerechten“, *Der Westen*, 8.12.2008, www.derwesten.de; Szenenfotos bei www.detnorsketeatret.no > Suche: „det gode mennesket frå sezuan“ > Framsyninger (Vorstellungen) > Det gode mennesket frå Sezuan > Bilete (Bilder). Siehe auch zahlreiche Fotos im Programmheft zu *Der gute Mensch von Sezuan*, Düsseldorfer Schauspielhaus, Spielzeit 2008/2009, Herausgeber: Neue Schauspiel GmbH, Redaktion: Thomas Jonigk und Stephanie Jorda, Programmheft Nr. 55. Herzlichen Dank an Dramaturgin Arina Nestieva beim Düsseldorfer Schauspielhaus, die mir das Programmheft zugeschiedt hat.

als wir die Aufführung ansahen, wussten wir nichts davon. Die Theaterleitung lachte uns sicher aus, als wir da saßen und dachten, hier habe das Theater eine spannende Form für ein spannendes Stück gefunden.

Courage in Bergen

In der *Courage* in Bergen war, anders als im Osloer *Sezuan*, alles selbstgemacht, mit dem Ergebnis, dass das szenische Milieu, obwohl eine Mischung von vielen Stilarten, seine eigene, innere Logik besaß, und, wichtiger, dass man den Eindruck bekam, hier sprechen nicht nur Brecht und sein Stück, sondern das ganze Ensemble.⁴

Das Bühnenbild wurde von einer riesigen Wand von Containern beherrscht, als ob wir uns an einem Hafen befänden. Der Wa-



„Miss Courage“ sagt man in Bergen wegen der jungen Siren Jørgensen, die die Hauptrolle spielt (Foto: Fredrik Arff)

- 4 *Mor Courage og barna hennes*, Übersetzung ins Bokmål: Ole Grepp; Regie: Marit Moum Aune, Premiere 14.1.2012 am Den Nationale Scene, Bergen.



Arturo Ui in Trondheim mit dem überzeugenden Hans Petter Nilsen in der Titelrolle
(Foto: G.T. Nergaard).

gen der Mutter Courage – bei Bergenern *Miss Courage* genannt, wegen der jungen Siren Jørgensen – war durch einen dieser Container ersetzt worden, aber auch andere Container wurden ab und zu als kleine Guckkasten benutzt, in denen kürzere Szenen gespielt wurden.

In der neugeschriebenen Musik von Atle Halstensen waren Elemente der *rock opera* angegliedert, ohne dass das Erbe von Dessau vergessen wurde. Diese Mischung von alt und neu schaffte es auch, dramaturgische Änderungen (szenische und textliche) mit dem Ausgangspunkt, Brechts Stück, gut zu verbinden; trotz Anachronismen (etwa: Soldaten in Tarnuniformen, Containern usw.) ergab sich sozusagen eine schöne Emulsion, mit der Musik als Emulgator. Es wurde getanzt und gesungen und (vielleicht eben weil alles selbstgemacht war) den Schauspielern waren Brechts Text und Brechts Themen gar nicht fremd, sondern sie verstanden tatsächlich alles, was sie sagten und sangen. Die Aufführung war einfach gut anzuhören.

Ui in Trondheim

Die Stückwahl des Trøndelag Teater war natürlich frischer als die des Norske Teatret und die der Nationale Scene. Die Produktion in Trondheim hielt sich fester an die textliche Vorlage als die in Bergen und ist dadurch der Versuchung entflohen, die Geschichte neu zu allegorisieren; alles mit allem zu verbinden, das können wir Zuschauer selber tun.⁵

Im siebten Bild, „Büro des Karfioltrusts“, mussten wir alle auf die Bühne – eine szenische Lösung, die für den Zuschauer fast immer so irritierend ist, dass sie gar nicht funktionieren kann, aber hier hatte das Arrangement tatsächlich Sinn. Im hinteren Bereich der Bühne stand Ui auf einem alten Lastwagen und brüllte „Mord! Schlächtere! Erpressung!“, während die Zuschauer zusammen mit Teilen des Ensembles mitten auf der Bühne standen, jetzt als Zuschauer und Zuhörer einer politischen Versamm-

⁵ Arturo Ui – og hans knirkrefrie vei til makten, Übersetzung ins Bokmål/Trondheimer Dialekt (neu): Ragnar Olsen, Regie: Harry Guttormsen, Premiere 20.1.2012 am Trøndelag Teater, Trondheim.

lung. Die Perspektive war verändert: Wir saßen nicht mehr auf unseren Sitzen, den lächerlichen Ui sorglos beobachtend, sondern wir standen nah vor ihm, und es wurde alles sehr unheimlich. Ohne einen guten Ui-Darsteller kann man nicht viel machen mit diesem Text. Hans Petter Nilsen als Ui war gut. Also konnte man viel machen mit diesem Text.

Es wurde meist in Trondheimer Dialekt gespielt – bei Nilsen in sehr breitem Dialekt. Das widerspricht dem Gedanken Brechts, im „großen Stil“ zu spielen, aber für nicht-norwegische Leser muss man dazu sagen: Anders als in vielen anderen Ländern spricht man in Norwegen sehr gerne Dialekt. Auch Politiker und mächtige Businessleute tun es, ohne dabei etwas Besonderes signalisieren zu wollen. So ist es halt. Hätte man also den *Ui* im „großen Stil“ gespielt (auf konservativem Riksmål), wäre es von den meisten Trondheimern zwangsläufig als eine Kritik an der Osloer Bourgeoisie verstanden worden. Selbst unser Präsident Dag Terje Andersen (nicht zu verwechseln mit unserem Premierminister Jens Stoltenberg) spricht Dialekt, auch wenn er im Storting redet. Deswegen wirkte es nicht verwirrend, wenn der Richter im Speicherbrandprozess (Bild 8) denselben Dialekt benutzte wie Dag Terje Andersen.

Fatzer in Bergen

Für seinen *Fatzer* habe der Regisseur, sagt er, einfach alle dem *Fatzer*-Projekt gehörenden Fragmente studiert und dann seinen eigenen Text „(re)konstruiert“. Dieser Text liegt jetzt gedruckt vor.⁶ Aus seiner



Spielt einen „(re)konstruierten“ *Fatzer* in Bergen: Eindrive Eidsvold
(Foto: Thor Brødreskift).

„(Re)Konstruktion“ hat er dann einen ganz anderen Text konstruiert (oder rekonstruiert?), der als Spielfassung gelten soll. Neben erkennbaren Szenen aus den *Fatzer*-Fragmenten enthält dieser Text, so scheint es mir jedenfalls, einfach alles, was der Regisseur während der Probezeit gelesen hat: Bemerkungen über die Wirtschaftskrise (heute und damals), den Sozialismus (heute und damals), hier ein Zitat von Hobbes (auf Latein, natürlich), da einige offene Fragen (wie lange kann ein durchschnittlicher Mensch überleben ohne Essen?), hier ein Lied aus der *Maßnahme*, da noch ein Lied aus der *Maßnahme* – nicht zu vergessen Heiner Müller, ja, der ist gut, der muss rein irgendwo, zum Beispiel hat er was über *Fatzer* und die Rote Armee Fraktion geschrieben. Ich sage wie amerikanische Dealer: *Don't get high on your own supply.*⁷

Dazu kamen Schreien & Rennen, Rauch & Singen (NB! sehr schön, habe ich notiert),

6 Bertolt Brecht, *Avgjørelsen – Fatzer (Die Maßnahme und Fatzer)*, übersetzt und herausgegeben von Tore Vagn Lid, Spartacus Forlag (Oslo) 2012; 188 Seiten.

7 *Fatzer*, Regie, Konzept und Übersetzung ins Bokmål (neu): Tore Vagn Lid, Produktion: die Bergener Festspiele und Transiteatret, Premiere 25.5.2012 während der Bergener Festspiele, Bergen.

Theaterblut & Ficken, und wenigstens zwei lebendige Mäuse, die eine in einem Rohr hoch über uns (Kapitalismuskritik?), die andere musste in eine Faltschachtel am Ende der Vorstellung. Es hat zwei Stunden gedauert.

Nach der Vorstellung gab es eine Diskussion mit dem Regisseur. Heiner Müller hat ja auch eine Bühnenfassung von dem *Fatzer*-Material gemacht – fühlen Sie sich in einer Art Dialog mit der Arbeit Heiner Müllers? Nein, überhaupt nicht. Aber Sie zitieren tatsächlich aus Müllers Vorwort zu *Fatzer*? Ja, warum nicht?

Brecht in der Kritik

Ausgenommen *Fatzer*, über den bis heute (1.6.) nur ein Kritiker geschrieben hat (stark ablehnend),⁸ waren die Rezensionen den Produktionen gegenüber im allgemeinen positiv, wenn nicht direkt begeistert.

Über *Sezuan* schrieb zum Beispiel die *Dagsavisen*, dass Brecht in diesem Stück „seine kräftige und humanistische Spitze“ zeige; das *Dagbladet*, dass es bei Brecht „einen kühlen, enthusiastischen Zynismus“ gebe. Die Kritikerin des *Morgenbladet* hingegen vermisste „Spielfreude“.⁹

8 Jan H. Landro, „Brecht druknet i teknologi“ („Brecht ertränkt in Technologie“), *Bergens Tidende*, 26.5.2012.

9 Rezensionen über *Det gode mennesket frå Sezuan* in Mode Steinkjer, „Ujevne og imponerende Brecht“ („Unebene und imponierender Brecht“), *Dagsavisen*, 16.1.2012; Liv Riiser, „Er det liv laga?“ („Immer noch lebendig?“), *Vårt Land*, 16.1.2012; Ida-Lou Larsen, „I Brechts ånd“ („In Brechts Geist“), *Klassekampen*, 16.1.2012; Andreas Wiese, „Gudene vet ikke“ („Die Götter wissen nicht“), *Dagbladet*, 16.1.2012; Therese Bjørneboe, „Formsikker og sexy Brecht“ („Brecht formbewusst und sexy“), *Aftenposten*, 17.1.2012; Bent Kvalvik, „Symbol slår symbol i hel“ („Symbol schlägt Symbol tot“), *Dag og Tid*, 20.1.2012; Ine Therese Berg, „Besværlige Bertolt“ („Bertolt, der Beschwerliche“), *Morgenbladet*, 20.–26.1.2012; Anette Therese Pettersen, „Gudene må være gale“ („Die Götter müssen verrückt sein“), *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (Oslo), Nr. 1, 2012, S. 60–61.

Über die *Courage* stellte die *Bergens Tidende* in ihrem Titel fest: „Dies würde Brecht gefallen!“, während die *Bergensavisen* meinte, „in seiner reinsten Form ist ein Theater dieses Typus einigermaßen veraltet,“ und das *Dagbladet* fand, dass Krieg anstrengend sei, „und so auch hier: anstrengend zu spielen und anstrengend anzuschauen“.¹⁰

Fast alle Kritiker lobten den Trondheimer *Ui*.¹¹

Brecht in der Diskussion

Im Februar und März gab es in der Presse auch eine Diskussion über Brecht. Schon im Januar schrieb ein junger Kritiker in der liberal-konservativen Zeitschrift *Minerva* einen Artikel unter dem vielsagenden englischen Titel „Commissaires ain't cool“; *Der gute*

10 Rezensionen über *Mor Courage og barna hennes* in Jan H. Landro, „Dette ville Brecht ha likt!“ („Dies würde Brecht gefallen!“), *Bergens Tidende*, 15.1.2012; Karen Frosland Nystøyl, „Fra fjærpryd til krigsestetikk“ („Vom Gesteck zur Kriegsästhetik“), NRK (nrk.no), 16.1.2012; Jon Selås, „Brecht-bragd i Bergen“ („Große Brecht-Leistung in Bergen“), *VG*, 16.1.2012; Nils Olav Sæverås, „Fascinerende“ („Faszinierend“), *Bergensavisen*, 16.1.2012; Inger Merete Hobbeldstad, „Krigens gruelige gru“ („Das grauenhafte Grauen des Krieges“), *Dagbladet*, 16.1.2012; Charlotte Myrbråten, „Det grådige mennesket“ („Der gierige Mensch“), *Aftenposten*, 17.1.2012; Therese Bjørneboe, „Ufarlig Brecht“ („Ungefährlicher Brecht“), *Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift* (Oslo) Nr. 1, 2012, S. 62–64.

11 Rezensionen über *Arturo Ui – og hans knirkefrie vei til makten* in Ole Jacob Hoel, „Hei Hans!“ („Hallo Hans!“), *Adresseavisen*, 23.1.2012; Inger Merete Hobbeldstad, „Sniktotalisering“ („Schleichtotalisierung“), *Dagbladet*, 23.1.2012; Amund Grimstad, „Litt vel pedagogisk“ („Ein wenig zu pädagogisch“), *Klassekampen*, 23.1.2012; Lars Erik Skjærseth, „Skråblikk på Hitlers veg til makt“ („Seitenblick auf Hitlers Weg zur Macht“), NRK Trøndelag (nrk.no), 23.1.2012; Audhild Øye, „Mesterlig om makt“ („Hervorragend über Macht“), *Sør-Trøndelag*, 24.1.2012; Martin Nordvik, „Brechts advarende analyse“ („Brechts warnende Analyse“), *Aftenposten*, 24.1.2012; Kristoffer Svendsen, „Harselas med Hitler“ („Neckerei mit Hitler“), *Under Dusken* (Trondheim), Nr. 2, 2012, S. 46; Therese Bjørneboe, „Ufarlig Brecht“ („Ungefährlicher Brecht“), *Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift* (Oslo) Nr. 1, 2012, S. 62–64.

„Mensch von Sezuan sei geprägt von einer „extrem radikalen Philosophie, die genauso simpel wie menschenfeindlich ist“. Zwei Wochen später meinte ein Historiker der Denkfabrik Civita, dass es moralisch sehr fragwürdig sei, Brecht zu spielen, ohne Brecht als historische Figur zu kritisieren; Brecht habe Stalins Schauprozesse und Ulbrichts Verfahren am 17.6.1953 verteidigt, es fehlte ihm „ein moralisch praktisch-politischer Kompass“, und er hatte eine „fehlerhafte Wut gegen den Kapitalismus“. Die Produktionen zeigten eine „naive Brecht-Verehrung“.

„Naive Brecht-Kritik“, entgegnete dann ein anderer; Brecht hatte schlechte Arbeitsbedingungen in der DDR, und in seinem Brief an Ulbricht nach dem Juni-Aufstand gab es auch scharfe Kritik. Der Historiker schlussfolgerte, dass die neue Brecht-Welle in Norwegen Ausdruck eines „Ostalgiekitsches“ sei, während der Brecht-Verteidiger das letzte Wort bekam: „Wer meint, dass Brechts Dramen uns Material für kritische Reflexion geben können, unabhängig von seinem politischen Standpunkt, wird weiterhin seine Dramatik aufsuchen, seine Theatertheorien diskutieren und sich an seinen Gedichten und Erzählungen erfreuen.“¹²

12 Nicolai Strøm-Olsen, „Commies ain't cool“, *Minerva* (minervanett.no), 19.1.2012; Håkon C. Pedersen, „Kommunist og dramatiker“ („Kommunist und Dramatiker“), *Minerva* (minervanett.no), 2.2.2012; Bård Larsen, „Naiv Brecht-dyrking“ („Naive Brecht-Verehrung“), *Bergens Tidende*, 8.2.2012; Anton Hellesøy, „Naiv Brecht-kritikk“ („Naive Brecht-Kritik“), *Bergens Tidende*, 14.2.2012; Nicolai Strøm-Olsen, „Ukritisk blick på politisk teater“ („Unkritischer Blick auf politischem Theater“), *Dagbladet*, 20.2.2012; Bård Larsen, „Brecht-bølgen – igjen“ („Die Brecht-Welle – noch einmal“), *Bergens Tidende*, 27.2.2012; Bjørgulv Braanen, „Brecht av plakatene?“ („Brecht nicht mehr spielen?“), *Klassekampen*, 6.3.2012; Bård Larsen, „Vil ikke fjerne Brecht“ („Will nicht Brecht entfernen“), *Klassekampen*, 10.3.2012; Anton Hellesøy, „Vi andre får glede oss“ („Wir anderen sollten uns freuen“), *Bergens Tidende*, 14.3.2012.

Brecht in Zukunft

Bald ist Theater-Urlaub und Meeresstille. Eine Welle dauert nicht ewig. Die meist-gespielten Stücke von Brecht werden bestimmt immer ein natürlicher Teil des norwegischen Theaterrepertoires bleiben, und ansonsten gehen wir Norweger sowieso lieber ins Kino.

Es verwundert mich, dass Brecht – jedenfalls in liberal-konservativen Kreisen – immer noch ein Problem ist, hier im Norden, weit weg, über zwanzig Jahre nach dem Kalten Krieg.

Vielleicht sollte man nicht zu großes Gewicht darauf legen, dass drei große bürgerliche Theater diesen Frühling Brecht spielen wollten, aber der Wunsch, politisches Theater neu zu untersuchen, scheint höchst reell, und die Trondheimer Produktion zeigt eine Bereitschaft, tiefer im Material zu suchen, als nur dem Publikum schon sehr bekannte Stücke noch einmal zu verkaufen.

Auch *Der gute Mensch von Sezuan* hätte uns viel sagen können, wenn wir es nur selber machen möchten. Hier in Norwegen gibt es viele erfolgreiche Geschäftsfrauen, die offenbar gewohnt sind, Shen Te und Shui Ta zu spielen, denn in Interviews sagen sie fast immer dasselbe: Zuhause bin ich eine nette Mamma, aber wenn's um *business* geht, muss ich (leider?) sehr hart sein. Süß und brutal, das perfekte Ideal.

Finn Iunker ist Schriftsteller und arbeitet an einer Dissertation an der Universität Oslo über Einverständnis in „Der Jasager“ und „Die Maßnahme“. f.iunker@online.no

CHINA RE-IMPORTIERT BRECHTS „KREIDEKREIS“

Von Michael Friedrichs

Brechts „Kaukasischer Kreidekreis“, während des 2. Weltkrieges mit Blick auf amerikanische Bühnen geschrieben, hat bekanntlich eine lange Ahnenreihe. Vorläufer ist ein chinesisches Versdrama der Yuan-Dynastie (1259-1368) mit dem Titel „Hoei-lan-ki“ von Li Qianfu. Das Stück kam nach Europa durch die französische Übersetzung des Sinologen Stanislas Julien 1832 („Le Cercle de Craie“), die 1924 von Klabund ins Deutsche übertragen wurde und international großen Erfolg hatte.

Im Rahmen der Initiative „Deutschland und China – Gemeinsam in Bewegung“ wurde 2008 in der Millionenstadt Chongqing eine chinesische Bearbeitung des Brecht-Dramas uraufgeführt, in der Form einer traditionellen Sichuan-Oper, die damit das Stück nach China re-importierte (Text Yang Xiao, Musik Wang Xiaogang). Diese Inszenierung war nun im Rahmen der Maifestspiele 2012 im Hessischen Staatstheater Wiesbaden als Gastspiel in chinesischer Sprache mit deutschen Übertiteln zu sehen.

Die Handlung spielt im alten China. Brechts Rahmenhandlung mit dem „Streit um das Tal“ ist entfallen, im Übrigen orientiert sich der Plot eng an Brecht. Es ist eine durchkomponierte Sichuan-Oper mit großem Orchester und traditionellen Instrumenten, die Darsteller tragen prächtige Kostüme, sie singen und tanzen, Masken und Schminke werden vielfältig eingesetzt. Sehr eindrucksvoll der Paralleltanz der jungen Hauptdarstellerin (Wu Xi) und ihres Schattens im nächtlichen Wald, erinnernd an Anna I und II in den „Sieben Todsünden“. Großartig die Gerichtsszene mit dem drastischen Richter-Filou (Xu Yongming). Ein faszinierendes Detail: Der Kreidekreis



Wegen seines losen Mundwerks wird Sha Sida (der spätere Richter) im ersten Akt von der Fürstin (links) bestraft. Foto © Chongqing Sichuan Opera Theatre

wird nicht als Strich gezogen, sondern aus Kreidepulver gestreut (vgl. Coverbild).

Tatsächlich schloss sich mit diesem Re-Import des chinesischen Stücks noch ein weiterer Kreis, denn Brecht hatte ja 1935 in Moskau die Theaterkunst von Mei Lan-fang bewundert und in seinen Schriften reflektiert – dass der Schauspieler auf der chinesischen Bühne niemals mit seiner Rolle verschmilzt, wurde zu einem Vorbild für Brechts episches Theater. In dieser Inszenierung von Ou Yangming und der künstlerischen Leitung von Shen Tiemei konnte man das sehr gut nachvollziehen.

Die deutschen Übertitel, die es ermöglichen, das Spiel im Detail zu verfolgen, waren extra von der Dramaturgie in Wiesbaden erstellt worden. Allerdings war darin von Brechts Sprache kein Spurenelement mehr zu finden – es war das chinesische Libretto, mit Hilfe einer englischen Rohübersetzung zusammengefasst in deutsche Prosa.

Das Publikum war von der Aufführung fasziniert und klatschte die Darsteller immer wieder hinter dem Vorhang hervor. Das fremde China war an diesem Abend ganz nahe gerückt.

TROMMELN IN DER NACHT – DAS GASTSPIEL DER MÜNCHENER KAMMERSPIELE IN AUGSBURG 1922

Von Dirk HeiBerer

Die Uraufführung von Brechts Kriegsheimkehrer-Drama *Trommeln in der Nacht* am 29. September 1922 im Hinterhoftheater der Münchener Kammerspiele an der Augustenstraße 89 unter der Regie von Otto Falckenberg war bekanntlich ein großer Erfolg (zur ausführlich dokumentierten „Wirkungsgeschichte“ vgl. das Brecht-Handbuch Bd. 1, S. 97). Weniger Beachtung fand bislang das einmalige „Gesamtgastspiel der Münchener Kammerspiele“ im Stadttheater Augsburg am Mittwoch, dem 13. Dezember 1922: die erste Aufführung eines Brecht-Stücks in der Geburtsstadt des Autors (Abb. 1). Für dieses Gastspiel sind derzeit zwei Kritiken nachweisbar, zum einen die mit „A.“ gezeichnete in der *Schwäbischen Volkszeitung* vom 19. Dezember 1922, die kurioserweise das Stück zur „Komödie“ erklärt¹; zum anderen die von Alexander Abusch vom 23. Dezember 1922 in der *Bayerischen Arbeiterzeitung*; beide Kritiken liegen nachgedruckt vor.² Die im Augsburger Volkswille-Verlag erscheinende *Bayrische Arbeiterzeitung* änderte ihren Namen ab dem 24. Januar 1923 in *Rote Bayern-Fahne. Tageszeitung der Kommunistischen Partei Deutschlands*. Durch einen Beleg in der Zeitungsausschnittsammlung zu Bert Brecht im Stadtarchiv München³ lässt sich



Abb. 1: Theaterzettel des Augsburger Gastspiels. (Stadtarchiv Augsburg, Schriftdokumentation, Theaterzettel, 13.12.1922)

für Abuschs Kritik nun noch ein zweiter Druckort nachweisen. Der Hinweis auf dem Blatt aus Stempelangaben mit handschriftlichen Ergänzungen „1922 / Dezember / N.Z. 273 / 23. Dez. 1922“ ist bibliographisch wie folgt auflösbar: *Neue Zeitung. Organ der Kommunistischen Partei Deutschlands (Sektion der Kommunist. Internationale)*, 5. Jg., Nr. 273, Samstag, 23. November 1922, S. [5]; „Tribüne der proletarischen Kultur / Beilage zur kommunistischen Presse“.

Alexander Abusch (1902–1982) aus Krakau war bereits 1918 Mitglied der KPD; als Redakteur verschiedener kommunistischer Zeitungen leitete er von 1930 bis 1932 das Parteiorgan *Die Rote Fahne*. Nach dem Exil in Moskau kehrte Abusch 1946 nach Deutschland zurück und wurde in der DDR einer der führenden Kulturfunktionäre.

Nacht“-Inszenierung der Münchner Kammerspiele 1922 im StadtAM. Die weiteren Zeitungsartikel zu Brecht in dieser Sammlung aus den Jahren 1923 bis 1927 harren noch einer eigenen Darstellung.

- 1 Vgl.: A.: Augsburger Stadttheater / „Trommeln in der Nacht“ / Komödie von Bertolt Brecht. In: *Schwäbische Volkszeitung. / Organ für die Interessen des gesamten werktätigen Volkes. / „Allgäuer Volkswacht.“ / Mit der Unterhaltungsbeilage „Mußestunden“*. 22. Jg., Nr. 294, Augsburg, Dienstag, den 19.12.1922, S. 3, Rubrik: „Theater, Musik, Kunst, Wissenschaft“.
- 2 Vgl. Wolfgang M. Schiwiedrzik (Hrsg.): *Trommeln in der Nacht*. Frankfurt a. M. 1990, S. 282-286.
- 3 StadtAM ZA-P 55/1. Abuschs Rezension ist der einzige Zeitungsartikel zu der „Trommeln in der



Abb. 2: Brecht und Abusch (r.) 1948. Historische Originalbeschreibung: „Berlin, Intellektuelle bei Friedenskundgebung. ADN-Zentralbild Friedenskundgebung des Kulturbundes am 24.10.1948 in der Deutschen Staatsoper (Admiralspalast) in Berlin. Unter dem Motto ‚Verteidigung des Friedens ist Verteidigung der Kultur‘ treten namhafte Vertreter der Kultur- und Geistesschaffende auf und fordern, dem Krieg den Kampf anzusagen, damit der Frieden Wirklichkeit wird. U.B.z.: v.l.n.r.: Julius Hay, Bert Brecht, Ernst Legal, Alexander Abusch.“ Bundesarchiv Bild 183-H0611-0500-001.

Brecht hatte mit Abusch zu Beginn seiner Zeit in Ost-Berlin auf Funktionärebene zu tun, wie auch ein Foto von einer „Friedenskundgebung des Kulturbundes“ am 24. Oktober 1948 in der Deutschen Staatsoper (Admiralspalast) in Berlin zeigt (Abb. 2).

Den kritischen Tenor in der *Schwäbischen Volkszeitung* vom 19. Dezember 1922 zum Gastspiel der Kammerspiele – „Ganz Augsburg“ lief aus diesem Anlaß ins Theater und kam mit dem bekannten Mühlrad im Kopfe wieder heraus“ – nimmt Abusch seinerzeit auf und bemängelt das aus revolutionärer Sicht literarische Machwerk, dem die Ereignisse vom März 1919 im Berliner Zeitungsviertel nur als Vorlage dienen:

Brechts Verknüpfung mit dem revolutionären Geschehen ist unreal und von rein literarischem Format – auch dort, wo er kräftige Ausdrücke häuft. Die brennende Skala der Geschehnisse hat Sprünge, Kittstellen und

mißt oft falsch. [...] Man merkt, daß Brecht Büchners Revolutionsdrama ‚Danton‘ genauer kennt als gut ist und dessen Theaterpathos in eine diesem sehr ferne Welt der Gegenwart übertrug.“

Seine revolutionären Vorbehalte steigert Abusch in seiner Schluss-Sentenz zu einer strammen ideologischen Bürgerschelte:

„Die Aufführung der ‚Trommeln in der Nacht‘ durch die Spieler der Münchner Kammerspiele zeigte, wieviel sogar guten bürgerlichen Schauspielern an der Gestaltung proletarischer Menschen mißglücken kann. Bei einem Gastspiel der Münchner Spieler im Augsburger Stadttheater saß die ganze Blase des kleinbürgerlichen Theaterpublikums wie angedonnert vom Inhalt des Brechtschen Stückes. Besonders die Gehirne der tonangebenden Bürger und Bürgerinnen versagten den Dienst ob der ungewohnten Speise.“

„DIE STANDARTE DES MITLEIDS“: EIN NACHTRAG

Von Mautpreller und Joachim Lucchesi

Im Dreigroschenheft 1/2012 haben wir Emile Wesly als den Komponisten von *L'Étendard de la Pitié* identifiziert, der musikalischen Vorlage zu Brechts Ballade von den Seeräubern und dem Lied der Mutter Courage. Wir können nun noch einige weitere Eckdaten von Weslys Biografie ergänzen, die nach Publikation des Beitrags im Dreigroschenheft entdeckt wurden.

Emile Michel Wesly ist am 1. November 1858 in Maastricht geboren. Seine Eltern waren Henri Wesly (1819–1884) und Caroline Amelie Hollender (1827–1891), Emile war ihr viertes und jüngstes Kind.

Für 1882 ist eine Adresse Weslys an der Place de la Vieille Halle aux Blés in Brüssel überliefert (heute ist dort das Jacques-Brel-Dokumentationszentrum). Zwei Jahre später, im April 1884, lebte er in Schaerbeek, einer Nachbargemeinde Brüssels, in der rue de Cologne 95 als Publizist. 1890 war er als Korrespondent der bekannten französischen Nachrichtenagentur *Havas* in Saint Josse ten-Noode tätig, einer weiteren Nachbargemeinde Brüssels. 1899 wohnte er als Schriftsteller und Journalist in Brüssel und heiratete Marie Anne Maxant-Beaubœuf in Ixelles (ebenfalls eine Gemeinde am Stadtrand Brüssels). Pauline Wesly, sehr wahrscheinlich seine Schwester (jedenfalls hatte er eine drei Jahre ältere Schwester dieses Namens), beging im selben Jahr ihre Hochzeit mit Gustave Jules Oscar Maxant-Beaubœuf in Brüssel. Es klingt also nach einer Doppelhochzeit der Familien Wesly und Maxant-Beaubœuf. Emile Wesly hat also seinen größten kommerziellen Musikerfolg, die *Fiançailles* oder „Flitterwochen“ von 1900, offenbar ungefähr in der Zeit seiner eigenen Flitterwochen komponiert.



1903 ist sein Wohnsitz im *Annuaire des Artistes et de l'Enseignement Dramatique et Musical* (Jahrbuch der Künstler und des Musik- und Schauspielunterrichts) mit Brüssel, rue des Confédérés 54, angegeben (S. 1124 und 1129). Bereits 1905, in dem Jahr, in dem Wesly *L'Étendard de la Pitié* komponierte, finden sich dort zwei verschiedene Adressen: die Brüsseler Anschrift und eine weitere in Paris, und zwar in der rue de Ranelagh 97 (S. 212 und 1130). Das bleibt auch in den Jahren 1906 bis 1909 so, 1910 schließlich findet man nur noch die Pariser Adresse. In den Jahren des Ersten Weltkriegs besorgte er eine große Zahl von Neuharmonisierungen der Nationalhymnen der Alliierten für den Musikverlag Gaudet. Gestorben ist Wesly am 26. März 1926, wahrscheinlich in Paris.

Am 1. August 1930 wurde das Copyright für seine *Suite printanière* noch im Namen von Emile Wesly, Paris, „als Urheber“ erneuert, am 16. August tat dies für den Walzer *Parisienne* seine Witwe (die hier, in anderer Schreibung, als „Maixant Beaubœuf“ firmiert – wohl ein Übertragungsfehler). Sie beantragte in den folgenden Jahren immer wieder Copyright-Erneuerungen für seine Kompositionen, so am 10. Januar 1940 für die Tarantella *Festa Napoletana* und für die Ouvertüre *Neerlandia* (unter dem Namen Marie Anne Léopoldine Renée Maxant Beaubœuf Wesly, Paris) und im Oktober 1951 für *Songes Roses* (unter dem Namen Renée Maxant Wesly).

Für Auskünfte danken wir der *Association de Génologie Juive Internationale* (GenAmi, www.genami.org), der *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM), Isabelle Dupas (Musikverlag Ricordi) und Bruno Leroy (Musikverlag Salabert) sowie Peter Wesly, Amsterdam.

BRECHT ON WIKI

Für Mbdortmund

Von Benutzer: Mautpreller

Neue Medien: Rundfunk und Wikipedia

1932 hielt Brecht eine Rede über ein damals noch ziemlich neues Massenmedium, den Rundfunk. Sein zugegebenermaßen utopisches Ziel war es, den Rundfunk aus einem einseitigen Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Denn er habe das Potenzial, „nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen“. Er sei der ideale Ort für die „Dispute der Kommunen“, er könne die Aufgabe angehen, „dass das Publikum nicht nur belehrt werden, sondern auch belehren muß“.

Passt dieser utopische Entwurf nicht viel besser auf die Massenmedien des so genannten „Web 2.0“? Sie leben ja gerade von der selbstständigen Aktivität des (internetfähigen) Publikums und beziehen ihren gesamten Stoff („content“) aus dessen ungesteuerter Kommunikationstätigkeit. Bieten sie nicht prinzipiell die Möglichkeit für die „großen Gespräche“, die Brecht vorschwebten? Eine kollektive Produktionsweise, wie Brecht sie propagierte und (in Grenzen) experimentell betrieb, könnte mit dem Apparat des Web 2.0 eine technisch – und vielleicht auch sozial? – leistungsfähige Basis erhalten.

Zum Web 2.0 zählt die Wikipedia, ein von jedermann bearbeitbares, von Freiwilligen getragenes und auf Spenden und unbezahlte Arbeit angewiesenes Unterfangen, eine Art Universalenzyklopädie zu schaffen. Sie gehört zu den meistaufgesuchten Seiten im Internet (Platz 6 in der Alexa-Rangliste).

Allein die deutschsprachige Wikipedia hat in gut zehn Jahren die unglaubliche Menge von 1,4 Millionen Artikeln produziert. In Brechts Typologie hat sie sich fraglos in erster Linie als Distributionsapparat etabliert: Schüler, Studenten, Journalisten, ja auch Wissenschaftler *informieren* sich in der Wikipedia, wenn sie etwas nicht wissen. Mich – Wikipedia-Autor seit 2005 – interessiert hier die „andere Seite“, die produktiven und kommunikativen Prozesse der Wikipedia, und zwar am Beispiel von Brecht selbst.

Die deutschsprachige Wikipedia verfügt heute über eine Vielzahl von Artikeln zu Brecht und seinem Werk von sehr unterschiedlicher Länge und Qualität.¹ Wie sind diese Texte zustande gekommen? Was hat die Autoren dazu getrieben, sie unentgeltlich zu verfassen und zu veröffentlichen? Gibt es hier tatsächlich eine kollektive Produktion eines „Publikums“, und wie sieht sie aus? Werden hier die „großen Gespräche“ geführt? Und nicht zuletzt: Was kommt dabei raus, taugt das was, und wovon hängt das ab? Auf diese Fragen werfe ich anhand einiger umfangreicher Wikipedia-Artikel zu Brecht ein paar Schlaglichter.

Bertolt Brecht

Die „Mutter aller Brecht-Artikel“, der Personenartikel *Bertolt Brecht*, ist nicht unbedingt ein Ruhmesblatt der Wikipedia, eher ein Flickenteppich. In den biografischen Stationen des Texts findet man eine Reihe von fragwürdigen Behauptungen und Widersprüchen. Die Schwerpunktsetzung wirkt zufällig und unausgewogen. Andererseits fällt etwa ab der Jahreszahl 1945 ein Bruch auf: Ab hier liest sich der Text fast schlagartig besser, er wirkt durchdachter, besser ausformuliert und kenntnisreicher.

Schaut man hinter die Kulissen des „ferti-

¹ Eine kommentierte Liste findet man unter *Benutzer:Mbdortmund/Brecht-Artikel*. Vollständiger, aber unkommentiert ist die Artikelliste unter *Kategorie: Bertolt Brecht*.

gen Texts“, in seine Produktionsgeschichte², so stellt sich heraus: Die Urversion von *Bertolt Brecht* war gerade einmal drei Druckseiten lang und wurde noch in der Urgeschichte der deutschen Wikipedia erstellt, am 30. September 2002, mit der Bemerkung „Dieser Artikel braucht noch Arbeit (er hat etwas das Niveau des Referats einer Zehntklässlerin), aber wenigstens gibt es jetzt einen Brechteintrag in der dt. Wikipedia.“ Danach wuchs der Text langsam und recht unsystematisch vor sich hin; was jemand beitragen wollte und halbwegs vernünftig aussah, kam in den Artikel, ohne großen Blick auf das Textganze. Es gab die üblichen Scharmützel: Schülervandalismus oder auch Konflikte mit Kommunistenfressern, die gern moralische Verurteilungen des „Stalinfreunds“ einbringen wollten – Wikipedia-Alltag, der ohne besondere Probleme bewältigt wurde.

Die wichtigste Phase der langen Artikelgeschichte umfasste nur etwa einen Monat. Im September/Oktober 2008 schaltete sich ein einzelner „Benutzer“ (so der Wikipedia-Jargon) ein und erhöhte den Artikelumfang im Alleingang fast auf das Doppelte (von 12 auf 22 Druckseiten). In der Biografie waren es besonders die Abschnitte zu Brecht in der DDR, die er massiv ausbaute und richtigstellte; dazu kamen neue Kapitel zum Werk, insbesondere zu den Lehrstücken und zur Lyrik, zur Rezeption und zu den Erben. Diese Arbeit ist vollständig erhalten geblieben; leider endete sie bald.

Denn dieser Benutzer schrieb im Oktober 2008 einen eigenen Artikel *Brecht und der 17. Juni 1953*. Er hielt das für nötig, weil der Text den biografischen Abriss überfordert hätte und weil er offenbar eine schlechte

2 Die Darstellungen beruhen durchweg auf den sog. Versionsgeschichten der Wikipedia, die öffentlich jeden Bearbeitungsschritt mit Autor, Datum, Uhrzeit und Begründung dauerhaft dokumentieren, sowie auf den Diskussionsseiten zu den Artikeln, die einen Einblick in die gesamte Abstimmungs- und Konfliktgeschichte erlauben.

und klischeehafte Darstellung anhand umfangreicher Lektüre richtigstellen wollte. Der neue Artikel fing sich alsbald einen ‚Löschantrag‘ ein: Er sei zu löschen, weil er zentrale Wikipedia-Richtlinien verletze. Grob gesagt war der Hauptvorwurf ‚Theoriefindung‘, d.h. der Artikelautor habe nicht Fachliteratur referiert, sondern selbstständig und subjektiv Quellen ausgewertet; dies liege bei einem Lemma ‚Brecht und ...‘ ja auch nahe. Es handele sich eher um einen Essay als einen Lexikonartikel. Tatsächlich wurde der Artikel von einem Administrator gelöscht, und auch die ‚Löschprüfung‘ verlief erfolglos. Unmittelbar danach gab der Benutzer seine Wikipediatätigkeit auf.

In den folgenden Jahren fiel *Bertolt Brecht* weitgehend in sein quasi vegetatives Dasein zurück. Einen Anlauf wie 2008 unternahm niemand mehr; die Darstellung zum 17. Juni wurde allerdings noch überarbeitet. So entspricht der Entstehungsprozess des Artikels weitgehend einem bekannten Klischeebild der Wikipedia: der ‚Schwarmintelligenz‘ vieler einzelner Beiträger, die kaum aufeinander Bezug nehmen. Anfällig sind dafür besonders Themen, zu denen es extrem viel Literatur gibt. Ein guter Überblick in zumutbarer Länge erfordert dann gute Literaturkenntnis und ein sicheres Urteil bei der Auswahl und Auswertung; es hat sich kein einzelner Autor bzw. keine Autorengruppe mehr gefunden, die sich dieser Aufgabe gewachsen gefühlt hätten. So wartet dieser Text noch heute auf eine grundlegende Überarbeitung – denn verloren geht in der Wikipedia nichts.

Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar

Ein ganz anderer Fall ist der erste zum ‚Exzellen‘ gewählte Brecht-Artikel: *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. Dieser Text ist kein Flickenteppich, sondern aus einem Guss. Er verfolgt ein klares Konzept, das er auch expliziert, stellt interessante Fragen, vermittelt zuverlässige Information, deckt

alle wesentlichen Aspekte ab. Ich muss zugeben, dass ich ihn nicht mit Begeisterung gelesen habe: Mir fehlt es vor allem an ‚übergreifender‘ Sicherheit in der Textanalyse und der Kenntnis des Umfelds (Bonapartismusthese, Exildebatten). Trotzdem ist das im Ganzen ein solider, ideenreicher, mit den Herausforderungen eines Wikipedia-Artikels bewusst und geschickt umgehender Text.

Dieser Artikel hat *eine* Hauptautorin, die praktisch den gesamten Text verfasst hat. Und dies nicht in einem Prozess der Reibung mit vorgefundenem Material, sondern in einem einzigen Bearbeitungsschritt am 3. September 2007. Dies hängt eng damit zusammen, dass der Artikel gar nicht innerhalb der Wikipedia entstanden ist. Die Autorin hat ihn als Beitrag für die Zedler-Medaille verfasst,³ einen mit 3.000 € dotierten Wettbewerb, im „Jahr der Geisteswissenschaften“ 2007 erstmals ausgeschrieben, und zwar gemeinsam von Wikimedia Deutschland, der Mainzer Akademie der Wissenschaften und dem Verlag *Spektrum der Wissenschaft*. Die Zedler-Medaille zielte auf Kandidaten, „denen es gelingt, einen Sachverhalt aus dem Gebiet der Geisteswissenschaften zugleich auf inhaltlich hohem Niveau wie auch in allgemeinverständlicher Form darzustellen“. Von der Wikimedia-Seite her wollte man so neue Autoren und Artikel gerade in den „inexakten“ Bereichen gewinnen, denn die Wikipedia hat seit ihrer Gründung eine Schlagseite zum „Faktischen“.⁴

Auf diese „einsame“, durchaus konventionelle Produktion folgte jedoch eine intensive und gemeinschaftliche zweite Arbeitsphase,

3 Der Artikel erhielt jedoch keinen Preis, diese ging an *Ludwig Feuerbach*. Die Zedler-Medaille existierte nur bis 2010 und ist inzwischen durch einen „Zedler-Preis“ ersetzt worden (vgl. *Wikipedia:Zedler-Preis*).

4 So erklärt es sich auch, dass es in der Wikipedia zwar eine funktionierende Redaktion Biologie oder Medizin gibt, das *Portal:Literatur* dagegen niemals eine feste Form gefunden hat.

in der über den Artikel verhandelt und dieser weiter bearbeitet wurde, nämlich im Zusammenhang des Wikipedia-Bewertungs- und Qualitätssicherungsverfahrens. Themen der Diskussion waren die Brauchbarkeit als Lexikonartikel, die Vernetzung mit anderen Wikipedia-Artikeln, die ‚historische Korrektheit‘ des Romantexts und vor allem die Länge. So führte der gemeinschaftliche Review-Prozess, sehr ungewöhnlich für die Wikipedia, tatsächlich zu einer spürbaren Raffung des Texts.

Die Anlage als ‚Musterartikel‘ für die Bearbeitung eines literarischen Themas in der Wikipedia, wie sie bereits durch den Ausschreibungstext der Zedler-Medaille präformiert war, bildete ein übergreifendes Thema in den Diskussionen rund um diesen Artikel. So wurde er als Anschauungsbeispiel in einer Diskussion des *Portal:Literatur* angeführt. Denn nicht nur die mangelhafte Qualität vieler Artikel zu literaturwissenschaftlichen Themen, sondern auch eine gewisse Abneigung zahlreicher WP-Autoren gegen derart Inexaktes machte zeitweise Autoren dieses Bereichs Kopfzerbrechen; so etwa eine ganze Serie von Löschanträgen gegen Kurzgeschichten von Wolfgang Borchert, die angeblich so nicht in eine Enzyklopädie gehörten. Es gab hier also Ansätze zu einer übergreifenden Zusammenarbeit, die jedoch letztlich folgenlos blieben, unter anderem auch, weil die Autorin 2008 die Wikipedia verließ.

Erinnerung an die Marie A.

Dieser Artikel über eines der bekanntesten Gedichte Brechts ist ungefähr so lang wie der über sein voluminöses Romanfragment. Es ist ein sehr umfassender Text, der auf eine Vielzahl relevanter Aspekte eingeht und in der Literatur aus dem Vollen schöpft. Nicht alle Abschnitte passen jedoch bruchlos zusammen.

Auch dieser Artikel hat einen eindeutigen

Hauptautor: den *Benutzer:Mbdortmund*, einen Lehrer für Deutsch und Philosophie an einem Berufskolleg. Der kürzlich an einer schweren Krankheit gestorbene Autor hatte zwei Hauptmotive: einerseits die Etablierung des Themas Literatur in der Wikipedia; andererseits die Erfahrungen mit seinen Schülern, die in der Wikipedia etwas Brauchbares an die Hand bekommen sollten. Und nicht zuletzt ein Faible für Brechts schönes Gedicht, aus dem ein Vierzeiler in seine Todesanzeige aufgenommen worden ist.

Anders als die *Geschäfte des Herrn Julius Caesar* entstand dieser Text *innerhalb* der Wikipedia, und zwar in drei großen Schüben: im September 2006, im Dezember 2008 und ab Juni 2010. Zwischen diesen Schüben geschah nichts Relevantes, der Artikel ‚wartete‘. Bis zum Juni 2010 war er in einsamer Arbeit des Autors gewachsen, dann stellte dieser ihn ins *Wikipedia:Review* ein. Daraus ergab sich eine dauerhafte Zusammenarbeit mehrerer Autoren, die sich in der Folgezeit auf andere Brecht-Artikel ausdehnte. Eine Reihe von Benutzern aus dem Literaturbereich meldete sich mit umfangreichen Rückmeldungen, Vorschlägen, Anregungen und Kritiken zu Aufbau und Sprache des Artikels, die Mbdortmund jeweils beantwortete. Es kam zu lebhaften Diskussionen, die meist schnell zu einer Überarbeitung des Artikels durch den Hauptautor führten.

In einem Fall kam es sogar zur unmittelbar kooperativen Arbeit: Ich fragte im Review nach den Vertonungen des Gedichts, nachdem ich aus dem Text in diesem Punkt nicht recht schlau geworden war. Darauf gab es offenbar keine einfache Antwort, und so begann ich selbst zu suchen und zu lesen. Ich legte einen ‚Ausläufer‘ an, den neuen Artikel *Franz Servatius Bruinier* zu Brechts erstem Komponisten, stimmte mich mit dem Hauptautor ab, beschaffte mir Literatur aus den Universitätsbibliotheken und begann

den Musikeil der *Marie A.* zu bearbeiten. Das geradezu rauschhafte Entdeckerlesen, das unmittelbar zur Produktion öffentlich prominent aufzufindender Ergebnisse führt, habe ich hier nicht zum erstenmal erlebt; ich bin überzeugt, dass es zu den primären Schreibantrieben der Wikipedia zählt. Und zugleich ist die situative intensive Kooperation ein enorm befriedigender Antriebsfaktor.

Um den Artikel hatte sich also (im Fall Brecht: erstmals) eine lockere Produktionsgemeinschaft gebildet, die auch in weiteren Brecht-Artikeln wieder zusammenfand, mal etwas erweitert, mal etwas geschrumpft. In erster Linie hatte sie die Gestalt eines Kreises interessierter und sachkundiger Reviewer, die einem verantwortlichen Hauptautor Feedback und Anregungen geben. Wirklich ‚verteilte‘ Artikelarbeit kommt auch in der Wikipedia selten vor, obwohl es einige Beispiele dafür gibt; meist ist dann eine Absprache zur Aufteilung nach Themen oder Abschnitten notwendig – oder ein Arbeiten in getrennten „Phasen“, da der Artikel ja „wartet“.⁵

Episches Theater

Dieser Artikel ist meines Erachtens der beste der gesamten Brechtfamilie in der Wikipedia. Er verfügt über ein schlüssiges Konzept und behandelt zum Teil sehr detailliert

5 Eine solche Zusammenarbeit gab es etwa auch bei einem weiteren „Ausläufer“ der *Marie A.*: In der Veröffentlichungsgeschichte der *Marie A.* stach mir ein gewisser *Jo Lherman* ins Auge, der in sehr unterschiedlichen Schreibungen immer wieder in der Literatur erwähnt wird, über den ich aber zunächst nichts Substantielles finden konnte – bis ich in einem etwas entlegenen Jahrbuch für Exilliteratur einen biografischen Aufsatz entdeckte. Ich war fasziniert von dieser unglaublichen Lebensgeschichte, recherchierte weiter und schrieb *Walter Ullmann (Regisseur und Journalist)*. Als ich halbwegs zufrieden war, schaltete sich ein Spezialist für „schräge“ Biografien, ein, der in anderem Zusammenhang auf Lhermans zweite Inkarnation *Gaston Oulmàn* gestoßen war, und es begann eine neue, unmittelbar kooperative Produktionsphase.

eine große Auswahl wesentlicher Aspekte. Das Gesamtergebnis macht auf mich einen runden Eindruck. Aufgrund der enormen Länge kann man sich allerdings streiten, ob der Text noch als Überblicksartikel ‚durchgeht‘.

Hier ist Mbdortmund noch in höherem Maße als bei der *Marie A.* Hauptautor. Er fand einen Kurztext vor, der im Wesentlichen identisch mit dem Überblick im Personenartikel *Bertolt Brecht* war, und bearbeitete ihn in einer einzigen langen Produktionsphase praktisch als Einziger. So ist es nicht verwunderlich, dass sich in der Kondolenzliste für den Autor die Eintragung findet: „Vitae volant, scripta manent: Dein Artikel *Episches Theater* wird sicher noch viele Jahre viele Leser finden und (was dich besonders freuen dürfte) noch abertausenden Schülern helfen, und ganz sicher wirst du so irgendwann der gleich nach Brecht meistgelesene Autor zum Thema sein – mindestens so bist du hier ein bisschen unsterblich“ (*Benutzer:Janneman*).

In einsamer Arbeit ist der Artikel dennoch nicht entstanden. Eine ausgedehnte Diskussion im Review und bei der Exzellenzkandidatur hatte enorme Auswirkungen auf den wachsenden Artikel. Daran nahmen nun noch weitere Autoren teil, etwa der Verfasser eines „exzellenten“ Artikels über Piscator, der viel zur Klärung der Begriffsgeschichte beitrug; ein Kenner amerikanischer Literatur, der den Einfluss auf Thornton Wilder betonte; die unvermeidliche Marxismusfrage wurde recht undogmatisch, aber intensiv besprochen; Debatten über Adornos Stellung zum Epischen Theater führten zum erheblichen Ausbau dieses Abschnitts. Diese sehr produktive Zusammenarbeit ist zugleich aber ein nicht unwesentlicher Faktor für die Länge des Artikels. Es kamen halt immer noch neue Aspekte hinzu – eine Raffung des Textes war in diesem Produktionsprozess offenkundig nicht zu schaffen.

Vielleicht noch wichtiger: Im Zuge der Kandidaturen kam erstmals ein Programm für die Brechtartikel in der Wikipedia zustande, eine Art Brechtprojekt. Mbdortmund hatte parallel bereits eine ganze Serie an Brechtartikeln ausgebaut oder neu angelegt und veröffentlichte eine kommentierte Bestandsaufnahme. Insbesondere für die *Mutter Courage* kam es zu konkreten (wenn auch, wikipediatypisch, nur wenig verbindlichen) Planungen. Aber auch *Bertolt Brecht* selbst stand auf der Agenda, der Zustand des Personenartikels wurde von Diskutanten als ‚beschämend‘ beurteilt (leider bisher ohne Folgen).

Mutter Courage und ihre Kinder

Mit 56 Druckseiten ist dieser Artikel der längste der gesamten Brechtfamilie in der Wikipedia, und das ist noch nicht alles: Es gibt separate Artikel *Mutter Courage und ihre Kinder (Figurenanalyse)*, *Mutter Courage und ihre Kinder (Vertonung)*, *Mutter Courage und ihre Kinder (Verfilmung)* und *Lied der Mutter Courage*. Eine ungeheure Fülle an Material und Literatur wurde verarbeitet. Das Ergebnis ist längst nicht „fertig“, es fehlt ihm die Abstimmung – aber einen leichter zugänglichen Einblick in die umfassende Bedeutung dieses wohl erfolgreichsten Bühnenstücks von Brecht wird man kaum finden können.

In diesem Fall gab es vor Mbdortmunds Bearbeitung bereits einen nennenswerten „Altbestand“, was die Arbeit nicht erleichterte. Andererseits existierten hier von vornherein Absprachen für den gemeinschaftlichen Ausbau des Artikels, die freilich (nicht untypisch) nicht ganz eingehalten wurden (unter anderem von mir). So ist fast der gesamte Text des Hauptartikels erneut auf Mbdortmunds Arbeit zurückzuführen. Er stellte umfangreiche Lektüren an und baute parallel den Artikel immer weiter aus. So wuchs er über alle Grenzen: An seinem Gipfelpunkt gehörte er mit 82 Druck-

seiten zu den längsten Artikeln der deutschsprachigen Wikipedia überhaupt, auch jetzt nimmt er noch Platz 160 unter 1,4 Millionen Artikeln ein.

Dieser Umfang überforderte die Wikipedia-Qualitätssicherungsmechanismen und führte letztlich zu größeren Kürzungen, vor allem aber zu Auslagerungen einzelner Teile (siehe oben). Die erneut intensiven Diskussionen verlagerten sich auf andere Wikipedia-Seiten, insbesondere gab es lebhaftere Debatten auf Mbdortmunds Benutzer-Diskussionsseite und einen regen Austausch per E-Mail. Unter anderem führte eine Debatte über eine Analyse von Jan Knopf zu einem weiteren „Ausläufer“: Der Literaturwissenschaftler *Clemens Lugowski*, Urheber der von Knopf angewandten Begriffe der Wispanspannung und der Ob-Überhaupt-Spannung, erhielt in der Diskussion zunächst einen „Rotlink“ (also einen Verweis auf einen noch ungeschriebenen Artikel) und dann einen eigenen Eintrag. Und die Absprache zur Vertonung der Mutter Courage gab Anlass zu umfangreichen Recherchen, die schließlich in dem von mir gemeinsam mit Joachim Lucchesi verfassten Dreigroschenheft-Beitrag „Die Standarte des Mitleids – gefunden“ resultierten.⁶ Dieser hat wiederum Niederschlag in der Wikipedia gefunden: Die Urheber und Interpreten von *L'Étendard de la Pitié*, Léon Durocher, Jean Noté und Yvonneck haben dort mittlerweile ihre eigenen Artikel, Émile Wesly wird folgen.

Es ist ungewiss, wie die Arbeit an diesem enormen Material weitergehen wird.

Ein Brecht'scher Kommunikationsapparat?

Wie der Überblick zeigt, *kann* die Wikipedia durchaus als Kommunikationsapparat für Texte funktionieren, die in kollektiver Arbeit entstehen – freilich nicht in der Form,

dass die Autoren unkoordiniert gemeinsam an einem Text schreiben. Das war bekanntlich auch nicht die Kooperationsform, mit der Brecht selbst experimentiert hat; ihm ging es durchaus um strukturierte gemeinsame Arbeit, und nicht zuletzt war er sehr interessiert daran, die Arbeit zu leiten und das Ergebnis zu kontrollieren (was in der Wikipedia sehr viel schwieriger wäre).

Die wichtigste Voraussetzung für das Gelingen der Kooperation ist freilich, dass ein soziales Netzwerk von Zusammenarbeiten entsteht; dass es ihnen gelingt, sich „in Beziehung zu setzen“. Diese sozialen Voraussetzungen müssen (durchaus aufwändig und mühsam) in Eigenarbeit geschaffen werden. Und bei den existierenden Netzwerken ist die Fluktuation hoch. Einerseits liegen die Barrieren für situative Kooperation, auch und gerade über Disziplinargrenzen hinweg, sehr niedrig und bieten beispiellose Möglichkeiten für pragmatisches Zusammenarbeiten ohne institutionelle Hemmnisse; andererseits müssen sich die Leute im Datendickicht erstmal „finden“, was weitgehend von Zufällen und individuellen Initiativen abhängt, und die sich ergebenden Projekte sind wenig verbindlich (schließlich handelt es sich um eine Freizeitaktivität). Kommt ein Netzwerk aber zustande und erweist sich als tragfähig, können die Ergebnisse sehr ansehnlich sein.

Dazu trägt vor allem die Distributionsseite des Mediums bei. Wie beim Rundfunk (genauer: bei der Livesendung) ist, was produziert wurde, unmittelbar öffentlich. Jede neue Version eines Artikels erreicht ohne Verzögerung ein potenziell fast unbegrenztes Publikum. Aus zahlreichen Gesprächen weiß ich, welche große Rolle diese enorme Reichweite ohne zeitliche Puffer für die Schreibmotivation spielt. Ein technischer Fortschritt ist daneben die schriftliche Fixierung; so bleiben alle Zwischenergebnisse erhalten und warten weltweit zugänglich auf ihre Fortsetzung, Revision

⁶ Vgl. Dreigroschenheft 1/2012 sowie den Nachtrag im vorliegenden Heft.

oder Erweiterung – und auf Kommentar und Diskussion des Publikums.

Brecht hebt getreu seiner Poetik die klassische Funktion der Belehrung hervor, und sie ist es, die auch in der Wikipedia-Artikellarbeit eine überragende Bedeutung hat, wie sich gerade an den Brecht-Artikeln zeigen ließ. Hier beginnen freilich die Einschränkungen. Denn die Diskussionsprozesse und die gemeinsamen Produkte sind eben nicht auf die lebendigen „Dispute der Kommunen“ zugeschnitten, sie zielen dem Selbstverständnis der Wikipedia nach auf Reproduktion „gesicherten Wissens“, und das heißt in erster Linie: kanonisierten Wissens. Die sog. Grundprinzipien der Wikipedia zeigen das deutlich: Der „neutrale Standpunkt“ (NPOV) und die Direktive „keine Theoriefindung“ (NOR, KTF) sind nicht mit einer offenen Auseinandersetzung über die Gestaltung der Gesellschaft vereinbar; buchstäblich angewandt, würden sie die Artikellarbeit auf ausgewogene Präsentation „des“ Forschungsstandes beschränken (wenn es so etwas denn gäbe). Doch die Wikipedia ist mehr als ihre „Grundprinzipien“. So sehr diese als allgegenwärtige Berufungsinstanzen und damit als „Kitt“ für das enormen Fliehkräften ausgesetzte soziale Gebilde der Wikipedia fungieren – was und wie in ihrem Rahmen diskutiert und produziert wird, hängt in erster Linie an den lebendigen Produzenten und ihren sozialen Netzwerken. Es ist konkret nicht (nur) Reproduktion, sondern Aneignung.

Über die Herkunft der Schreibenden sollte man sich keine Illusionen machen. Zwar ist das Selbstverständnis der Wikipedia „plebejisch“ (*jeder* kann mitmachen), real gibt es aber deutliche Prozesse der sozialen Schließung. Der soziale und kommunikative Habitus der Teilnehmenden lässt sich nicht verbergen: Es dominiert, wie könnte es anders sein, das Bildungsbürgertum, das – mit Bourdieu zu reden – sein kulturelles Kapital in die Waagschale werfen kann,

ganz besonders die Fähigkeit zur Selbstdarstellung in schriftlicher Form.

Und es gibt eine andere Form der sozialen Schließung, nämlich die Abgrenzung nach „außen“. Gerade sachkundige Autoren, die etwas beitragen möchten, aber die Wikipedia nicht kennen und über kein Insiderwissen verfügen, tun sich oft sehr schwer. Denn die prinzipielle Offenheit der Wikipedia hat zu einem ausgedehnten Kontrollwesen geführt, das für einen Außenseiter kaum durchschaubar ist. Gerade hier können die „plebejischen“ Umgangsformen durchaus hinderlich sein: Sie haben eben nicht nur eine demokratisierende und Fähigkeiten freisetzende Dimension, sondern bringen oft auch Ressentiment zum Ausdruck. Dass alle Accounts anonym und gleich sind, kann allzu oft bedeuten: Du bist auch nichts Besseres als wir, magst Du auch noch so viel wissen und im „Real Life“ noch so viele akademische Titel besitzen. „So wird das hier gemacht“, kann es dann heißen.⁷

Bei allen Einschränkungen: Ich würde mich sehr freuen, wenn Brechtkenner sich an unserer Arbeit beteiligen. Gibt es Probleme, bitte ich um Nachricht auf *Benutzer Diskussion:Mautpreller*; ich kann zwar sicher nicht immer abhelfen, aber meistens Rat geben.

⁷ Adorno hat dieses Zitat der bösen Heimleiterin aus Tucholskys *Schloß Gripsholm* mehrfach aufgenommen, um Anweisungen zu glossieren, die in Aussagesatzform daherkommen und sich damit gegen Hinterfragung sperren (so etwa im *Jargon der Eigentlichkeit*).

KULTUR FÜR ALLE

Von Jan Knopf

Anlass zu diesem kleinen Artikel ist die offenbar vorsätzlich böswillige Stellungnahme in der DAZ, genannt *Am Krankenlager des Brecht-Festivals*, am 2. Mai 2012 von Manfred Seiler, durch die auch ich mich angesprochen sehe, weil ich ja als wissenschaftlicher Berater tätig und deshalb auch für die inhaltliche Ausstattung des diesjährigen Festivals mitverantwortlich war.

Zunächst aber muss ich mich ein wenig wundern, dass Seiler offenbar nicht in der Lage ist, Argumente, die ich ihm (im letzten *Dreigroschenheft*) vorgelegt habe, zu reflektieren und meinewegen zu widerlegen; aber so wiederholt er nur, was er schon vorher ausgebreitet hatte, nun aber mit der prinzipiellen Unterstützung des Buchs *Der Kulturinfarkt*, das auf dem politischen Niveau der Piratenpartei argumentiert, ein Niveau, dessen Untiefen wir schon bei der Elefantenrunde des Festivals in der Person von Sebastian Nerz ausloten durften.

Zunächst zu den falschen Behauptungen. Dass Peter Grab auf die *Standing Ovation* hingewiesen hat, tut Seiler so ab, als hätten sie nur in Grabs Kopf stattgefunden, und was, bitte sehr, zeichnet ein gelungenes Festival aus: doch wohl dann, wenn das Publikum begeistert werden kann? Dies als billiges Plebiszit abzutun, kann nur der, der darunter nicht eine Volksabstimmung, sondern ein Pöbelgetrampel versteht. Wesentlich schlimmer aber wird's, wenn Seiler schreibt:

„Ob Gustaf Gründgens, Wagner Festspiele in Bayreuth, Arno Breker, Hermann Kant, Christa Wolf oder das Gewandhausorchester: Sie alle waren Teil des jeweiligen Systems und repräsentierten es. Der subversive beziehungsweise der demokratische Charakter der Kunst war und ist ein Märchen.“

Nach seinem beigegebenen Foto zu urteilen, gehört Seiler einer Generation an, die schon mal was vom Nationalsozialismus gehört haben sollte. Künstler wie Breker oder die Vereinnahmung Wagners durch Hitler und seine Schergen als Beispiele für repräsentative deutsche Kunst anzuführen, ist nur als sträfliche Ignoranz zu qualifizieren, zumal Seiler auch gleich noch zwei ehemalige DDR-Schriftsteller/Innen nennt und das Leipziger Gewandhausorchester und diese also zu staatstragenden undemokratischen Kräften deklariert. Da diese Ausführungen im Kontext eines Brecht Festivals gemacht werden, muss man sich schon fragen, ob Seiler, der ja angeblich so gut vom Politiker Brecht Bescheid weiß, je was von Exil, Verfolgung und Ermordung von Tausenden (nicht nur) deutschen Künstlern gehört hat, was durch den Faschismus in einem Umfang geschah, dass die halbe Welt umgekrempt und verwüstet wurde und alle nicht staatstragenden Künstler zumindest ihre Heimat verloren.

Und noch eins, was Seiler auch wissen könnte: Alle Diktaturen verfolgen oder maßregeln zumindest die Künstler, die nicht auf ihrer politischen Linie sind, denn es hat sich offenbar herumgesprochen, dass die Künste schon immer den herrschenden Diskurs in Frage stellten und, wie umgekehrt es sich offenbar nicht herumgesprochen hat, dass die Staatskunst keine Kunst, sondern Kitsch ist. Leider muss man diesen Vorwurf auch Gründgens machen, dem Klaus Mann in seinem *Mephisto*-Roman als scheiternden Künstler auf klassische Weise ein Denkmal errichtete. Dass Gründgens nach Krieg und Faschismus wieder auf die künstlerische Linie zurückfand, verdankte er u.a. jenem Bertolt Brecht, der – kaum nach Berlin zurückgekehrt – Gründgens am 18. Januar 1949 telegrafierte: „Sehr geehrter Herr Gründgens! / Sie fragten mich 1932 um die Erlaubnis, ‚Die heilige Johanna‘ aufführen zu dürfen. Meine Antwort ist ja. / Ihr bertolt brecht“.

Immer noch geht es um die Frage, ob Brecht Kommunist war? Der alte Popanz! Wer Brechts Werke genauer kennt, weiß, dass darin nichts ist, was auch nur entfernt mit dem Parteikommunismus zu tun hat, auch in der *Maßnahme* nicht, wie man sich gerade an der Augsburger Inszenierung überzeugen konnte, ganz abgesehen davon, dass sowohl die zeitgenössische als auch die spätere DDR-Kritik von kommunistischer Seite dieses Stück mit heftigster Ablehnung verfolgte, weil natürlich mal wieder einmal niemand die spezifisch ästhetische Lösung des Stücks verstanden hatte.

Dass das diesjährige Festival das Thema verfehlt hätte, ist ebenfalls eine Unterstellung. In der Eröffnungsveranstaltung gab es – neben den üblichen grundsätzlichen Beiträgen und auch künstlerischen Einlagen – die *Kinderhymne*, von Brecht gedacht als neue Nationalhymne eines vereinten Deutschlands (in den 50er Jahren, von denen wir heute wissen, dass die westliche Seite, sprich: BRD, hauptsächlich die Alt-Nazis wieder in die politischen verantwortlichen Ämter hob, und es ein absoluter Glücksfall war, dass das „Reich“ nicht noch einmal erneuert wurde), den *Gesang des Soldaten der roten Armee*, über den Brecht behauptet hatte, er beziehe sich auf die bayerische rote Armee, was natürlich ein Fake war, dann *Der heimliche Aufstand* von Erich Weinert mit der Musik von Hanns Eisler als Höhepunkt am Schluss, glänzend vorgetragen von der Bolschewistischen Kurkapelle Schwarz-Rot.

Nur zwei Kostproben aus Brechts Lied über die Rote Armee der Sowjetunion, die Strophen 3 und 10, geschrieben 1925, u.a. veröffentlicht in der *Hauspostille* 1927 in mindestens zwei Auflagen, also ein Jahr nach Brechts angeblicher „Konversion“ zum Kommunismus; 2012 als Uraufführung in Augsburg in der musikalischen Bearbeitung von Geoffrey Abbott und Isabella Münsch:

3

In diesen Jahren fiel das Wort Freiheit
Aus Mündern, drinnen Eis zerbrach.
Und viele sah man mit Tigergebissen
Ziehend der roten, unmenschlichen Fahne
nach.

10

Und mit dem Leib, vom Regen hart
Und mit dem Herz, versehrt von Eis
Und mit den blutbefleckten leeren Händen
So kommen wir grinsend in euer Paradies.

Und eine Strophe aus dem *Heimlichen Aufmarsch* von 1929, vertont 1938 von Hanns Eisler, gesungen in der klassischen Version von Ernst Busch, wobei mir die Version, die Nino Sandow im Goldenen Saal zu Gehör brachte, noch besser gefiel:

Arbeiter horch, sie zieh'n ins Feld,
doch nicht für Nation und Rasse.
Das ist der Krieg der Herrscher der Welt,
gegen die Arbeiterklasse.

Und während sie schon zum Schlag ausholen
betrügen sie dich mit Friedensparolen.
Der Krieg der jetzt vor der Türe steht
ist der Krieg gegen dich, Prolet!

Refrain:

*Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre,
für das proletarische Vaterland.
Zerschlagt die faschistischen Räuberheere,
setzt alle Herzen in Brand!
Pflanzt eure roten Fahnen des Sieges
auf jede Schanze, auf jede Fabrik.
Dann blüht aus der Asche des letzten Krieges
die sozialistische Weltrepublik!*

Ich bin mir sicher, dass solche Töne der Goldene Saal noch nie gehört hat; war Herr Seiler nicht dabei? Ich gebe zu, dass Joachim Lang und ich ein wenig Sorge hatten, ob der Ruf nach der sozialistischen Weltrepublik womöglich einen kleinen Skandal auslösen könnte – aber was können wir dafür, wenn das Publikum – wie ich finde

mit Recht – richtig begeistert war, und zwar ziemlich einhellig, eben weil die künstlerische Qualität stimmte?

Die *Maßnahme* hat natürlich nichts mit Politik zu tun; die Stadtratssitzung *Plan B* natürlich auch nicht, die Fraktionsrunden, die die Grünen boykottierten (was einfach nur schlechter Stil war), waren Versammlungen von Gesangsvereinen (oder so), und die Politikerrunde im Goldenen Saal war selbstredend ausschließlich mit Vertretern von Fußballvereinen besetzt (unter Ausschluss des FC Augsburg, von dem damals noch niemand so recht glauben wollte, er überstünde seine erste Runde in der 1. Bundesliga).

Wer Brecht ein wenig kennt, weiß, dass die meisten seiner Kindergedichte zugleich politische Gedichte sind (wie am erfolgreichen Kindernachmittag mit Karla Andrä zu überprüfen war), wie auch – wie schon im letzten Heft ausgeführt – der *Augsburger Kreidekreis* zwei politische Systeme verhandelt und sich der Richter als Gesetzesbrecher outet. Auch der *Baal* (im Stadtbad) verhandelt das politische Thema vom Untergang des bürgerlichen Individuums, das in den heutigen restaurativen Zeiten wieder anachronistisch auf den Thron gehoben wird und deshalb dringend aktueller Kritik bedarf. Ich verweise etwa an den unsäglichen Singsang der Söhne Mannheims oder von Silbermond, dessen Sängerin dermaßen nach Luft schnappt, dass ich immer wieder Sorge habe, sie könnte unmittelbar auf der Bühne verröcheln. – Da es keine Maßstäbe mehr gibt, erhalten diese Gruppen einen Preis nach dem anderen und brauchen natürlich keine öffentliche Förderung, weil alle hinrennen, um u.a. die Frauenemanzipation endgültig zu verabschieden und jeden politischen Sinn auszutreiben.

Dass nicht alle Veranstaltungen das Thema streng einhielten, lag einerseits daran, dass Marianne Faithfull, als einer der

Höhepunkte gedacht, ausfiel, die extra für Augsburg ein politisches Brecht-Programm ausarbeiten wollte (wobei auch hier gleich wieder gemutmaßt wurde, sie habe nur deshalb abgesagt, weil sie das Festival zu poplig fand), und Meret Becker, die durchaus nicht Ersatz war, nur ein bereits eingeübtes Programm vortragen konnte, das zugegeben nur sehr bedingt politisch war, und andererseits daran, dass wir als die Veranstalter die ausübenden Künstler nicht zwingen konnten, sich an die vereinbarte Linie zu halten (was wir uns natürlich merken).

Die Autoren des *Kulturinfarkts*, deren Urteile Seiler unbefragt übernimmt, sind genau auf der modischen Linie der Kommerzialisierung aller Bereiche der Gesellschaft. Wer „hohe Kunst“ mit Langeweile identifiziert – etwa in der Dichtung auf der Linie eines Stefan George, des gefeierten Minderdichters von heute (der keine Förderung benötigt) – und nicht mit Qualität, was gerade Brecht (u.a. mit Weill und Eisler) unter Beweis stellte, indem er zur Zeit der Weimarer Republik in die Unterhaltungsindustrie einbrach, ohne an Qualität einzubüßen, der fördert am Ende jenen Empfindsamkeitsmüll, der uns aus allen Ecken der Republik entgegendröhnt. Darauf gehe ich einen heben.

P.S.: Als kleine Eigenwerbung füge ich noch an, dass im August meine Brecht-Biografie im Carl Hanser Verlag erscheint, die mit neuem Quellenmaterial nachweisen kann (oder es zumindest versucht), wie es mit dem politischen und ideologischen BB wirklich aussieht. Allerdings muss die geneigte Leserin dafür ca. 600 Seiten überstehen und wird danach ihren alten Brecht nicht wiedererkennen.

VON DEN ENTZÜCKENDEN WIDERSPRÜCHEN DER WELT

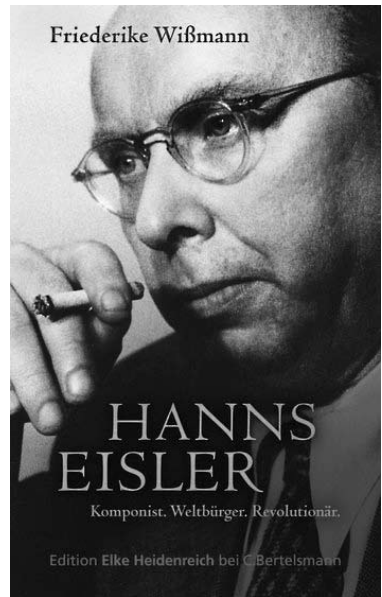
Ein neues Eisler-Buch

Von *Jürgen Schebera*

Friederike Wißmann: *Hanns Eisler. Komponist – Weltbürger – Revolutionär*. Vorwort: Peter Hamm. 302 S. mit 48 Abb., Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, München 2012, 20,- €.

Im Jahr des 50. Todestages sind eine ganze Reihe neuer biographischer wie musikwissenschaftlicher Bücher über Hanns Eisler zu erwarten. Den Anfang macht jetzt eine „musikalische Biographie“ von Friederike Wissmann. Zu ihren Intentionen bemerkt die Autorin in der Einleitung (deren Überschrift, auf Eisler zurückgehend, wir für die Rezension entlehnt haben), der Komponist solle „in seiner Widersprüchlichkeit dargestellt werden, als Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts wie als gestrandeter Vermittler zwischen Avantgarde und Massengeschmack. Es wird dabei nicht von seinem Lebenslauf auf die Kompositionen geschlossen, [...] sondern umgekehrt sein Leben durch sein Werk betrachtet. [...] 14 Werkporträts stehen exemplarisch für je eine bestimmte Schaffensphase.“ (S. 24) Eine reizvolle Grundidee, und Wißmann realisiert sie sehr überzeugend. Bei ihrer Betrachtung der gewählten Kompositionen – der Vielfalt des Oeuvres entsprechend nicht nur Vokalwerke, sondern auch Kammer- und Orchestermusik – vermeidet sie das herkömmliche Fachchinesisch musikologischer Analyse, statt dessen entstehen tatsächlich „Werkporträts“, die auch der Nichtfachmann lesen und verstehen kann.

Wissmann erzählt den Lebens- und Schaffensweg Eislers lebendig und auf dem neuesten Stand der Forschung. Besonders reiz-



voll sind einige kleine Exkurse, etwa zu Beginn des Buches, wenn sie die Handschrift des Komponisten detailliert unter die Lupe nimmt und, davon abgeleitet, seinen Charakter zu bestimmen sucht (S. 27f.). Oder wenn sie im Abschlusskapitel („Eislers ‚Anatomie einer Kugel‘“), ausgehend von Wolf Biermanns Gedicht, Körperlichkeit und Körpersprache des Komponisten beschreibt. Gleichermäßen gelungen ist die in die Biographie eingeflochtene Vorstellung der drei Ehefrauen Charlotte, Louise und Stephanie sowie der zeitweiligen Lebensgefährtin Hedwig Gutmann. Und noch etwas muss hervorgehoben werden: Einleitend schreibt Wissmann (sich selbst als „aus Westfalen stammende Autorin“ vorstellend [S.25]), ihr Buch reihe „sich ein in den zeitgenössischen Trend, DDR-Geschichte aus westdeutscher Perspektive zu schreiben“ (S. 24). Doch die Betrachtung von Eislers Ost-Berliner Jahren gelingt, entgegen diesem Trend, sehr differenziert. Auch Wissmanns Betrachtung des Sozialisten Eisler generell atmet jenen Geist, den sie in der Danksagung an ihren verstorbenen Mentor Gerd Mattenklott formuliert, dass nämlich „das

Interesse an einem Künstler nicht mit der persönlichen Überzeugung übereinstimmen muss und dass Sympathien in ihrer Ambivalenz besonders nachhaltig reifen“ (S. 229).

Das Buch erscheint in einem der großen Publikumsverlage des Landes – ein Glücksfall, denn damit wird es viele Menschen erreichen, auch solche, die sich hier erstmals mit Eisler beschäftigen. In seinem brillanten Vorwort („Bekanntnis zu Hanns Eisler“), bestimmt wohl vor allem für heutige jüngere Leser, beschreibt der Schriftsteller, Filmautor und frühe westdeutsche Eisler-Pionier Peter Hamm seine Begegnungen mit Eislers Musik und erinnert insbesondere an die Zeit der 1950/60er Jahre, als der Komponist in der Bundesrepublik noch persona non grata war. Hamm: „Es war die Zeit des kältesten Krieges, in der Hanns Eislers Name und Musik so tabu waren wie alles, was aus der DDR kam, die damals nur in Anführungszeichen existierte oder als ‚Ostzone‘ [...] Die Adenauer-Jahre erschienen mir (und nicht nur mir) später als ‚bleierne Zeit‘, eine Metapher aus Hölderlins Gedicht *Komm! ins Offene, Freund!*, die ich bei niemand anderem als Hanns Eisler fand“ (S. 8).

Ein Wermutstropfen – an die Adresse des Verlages – trübt freilich den erfreulichen Gesamteindruck: Das kostbare Bildmaterial (darunter als Erstveröffentlichung ein Porträtfoto von Arnold Schönberg mit handschriftlicher Widmung für Eisler [S. 54]) wird durchgehend in etwas mehr als Briefmarkengröße präsentiert, was den Fotos fast alle Wirkung nimmt und bei Autografen etc. zu nahezu Unleserlichkeit führt. Chère Elke Heidenreich, hier wurde am falschen Platz gespart!

(aus: Eisler-Mitteilungen Nr. 53, gekürzt)

CALL FOR PAPERS: THE CREATIVE SPECTATOR – KARAMBOLAGE UND DIALOG

14. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft, Porto Alegre, 20.-23. Mai 2013

Theater, das im Sinne Brechts politisch ist, muss heute vom *Zuschauer* her denken, und Brechts Forderung nach einer neuen „Zuschaukunst“ muss unter den Bedingungen einer Medienumwelt realisiert werden, in der die Praxis des Zuschauens dramatische Veränderungen erlebt. Zuschauer konsumieren zerstreut Musik, Fernsehen oder Kino; sie sind als Smartphone-Benutzer und Internetuser an oberflächliche, aber blitzschnelle interaktive Kommunikation gewöhnt. Welche Chancen hat politisch gemeintes Theater in diesem veränderten Umfeld, Zuschauer zur eigenen Kreativität zu ermutigen? Gerade in Lateinamerika gibt es eine lebendige Tradition von politischem Theater nach Brecht, das – wie zum Beispiel Augusto Boals Begriff des „spect-actor“ zeigt – neue „Dramaturgien des Zuschauers“ entwickelt. Diese direkte oder indirekte Brechtrezeption in den letzten 25 Jahren soll den Schwerpunkt des Symposiums bilden.

Theater beansprucht in der Regel nicht mehr, aus der Position des Wissens heraus Antworten von oben herab an das Publikum zu vermitteln, sondern einen gemeinsamen Denkraum zu schaffen. Politisch ist Theater eher dadurch, dass es seine eigene Praxis befragt, zum Thema und zum Problem macht. Es geht um den *kreativen Zuschauer*, der nicht Antworten serviert bekommen will, sondern im Theater Material sucht, mit dem er selbst einen genaueren Ausdruck seiner Fragen und Probleme schaffen kann. In welchen institutionellen Kontexten und mit welchen künstlerischen Verfahren ist ein solcher Raum gemeinsamen Denkens heute möglich?

(...)

Themenvorschläge bis 27. Juli 2012 an:

ppgacbrecht@ufrgs.br

Einzelheiten unter

<http://brechtportoalegre.wordpress.com/>

BEGUTACHTUNG EINES GESPALTENEN VERHÄLTNISSES: BRECHT UND DIE DDR

Von Paul Sharratt

Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity. Edinburgh German Yearbook Vol. 5, edited by Karen Leeder & Laura Bradley. 250 Seiten, ca. 60 €.



Brecht and the GDR ist der neueste Sammelband in der weitreichenden Edinburgh German Yearbook Reihe von Camden House. Das erklärte Ziel des Buches ist es, die erste übergreifende Studie über Brechts Werk und sein Erbe in der DDR vorzulegen, ferner die Überprüfung seiner theatralischen, literarischen und politischen Aktivitäten in den 1950er Jahren; die posthume Verwaltung seines Erbes; sowie die Sicherung der kreativen Antworten auf seine Arbeit in Literatur, Musik und Theater. Die Sammlung wird von Beiträgen von Brecht-Wissenschaftlern aus der ganzen Welt ergänzt, viele sind Produkte laufender Forschung.

Die Beiträge zu Brechts sieben Jahren in der DDR konzentrieren sich auf eine Studie des eigentlichen Produktionsansatzes Brechts von seiner dramatischen Theorie bis hin zu einer Neubewertung von Brechts Reaktion auf die Ereignisse des 17. Juni 1953. Darin wird Brecht als ein historisches Individuum untersucht. David Barnetts Beitrag, der die Sammlung eröffnet, ist vor allem kämpferisch, und das nicht ohne Grund. Barnett demonstriert überzeugend, dass Brecht nicht nur mit der Ästhetik der Produktion experimentierte, sondern mit der Organisation von Theater selbst, entgegen den Darstellungen von Kritikern wie John Fuegi und W. Stuart McDowell.

Die Wechselwirkung zwischen den Essays, vor allem im ersten Drittel der Sammlung, ist ein großes Verdienst der Redakteure. Karen Leeders ausgezeichnete Beitrag über *Lateness* und *Late Style* in Brechts Lyrik ergänzt Stephen Parkers Studie über Brechts abnehmende Gesundheit und die Auswirkungen der Antiformalismus-Kampagne gegen ihn perfekt. Es wird klar, dass die Autoren der verschiedenen Aufsätze um die Arbeiten der anderen Mitwirkenden wissen, die neben ihren eigenen veröffentlicht werden sollten. Eine deutliche Anstrengung wurde unternommen, um ein Ganzes aus verbundenen Teilen zu präsentieren. Leeders Beitrag, in dem sie Edward Saids posthumes Werk *On Late Style* als theoretischen Ausgangspunkt benutzt, ist sehr überzeugend als Versuch, einen Ausweg aus dem Patt zwischen Interpretationen der Buckower Elegien mit vorgründig politischen Aspekten sowie denjenigen, die die Gedichte als vornehmlich private und introspektiv sehen, zu finden. Patrick Harkins interessante Neubewertung von Brechts Reaktion auf die Ereignisse des 17. Juni 1953 setzt sich auseinander mit der verbreiteten Auffassung, dass Brecht mitschuldig an der SED-Unterdrückung des eigenen Volkes war. Er zeigt einen entscheidenden Unterschied, den Brecht-Kritiker gerne ignorieren: In seinem Brief an Ulbricht erklärte Brecht seine Loyalität gegenüber der Partei, dem ideologischen Konzept, nicht der aktuellen Regierung.

In dem zweiten und fesselndsten Teil des Buches geht es um die Verwaltung von Brechts Erbe. Darin erleben wir einen Übergang, Brecht ist nicht mehr Handlungsträger, Bestimmer seines eigenen Vermögens, sondern ein Mensch, der mittels seine Arbeit erinnert wird, dessen Freunde und Verwandte in einem Kampf um sein Werk und dessen Interpretation stehen. Wir haben eine Geschichte des Brecht-Archivs von seinem Direktor, Erdmut Wizsla, einen Abriss der Brecht-Jubiläen im

Ensemble und ein Porträt von Elisabeth Hauptmann. Vielleicht der zentrale Aufsatz dieser Sammlung ist der von Wizisla. Denn ohne das Archiv, seine Gründung und Verteidigung, die Wizisla so gekonnt und prägnant beschreibt (mit einem Einblick in die versuchte Unterdrückung und das Auftauchen der berüchtigten BBA 7 oder Stalin-Datei), hätte die Mehrzahl der Artikel in dieser Sammlung nicht geschrieben werden können. Die gewissenhafte Forschung von Erdmut Wizisla, Laura Bradley und Paula Hanssen zeigt die schwierige Geschichte der Institutionen und Personen, über die Brecht am besten in Erinnerung behalten werden konnte. Wizislas und Bradleys Beiträge ergänzen sich wieder gegenseitig, indem sie sehr deutlich zeigen, dass Brechts Familie sein Vermächtnis schützte und erhielt, sowie die Dichotomie zwischen privaten Unternehmungen wie dem Archiv und mehr öffentlichen, staatlich geförderten Anlässen wie den Jubiläumsveranstaltungen am Berliner Ensemble.

Angesichts der Fokussierung auf kreative Antworten auf Brechts Werk ist es vielleicht verständlich, dass das letzte Drittel das diffuseste ist. Während Brechts Einfluss auf die Musik in der DDR sehr gut analysiert wird, ist die Unterlassung der Erwähnung jedweden Einflusses Brechts auf das deutsche Kino sehr bedauerlich (obwohl natürlich jede Studie über Brechts Einfluss auf die ostdeutschen Kinos nach seinem Tod in erster Linie im Neuen Deutschen Film des Westens und nicht bei dem staatlich kontrollierten Kino des Ostens zu suchen war). Die letzten Aufsätze sind jedoch chronologisch angeordnet, so bringen sie uns angemessen auf den heutigen Stand.

Im letzten Abschnitt zeigt Joy H. Calico eine eingehende Studie über musikalische Threnodien für Brecht von Paul Dessau und Hanns Eisler, während David Robb einen Überblick über Brechts Erbe in der ostdeutschen Musik und Poesie gibt. Robbs Auf-

satz unterstreicht die Attraktivität des Grotesken im frühen Werk Brechts für Künstler wie Wolf Biermann, Hans-Eckhardt Wenzel und Mensching. Moray McGowans Essay verfolgt die Auswirkungen des Fatzer-Fragments und den spezifischen Einfluss des 500-Seiten-Manuskripts auf Heiner Müller. McGowan erklärt sowohl das Fehlen derselben auf der Bühne der DDR als auch das wachsende Interesse an dem Stück seit dem Untergang des sozialistischen Staates.

Loren Krugers Beitrag über die Wiederbelebung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* schließt den Band auf bewundernswerte Weise. Er balanciert zwischen einer kurzen Studie über Brechts Kritik am Kapitalismus und der Geschichte seiner letzten Produktionen, bezugnehmend auf die Finanzkrise in 2008. Entscheidend für Krugers Essay ist die Vorstellung, dass nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus ein Bedarf an den frühen antikapitalistischen Stücken Brechts existierte. Während einige Kritiker *Johanna* als Vereinfachung des Kampfes zwischen Kapital und Arbeit gesehen haben, macht Kruger überzeugende Argumente für eine erneute Aktualität seiner Kritik an dem Fundamentalismus des freien Marktes geltend.

Durch die Untersuchung der Rolle der Brecht-Erben, Mitarbeiter und künstlerischen Nachfolger hat das Buch die Debatte erfolgreich erweitert. Die Debatte über die Frage der eigenen Loyalität Brechts und Dissens in den 1950er Jahren ist ein kulturelles Feld, das immer breiter und komplexer war als die Frage von Brechts Verhältnis zu Beamten in der SED.

Paul Sharratt ist Student am King's College, London, derzeit an der Humboldt-Universität Berlin.
paul_sharratt126@hotmail.co.uk

ERNST SCHUMACHER GESTORBEN

Von Stephan Dörschel

Der renommierte Brecht-Forscher, Theaterwissenschaftler, Publizist, Kritiker und Schriftsteller Ernst Schumacher starb, über 90jährig, am 7. Juni 2012 in seinem Haus in Schwerin am Teupitzer See.

Nach einer glücklichen, aber wirtschaftlich bedrängten Kindheit konnte er aufgrund der Unterstützung seines Onkels Karl Schumacher Abitur machen, um gleich danach, 1940, als Soldat am Zweiten Weltkrieg teilzunehmen. 1942 wurde er in der Sowjetunion schwer verletzt und ausgemustert und studierte in München Philosophie, Literaturwissenschaft und Geschichte. Nach Ende des Krieges engagierte er sich publizistisch gegen die Spaltung Deutschlands und die starke Westorientierung Konrad Adenauers. Schumachers Weg zum Kommunisten war kein zwangsläufiger, aber ein folgerichtiger. Die Gründung beider deutscher Staaten ließ ihn in die damals noch stalinistisch geprägte KPD eintreten. Im gleichen Jahr 1949 lernte er Bertolt Brecht persönlich kennen, über den er 1953 an der Karl-Marx-Universität Leipzig unter Hans Mayer und Ernst Bloch seine Dissertation „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933“ verfaßte und damit die wissenschaftliche Beschäftigung mit Brecht einläutete. 1962 erfolgte die Übersiedlung nach Ostberlin, um der drohenden Verhaftung wegen seiner illegalen Betätigung für die KPD zu entgehen.

1965 konnte er sich mit der Untersuchung „Drama und Geschichte: Bertolt Brechts ‚Leben des Galilei‘ und andere Stücke“ habilitieren und wurde kurz darauf auf einen Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an die Humboldt-Universität zu Berlin berufen. Sein prominentester Student war Frank



Ernst und Renate Schumacher am Bertolt-Brecht-Platz vor dem Berliner Ensemble, im Juni 2008

(Foto: Manfred Mayer)

Castorf, der Intendant der Berliner Volksbühne. 1964 begann er für die „Berliner Zeitung“, damals noch die Zeitung der Berliner SED, Kritiken zu schreiben und prägte damit über Jahrzehnte die veröffentlichte Wahrnehmung des DDR-Theaters. Seine Kritiken waren immer parteiisch, aber auch immer verlässlich. Was er nicht veröffentlichen konnte, schrieb er dennoch in sogenannten Schattenkritiken, die nie erscheinen konnten und sich im Ernst-Schumacher-Archiv der Berliner Akademie der Künste befinden. Erst 1972 wurde er Bürger der DDR und Mitglied der SED.

Bis auf kurze politisch bedingte Unterbrechungen konnte Ernst Schumacher als Reisekader seine vielfältigen internationalen Verbindungen nach Ost wie West zu ausgedehnten Auslandsreisen bis nach Japan und China nutzen. Seit 1970 war Schumacher Mitglied der Ostberliner Akademie. 1993

wurde er nicht mehr in die vereinigte Berliner Akademie der Künste aufgenommen – eine Demütigung, die ihn nicht nur wegen seines großen Engagements auch in dieser Institution bitter werden ließ und wofür ihn die Übernahme seines künstlerischen und wissenschaftlichen Archivs durch die Akademie der Künste Jahre später nur ungenügend entschädigen konnte. Auch das Ende der DDR empfand er als bittere Niederlage, obwohl er schon Jahre vorher in seinen persönlichen Aufzeichnungen die Stagnation anprangerte (vgl. Ernst Schumacher: Ein bayerischer Kommunist im doppelten Deutschland. Aufzeichnungen 1945–1991. München 2007).

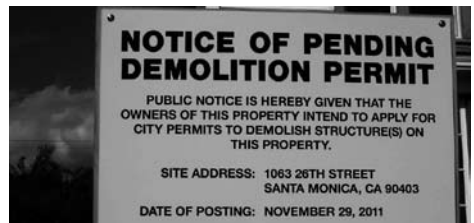
Nach außen hat Ernst Schumacher eine beispiellose Karriere durchlaufen, und führt man sich vor Augen, welche Zeiten er erlebt und durchkämpft hat, dann war es auch ein glückliches und glückhaftes Leben. Wer ihn kennenlernen durfte, weiß aber: Er empfand es anders – Ernst Schumacher war eine beeindruckende faustisch-tragische Persönlichkeit. Im Gegensatz zum Goetheschen Faust war es ihm aber bis zuletzt nicht vergönnt, den Augenblick zu genießen – auch wenn er sich immer wieder darum (be)mühte. Auch die glückliche Ehe mit Renate Schumacher gehört hierher. Der tragische, viel zu frühe Tod des gemeinsamen Sohnes Raoul warf einen tiefschwarzen Schatten auf Ernst Schumachers letzte Jahre.

Stephan Dörschel leitet die Archivabteilung Darstellende Kunst der Akademie der Künste Berlin. doerschel@adk.de



SANTA MONICA: BRECHT-HAUS NICHT GEFÄHRDET

Eine Weile bestand im Frühjahr die Sorge, das Brecht-Wohnhaus im kalifornischen Santa Monica werde abgerissen. Denn da stand ein Schild, das den Antrag auf Abriss-erlaubnis bekanntgab:



Prof. Ehrhard Bahr, der in 3gh 3/2011 berichtet hatte, dass das Haus unter Denkmalschutz gestellt wurde, teilt uns dazu mit:

Der endgültige Verkauf des Brecht-Hauses wurde am 13. März 2012 im Internet gemeldet. Vom 9. Januar 2012 gibt es ein Dokument der Planungsbehörde von Santa Monica, in dem den Käufern und deren Architekten ein Anbau an der südlichen Rückseite genehmigt wird unter der Bedingung, dass der Anbau die ursprüngliche Ansicht des Hauses nicht beeinträchtigt.

Alle Nachrichten können unter „Brecht House Santa Monica“ im Internet nachgeprüft werden. Mit besten Grüßen Ihr E. Bahr

Dank an Klaus Schreiber, Volkmar Häußler und Joachim Lucchesi für die Informationsvermittlung! Fotos: Klaus Schreiber. (mf)



Ändere die Welt, sie braucht es.

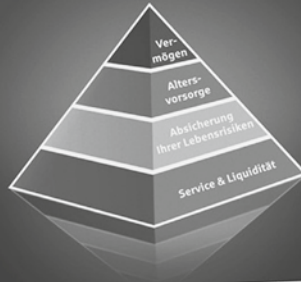
Bertolt Brecht

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus 86150 Augsburg Tel. (0821) 324-2150 Fax (0821) 39444
info@spd-fraktion-augsburg.de www.spd-fraktion-augsburg.de

Jetzt Termin für Ihren
Finanz-Check machen!

Sparkassen-Finanzkonzept



Das Sparkassen-Finanzkonzept: ganzheitliche Beratung statt 08/15.

Service, Sicherheit, Altersvorsorge, Vermögen.

 **Stadtsparkasse
Augsburg**

Geben Sie sich nicht mit 08/15-Beratung zufrieden - machen Sie jetzt Ihren individuellen Finanz-Check bei der Sparkasse. Wann und wo immer Sie wollen, analysieren wir gemeinsam mit Ihnen Ihre finanzielle Situation und entwickeln eine maßgeschneiderte Rund-um-Strategie für Ihre Zukunft. Mehr dazu in Ihrer Geschäftsstelle oder unter www.sska.de.

Wir begeistern durch Leistung - Stadtsparkasse Augsburg.