

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

20. JAHRGANG
HEFT 3/2013



**PULVERDAMPF / BRECHT-SYMPIOSIUM AUF OKINAWA (FOTO)
FLASHMOB ANTIGONE IN CHUR: THEATER AM TATORT
ZU ZWEI INTERVENTIONEN BRECHTS ZUM 17. JUNI
BRECHTS SPOTT ÜBER DIE „MÉTHODE COUÉ“**

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

BRECHT INTERNATIONAL

Flashmob Antigone	3
<i>Von Werner Wüthrich</i>	
Internationales Brecht-Symposium in Okinawa	14
Literatur und der Krieg. Blick aus Deutschland, Japan und Okinawa	
<i>Von Akira Ichikawa</i>	

DREIUNDFÜNFZIG

Einmal so und einmal so	6
Zu zwei von zahlreichen Interventionen Brechts zum 17. Juni 1953 in der DDR	
<i>Von Dieter Henning</i>	

KUNST

Ausstellung Cornelia Groß im BrechtHaus Berlin	17
Frans Haacken: ein vernachlässigter Ikonograph Brechts	18
<i>Von Till Schröder</i>	
Das Fotoarchiv von Hainer Hill im Bertolt- Brecht-Archiv	26
<i>Von Anett Schubotz</i>	
Leben mit Brecht (Karikatur)	48
<i>Von Klaus Müller</i>	

NEUERSCHEINUNGEN

Dreigroschenoper: Eine neue Film-Doku bei ARTE.	5
<i>Von Günther Klein</i>	
Zwei Neuerscheinungen, noch druckwarm	25

Kosmos Keuner in der Suhrkamp BasisBibliothek	42
<i>Von Christian Weiblen</i>	

Das schönste Brechtbuch der aktuellen Kollektion	43
Einwurf zu Eisler	43
<i>Von Ulrich Fischer</i>	

THEATER

„Es wird schlechter“: Die Méthode Coué in Brechts „Im Dickicht der Städte“	28
<i>Von Klaus Müller</i>	

Ganz und gar heutig.	32
<i>Der Jasager und Der Neinsager an der Staatsoper Berlin</i>	
<i>Von Jürgen Schebera</i>	

Der Kapitalismus wankt, aber er fällt nicht. 34	
<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny am Hessischen Staatstheater Wiesbaden</i>	
<i>Von Andreas Hauff</i>	

Ein Hoch auf den Übersetzer!	37
Begegnungen und Wiederbegegnungen beim 21. Kurt-Weill-Fest in Dessau	
<i>Von Andreas Hauff</i>	

KLEINIGKEIT

Eine Bemerkung zu Brechts „Turmwacht“- Artikel vom 8. August 1914	41
<i>Von Michael Friedrichs</i>	

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht- Archivs	44
<i>Zusammenstellung: Helgrid Streidt</i>	

Der 17. Juni 1953 ist sechzig Jahre her – Brechts Verhalten in dieser Situation wird seit Jahrzehnten kontrovers diskutiert. Dieter Henning, Spezialist für Brechts späte Lyrik, hat zwei Interventionen Brechts in diesem Kontext ausführlich analysiert.

Die Gleichzeitigkeit von einem Brecht-Symposium und von entschiedenen Protesten gegen die immer noch gewaltige Militärpräsenz auf Okinawa hat die unverminderte Aktualität Brechts in Erinnerung gerufen, wie der japanische Brechtspezialist Akira Ichikawa zeigt.

Dass zeitgenössische Bezüge in Brecht-Texten noch lange nicht alle erkannt sind, zeigt an einer verblüffenden Verbindung zweier Theaterstücke der Augsburger Schauspieler Klaus Müller. Und er hat – erstmals in der Geschichte des Dreigroschenhefts? – uns eine Karikatur zur Verfügung gestellt, die diese Publikation selbst betrifft.

Es ist auch Zeit, von der Zukunft dieser Publikation zu sprechen: die Preiserhöhung der Post zu Jahresbeginn für Büchersendungen hat eine prekäre Situation noch schwieriger gemacht. Ohnehin ist der Vertriebsaufwand beträchtlich. Gleichzeitig breitet sich im Wissenschaftsbereich die kostenlose Verfügbarkeit von Literatur über „open access“ weiter aus, und so denken wir darüber nach, im nächsten Jahr auch das Dreigroschenheft kostenlos als E-Paper verfügbar zu machen und nur noch eine kleine Auflage zu drucken, die in Augsburg vertrieben wird. An Lesermeinungen dazu sind wir sehr interessiert.

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 Heißefer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer,

Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Cornelia Groß,

Andreas Hauff, Dieter Henning, Akira Ichikawa,

Günther Klein, Klaus Müller, Jürgen Schebera, Till Schröder,

Anett Schubotz, Helgrid Streidt, Christian Weiblen,

Werner Wüthrich


Titelbild:

Pulverdampf vor dem Brecht-Symposium in Okinawa

(Foto: Akira Ichikawa)

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.

Chur 1948 – 2013: Theater am Tatort

FLASHMOB ANTIGONE

Eine Intervention zum 65. Jahrestag der Uraufführung der *Antigone des Sophokles* von Bertolt Brecht

am Originalschauplatz von 1948; ehemals Stadttheater Chur > heute Cinema Superstore AG im Churer „Rätushof“

Von Werner Wüthrich

Nach einer Idee der bekannten Opern-Regisseurin Johanna Dombois¹ fand am Mittag den 23. Februar 2013, mitten zur samstäglichen Hauptgeschäftszeit, im Mode-

und Kleidergeschäft Superstore AG an der Churer Bahnhofstrasse 14 ein so genannter „Flashmob“ statt, zur Erinnerung an Bertolt Brechts experimentelle Theaterarbeit in der Schweiz und die Uraufführung der *Antigone des Sophokles* am 15. Februar 1948. Die viel beachtete Intervention zum 65. Jahrestag der Brecht-Uraufführung war in Zusammenarbeit mit dem Theater Chur (Intendantin Ute Haferburg) ermöglicht worden.

Der freie Theaterproduzent Hans Curjel ermöglichte im Winter 1947/48 in Zürich und Chur ein Theaterlabor auf Zeit, das heute als Vorstufe oder Vorlage zur



Gründung und Entstehung des „Berliner Ensembles“ gelten darf. Der Theatermann Hans Curjel, wie Bertolt Brecht seit 1935 aus Deutschland ausgebürgert und damals ebenfalls in seinem Zürcher Exil noch immer ohne Pass („Wer keinen Pass hat, ist ein Hund ...“), leitete nach erfolgreichen Jahren der Experimente am „Neuen Zürcher Corso-Theater“ seit 1942 das heute vergessene Unternehmen „Theater- und Tournée-Genossenschaft Zürich“. Als international tätiger Theaterproduzent, der nebenbei von 1946 bis 1948 auch noch jeweils vier Monate im Jahr die Leitung des kleinen Churer Stadttheaters inne hatte, erteilt Hans Curjel den Auftrag zu einer Antikenbearbeitung, für „*Die Antigone des Sophokles*. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht“, wie der vollständige Titel heisst.²

1 Die Regisseurin Johanna Dombois hat sich auch als Publizistin und Wissenschaftlerin einen Namen gemacht; ihre Arbeit über Richard Wagner und seine Medien ist soeben im Verlag Klett-Cotta Stuttgart erschienen: Johanna Dombois und Richard Klein, *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, 536 Seiten, 50 Abb., Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 2012; ISBN 978-3-608-94740-3; € 78 / SFR 105

2 Bertolt Brecht: Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Det-



Als exemplarische Aufführung des epischen Theaters war diese erste Theaterarbeit Brechts nach 1933 in Europa, auf seiner ersten Station nach dem amerikanischen Exil, eigentlich als „Gastspiel Helene Weigel“ von Zürich aus für eine Tournee nach Deutschland, Berlin und München, wie auch in weitere europäische Länder konzipiert und geplant. Der Start der *Antigone*-Produktion, erarbeitet von Brecht, Caspar Neher und Helene Weigel mit einer jungen „wilden Truppe“, fand eher zufällig im Graubündischen, und später auch am Schauspielhaus Zürich, statt.

Brecht, der Bühnenbauer Neher und Hans Curjel, der ehemalige Chef dramaturg und Regisseur an der Berliner Kroll-Oper, kannten sich bereits aus der Weimarer Republik und hatten in ähnlicher Weise in Berlin zu-

sammengearbeitet. Das heisst, alte Theaterstoffe auf ihre Aussagen für die Gegenwart, also für „ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“, überprüft, umgearbeitet und in Richtung kritisches Volkstheater für neue Zuschauer- und Publikumsschichten inszeniert.

Der Kontrast vor Ort, zwischen dem ehemals Stadttheater Chur im „Rätushof“ und der heutigen Raumnutzung, könnte grösser kaum sein. Vergleicht man die beiden Bilder der Theaterbühne einst und heute, ist ihnen im Umgang mit der eigenen Geschichte eine Symbolik nicht abzuspüren. Entsprechend schämte sich die Stadt Chur jahrzehntelang und schwieg sich über die Direktionszeit von Hans Curjel aus, als er – noch vor dem Auftrag an Bertolt Brecht – aus Chur ein national und international beachtetes Zentrum für ein modernes und zeitgemässes Theater machte, das schon damals in der Presse als „Theaterwunder von Chur“ bezeichnet wurde. Die Aktion „Flashmob *Antigone*“ zwischen bunten Anzügen, Modepuppen und der Kundschaft im Mode- und Kleidergeschäft Superstore AG ist nicht bloss Erinnerung³, sondern stellt – im besten Sinne des Theaterneuers Brecht – eine zeitgemässe, aktuelle „Verfremdung“ dar. Entsprechend heftig und ausführlich waren die Reaktionen auf diese – in Abänderung des Begriffs des „unsichtbaren Theaters“ des Brasilianers Augusto Boal („Theater der Unterdrückten“) – sichtbare, spontane Theateraktion, die allenthalben in der Verbindung des oppositionellen Verhaltens der Titelfigur „Antigone“ mit der Konsumwelt heute verstanden wurde. Zum Beispiel schrieb die Churer Tageszeitung „Südosstschweiz am Sonntag“ über die „Kulturgeschichte zwischen Schaulensterpuppen“ von einem „Stück zivilen Ungehorsams im Churer Modegeschäft“.⁴

1ef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main 1988-1997. Der Text *Die Antigone des Sophokles* ist in Band 8 erschienen (GBA 8, 193-242); das erste Modellbuch *Antigonemodell 1948* in Band 25 (GBA 25, 90-159).

3 Übrigens konnte für den Flashmob die damalige Kreon-Krone von Gaugler verwendet werden.

4 Anja Zentzet, Stück zivilen Ungehorsams im Churer Modegeschäft, in: „Die Südosstschweiz am Sonntag“, Chur, vom 24. Februar 2013.

Chur 1948 – 2013: Theater am Tatort

Aus der Einladung zur Aktion „Flashmob *Antigone*“ in Chur:

Mitte Februar 1948 findet die Uraufführung der *Antigone des Sophokles* statt. In den Hauptrollen Hans Sanden (Tiresias), Helene Weigel (Antigone), Hans Gaugler (Kreon).

Sprung, Chur 2013. An Stelle des einstigen Stadttheaters heute: Shopping-Mall, Cinema Winterschlussverkauf-Aktionen, »Alles %, %, %«, »!!! Radikal reduziert !!!« Von Bertolt Brecht, Modellarbeit, Antigone, dem »Theaterwunder von Chur« weiss hier niemand etwas. Doch im Ladeninnern ist, so erweist sich, auch wenn selbst dafür keine offiziellen Markierungen existieren, die nahezu komplette Struktur des alten Bühnenraums noch erhalten.

Mit der Aktion *Flashmob Antigone* – einer einmalig stattfindenden Aufführung des 2. Prologs der *Antigone des Sophokles* – wollen wir uns aus Anlass des 65. Jahrestages der Brechtschen Uraufführung das Theater für 15 Minuten blitzartig zurückholen: »Freunde, ungewohnt / Mag euch die hohe Sprache sein ... Unbekannt / Ist euch der Stoff des Gedichts, der den einstigen Hörern / Innig vertraut war ...«! – Es spielen: Peter Jecklin (Tiresias), Judith Koch (Antigone), Richard Schmutz (Kreon), Banner- und Alarmplattenträger des Jungen Theaters Chur in der Regie/Ausstattung von Johanna Dombois.

Der Chor wird in dieser Vorstellung durch einen Flashmob aus Reihen der Zuschauer gestellt, die das Geschehen am »Schauplatz ... barbarischen Opferkults« per Handy mitverfolgen und -filmen. Im Anschluss werden die Aufzeichnungen geschnitten und als Korrelat der Aufführung bei der Internetplattform YouTube hochgeladen. Der Kommentar des Brechtschen »Volks« kehrt als Upload der Net-Community und das Theater des »wissenschaftlichen« als Theater des »medial-technischen Zeitalters« wieder.⁵

5 Einladung zur Aktion „Flashmob *Antigone*“, Idee, Regie und Ausstattung Johanna Dombois, Chur 2013. Bisher scheiterte die Veröffentlichung im Netz an Copyrightproblemen.

Dreigroschenoper: Eine neue Film-Doku bei ARTE

Von Günther Klein



Man weiß eigentlich nie genug über die Entstehungsgeschichte der Dreigroschenoper. Und so ist ein Film willkommen, der einführt in den Zeithintergrund und zugleich eine heutige Sicht auf das große Erfolgsstück bietet. Claus Peymann nennt es hier das „einzig nennenswerte Stück über den Kapitalismus“. Ben Becker rezitiert und unternimmt einen Streifzug durch Berlin. Und er entdeckt auf seiner Brecht-Reise durch den Dschungel der Großstadt ein ganzes Lager voller Puppen, die genauso aussehen wie Mackie Messer oder Polly oder Peachum oder Seeräuber-Jenny.

Der Brecht-Weill-Spezialist und Musikwissenschaftler Joachim Lucchesi liefert den wissenschaftlichen Hintergrund. Angesichts des Vorwurfs, Brecht habe große Teile seines Stücks aus anderen Dichtungen zusammengeklaut, kommt er zu dem Schluss: „Gewiss, Brecht ist ein Plünderer. Aber das Entscheidende ist, dass er in einer Genialität plündert, die ganz große Kunst ist!“ – Ein ebenso amüsanter wie informativer Film.¶

Ausgestrahlt von ARTE am 7.4.2013 (53 min.). Regie: Günther Klein. Mit: Ben Becker, Claus Peymann, Joachim Lucchesi. Produktion: IFAGE Wiesbaden. Bestellbar als DVD für 7,00 € + Versand über Melanie Weiß: m.weiss@ifage.de

EINMAL SO UND EINMAL SO

Zu zwei von zahlreichen Interventionen Brechts zum 17. Juni 1953 in der DDR

Von Dieter Henning

I „AUCH DIE TROER ALSO ...“

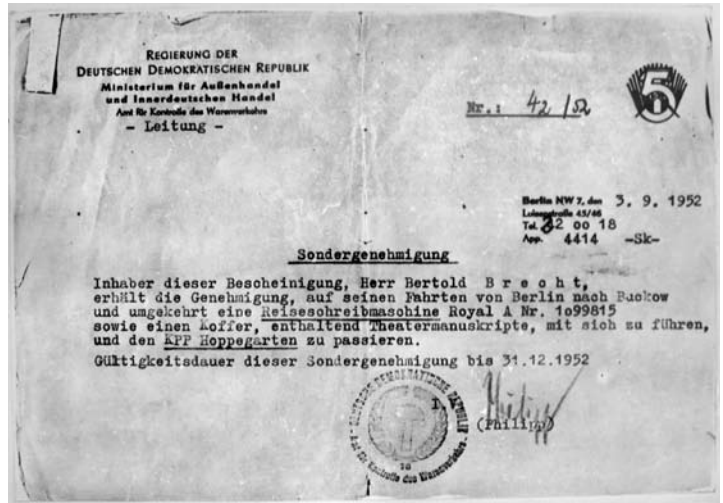
1 *Beschwerde gegen die Kunstkommission*

Geht das? Einen Untergang abzusehen und ihm entgegenzuwirken. Und ob. Was denn sonst? Brechts Position im Sommer 1953 ist im Groben damit einigermaßen beschrieben. Im Vergleich der beiden herausgegriffenen lyrischen Äußerungsformen (es sind fünf Gedichte, auf die ein kurzer Blick geworfen wird – und ein wenig auf zwei Briefe) wirkt Brecht tätig wie die Troer aus dem Gedicht „Bei der Lektüre eines griechischen Dichters“ (12/312), die, „als ihr Fall gewiß war“ und schon „die Totenklage“ begann, sich bemühen, „Stückchen“ in den Holztoren gerade zu richten. Sie schöpfen sogar „gute Hoffnung“. Brechts Gedicht hat es in sich, nicht allein, weil es ein Text zu einem Text zu einem Text ist und er sich auf den griechischen Dichter Kavafis bezieht, der seinerseits den Bezug zu Homer pflegt, vielmehr, weil es der lyrische Versuch ist, theoretische wie im praktischen Handeln deutliche Positionen zum Verlauf von Geschichte in Frage zu stellen. Er sei nicht als verfügtes Verhängnis hinzunehmen, könne wohl aber auch nicht in den Rahmen von voraussagenden Gesetzen gepresst werden.

Brechts Reaktionsweise auf den 17. Juni 1953 ist nicht undiffizil. Schon allein im Betrachten dessen, was er veröffentlicht hat und was er unter dem Geschriebenen nicht herausgibt. Und was hier wie dort in den Texten steht. Die Gedichte „Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission“ (15/268) und „Das Amt für Literatur“ (15/267) gibt Brecht jeweils zweimal für den Abdruck frei, sowohl für die „Berliner Zeitung“ am 11. und am 15.7.1953, als auch für die Zeit-

schrift „Neue deutsche Literatur“ in der Nummer 8 vom August 1953. Beide sind also die ersten bekannten Gedichte Brechts nach dem 17. Juni, die einen Bezug zu den Ereignissen haben. Die beiden anderen im Weiteren angeführten Gedichte haben eine eigene Veröffentlichungsgeschichte. Sie zählen (wie das Gedicht „Bei der Lektüre eines griechischen Dichters“) zu den „Buckower Elegien“. Das Gedicht „Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches“ veröffentlicht Brecht noch ohne den Zyklusnamen 1953 in Heft 6 der Zeitschrift „Sinn und Form“, das Gedicht „Die Wahrheit einigt“ erscheint zu Lebzeiten nicht. Brecht fügt den beiden zuerst genannten in der „Berliner Zeitung“ abgedruckten Gedichten in den Tagen danach das Gedicht „Nicht so gemeint“ hinzu, das die Reaktion auf eine Reaktion gegenüber den beiden Gedichten ist, und das Brecht nicht veröffentlicht. Er wendet sich gegen „Beifallsgeklatsche/ Von jenseits der Sektorengrenze.“ Interessant, dass Brecht diesen Begriff verwendet. Das Gedicht belegt, was Brecht zusätzlich im Bewusstsein hatte: Hellhörigkeit gegenüber Instrumentalisierungen seiner Texte. Im Gedicht „Nicht so gemeint“ beschreibt er am Anfang, was die beiden anderen Gedichte ausmacht: „Als die Akademie der Künste von engstirnigen Behörden/ Die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks forderte“. Die Reaktion im Westen war, die Gedichte als allgemeinen Freiheitsaufruf anzusehen; Brecht reagiert, indem im Gedicht geklärt wird, dass „Freiheit den Ausbeutern! Freiheit den Kriegstreibern!“ nicht gemeint ist. Brechts Konter ist insofern gekonnt, weil er die Relativierung von Freiheit in der kapitalistischen Gesellschaft aufgreift, sie ist dort eine Genehmigung, ein zugelassenes Recht, über das die

Die Bestrebungen zur Vergesellschaftung aller Produktionsmittel in der DDR machten offenbar nur ungern vor der Schreibmaschine halt: Befristetes ministerielles Genehmigungsschreiben für Brecht, eine Schreibmaschine zwischen Berlin und Buckow mitzuführen. (Foto aus der Ausstellung im Brecht-Weigel-Haus Buckow: mf)



Staatsgewalt wacht. Gesagt wird „jenseits der Sektorengrenze“, die Staatsgewalt der DDR soll es doch genauso handhaben und z.B. Freiheit für Privateigentum einräumen (Brecht nennt im Gedicht die „Ruhrkartelle“ und besitzt ein Bewusstsein davon, wie die Verfügungsgewalt über Dinge, die andere brauchen, eine größtmögliche Macht einzurichten hilft, weil andere darauf angewiesen sind; die sollen sich zuordnen und zustimmen). Selbst das kleine Gedicht führt schnell zum Problem, wie wichtig die konkrete Regierungspolitik des Übergangstaats der DDR gewesen ist, darum war am 17. Juni gerade der Streit ausgebrochen. Brecht sieht das so, wie sich noch genauer ergeben wird.¹

Die beiden anderen Gedichte greifen Dis-

1 Manchmal macht er kleine konkrete Vorschläge, die schöne Richtungen anzeigen, ein Klempner bekommt keinen Zink, wird moniert, Leute dürfen ohne Begründung des Verbots nicht zur Gartenbauausstellung nach Hamburg, Arbeiter kriegen gestohlene Fahrräder nicht zurück, aber alten Rentnerinnen werden von der Polizei die Bettelpakete weggenommen. Hoch aufregend, was Brecht empfiehlt; die Partei möge ein paar Mann schicken, „die den Staat vertreten im Gegensatz zu der Beamtenschaft.“ (23/262) Allein das Wort „Gegensatz“ drückt aus, wie einsehbar widersprüchlich Übergangstaats hätte angelegt werden können.

kussionen um Kultur- und Kunstpolitik auf, wie sie im Juni und Juli 1953 in der DDR geführt werden, sie sind durchaus als Beitrag zu verstehen, dergleichen Diskussionen auf allen Ebenen zu etablieren. Brecht hat mehrfach (z.B. im Beitrag für die Zeitung „Neues Deutschland“ vom 21. Juni) eine „große Aussprache“ über gemachte Fehler gefordert. Das Gedicht zur Kunstkommission ist diesbezüglich ein ironisches wie kritisches Dokument. Aufgeführt wird, wie diese Aussprache gerade nicht vonstattengehen kann. An den Beamten der Kunstkommission wird im Gedicht gezeigt, wie ritualisiert sie Selbstkritik einräumen und sich sehr offen geben, aber keinerlei Bewusstsein begangener Fehler besitzen. Eigentlich seien sie richtig gut. Zunächst heißt es bei Brecht: „Zollten die höchsten Beamten der Kunstkommission/ Dem schönen Brauch, sich eigener Fehler zu zeihen/ Ihren Tribut“ und gegen Ende des Gedichts: „Trotz eifrigsten Nachdenkens/ Komnten sie sich nicht bestimmter Fehler erinnern, jedoch/ Bestanden sie heftig darauf/ Fehler gemacht zu haben“. Brechts Gedicht macht die Bürokraten lächerlich (und selbstverständlich gibt es andernorts vergleichbare Bürokratie, die man ähnlich kritisieren kann; darin liegt Kabarettistisches, falls man heute darüber noch

lachen will) und verweist auf allgemeinere Probleme von Umgangsformen im sozialistischen Übergangstaat in der DDR: Wie wird Kritik eingeschätzt und wie geht man mit ihr um? Inwiefern sind die Leute und ihre Kritik denn überhaupt wichtig? In der Selbstgewissheit der politischen Weltanschauung des historischen Materialismus, wozu die Kritik von Marx umgestaltet worden war, hat man sich leicht bezüglich der pragmatischen Lösung praktischer Fragen, wozu die Bevölkerung einzubeziehen gewesen wäre (was Auseinandersetzungen nicht ausschließt, sondern beinhaltet), erhaben gesehen; was anlag, war, die Gültigkeit der eigenen Auffassung zu beweisen.

2 *Das Amt für Literatur wird abgewatscht*

Auch im Gedicht „*Das Amt für Literatur*“ warnt Brecht, wie es nicht geht. Auch diese Kritik ist pure Satire. Ganz in der Tradition einer Zeit, in der man glaubte, dass Satire noch geholfen hat. Im Grundgehalt ist das Gedicht gallig und beißend. Angegriffen ist das Amt für Literatur und Verlagswesen in der DDR, das den Druck von Büchern (im Beispiel die von Ludwig Renn) mit der Begründung ablehnt, Papiermangel herrsche. „*Willkommen/ sind Werke mit Ideen*“, schreibt er, allerdings leider nur, soweit im Amt diese Ideen bekannt sind und als geläufig gelten. Brecht moniert die Beschränktheit der Diskursprozesse und die Art und Weise, wie sie ablaufen. Es ist ja eine offensichtliche Lüge, dass kein Papier da sei. Wenn man etwas ablehnt, wäre inhaltlich zu begründen, weshalb man das tut; was abgelehnt wird, wäre zu kritisieren. Es ergäbe sich schon, ob diese Kritik dann standhält. Genau diese Art der Auseinandersetzungen klagt Brecht mit den beiden Gedichten ein, sie wären ihm Bestandteil der geforderten „*großen Aussprache*“. In der Abteilung Kultur und Kunst hat Brecht erheblichen Anteil daran genommen, dass diese Diskussion zustande kommt, er hat sie dort nämlich geführt. Er hat in diesen Be-

reichen nicht nur für Verbesserungen oder für Reformen sorgen wollen, er wollte eine grundlegende Veränderung von Verfahren der Regierungspolitik in der DDR, es waren Vorschläge für gescheite Übergangstaatlichkeit, die er in den beiden Gedichten unterbreitet. In der Akademie der Künste hat Brecht ganz in dieser Hinsicht gewirkt. Es ist dies nicht als Flickwerk kleinzureden (vergleichsweise den „*Stückchen*“ bei den Troern, das Diminutiv ist mehrdeutig und wird dreimal wiederholt), sondern hoch zu schätzen. Sogar eine politische Vorbildlichkeit kann attestiert werden. In der unmittelbaren Umgebung auf die Sorge um sich selbst und andere zu achten, ist z.B. ein Leben in Kritikbereitschaft und Vorsicht, das als antirechtsextrêmes Reagieren für wichtig bewertet werden kann. Beamte in Behörden der Bundesrepublik wie manche Bürger haben derlei offensichtlich verabsäumt (oder die genannte Sorge ganz anders gesehen, nämlich im nationalen Zusammenhang).

II „SIND WIR VERLOREN, WENN NICHT ...“

1 *Briefe an Paul Wandel?*

Die beiden Gedichte aus den „*Buckower Elegien*“ haben nicht die Kulturpolitik in der DDR zum Gegenstand. Das eine Gedicht „*Die Wahrheit einigt*“ legt Brecht einem Brief an Paul Wandel bei, dem gegenüber er sich einige Tage zuvor für die Aufhebung der Kunstkommission ausspricht. Ziel sei „*die Hebung der künstlerischen Produktion*“ (30/188) Wie viel Unmut sich auf der Grundlage von Fehlerhaftigkeit angesammelt hat, spricht Brecht aus (und das ist in allgemeine Bezüge zu setzen, nicht lediglich auf staatliches Schurigeln von Künsten zu reduzieren): „*In der Tat, was für einen Sinn könnte es haben, ein schleichendes Unbehagen zu verewigen, ein jedes Schaffen bedrückendes Gefühl des Ausgeliefertseins an*

2 Paul Wandel, Minister für Volksbildung, wurde im Juli 1953 Sekretär für Kultur und Erziehung des ZK der SED

eine übermächtige Institution, die es nicht versteht, ihre Forderungen verständlich zu machen?“ (ebd.) Wenn Brecht dann die „Entfaltung der Produktivität der Kunst“ in der Konsequenz der Veränderungen für möglich hält, lässt sich das wieder vom Bereich der Kunst auf sämtliche gesellschaftlichen Vorgänge der DDR übertragen. Es herrschen dort keine anderen Verhältnisse. Die Produktivität der Bevölkerung war der übermächtigen Institution der Staatlichkeit ausgesetzt, war dieser sehr direkt konfrontiert (nicht wie in kapitalistischer Organisation, in der man sich als Konkurrenzsubjekt mit den ökonomischen Regularien einrichten muss und den Staat zwar als Erteiler und Schützer dieser Befugnisse kennt, aber als vermittelnden und zusätzlichen Adressaten hat) und alles wäre darauf zu setzen gewesen, das gänzlich anders zu gestalten und nicht das Risiko zu laufen, vielmehr es abzuwehren, das im Zitat Brechts steht, in weiten Teilen der Bevölkerung „ein jedes Schaffen bedrückendes Gefühl“ auszulösen. Das historische Selbstläufertum eines Gelingens wäre damit allerdings nicht aufgebaut gewesen.

Das Gedicht „Die Wahrheit einigt“ schickt Brecht Wandel inklusive eines Briefs. Der Brief ist auf Mitte August 1953 datierbar. Ob der Brief bei Wandel angelangt ist, kann so ungeklärt bleiben, wie es ist (in der BFA steht, dass das Gedicht sei bei Grotewohl gelandet, Werner Hecht erinnert sich, Wandel habe berichtet, Brief und Gedicht bekommen zu haben). Im Brief wird erklärt, das Gedicht sei „sozusagen zum inneren Gebrauch“ (30/191). Eigentlich ein erstaunlicher Vorgang, ein Lyriker adressiert ein Gedicht mit Begleitschreiben an die Staatsmacht. Heute bringen Staatsleute anderen solchen Lyrikbücher als Geschenk mit, meist als Ausgaben von Klassikern; einmal schauen, wann es mit Brecht soweit ist, als nationale Größe zur möglichen Auswahl hinzuzuzählen. Brechts Vorgehensweise belegt eine Dringlichkeit des Anliegens (das

wird auch am Inhalt des Gedichts deutlich) wie die Auffassung, vielleicht Einfluss zu haben oder mit diesem Gedicht und dem Brief, nachdem in der direkten Adresse an Staat und Partei dem Dienstweg gehuldigt wurde, weiter und andere Einflussnahmen und Interventionen abzusichern und sie unter dem Schirm des inneren Gebrauchs nach außen in einer weiteren Öffentlichkeit zu verbreiten. Dieses Treten nach außen geschieht dann mit sechs Gedichten im genannten Heft von „Sinn und Form“. Wollte Brecht sich noch eine weitere Öffentlichkeitschance bahnen, hat er sie nicht mehr genutzt. Ob das eine überhaupt so und weshalb das andere war, kann nur gemutmaßt werden.

Die Aussagen im Brief an Wandel³ lassen sich entweder als taktische Anpassung an übliche Parteimeinungen, um etwas zu erreichen, lesen – Brecht müsste also eine Kalkulation unterstellt werden – oder sie sind einfach als falsch zu kritisieren. Brecht formuliert: „Die Wahrheit (das ist der Begriff aus dem Gedicht, DH), die wir unserer Arbeiterschaft sagen sollten, ist meiner Meinung nach: daß sie in tödlicher Gefahr ist, von einem neu erstarkenden Faschismus in einen neuen Krieg geworfen zu werden; daß sie alles tun muß, um die kleinbürgerlichen Schichten unter ihre Führung zu bringen (wir haben unseren eigenen Westen bei uns!). Kurz, wir dürfen nicht wieder den Kopf in den märkischen Sand stecken!“ (30/191) Falsch ist, die Arbeiterschaft in Schutz zu nehmen, als hätte sie nicht positiv und aktiv mit dem Faschismus und mit dem Krieg zu tun gehabt, als hätte es in ihren Reihen nicht Mitglieder bei der NSDAP und beteiligte Täter und Vollstrecker von deren Politik gegeben. Offensichtlich gelten die kleinbürgerlichen Schichten als die Übeltäter. Der Fehler war zudem nicht, nach Art des Vogels Strauß zu reagieren, sondern eine Niederlage gegen den Faschismus war zu erleiden gewesen,

3 Während das Gedicht an „Freunde“ gerichtet ist, wird Wandel mit „Lieber Genosse“ angesprochen.

der Widerstand gewaltsam erstickte (und ihm gelang das auch deshalb, weil große Teile des Volks auf seiner Seite standen). Brechts Reaktionsweisen im Sommer 1953 beinhalten den schwierigen Sachverhalt, dass ein „befohlener Sozialismus“ (27/285) sowohl antifaschistisch als auch antikapitalistisch tätig sein sollte. Das sieht Brecht. Der Nationalsozialismus war nicht vorbei, auch wenn er besiegt war. Insofern stimmt Brechts im Brief angeführter Argwohn. Die Vergangenheit steckte auf verschiedene Weise in den Köpfen und Seelen der Leute. Das Gedicht, das Wandel mit dem Brief erhält, ist ein Dokument akuter Besorgnis, allerdings werden auch, wie Brecht geschrieben hat, die Ereignisse des 17. Juni, die „große Ungelegenheit“, als „die große Gelegenheit, die Arbeiter zu gewinnen“ angesehen. (27/346)

2 Twardowski, „Wassili Tjorkin“ und Galaktionow/Agranowski, „Ein Strom wird zum Meer“

Das Gedicht „Die Wahrheit einigt“ kann mit dem andern, „Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches“, insofern in Verbindung gebracht werden (darauf weisen die Herausgeber der BFA hin, 12/450), als in ihm einige Zitateilen stehen (wieder aus einem Gedicht, diesmal von Alexander Twardowski), die Brecht wahrscheinlich bei der Lektüre jenes sowjetischen Buches zur Kenntnis kamen, in dem sie aufgeführt sind. Aufschlussreich und bedeutsam ist, auf welche Weise die beiden Elegien mit dem Twardowski-Text inhaltlich in Beziehung zu setzen sind und was für ein Zusammenhang zur historischen Situation der DDR im Jahr 1953 besteht, so wie Brecht diese sieht.

Ich gebe zunächst das Zitat aus Twardowskis Versepos „Wassili Tjorkin“, wie es in „Die Wahrheit einigt“ übernommen ist (hier können nicht ganze Gedichte abgedruckt werden, der Leser wird nachschlagen müssen, will er sich genauer erkundigen): „Brüder

mit dieser Frage/ Will ich gleich beginnen:/ Hier aus unserer schweren Lage/ Gibt es kein Entrinnen.“⁴ Twardowskis Versepos (die Buchausgabe hat mehr als 200 Seiten) nennt sich selbst „Buch vom Krieger“ und versteht sich als frontjournalistische Unterstützung der Soldaten der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg. Die Texte sind in Einzelveröffentlichungen 1941 bis 1945 in verschiedenen Blättern abgedruckt und erst danach ist eine Buchausgabe erstellt worden (insofern ist Brechts Charakterisierung als „Liedlein“ noch halbwegs zutreffend, sie kann auch darauf verweisen, dass Brecht das ganze Buch nicht gekannt hat, in der Nachlassbibliothek ist es nicht vorhanden). Hauptfigur ist die „synthetisch-literarische Sammelgestalt des typisierten Infanteristen Wassili Tjorkin“ (Huppert, S. 237). Das Zitat, das Brecht übernimmt, stammt aus dem vorderen Teil des Buchs und steht im Kapitel „Vom Kriege“. Die Rede davon, dass es kein Entrinnen gebe, meint den deutschen Angriff auf die Sowjetunion, jetzt müsse dagegehalten werden. Twardowskis Texte sind also literarische Unterstützung der gegen den Nationalsozialismus kämpfenden Soldaten. Es ist deutlich vom Kämpfen die Rede („doch klappt des Feindes Aug rechts offen – als gräßlich aufgeprellter Riß“, S. 84). Brecht zitiert im Gedicht „Die Wahrheit einigt“ wörtlich genau das Zitat, das im Buch „Ein Strom wird zum Meer“ von Galaktionow/Agranowski steht. Dieses Buch ist Gegenstand des Gedichts „Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches“. Das ist unschwer festzustellen, Brecht macht sich in seinem Gedicht vieles wörtlich zu eigen (aus der Übersetzung ins Deutsche, wie er auch die dortige Twardowski-Übersetzung verwendet), die Nebenflüsse der Wolga werden als „Töchter“ und „Enkelinnen“ bezeichnet wie im Buch, gezählt werden wie dort 7000 Nebenflüsse, wie vom „Bezwingen“ des Flusses ist vom „Vergüten mit Brot“ geschrieben

4 Ich habe die Übersetzung und Nachwort von Hugo Huppert, Berlin 1966, vorliegen. In Zitaten und Darstellungen beziehe ich mich – bis auf die Zitate bei Brecht – auf diese Ausgabe.

(Brecht macht daraus Anfang und Schluss seines Gedichts, das Vergüten der Menschen mit Brot soll das Ergebnis und auch der Grund für den Staudamm sein). Galaktionow/Agranowski betonen, dass die Wolga „studiert“ wurde und sie eine „listige Kriegerin“ sei. All das spricht für eine genauere Lektüre des Buches durch Brecht (auch die „schwarzen Gefilde“ sind ein Zitat Brechts, im Buch werden die Tschornyje Semli genannt, schwarzes Land, eine Gegend im Westteil der Kaspischen Niederung, S. 125). Es ist übrigens durchaus ein bemerkenswertes Buch, das den Atem der Begeisterung durch Technik verströmt. Die Lobhudeleien gegenüber Stalin lesen sich manchmal wie ein Tribut, der zu zollen ist, wenn man als Techniker solche Möglichkeiten eingeräumt bekommt (selbstverständlich sind sie trotzdem zu verurteilen), und man kann sich fast vorstellen, dass die Autoren über ihre Vergöttlichung Stalins am Ende des Buches selbst gelacht haben, so kitschig kommt sie daher. Stalin läuft zwar nicht wie Jesus über das Wasser, aber er glänzt als „gewaltiges Standbild“ in der Ferne: „Hier scheint der größte aller Menschen unmittelbar aus den blauen Fluten emporgestiegen zu sein, dessen Genie alles geschaffen hat, was hier emporwuchs – der Mann, der früher als alle anderen auch diesen Freudentag vorausgesehen hat.“⁵ Brecht teilt in seinem Gedicht diesen Stalin-Kult nicht, kritisiert ihn jedoch auch nicht unmittelbar. Schön wäre, er hätte sich mit dem satirischen Ehrgeiz wie dem Amt für Literatur diesem Stalinbild gewidmet, zumindest die Prophetengröße Stalins auseinandergenommen. Ein bisschen hat er das vielleicht sogar. Aber zuerst noch zum sowjetischen Buch. Durch den Staudamm wird die Wolga zum „Stalingrader Meer“ und „Moskau wird zum Hafen von fünf Meeren.“ (S. 287) Kein Zweifel taucht auf: „Der Sowjetmensch erhebt sich über die Erde und blickt voll Stolz vorwärts“ (S. 287). Die Kennzeichnung „Sowjetmensch“ nimmt

Brecht ins eigene Gedicht auf, gleich wird zu sehen sein, in welcher Weise. Das Twardowski-Zitat ist im Buch an einer Stelle eingebaut, zu der sich Brecht, so könnte man erschließen, schon im Gedicht „Die Lösung“ einmal geäußert hat. Im sowjetischen Buch tauchen Hydrogeologinnen auf und wollen zur Arbeit, ihnen wird geraten: „erstens arbeiten; zweitens: gut arbeiten, drittens“, ja eben, an die Zeilen von Twardowski denken, kein Entrinnen sei (S. 139). Ob das eine „heitere Aufforderung zu entbehrungsreicher Arbeit“ ist? (30/450)⁶ Brecht hat in „Die Lösung“ den Vorschlag entbehrungsreicher Arbeit als Strafe und Erziehungsmittel (eine Tradition, die man auch im Reichsarbeitsdienst der Nazis vermerken kann), verdoppelt sollte sie sein und der Zurückeroberung des Vertrauens der Regierung dienen, relativ barsch kritisiert. Dass Arbeit und Arbeitsverhältnisse in der sozialistischen Produktion für die Arbeitenden andere geworden wären, ergibt sich nicht.

3 Brecht „Die Wahrheit einigt“

Es soll ein bisschen Sortieren sein. Die jetzt weiter zu unterscheidenden Gedichte sind die beiden Elegien, die zum Staudamm-Bau und diejenige, die dem Brief an Wan-

5 Galaktionow/Agranowski, Ein Strom wird zum Meer. Ein dokumentarischer Roman, Essen 1953, S. 292

6 Karl Schlögel, *Terror und Traum*, Moskau 1937, München 2008, und Frank Westermann, *Ingenieure der Seele: Schriftsteller unter Stalin – Eine Erkundungsreise*, Berlin 2003, haben jeweils unter unterschiedlichen Aspekten auf die terroristische und despotische Durchsetzung der stalinistischen Bauten hingewiesen. Das ist hier nicht auszuführen. Dass Gorki und eine ganze Schriftstellerbrigade den Bau des Belomor-Kanals begleitet und verherrlicht haben und 1935 ihre Ergüsse in eine Buchform fassten, dürfte Brecht gewusst haben und damit sich in Differenz gesehen haben. Das Buch „Belomor, die Baugeschichte des nach J. W. Stalin benannten Kanals zwischen dem Weißen Meer und der Ostsee“ (Titel nach Westermann, der eine englischsprachige Ausgabe aufreibt und darüber schreibt) kann durchaus als bei der Lektüre eines sowjetischen Buches mitgemeint aufgefasst werden. Als Brecht sein Staudamm-Gedicht 1953 veröffentlichte, wussten im Umkreis der Partei die meisten von jenem anderen Buch.

del beiliegt. Und daran ist zu denken, wie der veränderungseifrige Brecht in seiner kulturellen Umgebung heftig zugange war. Was Brecht im Sommer 1953 umtreibt, wird klar; es ist die Gefährdung der sozialistischen Entwicklung. Nicht nur, dass sie bekämpft wird, sondern dass sie nichts taugt. Im Gedicht „*Die Wahrheit einigt*“ ist Matthäi am Letzten. Der erste Vers des Gedichts lautet: „*Freunde, ich wünschte, ihr wüßtet die Wahrheit und sagtet sie!*“ Keine Heuchelei oder Vertröstung soll sein, „*wie fliehende müde Cäsaren*“ zu sagen: „*Morgen kommt Mehl!*“ Da liegen ein Hinweis und eine Empfehlung vor, sich von der traditionellen Herrschaft, eben den Cäsaren, zu unterscheiden, sozialistische Regierungspolitik sollte eine andere sein, der Bevölkerung wird bitteschön die Wahrheit gesagt und es wird ihr reiner Wein eingeschenkt, selbst wenn man keinen hat. Um das zu bekräftigen, zitiert Brecht dann Lenin im Gedicht (der Politik so gehandhabt habe) und eben das „*Liedlein*“ von Twardowski. Brecht bezieht sich also im Gedicht auf den Beginn der Revolution 1917 und ihre höchste Gefährdung im Krieg bis 1945, das macht ersichtlich, wie dramatisch er die Ereignisse 1953 sieht. Er befürchtet, so wie er sich entwickelt, wird der Sozialismus gegen die Wand gefahren. Der Gegner habe leichtes Spiel. Sozialistische Regierungspolitik versagt. Wie generell an den Buckower Elegien ist zu ermitteln, wie uninspiriert, unkritisch und traditionell staatsrätsonhaft und herrschaftsorientiert sozialistische Regierungspolitik Marke DDR war. Es war im gesamten Ostblock so.

4 Brecht, „*Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches*“

Im Staudamm-Gedicht zum Buch von Galaktionow/Agranowski sei nur zweierlei herausgegriffen. Erstens die Zukunftsstruktur im Gedicht, zweitens die Bezeichnung der Gewässer in Familienverhältnissen. Allein in Vers zwei kommt das Verb „*wird*“ gleich

zweimal vor, danach weitere dreimal. Gegen Ende kann man zweimal das Wort „*werden*“ lesen, es steht auch im letzten Vers. Was Brecht beschreibt, ist Zukunftsmusik. Der Stalingrader Staudamm ist in Planung. Brecht äußert sich nicht über Gebautes und über Bauen (wie es im Buch Gegenstand ist). Vielleicht will er auch ein Nachdenken darüber, wie es anders ein sollte (hier wäre das Element antistalinistischer Distanz). Keine Frage ist, dass es im Gedicht ein Wertschätzen sozialistischer Aufbauleistung gibt (und in diesem Tenor ist das Gedicht 1953 veröffentlicht worden), aber das ist es allein doch nicht. Worauf es hinausläuft, ist das, was auch in der Intervention gegen Kommission und Amt zu sehen war: So kann mit Bevölkerung nicht umgegangen werden, will man den Sozialismus aufbauen. Im Gedicht fällt auf, dass die handelnden Erbauer des Kanals nur einmal im Kollektiv genannt sind: „*die Sowjetmenschen*“, sie „*lieben*“ die Wolga, haben sie „*studiert*“ und werden sie „*bezwingen*“, ob sie sich lieben und wie es zur Planung des Dammes kam (und zu der anderer Wasserbauten), wird nicht berichtet. Die „*Sowjetmenschen*“ sind ja nicht nur die Kader in Moskau und die Ingenieure vor Ort. Es sind auch die sich zu Tode schuftenden Arbeiter und die Bewohner. Gegen das bloße Benennen der „*Sowjetmenschen*“ stehen die Familienbezeichnungen für das, was ihnen Gegenstand ist, die Gewässer; da gibt es Töchter und Enkelinnen und deutlich wird, wenn auch nicht so benannt, dass die Wolga die Mama ist (wie in vielen Liedern). Egal, wie sehr man Familienbeziehungen schätzt, im Gedicht ist familiäre Nähe nicht zwischen den „*Sowjetmenschen*“ angesprochen, sondern sie besteht zwischen den Flüssen. Am Ende des Gedichts steht das Wort „*Stiefkinder*“. Da hält der Leser dann inne. Sie sind keine Gewässer, aber auch keine Personen, nicht etwa die Bewohner der dann vermeintlich verbessert versorgten „*Kaspischen Niederung*“, es sind die „*schwarzen Gefilde*“, also die geographische Formation

der „*Kaspischen Niederung*“ selbst, die so bezeichnet werden. Was haben also die Bewohner davon, deren Mitsprache sowieso in Frage steht? Diese Stiefkinder, was wird mit ihnen? Es klingt gut und schön, dass sie Berücksichtigung finden sollen, aber ob das denn wirklich so ist? Sie kommen genau gesehen in der Bezeichnung überhaupt nicht vor. Die Bewohner dort sind die bisher von Herrschaft nicht Berücksichtigten und nur als Untertanenmaterial Betrachteten, jetzt werden sie im Gedicht (das diesbezüglich die Aufmerksamkeit des Lesers sucht) nicht einmal als Stiefkinder bedacht, sondern diese Bezeichnung wird der landschaftlichen Gegend vorbehalten. Brecht setzt also Zeichen. Irgendwann kann der Leser beim Nachdenken über die Familiengeschichte überlegen, wer denn der Vater sei. Bleibt man bei der Wolga als Mama, muss es zwei geben, Stiefkinder haben jeweils einen anderen. Alte und neue Herrschaft stehen sich gegenüber, politisch unterschiedliche Gestaltung von Naturkraft und deren technischer Nutzung. Und so viel Unterschied ist noch nicht gewährleistet, dass bei der Gestaltung die Bevölkerung ein Ausgangspunkt ist. Was lange nicht heißt, dass dort richtig ist, was gewünscht, eingewandt wird und als Interesse auftritt (wenn Brecht in der Elegie „*Große Zeit, vertan*“ die „*Weisheit des Volkes*“ einbezogen wissen will, wird er nicht davon ausgehen, dass es dieselbe mit Löffeln gefressen hat), aber in entsprechender Auseinandersetzung läge das Neue sozialistischer Regierungspolitik, Das Beklagen ihres Nichtvorhandenseins – Marx hat gemeint, jene könne das Absterben von herkömmlicher Staatlichkeit bewirken – ist auch diesem Gedicht Brechts zu entnehmen. Insofern wäre es tatsächlich eine Elegie.

Spätestens 1954 nach der zweiten Veröffentlichung der sechs ausgewählten „*Buckower Elegien*“, jetzt unter dem Sammlungsnamen in „*Versuche*“ Heft 13 und der mangelhaften Reaktion darauf und der Erkenntnis, dass

Ansätze einer politischen Veränderung nicht geschehen, verzweifelt Brecht und ist, was seine Hoffnung auf sozialistischen Aufbau betrifft, skeptisch oder sogar am Ende. Anders ist das Nichtveröffentlichen der weiteren „*Buckower Elegien*“, die noch viel Zündstoff zur politischen Umgestaltung enthalten, nicht zu verstehen. Mag sein, dass er noch auf Chancen gelauert hat, sie traten aber nicht auf.

Michel Foucault weist irgendwo darauf hin, dass alle größeren Länder Europas ihre Herkunft gern irgendwann auf Troja und den Trojanischen Krieg zurückgeführt haben. Er schreibt, das liege daran, dass man sich in der Nachfolge des Römischen Weltreichs habe sehen wollen (und als seinerseits großartig), das nach der Flucht von Aeneas aus Troja nach der Gründung durch ihn sich entwickelte und unter Augustus, den zu verehren und mit mythischen Grundlagen auszustatten, Vergil die „*Aeneis*“ verfasst, sich zum entscheidenden Aufschwung und Ausbau anschickt. Was, wenn auch die Niederlage eine Rolle spielte? Trojas Untergang als Zeichen angesehen wird, aus welchem tiefen Fall, aus wie viel Kaputtheit etwas entstehen und heranwachsen kann. „*Auch die Troer also ...*“ lautet der letzte Vers von Brechts schon genanntem Gedicht. Der kann viel umfassen, was die Wörter „*auch*“ und „*also*“ und schon gleich gar die drei Pünktchen meinen (die lassen an das im Gedicht dreimal wiederholte Wort „*Stückchen*“ denken, die gerichtet werden, als ginge ein bisschen etwas immer). Ein Großreich oder eine starke Nation erscheinen eher, wie heißt der andere Brecht-Titel, „*Nicht so gemeint*“.

Von Dieter Henning erscheint in Kürze: *Das Leben in Beschlag. Kapitalismus, Sowjetkommunismus und Nationalsozialismus in Brechts „Buckower Elegien“. Eine Gesamtinterpretation.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 907 Seiten, 68 €. dmhenning@gmx.de

INTERNATIONALES BRECHT-SYMPOSIUM IN OKINAWA

Literatur und der Krieg. Blick aus Deutschland, Japan und Okinawa

Von Akira Ichikawa

Anschließend an das Forschungsprojekt „Brecht und Musik“ habe ich das Projekt „Brecht/Weigel und das Berliner Ensemble 1949–1971“ vom April 2010 bis zum März 2013 geleitet, unterstützt vom japanischen Kultusministerium; Mitarbeiter waren Jan Knopf und Joachim Lucchesi (bereits bei dem vorigen Projekt) und Hirokazu Akiba.

Das Berliner Ensemble ist eines der bedeutendsten Theaterensembles der Welt. Vor allem unter der Intendanz von Helene Weigel (1949–1971) und mit der Regiearbeit Bertolt Brechts (1949–1956) hatte es eine weltweite Ausstrahlung als Ort modernster europäischer Theaterkunst. Für Fachleute und Theaterliebhaber aus Ost und West wurde das Berliner Ensemble mit seinen Aufsehen erregenden Inszenierungen zu einem Pilgerort. Diese für die internationale Theatergeschichte bedeutende Phase haben wir drei Jahre lang in unserem Forschungsprojekt untersucht. Zum Ende des Projekts habe ich zwei internationale Symposien organisiert, eines am 13. März 2013 in Okinawa, über das hier berichtet wird, und ein weiteres am 16. März in Osaka.

Die Präfektur Okinawa ist die südlichste

in Japan. Sie umfasst neben der Hauptinsel Okinawa (Okinawa-Honto) weitere kleinere Inselgruppen. Die Schlacht um Okinawa im Jahre 1945 war die einzige große Schlacht auf japanischem Boden im Zweiten Weltkrieg. Die US-Truppen sind an der Küste der Hauptinsel Okinawa gelandet, und nicht nur Soldaten der beiderseitigen Truppen, sondern auch viele Bürger fielen dieser Schlacht zum Opfer. Sie kostete schätzungsweise 200 000 Menschen das Leben. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war Okinawa lange von den USA besetzt, und erst am 15. Mai 1972 ging die Kontrolle über die Insel an Japan zurück.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges gibt es auf Okinawa mehrere US-amerikanische Stützpunkte. Auf Okinawa, der kleinen Hauptinsel, die nur 0,6 % der Fläche von Japan einnimmt, konzentrieren sich drei Viertel der militärischen Stützpunkte des Landes. Man sagt, es gäbe „keine Stützpunkte in Okinawa, sondern Okinawa in Stützpunkten“. Auf Okinawa und den umliegenden Inselgruppen konnten sich eigene Sprachen und Kulturen entwickeln, da Okinawa zum Königreich Ryukyu gehörte, das bis 1879 Bestand hatte. Die auf Okina-



Symposium im Nationalmuseum von Naha, der Hauptstadt Okinawas, am 13. März 2013 (von rechts): Frau Shoko Yonaha, Akira Ichikawa, Joachim Lucchesi, Hirokazu Akiba

wa gesprochenen Ryukyu-Sprachen, auch bekannt als „Uchinaguchi“, werden heute jedoch nur noch von älteren Einwohnern verwendet.

Wir sind am 11. März im „fremden Land“ Okinawa angelandet (Lucchesi und Akiba zum ersten Mal, ich bereits zum dritten Mal). Frau Yonaha, Doktorandin an der Universität Ryukyu, organisierte alles und betreute uns. Zuerst haben wir gemeinsam mit Frau Yonaha zwei Zeitungsredaktionen besucht, nämlich Okinawa Shinpou und Ryukyu Times, und wurden zum Zweck der Werbung für das Symposium von ihnen interviewt: Warum ein Symposium über Brecht in Okinawa? Was haben die Leute von Okinawa und Brecht im Exil gemeinsam?

Am Tag des Symposiums sind wir früh mit dem Auto von Yonaha nach Takae gefahren. Im Wald von Takae will die US-Armee einen neuen Heliport mit sechs Landebahnen für die V-22 Osprey bauen, ein Kampfflugzeug, das beide Funktionen von Bomber und Hubschrauber hat und Tiefflüge machen kann. Man nennt die Osprey auch eine „abstürzende Flugmaschine“, weil sie ziemlich oft abgestürzt ist. Der berühmte Autor und Akutagawa'-Preisträger Shun Medoruma organisiert eine Protestbewegung gegen die Osprey und den Bau des Heliports in Form von Sitzblockaden. Wir wollten ihn sehen und mit ihm sprechen. Er hat aber abgesagt: Er habe keine Lust mit uns Professoren zu sprechen, die immer nur am Tisch sitzen und nicht mitkämpfen. Trotzdem sind wir nach Takae gefahren und Herr Medoruma hat doch im Zelt auf uns gewartet. Er hat uns den schönen Wald gezeigt, der eigentlich ein Naturschutzgebiet ist, und über die

1 der wichtigste Literaturpreis in Japan, ähnlich dem Büchnerpreis in Deutschland.



Gelber Pulverdampf stieg plötzlich über dem Wald auf. (Fotos: Ichikawa)

Probleme mit der Osprey gesprochen. Dann hat plötzlich mit großem Knall ein Training der US-Armee im Dschungel angefangen und Wolken von gelbem Pulverdampf sind vom Wald aufgestiegen. Medoruma sagte: Er habe zur Zeit aufgehört, Novellen zu schreiben, und halte im Zelt gegen den Bau des Heliports Wache.

Später besuchten wir den Autor Tatsuhiro Oshiro und den Intendanten und Regisseur Ryoshu Koki im Nationaltheater Okinawa. Oshiro hat 1967 für seine Novelle „Cocktailparty“ den Akutagawapreis erhalten. Das „Ich“, die Hauptperson, ist ein privilegierter Japaner in Okinawa, und er wird auf eine Cocktailparty in einer US-Militärbasis eingeladen. Auf der Party hört er, ein US-Soldat habe ein japanisches Mädchen vergewaltigen wollen und sie habe sich gewehrt und ihn schwer verletzt. Das „Ich“ sagt sich: Wir haben dasselbe in der Mandschurei getan. Am Schluss der Novelle steht die Aussage, dass nicht der US-Soldat angezeigt, sondern die Cocktailparty kritisiert werden muss. Wir haben mit Oshiro auch über sein neues Tanzstück „Chifijin Tanjo“ gesprochen, das bald mit dem berühmten Frauenrollen-Schauspieler vom Kabuki, Tamasaburo Bando, zur Premiere kommen wird.

Das internationale Symposium hat am 13. März im Präfekturmuseum Okinawa stattgefunden. Okinawa hat eine eigene

Musik mit eigenen Melodien und Instrumenten. Zum Auftakt des ersten Teils hat Wataru Shinjo Volkslieder von Okinawa auf seinem Drei-Saiten-Instrument vorgespielt. Anschließend lasen zwei Lyriker ihre Gedichte vor: Kaoru Sasaki („Deep Summer“) und der junge Dichter Takahiro Miyagi.

Der zweite Teil bestand aus vier wissenschaftlichen Vorträgen. Zunächst Akira Ichikawa: „Ruf aus den finsternen Zeiten. Über Brechts Gedichte im dänischen Exil.“ Ichikawa begann seinen Vortrag mit dem Fotoepigramm von Brecht: „Seht diese Hüte von Besiegten! Und / Nicht als man sie vom Kopf uns schlug zuletzt / War unsrer bitterm Niederlage Stund. / Sie war, als wir sie folgsam aufgesetzt.“ Er hat vier Gedichte von Brecht mit eigener Übersetzung ins Japanische vorgelesen und interpretiert. Im Gedicht „Über die Bezeichnung Emigranten“ schrieb Brecht: „Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten. / Das heißt doch Auswanderer. Aber wir / Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß / ...“ Ichikawa verglich das Gedicht mit der Situation der in China ausgesetzten japanischen Kinder während des Zweiten Weltkriegs. Der japanische Militarismus hatte die Mandschurei erobert und dort ein Japanisches Kaiserreich begründet, aber als eine schwere Niederlage von Japan eindeutig wurde, ist das japanische Militär rücksichtslos geflohen. Die verlassenen japanischen Kinder wurden von Chinesen adoptiert und sind als Chinesen aufgewachsen. Ichikawa resümierte, dass auch sie gewiss sagen würden: „Wir sind keine Emigranten, sondern Ausgesetzte, Verlassene.“

Der folgende Vortrag von Joachim Lucchesi stand unter dem Titel „Die Geschwindigkeit des Epischen. Blitzkrieg und Kriegskunst bei Brecht“. „Brechts ‚Kriegs-Kunst‘ will der sieghaften Technologie deutscher Waffen ein Theater, eine Poesie, eine Literatur entgegensetzen, welche nicht min-

der von Geschwindigkeit, Präzision und Durchschlagskraft bestimmt sein sollen. Er versucht, der Gewalt der Kriegsrealität eine neue Kunstform entgegenzusetzen, welche die Katastrophen des 20. Jahrhunderts zu gestalten vermag.“ Lucchesi schlussfolgerte: Brechts Versuche gelangen nicht so gut, weil ihm infolge der Machtübergabe an Hitler ein verfügbarer, experimentierbereiter Theaterapparat, Verlage, Presse, Hörfunk, Schallplatte und Filmindustrie genommen waren.

Dann sprach Hirokazu Akiba über „Brechts Strategie. Eingriff in Alltäglichkeit“. Er thematisierte zunächst einige Inszenierungen von „Mutter Courage und ihre Kinder“ in Japan und überprüfte daran die Aktualität von Brecht. Anschließend sprach er über Brechts Balladen und Epigramme.

Den Abschluss bildete Shoko Yonahas Vortrag: „Okinawa-Krieg, Besetzung von den USA, endlose Nachkriegszeit.“ Sie suchte Spuren Okinawas und des Krieges im Stück „Jinruikan“ von Shosin Chinen sowie in „Cafe RYCOM“ von Kazumi Uesato.

Insgesamt hatten wir auf dem Symposium sehr aufschlussreiche Diskussionen und ein größeres Publikum als erwartet.

Am letzten Tag unseres Aufenthalts haben wir den Peace Memorial Park und das Peace Memorial Museum Okinawa besucht. Dieser Park ist der einzige, der den Gefallenen im Okinawa-Krieg, Freund und Feind gemeinsam, also Japanern und Amerikanern gewidmet ist. Ich erinnere mich an die Sätze an der Wand im Museum:

„To be sure it is human beings who start wars. But more than that. Isn't it we human beings who must also prevent wars?“[¶]

ichikawa@let.osaka-u.ac.jp



Im Brechthaus Berlin wurden von Anfang Mai bis Ende Juni in einer Ausstellung vier Gemälde (Öl auf Papier) von Cornelia Groß gezeigt: zu Bertolt Brechts Gedicht, „Das Frühjahr kommt“ (geschrieben 1931, GBA 14, 127).

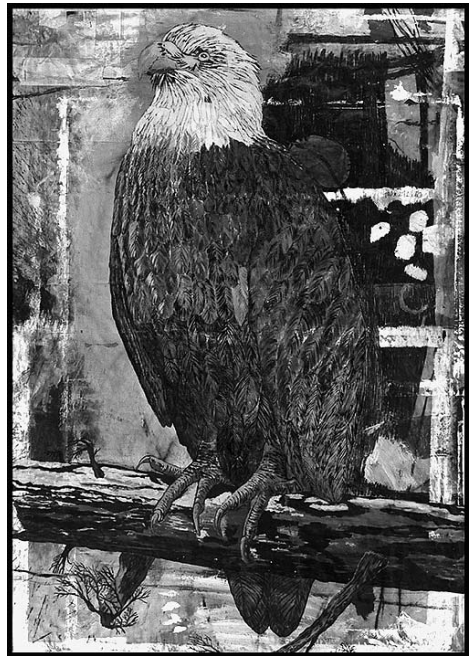
„Das Frühjahr kommt

(...)

In neuem Lichte
erscheint die Landschaft den Liebenden im Frühjahr.
In großer Höhe werden die ersten
Schwärme der Vögel gesichtet.
Die Luft ist schon warm.
Die Tage werden lang und die
Wiesen bleiben lang hell (...)

Die Künstlerin schreibt dazu: *Viele Gedichte Brechts – so die Literaturwissenschaft – sind als Reaktion auf Ereignisse in der Außenwelt, also im Zusammenhang mit konkreten Gelegenheiten, entstanden und „erschließen sich dem Leser oft dann, wenn er sie auch so auffasst, als Gelegenheitsgedichte im Wortsinn“ (Berg/ Jeske, Bertolt Brecht, Stuttgart 1998, S. 141f.). Diese „Gelegenheitsbezogenheit“ ist für mich der Frühling; seit 100 Jahren wurde nicht so viel von ihm gesprochen wie in diesem Jahr. Meine Vögel sollen es besingen ...*

Cornelia Groß



FRANS HAACKEN: EIN VERNACHLÄSSIGTER IKONOGRAPH BRECHTS

Von Till Schröder

1949 ist ein Jahr der Premieren: Deutschland feiert mit großem Brimborium das Goethe-Jahr, gebiert zwei deutsche Staaten, freut sich über das erste Oktoberfest nach Kriegsende in München und den ersten Rosenmontagsumzug in Köln – und heißt Brecht in Berlin wieder willkommen. Im Januar feiert das „Berliner Ensemble“ mit „Mutter Courage“ Premiere am Deutschen Theater. Im gleichen Monat tritt zum ersten Mal ein bis dahin unbekannter Akteur in Brechts Umfeld auf den Plan – Frans Haacken (1911–1979). Sein Schutzumschlag zu Brechts erster Prosa-Veröffentlichung in Deutschland nach der Emigration – die „Kalendergeschichten“ im Gebrüder Weiss Verlag Berlin – ist der Auftakt einer produktiven, aber vergessenen Zusammenarbeit, die bis zu Brechts Tod 1956 reichen wird. Haacken schuf dabei zwei Ikonen der Brecht-Illustration – „Der verwundete Sokrates“ und „Mutter Courage“ –, die das visuelle Gedächtnis zu Brechts Werk vor allem in der DDR prägten. In der Brecht-Forschung, die bisher kaum eine Arbeitsbeziehung Brechts unbeleuchtet ließ, blieb er erstaunlicherweise ein fast unbeschriebenes Blatt.¹

Brecht und Haacken müssen sich irgendwann bei Brechts erstem Berlin-Besuch Ende 1948 kennengelernt haben. Die „Kalendergeschichten“ erscheinen gleich zu Jahresanfang 1949. Da Brecht üblicherweise viel Einfluss auf die Gestaltung seiner Bücher nahm, wird es hier bereits einen gewissen Abstimmungsbedarf gegeben haben. Möglicherweise kam der Kontakt über Haackens Freund, den Schauspieler Albert Venohr, der 1928 den Ede in der Berliner Uraufführung von Brechts „Dreigroschen-

oper“ spielte. Oder über die Trickfilmerin Lotte Reiniger, gute Freundin Brechts, mit der dieser Anfang der 1930er Jahre einen Trickfilmteil für das nie realisierte Stück „Der Kaffeesackschmeißer“ plante. Haacken kennt sie aus gemeinsamer Arbeit während des Krieges für die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht und stellte bereits im Frühjahr 1946 gemeinsam mit ihr in seinem Atelier in der Joachimsthaler Straße am Kurfürstendamm aus. Dieses Dachatelier Haackens im Haus der Jüdischen Gemeinde war unmittelbar nach dem Krieg ein kultureller Hotspot. Immer samstags traf sich hier, wer gerade in Berlin Halt machte oder den Neuanfang wagte: Hier tummelten sich Köpfe aus dem Dunstkreis der Galerie Rosen wie der Maler Heinz Trökes und der Keramiker Jan Bontjes van Beek; der ehemalige Reichskunstwart der Weimarer Republik und „Tagespiegel“-Gründer Edwin Redslob; Kritiker wie Friedrich Luft und Werner Fiedler; der „Golem“-Regisseur Carl Boese. Auch die Grande Dame des Theaters, Hilde Körber, die Übersetzerin und Autorin Maria Teichs und Karin Graudenz, Tochter des als Mitglied der Roten Kapelle hingerichteten Pressefotografen John Graudenz, gehören dazu. Marga Rodig-Schoeller, Inhaberin der legendären Bücherstube Schoeller am Ku'damm, ebenso wie die britischen Berlin-Korrespondenten Anthony Mann („Daily Telegraph“) und John Buist („London Times“).²

Haacken ist, als er Brecht trifft, bereits ein bekannter Illustrator und Künstler. Er feierte erste Erfolge mit satirischen Holz-

2 Viele dieser Besucher haben sich in einem Gästebuch handschriftlich verewigt, das sich im Besitz eines Haacken-Enkels befindet.

1 Erwähnt in GBA 18, S. 631 und 660



Umschlag „Kalendergeschichten“ (1949)

schnitten (einen hängte sich Erich Kästner in die Redaktion der „Neuen Zeitung“ in München),³ schuf unter widrigsten Umständen während der Berlin-Blockade „Das Spatzenfest“, den ersten Langtrickfilm nach dem Krieg, und berührte viele Menschen mit ungewöhnlich gedämpft-kolorierten Illustrationen für Kinderbücher. Er ist einer der Stars des progressiven Felguth-Verlages in Berlin.⁴ Irgendetwas an Haackens Stil scheint Brecht geschätzt zu haben. Vielleicht den ironisch-mageren Strich seiner Federzeichnungen oder die am Expressionismus geschulte Steifigkeit seiner Hochdrucke (Haacken genoss noch die Ausbildung an der Bauhaus-orientierten Kunstgewerbeschule Aachen, bevor die

Nazis sie übernahmen). Als „Graphiker der scharfkantigen Einprägsamkeit“ beschreibt ihn die zeitgenössische Presse, dessen „Gestalten aussehen, als seien holzgeschnittene Figuren der Gotik aus ihren Schreinen herausgetreten in unsere realistische Welt“.⁵ Beide Techniken setzt er für Brecht ein. Sie scheinen im Rückblick vielleicht Brechts Postulat der Verfremdung in grafischer Hinsicht angesprochen zu haben.

Der Umschlag für die „Kalendergeschichten“ zeigt 18 Schabblatt-Vignetten, Charaktere und Situationen aus den einzelnen Geschichten Brechts, die in einem ähnlich almanachigen Raster wie der Text zu jeweils neun Motiven vorn und hinten angeordnet sind: beispielsweise der Dorn in Sokrates' Fuss, das Kind im Kreidekreis, der Soldat von La Ciotat. Die Gestaltung des Buchs selbst scheint noch eine Synthese

3 Dankesbrief Kästners an Haacken vom 20.2.1946 (Haacken-Nachlass).

4 Zu seinen Erfolgstiteln gehören Felguths „Seidenquast's Rosenhochzeit“ (1946), Lomans „O Freude über Freude“ (1947) und Krekis „Husch, das gute Gespenst“ (1948).

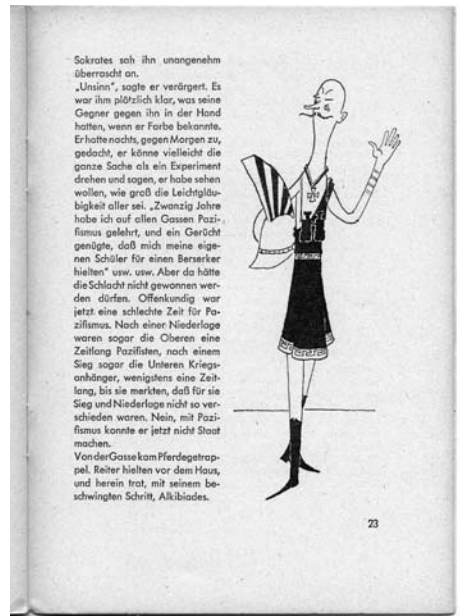
5 Ein großes Ja und ein kleines Nein. In: Der Tagespiegel, 24. Dezember 1947.



Cover + Innen-Illustration „Der verwundete Sokrates“ (1949)

aus verschiedenen ästhetischen Einflüssen auf Brecht zu sein. Von der Erstauflage existieren zwei Varianten. Der Umschlag ist immer von Haacken. Die Einbände dagegen, beide von Walter Bergmann gestaltet, verwenden eines Mal eine Zeichnung von Caspar Neher und setzen das andere Mal auf eine rein typografische Lösung (siehe anhängende Bibliografie).

Diesem ersten Versuch, Brechts Worte in Bilder zu bringen, folgen im selben Jahr noch weitere. Zum einen beknieten Herbert Sandberg und Günter Weisenborn, Herausgeber der Kunst- und Satirezeitschrift „Ulenspiegel“, Brecht schon länger, auch etwas von ihm publizieren zu dürfen. Als er zustimmt, wird seinem Text wieder ein Bild von Haacken beigelegt. Neben dem „Soldat von La Ciotat“ in der Ausgabe 22/1949 prangt ein Holzschnitt Haackens zur „Mutter Courage“, ein Bild der stummen Katrin mit der Trommel. Später folgt ein Schabblatt Haackens zur „Debat-



te im Schwitzbad“, einem Auszug aus dem „Dreigroschenroman“ (13/1950). Und zum zweiten werden Brecht und Haacken Geburtshelfer des Kinderbuchverlags: Das erste Buch des frisch gegründeten Verlags ist „Der verwundete Sokrates“. Es geht im Dezember 1949 mit 100.000 Stück an den Start. Die aus den „Kalendergeschichten“ herausgelöste Geschichte um den unfreiwilligen Kriegshelden Sokrates illustriert Haacken mit augenzwinkernd sparsam-realistischen Federzeichnungen, die es bis in die 1. Deutsche Karikaturenausstellung 1954 schaffen und später immer mal wieder in Sammelbänden aufgenommen werden. Jetzt hat praktisch jedes Schulkind in der neu gegründeten DDR einen Brecht und einen Haacken auf dem Pult. Denn dieses broschiierte Heftchen aus der Serie „Unsere Welt“ wird in großen Mengen von den Schulen abgenommen.⁶

⁶ Die Prominenz dieser Ausgabe spiegelt sich in zwei weiteren Aspekten: Zum einen wurde im Zuge der Recherchen zu Haacken eine Vorzugsausgabe des

Brecht zieht Haacken noch 1949 zum Plakatdesign seines frisch gegründeten Theater-Ensembles heran. Zusammen mit Peter Palitzsch entwirft Haacken für die erste Gastspielreise nach Westdeutschland eine Plakatzeichnung zu „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ (1949), die mit „humoristischer Verve über den ihr zugewiesenen Rahmen hinausgreift“, so das Urteil des langjährigen Chefgraphikers des Berliner Ensembles, Karl-Heinz Drescher im Rückblick.⁷ Vor allem die Motive zu „Der Hofmeister“ (1950) und „Mutter Courage“ (1951) setzen durch Haackens kantigen Ausdruck neue kraftvolle Akzente. Letzteres ist sicherlich zu einer Ikone der Plakatkunst der 1950er erwachsen. Neben dem berühmten Szenenfoto Helene Weigels von Hainer Hill bestimmte dieser Holzschnitt von Haacken in den Augen vieler Betrachter den Look des Ensembles. Der Grafiker Wolfgang Würfel erinnert sich: „Zu der Zeit waren wir ja alle Brecht-Fans. Die Sachen für ihn haben sehr viele beeindruckt. Haacken war ein Bühnenmensch, das hat ihn geprägt. Er war uns ein Vorbild in dem Sinne, dass er die Fähigkeit besass, sich immer auf die Dinge einzustellen. Trotz der großen Bandbreite von Techniken besass er diesen unverwechselbaren Stil.“⁸ Für insgesamt fünf Plakate des Berliner Ensembles zeichnet das Duo Palitzsch/Haacken verantwortlich

(auch noch „Wassa Schelesnowa“, 1949, und „Der zerbrochne Krug“, 1952).

Als Brecht beginnt beim Aufbau-Verlag zu publizieren, ist Haacken auch wieder an seiner Seite. Sowohl der Schutzumschlag zum „Dreigroschenroman“ (1950) als auch die Text-Illustrationen der Neuauflage der „Kalendergeschichten“ (1954) liegen in Haackens Hand. Während noch beim „Dreigroschenroman“ der Verlag mit Übergabe eines Belegexemplars an Brecht diesen lapidar per Brief in Kenntnis setzt, „das Buch erhält einen Schutzumschlag von Haacken“⁹ wahrscheinlich in der selbstverständlichen Annahme, eine andere Option wäre für Brecht gar nicht in Betracht gekommen, scheint es ihm bei der Neuauflage der „Kalendergeschichten“ eine eigene Herzensangelegenheit, Haacken bereits im Vorfeld der Publikation mit im Boot zu haben. Der Vertragstext zwischen Aufbau und Brecht benennt ihn explizit: „Das Werk wird mit Illustrationen von Frans Haacken versehen“.¹⁰ Angesichts der Tatsache, dass Brecht in der Vereinbarung auch zusichert, seinen ursprünglichen Vertrag mit dem Westberliner Verlag Gebrüder Weiss gelöst zu haben, damit das Buch in der DDR erscheinen kann, zeugt es schon von bemerkenswerter Chuzpe, dem Ex-Verlag, mit dem es noch einiges an juristischer Spiegelfechterei geben wird, auch den Illustrator abspenstig zu machen. Eine folgerichtige Wahl. Gerade diese Illustrationen prägen – neben den späteren Kinderbüchern „Peter und der Wolf“¹¹ und „Alice im Wunderland“ – die Rezeption Haackens besonders im Ostblock. Die Haacken-Ausgabe erscheint in Lizenz in der ČSSR, der

Titels entdeckt. Ein Leineweinband mit goldgeprägten Deckeln und gedruckt auf unbeschnittenem Japanpapier. Bisher waren vom Kinderbuchverlag keine solch bibliophilen Ausgaben bekannt. Zum anderen hat das Thema Haacken nachhaltig beschäftigt. Er fertigte weitere Zeichnungen in diesem Stil der griechischen Feldherren mit Eisernem Kreuz an der Brust unter anderem für den „Berliner Kurier“ (1950) und das Programmheft „Die schöne Helena“ des Berliner Metropoltheaters (1960).

- 7 Dieckmann, Friedrich; Karl-Heinz Drescher (Hrsg): Die Plakate des Berliner Ensembles 1949–1989. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992. S. 38. Das Buch enthält auch eine Übersicht aller Plakatvarianten, an denen Haacken beteiligt war.
- 8 Interview des Autors mit Wolfgang Würfel (8. Mai 2012).

9 Brief des Verlagsleiters Erich Wendt an Brecht vom 16. Mai 1950. Das Archiv des Aufbau-Verlags lagert als Deposition 38 in der Staatsbibliothek zu Berlin. Brieftext einsehbar unter sbb iiiia dep38 0757 0004_r.

10 Vertrag vom 20. November 1953. ebenda: sbb iiiia dep38 0565 0009_r.

11 Es ist DER Klassiker unter den Haacken-Büchern, übersetzt in über 20 Sprachen und als einziges seiner Werke noch heute im Druck.

Sowjetunion (auf Estnisch) und Ungarn (siehe anhängende Bibliographie). Interessanterweise vermischen sich in Gesprächen mit Zeitzeugen die Buch-Motive mit denen von angeblich erinnerten Plakaten für das Berliner Ensemble. Neben Karl von Appen und Caspar Neher ist es eben Haacken, der anfänglich das Brechtsche Werk ins bildliche Bewusstsein der Öffentlichkeit transplantiert. Die neuerliche Variation des Sokrates als Schabblatt findet später auch Verwendung als Titelillustration für die viel verbreitete Taschenbuchauflage der „Kalendergeschichten“ in der Reihe Billige Bücher (bb) des Aufbau-Verlags. So sind allein in der DDR bis Ende der 1960er Jahre drei Brechtsche Sokrates-Varianten von Haacken im Umlauf. Eine ganze Generation wächst mit seiner Interpretation auf.

Ein letztes gemeinsames Projekt bleibt leider unvollendet. Es platzt in eine äußerst produktive Phase Haackens. Er hat gerade das Erscheinungsbild des Metropoltheaters neu entworfen, dessen Chefgrafiker er wurde. An der Volksbühne arbeitet er parallel mit Roman Weyl zusammen und entwarf Plakate und Programmhefte für Deutsches Theater und Deutsche Staatsoper. Außerdem ist er weiterhin als Buchgestalter für Verlage wie S. Fischer, Aufbau-Verlag, Kinderbuchverlag und Gebrüder Weiss sowie als Werbetrickfilmer für Hello Weber tätig. Noch 1956 tritt Brecht an ihn heran. Er wünscht sich Illustrationen zu „Die Dreigroschenoper“ für den Aufbau-Verlag. Lektor Günter Caspar schickt Haacken am 9. Juni mit der Bitte um Erteilung eines Passierscheines zur sowjetischen Militärregierung: „Herr Frans Haacken, Berlin W15, Joachimsthaler Str. 13, als Illustrator u.a. von Büchern Brechts, langjähriger Mitarbeiter unseres Verlages, hat die Absicht, zu einer Rücksprache über Fragen der Illustrationen mit Nationalpreisträger Bertolt Brecht nach Buckow (Märkische Schweiz) zu fahren. Wir bitten, Herrn Haacken die notwendigen Passierscheine, auch für sei-

nen Wagen, auszufertigen.“¹² Brecht residiert in seinem Sommerhaus, um sich von den Folgen einer stationär behandelten Grippe zu erholen. Im Haacken-Nachlass befinden sich zwei Schabblatt-Varianten ein und desselben Motivs zu Peachums Instrumentenladen. Die Zuordnung der Entwürfe ist nicht endgültig geklärt. Ein Blatt trägt den Vermerk „S. 12“. Das Motiv korrespondiert mit der Aufbau-Ausgabe des „Dreigroschenroman“ von 1950. In der Erstauflage verzeichnet das Impressum Haacken mit „Zeichnungen“, obwohl keine Illustrationen abgebildet sind, bei den Nachauflagen steht „Schutzumschlag“. Möglicherweise war ursprünglich eine illustrierte Ausgabe geplant, zu der Haacken die Bilder schuf, oder er nutzte das Buch als Inspiration für das Treffen mit Brecht 1956. Ob diese es aber je auf Brechts Schreibtisch schafften, ist ungewiss. Brecht stirbt am 14. August aufgrund seines zeitlebens angegriffenen Herzens. Mit Brechts Tod endet auch dieses Projekt. Haacken gestaltet nur noch den Schutzumschlag zur Ausgabe der „Mutter Courage und andere Stücke“ (1957) in Aufbaus Reihe „Deutsche Volksbibliothek“, eine Neuinterpretation des BE-Plakates, nur diesmal als Schabblatt. Es wird die letzte Berührung seinerseits mit Brechts Werk sein.

Dass nun die Zusammenarbeit der beiden später in der Forschung so wenig Beachtung fand, könnte auf zwei Tatsachen beruhen: Zum einen liegen bedauerlicherweise weder über die Arbeits- noch die persönliche Beziehung der beiden irgendwelche schriftlichen Zeugnisse vor. Im Brecht-Archiv findet sich zwar eine Spur: ein Geschenk Haackens für Brecht. Es ist ein Exemplar der August-Scholtis-Novelle „Die Fahnenflucht“ (1948, Chronos-Verlag) zu der Haacken die Holzschnitte schuf. Die Widmung ist knapp: „für B. B. / mit besten Grüßen / haacken / 9. 1. 1950“.¹³ Ein einziger Kom-

12 ebenda: sbb iiiia dep38 0136 0003_r.

13 Bertolt-Brecht-Archiv, Nachlassbibliothek, nb bb h 06/003; vgl. Bertolt-Brecht-Archiv (Hrsg.), Die

mentar Haackens ist mündlich in seiner Familie überliefert: „Brecht sagt auch genauso grinsend, das Köpfchen muss ab. Der ist undurchschaubar.“¹⁴ Das Verhältnis zwischen Haacken und Brecht, so scheint es, war eine reine Arbeitsbeziehung, fruchtbar aber nicht herzlich. Angesichts der notorischen Begabung Brechts, Arbeit und Privates zu vermischen, ist es erstaunlich, dass sich beide über sieben Jahre lang künstlerisch schätzten, aber nie menschlich zueinander fanden. Dennoch setzt Haacken Brecht noch später ein zeichnerisches Denkmal in Form einer Porträtzeichnung des jungen Brecht als Teil der Illustrationen zu Alfred Kantorowicz' Anekdotensammlung „Meine Kleider“ (1957). Kantorowicz bekam die Bilder nie zu Gesicht, floh er doch noch vor Erscheinen des Buchs im Aufbau-Verlag nach Westdeutschland. Das Buch wurde später aus den DDR-Bibliotheken entfernt.

Zum anderen liegt es am immensen Aktionsradius Haackens: Er arbeitete als Theatergrafiker, Buchillustrator, Autor, Werbegrafiker, Trickfilmer, Kirchenglasgestalter, Übersetzer, Karikaturist. Und das für Ost wie West. Er illustrierte die Jahresberichte des Westberliner Senats sowie Keller- und Feuchtwanger-Ausgaben für den Aufbau-Verlag. Er zeichnete für den „Tagesspiegel“ und die Zeitschrift „Horizont“ im Westen und für den „Aufbau“ im Osten. Er publizierte beim Kinderbuchverlag wie bei Otto Maier Ravensburg. Und er machte immer wieder Trickfilme, sei es für Werbung, Schule oder später „Die Sendung mit der Maus“. So entschwand er dem Blick der Theaterleute und Buchgestalter – und mit seinem Umzug nach Holland in den 1970er Jahren, wo er 1979 starb, fast gänzlich aus dem Gedächtnis. Mit den Fingern in so vielen Töpfen beiderseits des Eisernen Vorhangs ist es nicht verwunderlich, dass viele



Unveröffentlichter Entwurf für „Dreigroschenroman/-oper“ (1950/56)

nur die Fingerkuppen wahrnahmen, nie den ganzen Menschen. Haacken rutschte durch die Maschen des kunstgeschichtlichen Netzes. Und damit auch sein Anteil an Brechts Werk.

Till Schröder ist Journalist und Autor. Von ihm erschien kürzlich die erste Monographie zu



Frans Haackens weitverzweigtem Schaffen. „Frans Haacken. Zeichner zwischen 3 Welten. Eine bibliographische Expedition in Buch, Film und Grafik des Künstlers Frans Haacken“. Berlin: Gretanton Verlag 2012. 232 Seiten, knapp 400 farbige Abbildungen.

www.gretanton.de

Bibliothek Bertolt Brechts, Frankfurt: Suhrkamp 2007, S. 124.

14 Interviews des Autors mit Haackens Stieftochter, Rosemarie Wagenfeld (25. April 2012).

1949

Brecht, Bertolt: *Kalendergeschichten*. Berlin: Gebrüder Weiss Verlag 1949 (1960, 1966). Schutzumschlag: Frans Haacken
Dieses Buch ist die deutsche Erstausgabe, erschienen im Januar 1949. Im selben Jahr lizenzierten noch zwei Verlage den Band: der Verlag Neues Leben in Berlin als jeweils Halbleinen und Pappband mit Einbandzeichnung von Gerhard Kreische und der Mitteldeutsche Verlag in Halle, ebenfalls Halbleinen mit einem Einband von Walter Bergmann mit der Zeichnung von Caspar Neher. Die hallenser Variante gibt im Impressum 1948 an, was sie fälschlicherweise in einigen Bibliographien zur Erstauflage erhob. Sie erschien aber auch erst später im Jahr 1949.

Varianten

1949: 183 (5) Seiten, 8°.

- a › Halbleinen nach Entwurf von Walter Bergmann unter Verwendung einer Zeichnung von Caspar Neher.
- b › typografischer Ganzleinen nach Entwurf von Walter Bergmann.
Einem Teil der Auflage beider Varianten lag ein Erratazettel zu Seiten 39 und 115 bei.
- c › Umschlagvariante: Zellophanpapier

1960: 173 (7) Seiten, gross-8°.

- d › *Veränderte Seitenzahl, vollkommen neu gesetzt und größeres Format als Ausgabe 1949, Ganzleinen mit Deckelvignette von Haacken. Ein Teil dieser Auflage existiert mit Produktionsfehler: Buchblock verkehrt herum eingebunden, so dass Vignette fälschlich kopfüber geprägt auf Einbandrück- statt Vorderseite erscheint.*

1966: 168 (3) Seiten, groß-8°.

- e › *Nochmals veränderte Seitenzahl, Ganzleinen mit einer Deckelvignette von Lothar Heinemann.*

Brecht, Bertolt: *Der verwundete Sokrates*. Berlin / Dresden: Der Kinderbuchverlag 1949

(1989). 28 Seiten. Broschur, Klammerheftung. Illustrationen: Frans Haacken. (Reihe: *Unsere Welt, Gruppe 1: Märchen und Geschichten*).

Varianten

1949

a › *Holziges Papier*

b › *Vorzugsausgabe (Stückzahl unbekannt): in Gold geprägtes Leinen unter Verwendung des Titelmotivs als Vignette, gedruckt auf unbeschnittenem Japanpapier*

1989

c › *Reprint, gestrichenes Papier*

2001

d › *aus der Original-Vorzugsausgabe gefertigtes Unikat als roter Ziegenmarbenspaltlederband mit Intarsien nach Holzschnitten von Hans Schmitz (Kölner Progressive), Vorsätze und Spiegel mit Zerkall-Büthenpapier erneuert, hergestellt von Robert Klein.*

Haacken, Frans: *Mutter Courage*. S. 6. In: *Ulen-
 spiegel*. Jahrgang 4, Nummer 22 / 1949.

1950

Brecht, Bertolt: *Debatte im Schwitzbad*. S. 7. In: *Ulen-
 spiegel*. Jahrgang 5, Nummer 13 /1950.

Brecht, Bertolt: *Dreigroschenroman*. Berlin: Aufbau-Verlag 1950 (1951, 1952, 1955, 1957). Brauner Kopfschnitt. Schutzumschlag: Frans Haacken

Varianten

a › 498 (6) Seiten. *Halbleinen mit Schutzumschlag: gelbes Papier, rote Typographie, Rückenaufrdruck „Halbleinen“ (1950)*

b › 498 (6) Seiten. *Dünndruck-Ausgabe, flexibler Ganzleinen mit Schutzumschlag: weisses Papier, grüne Typographie, Rückenaufrdruck „Ganzleinen“ (1950, 1951, 1952, 1955)*

c › 498 (6) Seiten. *Halbleinen mit Schutzumschlag (weisses Papier, grüne Typographie, Rückenaufrdruck „Halbleinen“) (1952)*

d › 486 (5) Seiten. *Ganzleinen mit Schutzumschlag (weisses Papier, grüne Typographie, Rückenaufrdruck „Ganzleinen“) (1957)*

1954

Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten. Gesamt-ausstattung und Illustrationen von Frans Haacken. Berlin: Aufbau-Verlag 1954 (1955). 229 (3) Seiten. Leinen mit illustriertem Schutzumschlag.

Varianten

1954

a › *roter Kopfschnitt*

1955

b › *ohne farbigen Kopfschnitt*

c › *Dünndruck-Ausgabe ohne Illustrationen.*

1957

Brecht, Bertolt: Mutter Courage und andere Stücke. Mit einem Vorwort von Benno Slupianek. Berlin: Aufbau-Verlag 1957. 311 (1) Seiten. Grauer, braungeprägter Ganzleinen mit illustriertem Schutzumschlag von Frans Haacken. (Reihe: Deutsche Volksbibliothek.)

1958

Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten. Berlin: Aufbau-Verlag 1958 (1965). Kl.-8°. 169 (7) Seiten. Illustrierte Broschur. (Reihe: Billige Bücher, bb 2). Umschlag: Gossow/Haacken
Brecht, Bertolt: Kalendárium: Régi és új históriák. Ins Ungarische übersetzt von Fónagy Iván. Nachwort von Walkó György. Illustrationen von Frans Haacken. Budapest: Magyar Helikon 1958. 196 (4) Seiten. Geprägter Leinen mit Deckel-Vignette nach Frans Haacken mit illustriertem Schutzumschlag.

1959

Brecht, Bertolt: Kalendrijutud. Ins Estnische übersetzt von Jaan Kross (Lyrik) und Helga Kross (Prosa). Illustrationen von Frans Haacken. Tallin: Ajalehtede-Ajakirjade Kirjastus 1959. 103 (1) Seiten. Fotografisch gestaltete Broschur, Klammerheftung. (Reihe: Loomingu Raamatukogu, Band 18).

1965

Brecht, Bertolt: Kalendářové historky. Ins Tschechische übersetzt von Rudolf Vápeník (Prosa) und Ludvík Kundera (Lyrik). Illustrationen von Frans Haacken. Prag: Svobodné Slovo 1965. 175 (1) Seiten. Illustrierter Leineneinband mit illustriertem Schutzumschlag. [Umschlag- und Einbandgestaltung: Miroslav Váša unter Verwendung von Illustrationen von Frans Haacken].

1970

Brecht, Bertolt: Madre Courage e i suoi figli. Übersetzt von Ruth Leiser und Franco Fortini. Turin: Einaudi 1970 (1972, 1974, 1979, 1981, 1990, 1997). 110 (2) Seiten. Broschur. (Reihe: Collezione di teatro. Numero 26)
Verwendung des deutschen Haacken-Plakats für das Berliner Ensemble als Umschlag-Motiv ab 3. Auflage 1970, vorher Fotomotiv. Nach 1997 typografische Lösung.

Varianten

a › *Motiv über ganzem Einband (bis 1979)*

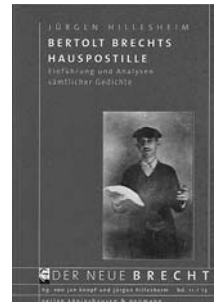
b › *Motiv verkleinert, nur noch in oberer Hälfte des Einbands (1981–1997)*¶

Zwei Neuerscheinungen, noch druckwarm



Der *Mahagonny*-Band in der Reihe BasisBibliothek, herausgegeben und kommentiert von Joachim Lucchesi, enthält eine Edition des seit 1929 nie mehr gedruckten Erstdrucks der Oper
ISBN 978-3518188637
7 €

Der Augsburger Jürgen Hillesheim hat bei Königshausen & Neumann die erste Komplettanalyse von Bertolt Brechts *Hauspostille* vorgelegt (Bd. 11 der Reihe „Der neue Brecht“)
ISBN 978-3-8260-5132-6
38 €



DAS FOTOARCHIV VON HAINER HILL IM BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

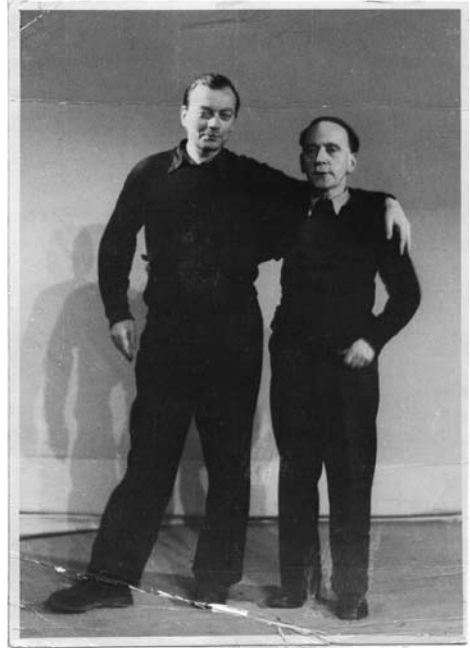
Bühnenbildner und Fotograf,
1913-2001

Von Anett Schubotz

Vor 100 Jahren wurde Hainer Hill geboren. Im September 2008 übergab Antje Hill den fotokünstlerischen Nachlass ihres Mannes an die Akademie der Künste, Berlin. Dieser wird seitdem im Brecht-Archiv als „Hainer-Hill-Archiv“ aufbewahrt. Sein Bühnenbildnerisches Werk befindet sich im Theatermuseum in München.

Hainer Hill, geboren am 28. Juli 1913 in Eberstadt bei Darmstadt, war Bühnenbild-assistent bei Caspar Neher, Fotograf und arbeitete später als Bühnenbildner und Ausstattungsleiter. Nach der Volksschule und einer Malerlehre besuchte er die Städtischen Gewerbeschulen Darmstadt, Fachklasse für Dekorative Malerei, sowie die Staatsschule für Kunst und Handwerk in Mainz, Fachklasse für freie und angewandte Malerei, welche er mit einem Diplom abschloss. 1935 war Hainer Hill Bühnenbildassistent bei Ludwig Sievert. Im gleichen Jahr begann die Zusammenarbeit mit Caspar Neher.

Seine Arbeits- und Wirkungsorte lagen zunächst in Frankfurt am Main, Darmstadt, Hamburg, Glyndebourne, Berlin und Wien sowie in Posen und in Gera. Zum Ende des zweiten Weltkriegs wurde er als Soldat eingesetzt (September 1944 bis Mai 1945). Die Jahre 1945 bis 1948 verbrachte er in russischer Kriegsgefangenschaft, dort entstanden Aquarelle und Zeichnungen. Wieder in Deutschland arbeitete Hill erneut in Gera und in Leipzig. Von 1950 bis 1953 war er Bühnenbildner und Regieassistent am Berliner Ensemble, von 1952 bis 1953



Hainer Hill und John Heartfield, Berlin, 1950

erhielt er neben der Tätigkeit am BE einen Gastvertrag an der Deutschen Staatsoper Berlin und 1953 bis 1954 einen Gastvertrag wiederum am BE. Bis 1961 arbeitete Hill als Ausstattungsleiter und 1. Bühnenbildner an der Deutschen Staatsoper weiter, danach siedelte er nach Westberlin über, zeitweise als freischaffender Bühnenbildner arbeitend und mit Engagements in Karlsruhe und Dortmund. Am 20. August 2001 starb Hainer Hill in Karlsruhe.¹

Wie kam der Bühnenbildner zum Fotografieren?

In der Spielzeit 1949/50 erreicht Hainer Hill, den 1. Bühnenbildner und Ausstattungsleiter des Schauspielhauses Leipzig,

¹ Die biografischen Daten sind folgender Publikation entnommen: Lothar Schirmer/Dirk Praller: Bühnen-Bilder. Hainer Hill und die Kunst der Projektion. Hrsg. v. Thomas Lindemann, Karlsruhe, Info Verlag, 2005

ein Anruf von Bertolt Brecht. Dieser bittet ihn um Bühnenbildprojektionen für Ruth Berlaus Inszenierung von Brechts Gorki-Bearbeitung *Die Mutter* in den Leipziger Kammerspielen. „Brecht und Berlau sind so zufrieden mit Hills Arbeit, dass Brecht (,Sie haben hier doch nichts verloren.)‘ ihn auffordert, an das Berliner Ensemble nach Berlin zu kommen.“²

Im BE angekommen, bemerkt Hill, dass die Arbeitsprozesse hier im Kollektiv ohne eine eindeutige Trennung der einzelnen Arbeitsbereiche erfolgen. Er ergreift „die Initiative, und wird so unversehens zum Fotografen. Bei den Carl-Zeiss-Werken in Jena erwirbt er zu seiner Kamera, einer Exacta Varex, zwei Sonare mit 18 und 30 cm Brennweite, für die damalige Zeit eine Besonderheit.“³

Hill hat in der Regel aus der siebten Reihe des Zuschauerraumes fotografiert. Seine Fotos geben nicht die Totale, die Brecht meist abgebildet haben wollte, sondern Details wieder. Er fotografierte Bewegungsabläufe und Einzelheiten der Probenarbeit. So entstanden viele hundert aussagekräftige Inszenierungsfotos von Hainer Hill.

Über Kontakte und Freundschaften sowie die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern liegen im Hill-Archiv weitere Aufnahmen und Portraits von u.a. Caspar Neher, Werner Egk und Hans Hartleb, Elisabeth Hauptmann, John Heartfield, Otto Klemperer, Rudolf Wagner-Regeny, Wolf Völker und Alfred Woppmann.

Der umfangreiche Fotobestand ist eine aufschlussreiche Ergänzung zu den bereits vorhandenen Beständen des Bertolt-Brecht-Archivs (Fotoarchiv, Fotoarchiv des Berliner Ensembles, Theaterdokumentation, Fotobestand Ruth Berlau, Vera-Tenschert-Archiv). Überliefert sind u.a.:

- ◆ 559 Szenenfotos zu *Mutter Courage und ihre Kinder*
- ◆ 102 Szenenfotos, 3 Negative und 34 Farbnegative zu *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen*
- ◆ 123 Szenenfotos, 10 Einzelfotos (Kostüme und Bühnenbild) und 17 Negative zu *Don Juan*,
- ◆ 9 Fotos zu *Der zerbrochene Krug*
- ◆ 28 Szenenfotos und 1 Foto (Bühne) zu *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*,
- ◆ 2 Szenenfotos, 10 Einzelfotos (Bühne und Dekoration), 13 Negative und 20 Farbnegative zu *Urfaust*
- ◆ 6 Szenenfotos und 1 Foto (Bühne) zu *Die Gewehre der Frau Carrar*
- ◆ 4 Szenenfotos, 8 Farbfotos der (Bühnen) Projektionen, 3 Kontaktabzüge von Platten und 14 Negative zu *Die Mutter*
- ◆ 4 Szenenfotos zur Probe *Katzgraben*
- ◆ 9 Szenenfotos zu *Die Verurteilung des Lukullus*

Zudem liegen 17 Kästen mit über 250 Negativfilmrollen 11 verschiedener Inszenierungen vor. Die Materialien befinden sich derzeit in Bearbeitung, können aber gern schon genutzt werden.

Hainer Hill hat einmal selbst formuliert: „Es kommt nicht darauf an, ein gutes Bild zu machen, sondern das Bild muss gut sein. Ein Bühnenbild hat nur Sinn und Wert, wenn es ein Stück erfasst und auch umfasst.“⁴ Dies zu bewerten, sind alle Interessierten eingeladen.¶

Fotonachweis: Hainer-Hill-Archiv; Quelle, die auch nach bemühten Recherchen nicht zu ermitteln war

Anett Schubotz ist Mitarbeiterin am Bertolt-Brecht-Archiv Berlin. schubotz@adk.de

2 Ebd., S. 29

3 Ebd., S. 33

4 Ebd., S. 62, 63

„ES WIRD SCHLECHTER“: DIE MÉTHODE COUÉ IN BRECHTS „IM DICKICHT DER STÄDTE“

Von Klaus Müller



Von Brecht über Horváth zu Coué

Während einer Probe zu Bertolt Brechts „Im Dickicht der Städte“¹ erinnerte mich eine Passage, die ich gerade hörte, an einen Dialog in Ödon von Horváths „Kasimir und Karoline“. Zwischen beiden Texten glaubte ich eine Art Familienverhältnis zu erkennen. Der „Dickicht“-Dialogfetzen meiner Mitspieler aus Szene 4, „Chinesisches Hotel“ lautet:

DER PAVIAN: Kannst du noch den kleinen Katechismus, Jane?

JANE plärrend: Es wird schlechter, es wird schlechter, es wird schlechter.²

Bei Horváth stimmt Karoline gegen Stück-

1 Die Premiere unter der Regie der israelischen Regisseurin Ofira Henig war am 7. Februar 2013 auf der Brechtbühne des Theaters Augsburg.

2 Bertolt Brecht, „Im Dickicht der Städte“ (1927), GBA 1, S. 463.

Der Pavian (Ulrich Rechenbach) prüft die Kenntnis von Jane (Sarah Bonitz) im „kleinen Katechismus“: „Es wird schlechter, es wird schlechter, es wird schlechter.“ Rechts Skinny (Sebastian Baumgart). Foto Nik Schölzel, Theater Augsburg.

schluss ebenfalls eine Litanei an, nur unter umgekehrten Vorzeichen. Ich blätterte im Textbuch unserer Horváth-Produktion der Spielzeit 2007/08.³ Am Ende des „Volksstücks“⁴ gibt es ein Gespräch zwischen Karoline und ihrer Oktoberfest-Bekanntheit.

3 Die Premiere von Horváths „Kasimir und Karoline“ unter der Regie von Adriana Altaras fand am 22.9. 2007 im Großen Haus des Theaters Augsburg statt.

4 Ödon von Horváth, „Kasimir und Karoline“, Gesammelte Werke 5, Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Zitiert nach der Fassung von 1932, eingeteilt in 117 Szenen, erschienen im Arcadia-Verlag; hier: Szene 115 (S. 137); Coué-Kommentar: S. 156.

SCHÜRZINGER: Du brauchst einen Menschen,
Karoline – –

KAROLINE: Es ist immer der gleiche Dreck.

SCHÜRZINGER: Pst! Es geht immer besser und
besser.

KAROLINE: Wer sagt das?

SCHÜRZINGER: Coué.

Stille

SCHÜRZINGER: Also los. Es geht besser – –

KAROLINE *sagt es ihm tonlos nach*: Es geht
besser – –

SCHÜRZINGER: Es geht immer besser, immer
besser – –

KAROLINE: Es geht immer besser, besser
– – immer besser – –

SCHÜRZINGER *umarmt sie und gibt ihr einen
langen Kuss*

KAROLINE *wehrt sich nicht*

SCHÜRZINGER: Du brauchst wirklich einen
Menschen.

KAROLINE *lächelt*: Es geht immer besser – –

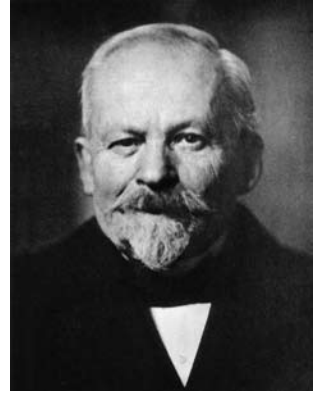
SCHÜRZINGER: Komm – – *Ab mit ihr.*

„Coué“. Er also schien die Verbindung zu
der Pavian-Jane-Sequenz zu sein. War er
das? Und wer war er?

Der Kommentar meiner Horváth-Taschen-
buchausgabe informiert mich knapp über
Emile Coué (1857–1926): „... ursprünglich
Apotheker, Begründer eines, der Autosug-
gestion verwandten, Heilverfahrens.“

Konnte es sein, dass bereits der junge Brecht
mit dessen Mantra der Selbstoptimierung
(„es geht immer besser“) gespielt hatte, nur
eben in ironischer Umkehrung? War Coué
tatsächlich der Stichwortgeber?

Michael Friedrichs, der „Im Dickicht der
Städte“ als Dramaturg betreute, stellte fest,
dass in den ihm vorliegenden Kommen-
taren zu diesem Stück ein Coué-Bezug
unerwähnt geblieben war, dass aber eine
Brecht-Coué-Verknüpfung für die Schaf-
fenszeit 1926/1927 dokumentiert ist. Es
gibt einzelne Fundstellen in der GBA, unter
anderem:



*Der Apotheker Emile Coué (1857–
1926) entwickelte Methoden der
bewussten Autosuggestion (Bild:
National Library of Medicine)*

GBA 10.383: Brecht [Revue] 6. Coué auf
Sumatra. Es geht mir mit jedem Tag immer
besser und besser.

Anm. der Redaktion, GBA 10.1112: [Notiz-
buch und Typoskript 1926.] Coué: Der fran-
zösische Apotheker Emile Coué entwickelt
und praktiziert seit 1910 eine psychothera-
peutische Heilmethode, die in erster Linie auf
Autosuggestion beruht. Spektakuläre Erfolge
verhelfen ihr in Europa zu einer weiten Ver-
breitung und führen dazu, daß sie auch von
Scharlatanen und Geschäftemachern aus-
genutzt und dadurch diskreditiert wird.

1925 und/oder 1926⁵ war ein schmaler
Sammelband von Schriften und Vorträgen
Coués und seiner Anhänger im Carl Reiser
Verlag Dresden erschienen, erstmals auf
Deutsch, unter dem Titel: „Selbsteilung
und Seelenerziehung durch Autosugge-
stion. Auszug aus den Veröffentlichungen
der Lothringenschen Gesellschaft für an-
gewandte Psychologie unter dem Vor-
sitz von Emil Coué“. Darin beschreibt der
französische Heiler die Anwendung seiner
Methode, die er so erfolgreich vermittelte,

5 Die mir vorliegende Ausgabe (UB Augsburg) hat als
Erscheinungsjahr 1926, das Todesjahr Coués; GBA
19.640 zitiert eine Ausgabe von 1925.

dass Pilgerscharen von Hilfesuchenden zu seiner Praxis in Nancy kamen:

Es genügt dies: wiederhole gewissenhaft fünfzehn- oder zwanzigmal, morgens und abends, wobei man die Lippen bewegen muß und an den Fingern abzählen oder besser an einem Rosenkranz mit zwanzig Kugeln, folgenden kleinen Satz: „Tous les jours, à tous points de vue, je vais de mieux en mieux.“⁶

Dieser einfache Satz ist der Kern der Methode. Variationen oder weitere Affirmationen, wie man sie heutzutage zuhauf in Ratgebern und Selbsthilfebüchern findet, hält Coué nicht für nötig, allenfalls noch eine kleine „Es-geht-vorbei“-Litanei bei körperlichen oder psychischen Schmerzen. Im Grunde aber reiche dieser eine Satz: „Mit jedem Tag geht es mir in jeder Hinsicht besser und besser.“

Ob Brecht die oben genannte Veröffentlichung bekannt war, ist nicht nachweisbar; die erste deutschsprachige Veröffentlichung von Coué selbst ist 1924 erschienen.⁷ Fest steht, dass Coués (invertierter) Glaubenssatz in der ersten Stückfassung von 1923 noch nicht erscheint.⁸ Die oben zitierte Arbeitsnotiz zu einer geplanten, aber nicht ausgeführten Revue mit „Coué auf Sumatra“ und eine weitere Stelle⁹ belegen, dass Brecht

sich zwischen 1925 und 1927 mit dem populären Zeitgenossen beschäftigt hat. Und schließlich findet sich im „Dickicht“ eine weitere Stelle, die sich eindeutig auf Coué bezieht: Szene 7, „Wohnraum der Familie Garga“, wird durch eine Hochzeitsrede Johns, des Vaters des Protagonisten George Garga, eröffnet.

JOHN: Seit der Mann ... mit der anderen Haut im Kohlendistrikt seine Hand über uns hält, geht es hier mit jedem Tag in jeder Hinsicht besser.¹⁰

Dieser Satz folgt exakt dem Originalwortlaut des Coué-Spruchs. Das dürfte jeden Zweifel ausschließen, dass Coué auch für Janes kleine Litanei Pate gestanden hat.¹¹

Kleine Litanei des sozialen Abstiegs

Wir können unterstellen, dass der zeitgenössische „Dickicht“-Zuschauer die eingängige Coué-Formel im Ohr hatte, ihren pointierten Einsatz also verstand – was im Effekt einen, wie Schauspieler zu sagen pflegen, „sicheren Lacher“ erzielen durfte. Was bedeutet es aber, wenn Brecht die Coué-Formel als „kleinen Katechismus“ bezeichnet und seine Abfrage einem Zuhälter in den Mund legt? Steht das „Besser-und-besser“ hier für ein komprimiertes Credo des modernen Fortschrittsglaubens? Und wenn es von Jane negiert wird, soll heißen: von einer Trinkerin in einem Bordell als böse Litanei (gut Augsburgisch von Brecht ausgedrückt) „geplarrt“ wird, kommentiert Brecht in seinem Chicago der Einzelkämpfer damit nicht auch den American

darunter und brachte es, ganz ohne Coué, zuwege, daß er Arras und Ypern innerhalb dreier Wochen vergaß, wie seine Geburt vor 29 Jahren.“ Die Lehre Coués ist offenbar so populär, dass die bloße Nennung seines Namens hier genügt, um die gewünschten Assoziationen beim Leser hervorzurufen.

10 GBA 1, 474.

11 Eine weitere Anspielung gibt es in Szene 9, Jane sagt zu George: „Man sagt: es wird besser, aber es wird immer noch schlimmer, denn das kann es.“ Brecht behandelt ironisch das „Es“ als handelndes Subjekt und bricht so die Phrase von innen auf.

6 Zitiert nach dem genannten Coué-Sammelband, Seite 29 (aus: „Geist und Körper in ihrer Wechselwirkung. Vortrag von Emil Coué“).

7 Im deutschsprachigen Journalismus der Zeit dürfte Coué umfangreich dargestellt worden sein. Die New York Times weist bereits für die Jahre 1922/23 zahlreiche Fundstellen auf (vgl. www.nytimes.com).

8 In der von Gisela E. Bahr 1968 in der Edition Suhrkamp herausgegebenen Ausgabe (dort als Fassung von 1922 bezeichnet) ist im Anhang eine später geschriebene Szene „Chinesisches Hotel“ abgedruckt (S. 107–109), die eine nahezu wortgleiche Passage enthält; das Typoskript stamme aus dem Nachlass von Erich Engel (S. 114, 131). Das Entstehungsdatum dieser Szene ist unklar, jedoch nach der Erstfassung, die die GBA auf 1923 datiert; sie ist dort nicht enthalten (GBA 1, S. 343–435).

9 GBA 19.268, in: „Nordseekrabben oder Die moderne Bauhaus-Wohnung“ (1926): „Aber dann war der Krieg zu Ende, und Kampert machte einen Strich

Dream und sein calvinistisches Prosperitätsversprechen? In Brechts „Riesenstadt“ benebeln sich Menschen, die vom sozialen Abstieg bedroht sind, nicht nur mit Zigaretten, Whisky, Bier und Liebessehnsucht, sondern auch mit pervertierter Autosuggestion. Wenn die Hoffnung auf ein besseres Morgen allein von der Einbildungskraft (und nicht etwa von kapitalistischen Marktgesetzen) abhängt, welche Aussicht auf Verbesserung der Verhältnisse hat ein derart unkritisches Bewusstsein?

Damit komme ich zurück auf die eingangs zitierten Brecht- und Horváth-Szenen. Sie zeigen junge Frauen, denen es im Grunde immer schlechter geht und die von Männern verführt werden, indem ihnen eine Verbesserung ihrer Verhältnisse suggeriert wird. Der Zuschneider Schürzinger fischt die Ex-Braut Karoline aus ihrer Katerstimmung mit ihrem Rückblick auf eine rosigere Zukunft.¹² Der Zuhälter Collie Couch, genannt Pavian, macht Jane, George Gargas Verlobte, mit Drinks und Sex gefügig („Es handelt sich um Liebe und es handelt sich um Cocktails“¹³). Die gesellschaftlichen Milieus, in denen Brecht und Horváth sich bevorzugt als Sprengmeister von Verlobungen betätigen, sind sozialdarwinistisches Dickicht, in denen ein „survival of the fittest“ vor allem die Anpassung der Frauen an die Ansprüche der Männer bedeutet. Immer sind es die männlichen Primaten, Paviane und andere Affen, die Coués Credo missbrauchen und mit Frauen ihren kleinen Katchismus der Abhängigkeit einstudieren.¹⁴

12 Horváth, Kasimir und Karoline, Seite 135, Szene 113: „Ich hab es mir halt eingebildet, dass ich mir einen rosigeren Blick in die Zukunft erringen könnte“; auch hier: enttäuschte Autosuggestion wie bei Brechts Jane.

13 GBA 1, 444.

14 vgl. Shlink in Szene 10, S. 491: „Der Wald! Von hier kommt die Menschheit. Haarig, mit Affengebissen, gute Tiere, die zu leben wußten. Alles war so leicht. Sie zerfleischten sich einfach.“ Die Affenmetaphorik zieht sich durchs Stück, dazu auch die Rolle „Manky“ (= monkey) als „sprechender Name“.

Brechts Spott entlarvt den Missbrauch der Selbstheilungsmethode als (Selbst-)Täuschungsmanöver. Selbstgefällig blendet der Vater John Garga, der sich ähnlich wie ein Zuhälter durch die Arbeit anderer aushalten lässt, alles aus, was ihm die Suggestion rauben könnte, er sei nicht der rechtmäßige Genießer fremder Früchte. Und wie der Vater, so der Sohn: Optimierungen, Aufbrüche, Reisepläne zu einer schönen neuen Welt, sie alle laufen ins Leere. Was George Garga am Ende bleiben wird, ist ein abgebrannter Holzhandel. Sein Utopia hat er schon früher aufgegeben. Die Trauminsel, die ihm aus der Ferne zuruft, es werde immer besser, heißt Tahiti.¹⁵ Ein paradiesisches Leben à la Gauguin, nichts weiter als eine Aussteiger-Phantasie. Von einer anderen exotischen Insel grüßt eine Revue-Nummer: „Coué auf Sumatra.“¹⁶

P. S.: Ich möchte darauf hinweisen, dass die Coué-Methode der Autosuggestion nicht zur Manipulation anderer (siehe Karoline und Schürzinger), sondern zur Selbsthilfe gedacht ist. Hierin sieht sie ihren Nutzen und ihre seriöse Verantwortung. Sie wird bis heute praktiziert und vermittelt.¹⁷ Auf youtube finden sich zum Stichwort Coué u.a. ein Anwendungsbeispiel (der Coué-Satz in vorschriftsmäßig monotoner Litanei zu einem Bindfaden-Rosenkranz), ein Tondokument mit Coués Stimme (von 1923), ebenso Schriften von Coué in französischen und englischen Hörbuchversionen.¶

Klaus Müller ist Schauspieler und studierter Theologe. Seit 1996 ist er festes Ensemblemitglied am Theater Augsburg. Im „Dickicht der Städte“ spielte er Pat Manky. mueller-augsburg@t-online.de

15 Szene 2, GBA 1, S. 453.

16 Wie sich in einer Revue ein satirischer Song auf Le Docteur Coué anhören könnte, lässt sich ebenfalls auf youtube abrufen: „La Méthode Coué – La Chanson par Les Pieds Nikoué“.

17 www.coue.org ist die Homepage von: „Deutsches Coué-Institut für Problemlösung“.

GANZ UND GAR HEUTIG

Der Jasager und Der Neinsager an der Staatsoper Berlin

Von Jürgen Schebera

Während der mehrjährigen Rekonstruktion des Stammhauses Unter den Linden ist die Berliner Staatsoper ins Schillertheater umgezogen und fand dort mit der „Werkstatt“ zugleich eine zweite kleinere Spielstätte vor, ideal geeignet für die Aufführung von Werken jenseits des Repertoires im großen Saal. Hier läuft seit zwei Jahren die Reihe „Junge Staatsoper“, in der, wie der Name bereits ankündigt, junge Kräfte mit viel Elan selten zu hörende Werke des Musiktheaters auf die Bühne bringen. In letzter Zeit wurden u. a. die Schostakowitsch-Operette *Moskau Tscherjomuschki*, Friedrich Goldmanns Kammeroper *R. Hot bzw. die Hitze* und Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* produziert.

Und nun also ein Abend mit zwei Schülern von Kurt Weill und Reiner Bredemeyer, nach Brechts 1930 entstandenen Texten. Damals hatte Elisabeth Hauptmann gerade das altjapanische Nô-Stück *Zenchiku* (Der Talwurf) übersetzt: Ein Knabe schließt sich einer rituellen Wallfahrt in die Berge an, er macht schlapp und gefährdet damit das Unternehmen. Ein alter religiöser Ritus legt für solchen Fall fest, dass der Betreffende ins Tal hinab geworfen wird. So geschieht es am Ende. Brecht war von der Rigorosität der Fabel beeindruckt und beschloss den Stoff zu säkularisieren. Nun begleitet der Knabe, um für die kranke Mutter in der Stadt Medizin zu besorgen, seinen Lehrer bei einer Klassenwanderung über die Berge. Vorher hat man ihn von dem alten Brauch des Talwurfs unterrichtet. Als die kritische Situation dann eintritt, fragt ihn der Lehrer, ob er einverstanden sei. Der Knabe antwortet mit Ja, der Chor kommentiert: „Er hat ja gesagt, er hat dem Brauch gemäß geant-

wortet.“ Nachdem der Knabe in den Tod gestürzt ist, erklingt noch einmal der das Stück einleitende Chor: „Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.“

Kurt Weill komponierte den *Jasager* als reichlich halbstündige Schulooper. Nach der Uraufführung am 23. Juni 1930 entbrannten heftige Debatten zu Brechts Text, der sich, auch nach Diskussionen mit Berliner Schülern, danach entschloss, eine Variante *Der Neinsager* zu verfassen, in der der Knabe am Ende dem alten Brauch widerspricht. (Es folgte wenig später, nun gemeinsam mit Hanns Eisler, eine zweite, diesmal politische Säkularisierung des Stoffes in dem Lehrstück *Die Maßnahme*). Kurt Weill hat aus nicht eindeutig zu klärenden Gründen den *Neinsager* nicht mehr komponiert.

Dies erfolgte erst 60 Jahre später durch den Komponisten Reiner Bredemeyer (1929–1995). Auf Einladung Paul Dessaus 1954 von München nach Ost-Berlin gewechselt, gehörten Arbeiten für das Theater zum wichtigen Bestandteil seines umfangreichen Œuvres. Ab 1961 wurde er für mehr als 30 Jahre Leiter der Bühnenmusik am Deutschen Theater. Als man dort 1978 *Die Dreigroschenoper* inszenieren wollte und die Brecht-Erben dies untersagten, schrieb Bredemeyer kurzentschlossen (nach einem Libretto von Heinz Kahlau) mit der *Galoshenoper* ein Stück gleichen Geistes, das zum großen Publikumserfolg geriet.

Zur Entstehung seiner *Neinsager*-Komposition hielt der Komponist fest: „Im Herbst 1990 habe ich in der Schweiz Brecht/Weills Schulooper *Der Jasager* erlebt und mich sehr schnell entschlossen, das ja auch schon 1930 geschriebene Pendant zu liefern. [...] Die letzten 40 Jahre haben mich von der leider Nichtüberflüssigkeit dieser Arbeit überzeugt. Viele werden nicht gefragt, und viele sind einverstanden mit Falschem‘ steht da im Text. Und etwas von einem ‚neuen Brauch‘, den man sofort einführen müsse; in

jeder Lage neu nachzudenken. Die glühende Brisanz der ja ursprünglich japanischen Story ist meiner Meinung nach überhaupt nicht erkaltet. Vielleicht ist es mir gelungen, mit kompositorischen Mitteln die so wunderbar einfach formulierten Gedanken neu und frisch anzuschieben.“

Die Aufführung der Jungen Staatsoper bestätigt eindrucksvoll das „Nichterkaltesein“ beider Brechtscher Texte sowie der Musiken von Weill und Bredemeyer. Das Publikum, auf die Spielfläche flankierenden Bänken platziert, während das Orchester auf der Empore musiziert, folgte über weite Strecken dem Geschehen mit fast atemloser Spannung. Regisseurin und zugleich Ausstatterin Aniara Amos verzichtet auf jegliches szenische Beiwerk, konzentriert sich voll auf die Führung ihrer ganz ausgezeichneten – und bis zur letzten Silbe verständlichen – Sängerdarsteller: Timothy Sharp als Lehrer, Maria Elisabeth Weiler als Mutter, Tim Fluch vom Kinderchor der Staatsoper als Knabe sowie der Jugendchor der Staatsoper. Der Chor agiert mit Masken und langen schwarzen Stöcken, die das Geschehen quasi vor sich hertreiben und öfters mit



Der Jugendchor

rhythmischem Aufstampfen die Wirkung der Musik verstärken. Am Pult des kleinen Orchesters bringt Max Renne die beiden unterschiedlichen Partituren voll zur Wirkung: Weills eindringliche Musik von 1930 ebenso wie Bredemeyers „moderne“, zuweilen an Dessausche Tonsprache anknüpfende Komposition.

Starker, lang anhaltender Beifall am Schluss. ♪



Im Haus des Knaben: Timothy Sharp (der Lehrer), Tim Fluch (der Knabe), Maria-Elisabeth Weiler (die Mutter)

DER KAPITALISMUS WANKT, ABER ER FÄLLT NICHT

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny am Hessischen Staatstheater Wiesbaden

Von *Andreas Hauff*

Kann Brechts und Weills Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ heute noch jemanden provozieren? Wenn ja, dann in Wiesbaden zur Eröffnung der Maifestspiele – könnte eine spontane Antwort lauten. Genau wie das renommierte Theaterfestival geht der (im Stil des Späthistorismus gestaltete) repräsentative Theaterbau der alten Kurstadt nicht nur zurück auf die Wilhelminische Epoche, sondern auf den ausdrücklichen Wunsch Seiner Majestät Wilhelms II. Insbesondere das prachtvolle Foyer im Neu-Rokoko hatte es dem Kaiser angetan. „*Das ist prächtig! So was hat man in Berlin nicht!*“, äußerte er bei der Erstbesichtigung. Mehr als andernorts ist bis heute das Wiesbadener Opernpublikum auf das 19. Jahrhundert fixiert. Ich erinnere mich gut, wie wir vor etwa 20 Jahren zu dritt in einer Vorstellung von Stephen Sondheims anspruchsvollem Musical *A Sunday in the Park with George* saßen und allem Anschein nach die einzigen im über 1000 Plätze fassenden Zuschauerraum waren, die überhaupt etwas mit dem Stück anfangen konnten. Und wie vor etwa zehn Jahren etliche Personen türenknallend eine Aufführung von Alban Bergs *Wozzeck* verließen, obwohl Intendant Manfred Beilharz eine denkbar zuschauerfreundliche Inszenierung auf die Bühne gebracht hatte.

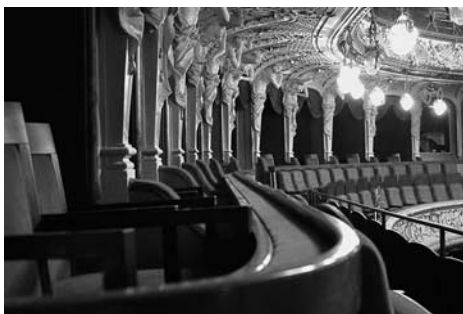
Brecht hat die Atmosphäre dieses alten Hoftheaters im Herbst 1921 geschnuppert, als Marianne Zoff dort engagiert war – er sah sie dort in Wagners *Rheingold*. Das war die Welt, zu der *Mahagonny* den Gegenentwurf bilden sollte.

Tatsächlich: Im vorletzten Jahr seiner Intendanz am Hessischen Staatstheater Wiesba-

den eröffnet Manfred Beilharz die 117. Internationalen Maifestspiele mit einer eigenen Inszenierung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Würde da die Empörung zum Skandal hochkochen – so wie Anfang der 1930er Jahre in Leipzig und andernorts? Oder würde der Regisseur das Stück zur Harmlosigkeit eindampfen? Während der festlichen Eröffnung am 27. April in den Theaterkolonnaden bei bitter kalten Temperaturen blieb die Frage noch unentschieden. Die Redner gaben sich zuversichtlich und fassten sich kurz, und eine Besetzung von vier Trompeten und vier Posaunen der Wiesbadener Musikakademie unter Leitung von Joachim Tobschall spielte in doppelchöriger Aufstellung *Denn wie man sich bettet* – eine Komposition von Ernst August Klötzke, dem Leiter der (allem Neuen gegenüber aufgeschlossenen) musik-theaterwerkstatt des Hessischen Staatstheaters. Klötzkes Titel *Denn wie man sich bettet* zitiert natürlich einen der berühmtesten Brecht-Weill-Songs. Und seine Musik entpuppt sich als geschickte Mischung von festlicher Fanfarenmusik und Opernpourri. In der Blechbläser-Besetzung wirken die „Schlagernummern“ der Oper allerdings durchaus „verfremdet“. Man denkt an die Posaunen des Jüngsten Gerichts oder diejenigen, die die Mauern von Jericho zum Einsturz brachten. Falsch ist das nicht. *Mahagonny* ist ja auch ein Stück über die von Menschen gemachte Apokalypse.

Als sich dann im Innern der Vorhang öffnet, ist ziemlich schnell klar: Beilharz hat auch diese Inszenierung zuschauerfreundlich konzipiert. Aber das tut er so gut und so unterhaltsam, dass manch ein Möchtegern-Provokateur unter den *Mahagonny*-

Regisseuren sich mehr als eine Scheibe davon abschneiden könnte. Der alte Routinier sorgt erst einmal dafür, dass die Pointen des Textes und des Szenarios beim Publikum ankommen, und die Zuschauer – von denen vermutlich viele das Stück wirklich zum ersten Mal erleben – reagieren. Es ist ja auch wirklich komisch, wie das Gangstertrio mit seinem LKW in der Wüste liegen bleibt und dann als Zeichen der Inbesitznahme des trostlosen Fleckens Erde den Unterrock von Leokadja Begbick hisst. Die Dame (Andrea Baker) und ihre beiden Adlaten Dreieinigkeitsmoses (Kiril Manolov) und Fatty der Prokurist (Erik Biegel) geben ein schönes Komikertrio ab und nehmen das Publikum schon einmal für sich ein – bevor sie dann im Laufe der Handlung „andere Saiten aufziehen“. Erst einmal verteilen sie im Parkett Werbezettel für die neugegründete Stadt.



Eröffnung mit Posaunen; das Interieur des Hessischen Staatstheaters (Fotos: Martin Kaufhold)

Erst recht werden die vier Holzfäller aus Alaska zu Sympathieträgern. Sie kommen aus dem Parkett – Leute wie Du und ich, nur eben nicht für die Premiere angezogen, sondern fürs Amüsement, und sie vollführen zu „Auf nach Mahagonny“ gleich einmal eine kleine übermütige Choreographie. Einer von ihnen – ich habe vergessen, wer – kann sogar steppen. Iris Limbarth, die Choreographin, hat ein Gespür dafür, wie viel vom Revue-Theater der Zwanziger Jahre in dieser Oper steckt. Bernd Holzapfel, der Bühnenbildner, lässt im Hintergrund tatsächlich einen grünen Mond aufscheinen. Und Manfred Beilharz hört genau auf den Text: Als Jimmy vor Langeweile ausrastet und „seinen Hut aufessen“ will, hat er das gute Stück tatsächlich in der Hand. Wie seine Freunde und die Mädels ihn beruhigen wollen, er sich aber nicht beruhigen lassen will – das ist wirklich gute Personenführung. Dass Beilharz statt „Konstabler“ „Polizisten“ einsetzt, ist konsequent. Nur: Gesungen ist es eine Silbe zuviel. Dass er die unbezahlte „Storestange“ durch den tatsächlich verwendeten Besenstiel ersetzt, zeugt ebenfalls für aufmerksame Textlektüre.



Dreieinigkeitsmoses (Kiril Manolov), Fatty (Erik Biegel) und der grüne Mond. Unten: Die vier Holzfäller aus Alaska; Jimmy (Daniel Brenna) rastet aus. (Fotos: Lena Obst)



Am Schiffsanleger von Mahagonny: Jenny (Emma Pearson) und die Holzfäller. (Foto: Lena Obst)

Daniel Brenna als Jimmy ist kein großer Held, ein Frauenschwarm schon gar nicht, in seiner von Kostümbildnerin Renate Schmitzer entworfenen Holzfällerkluft. Die ganze Zeit über hängt ihm sein riesiges Schnupftuch aus der Hosentasche. Jim ist ein bisschen naiver als seine Kumpels, ein bisschen ehrlicher, ein bisschen verletzlich. Vielleicht empfindet Jenny deswegen Sympathie für ihn. In der Hurrikan-Szene wird er wider Willen zum Helden, nimmt aber auch diese Rolle naiv an. Jennys Abkehr von ihm beginnt schon bald. In der Bordellszene fängt sie das *Kraniche-Duett* zu singen an. Sie sieht ihn nicht an dabei, aber er stimmt mit ein. Und so will sie später für ihn auch nicht zahlen, und als sie dann singt „und wird einer getreten, dann bist's du“, tritt sie ihn, der schon am Boden kauert, wirklich. Um so anrührender ist, wie sie ihn – nach langem Zögern und mit schlechtem Gewissen – zum Abschied wirklich küsst. Endlich einmal zeigt ein Regisseur die Zwiespältigkeit gerade dieser Figur. Emma Pearson ist darstellerisch ausgezeichnet, im Gesang des öfteren eine Spur zu opernhafte, zu wenig direkt. Daniel Brenna schafft es dagegen bruchlos vom Alltagsburschen zum Operntenor.

Als er in seiner eindrucksvollen nächtlichen Verzweigungsarie singt „Es darf nicht hell werden“, wird es auf der Bühne hell. So steht

es in der Regieanweisung – zumeist souverän ignoriert –, und so steht es als Pointe auch in der Partitur: Eine leise aufsteigende Melodielinie deutet den Sonnenaufgang an. Generalmusikdirektor Zsolt Hamar führt Orchester, Ensemble und Chor des Staatstheaters sorgfältig durch den Abend. Er lässt die Musik aussingen, ganz seriös und sinfonisch auf der einen Seite, schmissig und unterhaltsam auf der anderen, ohne dabei den Gesang zuzudecken. Wo es am Platz ist, darf die Violine schluchzen und die Hawaii-Gitarre jaulen. Aber man spürt auch Weills Nähe zu Gustav Mahler. Von düsterer Würde ist der große Trauermarsch des Finales. Hier ist sogar die Musik stärker als die Inszenierung.

Beilharz lässt zwar auch hier keine Langeweile aufkommen. Von allen Seiten kommen die Demonstranten. Sie tragen auf ihren Schildern neben den altbekannten Sätzen neue, aktuellere Parolen: „Für den Kampfeinsatz in Syrien!“, „Gegen die Rettung des Euro!“, „Gegen Ausländer!“, „Für die freiheitlich-demokratische Grundordnung“, „Occupy“ oder „Für die Freiheit der Banken“. Aber der Tempel des Kapitalismus mit den drei Geldmünzen-Säulen aus Yen, Euro und Dollar, der nach der Pause den Bühnenhintergrund bildet – er wankt bloß und fällt nicht. Die Apokalypse findet nicht statt, angesagt ist Weiterwursteln. Das mag derzeit als Kommentar zur politischen Lage taugen. Doch die Bedrohlichkeit, die diesem Schluss innewohnt, ist gekappt.

Das Premierenpublikum jedenfalls reagiert mit großem Applaus und viel Jubel für Darsteller und Orchester. Brecht und Weill dürften in Wiesbaden einige neue Freunde gewonnen haben. Aber ein bisschen mehr Provokation am Ende hätte schon sein dürfen – nachdem Jim, Jenny und die Stadt Mahagonny uns so nahe gekommen sind. ¶

Andreas Hauff ist Musikjournalist in Mainz.

EIN HOCH AUF DEN ÜBERSETZER! BEGEGNUNGEN UND WIEDERBEGEGNUNGEN BEIM 21. KURT-WEILL-FEST IN DESSAU

Von *Andreas Hauff*

55 Veranstaltungen in 17 Tagen – bei dieser Dauer und Frequenz ist es schwer, als Auswärtiger (bei schlechten Zugverbindungen zumal) noch den Überblick zu behalten. Die gewählten Schwerpunkte verdanken sich einer Mischung aus Terminzwängen, persönlichen Neigungen und vermuteter Wichtigkeit. Unübersehbar und unüberhörbar ist: Das Kurt-Weill-Fest hat nicht nur sein Stamm-Publikum gefunden, sondern auch seine Stamm-Künstler.

Nils Landgren, der schwedische Jazzposaunist, Artist-in-Residence 2009, war wieder da – zum wiederholten Mal, aber erstmals mit der von ihm geleiten Bohuslän Big Band aus Göteborg. Vom Publikum herzlich begrüßt, spielten die schwedischen Musiker im Anhaltischen Theater ein Programm unter dem Motto *Music for a While*. Der Titel, der mit der Ähnlichkeit zu „Weill“ spielt, zitiert eines der schönsten barocken Lieder überhaupt; es stammt aus der Schauspielmusik zu *Oedipus* des von Landgren sehr geschätzten englischen Barockkomponisten Henry Purcell. „*Mal sehen, ob die beiden sich begegnen*“, sagte er. So gab es denn viel Weill-Arrangements: „My Ship“, „September Song“, „Surabaya Johnny“, „Mackie Messer“, „Lost in the Stars“ – aber durchmischt mit Bearbeitungen barocker Kompositionen von Bach, Händel, Vivaldi und vor allem Purcell. Landgren führte die Band, blies seine rotschimmernde Posaune mit und ohne Dämpfer, virtuos und besinnlich, solistisch und alternierend mit Mitgliedern der Band, und dazwischen sang er noch mit zart-rauer Stimme.

Er kehre sehr gerne nach Dessau zurück, wo er so viel Spaß gehabt und tolle Leute

getroffen habe, sagte Landgren und erwies sich als Meister darin, sein Publikum mitzunehmen: „*War das erkennbar? Was war das?*“ – „*Der Bilbao-Song!*“ – „*Ja!*“, freute er sich über Reaktionen. Und war sichtlich gerührt, als Thomas Markworth, Präsident der Kurt-Weill-Gesellschaft, und Michael Kaufmann, Intendant des Weill-Festes, ihm, dem „alten Schweden“, auf offener Bühne die Ehrenmitgliedschaft der Weill-Gesellschaft verlieh. In das Arrangement der sanften Händel-Arie „*Lascia ch'io pianga*“ (aus der Oper *Rinaldo*) baute er zwischendrin „*Speak Low*“ (aus Weills Musical *One Touch of Venus*) ein und in die vorletzte Zugabe („*This time next year*“ aus Weills unvollendetem Projekt *Huckleberry Finn*) schmuggelte er dann tatsächlich Purcells „*Music for a While*“. Die allerletzte Zugabe, das schlichte schwedische Lied *Ack Värmland du sköna*, gipfelte in einer virtuosen Showeinlage, bei der Landgren die Posaune auseinander nahm und hintereinander auf Zug und Mundstück blies. Der „alte Schwede“ weiß: Das Publikum unterhalten, heißt auch immer wieder, es zu überraschen.

Diesjähriger Artist-in-Residence war der britische Dirigent und Weill-Experte James Holmes. Auch er zeigte starke Präsenz: Am Dirigentenpult, als Klavierbegleiter, als Arrangeur und im Gespräch. Dass er beim Eröffnungskonzert die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz aus Ludwigshafen dirigierte, verdankt sich der Konstellation, dass Intendant Michael Kaufmann im Dezember 2011 zusätzlich die Intendanz dieses Orchesters übernommen hat. Ludwigshafen ist schon seit 1988 Partnerstadt von Dessau, und Kaufmann ist bestrebt, seinen Spagat zwischen Sachsen-Anhalt und Rheinland-

Pfalz personell und inhaltlich fruchtbar zu machen. Und so holte er auch ein Gastspiel des Ludwigshafener Theaters im Pfalzbau vom Rhein an die Mulde: In der Marienkirche gastierte die eigenwillige Dreigroschenoper-Version des dortigen Kinder-Spiel-Theaters mit Jugendlichen – auch vor Dessauer Schülern.

Wichtiger im Sinne des Festivalmottos „New York, New York“ war allerdings die Verbindung zur Kurt-Weill-Foundation. Ihr verdankte das diesjährige Fest die Beteiligung von sechs US-amerikanischen Nachwuchskünstlern, allesamt Gewinner beim Lotte-Lenya-Wettbewerb, die mehrere Programme bestritten und durch ihre Präsenz über zweieinhalb Wochen dem Festival in der Stadt ein persönliches und internationales Gesicht gaben. Letzteres fällt auch deswegen ins Gewicht, weil Neonazis den Jahrestag der Bombardierung Dessau 1945 wieder zu einer Demonstration nutzten. Die Dessauer Zivilgesellschaft setzte dem mit einer Menschenkette durch die Innenstadt ein eindrucksvolles Symbol entgegen. So wahrten die Stadt und das Festival auch diesmal ihr Gesicht – vor sich selbst, aber auch nach außen hin. Kurt Weills Biographie als solche mit den Stationen Berlin – Paris – New York bedeutet hier schon Verpflichtung.

James Holmes, der durch seinen dirigistischen Einsatz in den 1990er Jahren stark dazu beigetragen hat, Weills Broadway-Oper *Street Scene* repertoirefähig auch an deutschen Bühnen zu machen, sieht „den amerikanischen Weill“ als wichtigen Bestandteil in der Entwicklungslinie des amerikanischen Musicals. Hier einige Sätze aus dem Dessauer Programmbuch: *„Es beginnt in den 1920ern, als Kern und Hammersteins ‚Show Boat‘ zu beweisen begann, dass populäres Theater mehr ist als leichte Unterhaltung. Von hier geht es weiter mit Gershwin, Porter, Berlin, Arlen, Rodgers, Bernstein, Sondheim, Kander und Ebb. Sie alle zeigen auf ihre Weise, dass die Unterscheidung zwi-*

schen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik bedeutungslos ist und dass nur ‚gut‘ und ‚schlecht‘ zählen. Sie zeigen, dass die Formen populärer Songs (und Tänze) mit Imagination und Kreativität verwendet werden können, um Geschichten mit Substanz und Ernsthaftigkeit zu erzählen. Und sie machen klar, dass das Publikum richtig unterhalten werden kann, ohne sein Gehirn an der Garderobe abzugeben. Dies war auch Weill immer sehr wichtig. So ist er ein wesentliches Bindeglied in dieser Reihe von Talenten, gleichzeitig zeigte er immer eine unverwechselbare Stimme und einen eigenen Charakter.“

Ausgerechnet in diesem Jahr konnte oder mochte das Anhaltische Theater keine Inszenierung eines Weill-Musicals auf die Bühne stellen, sondern beließ es bei der Erstaufführung der konzerttauglichen Kurzversion des szenischen Monumental-Oratoriums *Der Weg der Verheißung*, das Weill 1935 in die USA geführt hatte. Doch gab es als Festival-Produktion in der Marienkirche immerhin eine halbszenische Version von Weills amerikanischer Schulooper *Down in the Valley*, die dieser 1945 zusammen mit seinem Librettisten Arnold Sundgaard ohne Erfolg als Radio-Stück konzipierte und zwei Jahre später mit Erfolg auf den neuen Adressatenkreis zuschnitt. Das Stück basiert zum großen Teil auf amerikanischen Folksongs, aber Weill zeigt geradezu exemplarisch, was man mit einem Orchester tun kann, um Abwechslung, Atmosphäre und Charakterisierung zu schaffen. Vor allem das titelgebende Lied „Down in the Valley“ erscheint in immer neuen Varianten.

Das Stück handelt vom Schicksal eines jungen Mannes, der vor seiner Hinrichtung ein letztes Mal seine Freundin sieht, nachdem er in Notwehr seinen rücksichtlosen, aber einflussreichen Rivalen getötet hat und wegen Mordes zum Tode verurteilt wurde. In der Rückblende erlebt das Publikum die Geschichte der beiden Liebenden bis zu ihrer tragischen Zuspitzung. Die juristische und

gesellschaftspolitische Fragwürdigkeit des offensichtlichen Fehlurteils werden nicht thematisiert, aber durch die Lebendigkeit der Erzählung wird auch die Problematik dieses Abschieds deutlich, und so kann man *Down in the Valley* als hintergründiges Plädoyer gegen die Todesstrafe sehen. In ihrer filmischen Dramaturgie ist die Oper durchaus modern, und mit dem teils kommentierenden, teils mitspielenden Chor knüpft Weill an seine deutschen Werke um 1930 an. Die Konstellation ist ähnlich wie im *Jasager*, nur dass dort rituelle Strenge herrscht, hier aber eher Empathie und Natürlichkeit gefragt sind. In der Marienkirche gelang das mit den beiden Lenya-Preisträgern Analisa Leaming und James Benjamin Rodgers in den Hauptrollen ganz ausgezeichnet. Danny Costellos sparsame szenische Einrichtung war ebenso anrührend wie effektiv. Souverän und feinsinnig führte James Holmes den von Dorothea Köhler einstudierten Kammerchor „cantamus Hale“ und das aus jungen Stipendiaten des Ensemble Modern bestehenden IEMA-Ensembles. (Das Ensemble modern, Artist-in-Residence des Jahres 2011, war nicht nur mit seinem Nachwuchsprojekt vor Ort, sondern auch selbst wieder an mehreren Abenden aktiv.)

Sowohl das Eröffnungskonzert mit den Lenya-Stipendiaten als auch das Programm „A Little Night Music“ mit der Sopranistin Ute Gfrerer, der letztjährigen Artist-in-Residence, hatte Holmes darauf angelegt, Weill im von ihm beschriebenen Kontext des amerikanischen Musicals zu zeigen, das heißt: Ausgewählte Nummern aus den Werken seiner Vorgänger, Vorbilder, Rivale und Nachfolger zu präsentieren. Beide Abende waren gut konzipiert und musiziert, schön anzusehen und zu anhören, litten aber unter dem Manko mangelnder Verständlichkeit. Denn nur wenige deutsche Zuhörer verstehen auf Anhieb die Texte, vor allem die witzigen, schnellen, gereimten und von Wortspielen geprägten (wie auch umgekehrt für Ausländer die

witzigen deutschen Operetten- und Kabaretttexte der 20er Jahre schwer verständlich sind). Das Kurt-Weill-Fest sparte hier entschieden an der falschen Stelle: Weder gab es deutsche Übersetzungen noch waren die Originaltexte abgedruckt.

Und so konnte man mit dem Berliner Robert Gilbert und dem Wiener Hermann Leopoldi ausrufen und sogar (auf die Melodie des Radetzky-Marsches) singen: „*Da wär's halt gut, wenn man Englisch könnt.*“ Das gleichnamige Chanson besingt die Erfahrungen der deutschsprachigen Exilanten in Amerika, die sich – zum Teil in vorgerücktem Alter – gezwungen sahen, die Fremdsprache Englisch neu zu lernen, und auch künstlerisch nicht Fuß fassen konnten. Die Chanson-Sängerin Anne Haentjens und ihr Klavierbegleiter Sven Selle, beide bereits Stammgäste beim Weill-Fest, nahmen sich dieser Problematik in ihrem Programm „Grenzenlos begrenzt sind wir“ an. Im intimen Rahmen des Feininger-Hauses präsentierten sie „Lieder über Fremde und Heimat“ und entfalteten mit Liedern, Gedichten und Kommentaren in gewohnt gründlicher Weise, was es heißt, in der Fremde heimisch zu werden, oder in der Heimat fremd. Und wenn es unter den vielen Namen von Weills Zeitgenossen, die einem auf diesem Festival begegneten, einen heimlichen Helden gibt, dann ist es Robert Gilbert, der Texte für Hanns Eisler und für die Comedian Harmonists schrieb, aus Deutschland fliehen musste, aus dem US-Exil wieder zurückkehrte – und dann amerikanische Musicals übersetzte, so dass sie in Deutschland verstanden wurden. Ein Hoch dem Übersetzer an dieser Stelle! Denn mit dem Gehirn an der Garderobe bleibt Broadway auf der Bühne bloß falscher Glanz, der diejenigen bestätigt, die alles, was sich in irgendeiner Weise „Musical“ nennt, sowieso gleich schlecht – oder gut – finden.

Von Leonard Bernsteins *Westside Story*



Analisa Leaming beim Eröffnungskonzert mit der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (Foto: Andreas Burckhardt)



Nils Landgren in Aktion (Foto: Sebastian Gündel)

wird keiner so recht behaupten wollen, sie sei oberflächlich. Das Anhaltische Theater brachte – immerhin – seine Vorjahres-Inszenierung dieses Musicals zum Weill-Fest noch einmal auf die Bühne. Es war ein sehr eindrucksvoller Abend durch die zupackende Intensität, mit der Daniel Carlberg die Anhaltische Philharmonie und das Ensemble durch die Partitur führte, durch die Authentizität, mit der ein Riesenensemble aus Sängern, Tänzern, Schauspielern und Statisten wirbelte, durch Christian von Götz' Inszenierung und Raumkonzept, Britta Bremers Bühne und Katja Schröpfers Kostüme, die das Stück glaubwürdig in die Gegenwart holten. Man braucht, um seine Aktualität zu spüren, nur an die inzwischen periodisch auftretenden Jugendunruhen in verschiedenen europäischen Ländern zu denken. Eine besondere Erwähnung verdienen die drei Choreographen Carlos Matos, Klaus Figge und Matthew Bindley, die quicklebendige Tanz- und atemberaubende Kampfszenen auf die Bühne brachten.

Einmal mehr zeigte das Anhaltische Theater, was es mit vereinten Kräften leisten kann. Und so sieht man denn mit Schrecken, wie eine neue Welle von Sparmaßnahmen über Sachsen-Anhalt zu rollen droht – erst recht, nachdem der vom Land eingesetzte Kulturkonvent in seinem Bericht gerade dokumentiert hat, wie viele Theater und Orchester in den letzten 20 Jahren schon ver-

schwunden sind, wie viel Arbeit die noch bestehenden Institutionen inzwischen in die Kinder- und Jugendarbeit investieren, dass aber die Hochschulen im Bundesland „sich zu ausgesprochenen Magneten für den Zuzug junger Menschen entwickelt haben.“ Da scheint es also doch noch einen Gegen-trend zu geben zu Bevölkerungsschwund und Abwanderung, Rückbau von Städten und Überalterung. Auf die stereotype Politiker-Frage „Können wir uns Kultur noch leisten?“ kann man also nur mit der Gegenfrage antworten: „Können wir uns leisten, keine Kultur zu haben?“

Für das kommende 22. Weill-Fest 2014 gibt es bereits einen Arbeitstitel: *Kurt Weill und die Medien*. Im Vordergrund stehen sollen dabei Weills Arbeiten für das Radio. Ein Gastspiel der Staatsoperette Dresden mit der deutschen Erstinszenierung von Weills *The Firebrand of Florence* (vor Jahren schon einmal konzertant zu erleben) wird neues Licht auf den „amerikanischen Weill“ werfen. Gespannt sein darf man auch sein auf die Spielplanpolitik des Anhaltischen Theaters, das 2013 Richard Wagners *Walküre* herausbringt und 2014 mit *Rheingold* den Dessauer *Ring des Nibelungen* abrundet. Immerhin hat sich Weills Generation an keinem Komponisten so gerieben wie an Wagner, und es wäre fast fahrlässig, diese ambivalente Beziehungen nicht auch beim Weill-Fest zu reflektieren. ¶



Eine Bemerkung zu Brechts „Turmwacht“-Artikel vom 8. August 1914

Von Michael Friedrichs

Brechts Talent zur Selbststilisierung ist früh entwickelt, als kritischer Leser will man ihm nicht auf den Leim gehen. So wird bezweifelt, ob die „Turmwacht“, über die Brecht in seinem frühesten Zeitungsartikel am 8. August 1914 in den Augsburgischen Neuesten Nachrichten zu berichten scheint, überhaupt stattgefunden habe. Jürgen Hillesheim: „Und es scheint zweifelhaft, ob Brecht selbst jemals nächtens auf dem Perlachturm war oder der Werbetext nicht eher seiner literarischen Phantasie entsprang.“¹

1 Nachwort, in: Jürgen Hillesheim, *Bertolt Brecht, „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe ...“: Früheste Dichtungen*, Suhrkamp 2006, S. 224. – Es gibt allerdings eine Zeitzeugenaussage, die Brechts Teilnahme an der Turmwacht – 50 Jahre danach – bekundet: Mitschüler Johann Grandinger am 12.6.1967: „In den ersten Kriegstagen mußte Brecht mit meinem Vater zusammen auf dem Perlachturm nächtliche Fliegerwache halten.“ (Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Berlin: Aufbau, 1997, S. 85.)

Jedenfalls aber hätten Flugzeuge nicht die erforderliche Reichweite gehabt. Jan Knopf kommt in seiner aktuellen Biografie zu dem Ergebnis, dass die geschilderte Turmwacht zwar „ein authentisches Ereignis“ (S. 27) darstelle, aber auch französische Flieger hätten Augsburg damals noch nicht erreichen können.

Der nebenstehend abgedruckte Zeitungsausschnitt aus der in Augsburg erschienenen linkssozialdemokratischen Tageszeitung *Volkswille* vom 18. Oktober 1919 zeigt, dass die Frage, ob und wie weit Flugzeuge fliegen konnten, in der Tat ein heißes Thema war. Und wenn man den Angaben glauben darf, hat es bereits Ende Juli 1914, also unmittelbar vor der Kriegserklärung, den Versuch zu einem Flug Paris-Konstantinopel gegeben, der in Bayern wegen einer Panne abgebrochen werden musste.

Derzeit ist in Wikipedia unter „Flugzeug von Nürnberg“ ein Artikel zu finden, der folgende Zeitungsnote aus dem „Welt-Blatt“ vom 4. August 1914 enthält:



Demnach musste 1914 tatsächlich eine Falschmeldung als Argument für die Kriegserklärung gegen Frankreich herhalten. Das Ereignis in Nürnberg könnte ein Auslöser für die umgehende Bestellung von Turmwächtern in Augsburg gewesen sein. ¶

KOSMOS KEUNER IN DER SUHRKAMP BASISBIBLIOTHEK

Von Christian Weiblen

Suhrkamp BasisBibliothek 46, 217 Seiten, ISBN 978-3-518-18846-0, 6 €



Nach der *Dreigroschenoper* gehören *Die Geschichten vom Herrn Keuner* zu dem am weitesten verbreiteten Werk Bertolt Brechts. Das „Oh!“, das Herr Keuner aufgrund der Feststellung eines Mannes, der ihm sagt, er habe sich gar nicht verändert, ausspricht, ist wohl einer der bekanntesten Ausrufe in der Literatur. Dabei ist das Erbleichen Keuners nur allzu verständlich, möchte er doch eines gewiss nicht: sich festlegen (lassen).

Alle 39 nach und nach zu Lebzeiten Brechts veröffentlichten Keuner-Geschichten wurden in seinen *Versuchen* (1930, 1932 und 1953) sowie in den *Kalendergeschichten* (1949) gedruckt. Mit 77 Geschichten stammt der Großteil in dieser 2012 im Suhrkamp Verlag erschienenen Ausgabe jedoch aus dem Nachlass Brechts. Diese erst nach seinem Tod veröffentlichten Texte enthalten ebenfalls überarbeitete frühere Geschichten, an denen Brecht mit viel Bedacht Sätze umgestellt oder auch nur einzelne Worte ausgetauscht hat – oftmals mit weitreichenden inhaltlichen Folgen. So gesehen versammeln sich hier 117 verschiedene kleine Geschichten, Anekdoten, Denkbildern, Parabeln, Aphorismen rund um Herrn Keuner – mal erhellender als aufrüttelnd und mal umgekehrt, mitunter gar komisch.

Die Ausgabe, eine der heute eher seltenen Brecht-Publikationen des Suhrkamp-Verlages, hat jedoch auch einen literaturwissenschaftlichen Gehalt. So helfen Anmerkungen am Rand der Geschichten dabei, Namen, Daten und/oder veraltete Begriffe besser zu verstehen bzw. einordnen zu können. Auch die dem Buch angefügte kleine Abhandlung über Brecht und den Gestus

erscheint sinnvoll, will man die Wirkungsweise des Herrn Keuner besser nachvollziehen können. Der ausführliche Kommentarteil der Berliner Literaturwissenschaftlerin Gesine Bey, der u. a. mit weiteren Hintergründen zu den einzelnen Geschichten, einer Zeittafel sowie einer Entstehungs- und Rezeptionsgeschich-

te aufwartet, ermöglicht es der Leserin/dem Leser, sich einen Überblick über die Keuner-Forschung zu machen. So erfährt man beispielsweise, dass Brecht für seine *Kalendergeschichten* (1949) 15 bereits veröffentlichte Keuner-Texte um 24 neue erweiterte, die er während des Exils in Skandinavien und in Amerika geschrieben hatte, womöglich sogar noch in der Schweiz, kurz bevor er wieder nach Deutschland zurückkehrte. Die zentrale Frage des Kommentars sowie der Forschung selbst ist jedoch diese: Wer ist Herr Keuner und woher kommt er? Der Kommentar, der sich auf Brecht-Forscherinnen und Forscher bezieht, schlägt einige Deutungsansätze vor. Schon in *Fatzer* (1929) benennt Brecht die Figur ‚Koch‘ in ‚Keuner‘ um; bereits in *Baal* spricht ein ‚Keiner‘. Neben der Nähe zum griechischen Wort für ‚Keiner‘ werden ebenfalls Anhaltspunkte dafür gegeben, dass ‚Keiner‘ in Verbindung zu der Ich-Ferne asiatischer Tradition stehen könnte. Auch der Weg über Platon bis hin zur Solidarität ist denkbar. Brecht, der Medienexperte, verwies selbst auf einen in Augsburg lebenden Mann, einen gewissen ‚Josef K.‘. Ein Schelm, wer dabei an Kafka denkt ... Außerdem fällt die Nähe des Namens Keuner zur augsburgischen Aussprache des Wortes ‚Keiner‘ auf. Es könnte sich jedoch auch um den französischen Dichter François Villon handeln, dessen Lebensgeschichte im *Baal* beschrieben wird. Oder ist Herr Keuner am Ende, wie ebenfalls von einigen Forschern angenommen, gar Brecht höchstpersönlich?

Abgesehen von einigen Äußerlichkeiten ist über Herrn Keuner wenig bis nichts mit

letzter Bestimmtheit zu sagen. Sicher ist nur, dass Brecht mit ihm eine Figur geschaffen hat, die irritiert – eine Spielweise der Perspektiven und Meinungen des Autors. Für Brecht war Keuner eine „Gestalt des Denkenden“, sein Gesicht bleibt abstrakt, eine Maske. Und genau dadurch ist diese Figur zu einem distanzierenden Denken fähig, zu einem Denken, das das Potenzial besitzt, sich selbst und damit die Welt zu (ver-)ändern. Insgesamt eignet sich diese Ausgabe somit gut für eine erste grundlegende Beschäftigung mit dem Kosmos ‚Keuner‘, sei es aus wissenschaftlichem Anreiz oder reinem Lesevergnügen. ¶

Christian Weiblen studiert „Ethik der Kulturen“ in Augsburg und ist Mitglied beim Theaterensemble Bluespots Productions.
christian.weiblen@googlemail.com



DAS SCHÖNSTE BRECHTBUCH DER AKTUELLEN KOLLEKTION

Auf Anregung von Kurt Idrizovic, Brechtshop in Augsburg, setzte Prof. Mike Loos Designstudierende auf *Keuner-Geschichten* an: 16 Künstler, je 1 Grafik und 1 Geschichte, ergibt 48 Seiten. In exzellentem Buchdesign. Dirk Heißerer jubelte spontan: „Das schönste Buch von allen!“ Und in der Tat: Es erhielt Mitte Mai eine Auszeichnung des hochkarätigen Art Directors Club in der Kategorie „Illustration“, Juryvorsitz Jean-Remy von Matt. Die Illustrationen beeindrucken ebenso in ihrer grafischen Qualität wie in der Selbstständigkeit und Kühnheit ihres Denkansatzes. Eine Augenweide und Lese Freude. (mf) ¶

Zu bestellen bei: Brechtshop Augsburg,
brechtshop@t-online.de, Preis 8 €

EINWURF ZU EISLER

Von Ulrich Fischer

Dass sich eine Biografie über Hanns Eisler der herausragenden Bedeutung stellt, die dessen Freundschaft zu Bertolt Brecht hatte, ist auch für einen Rechtsanwalt, der normalerweise alles besser weiß, eine selbstverständliche Grundkonstante jeder Auseinandersetzung mit Eisler. So hält es auch das 2012 in der Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann erschienene Werk von Friederike Wißmann, *Hanns Eisler, Komponist. Weltbürger. Revolutionär* (München, ISBN 978-3-570-58029-5). Wenn dann allerdings daraus eine Brille wird, die Wahrnehmungen für Anderes und Andere nicht zulässt oder verzerrt, wird es ärgerlich. Und das ist es, wenn auf Seite 91 die frühe Zusammenarbeit Brechts mit Weill in einem Halbsatz dahingehend zusammengefasst wird, dass Brecht „in der Regel Kurt Weill mit der Komposition seiner Bühnenmusiken betraut“ habe. Man reibt sich die Augen: Bühnenmusiken? Seiner Bühnenmusiken? Ja, Bühnenmusiken hat Kurt Weill auch geschrieben, aber nicht für Bertolt Brecht. Doch: Wie man es dreht und wendet, die „Dreigroschenoper“ ist nun einmal ebenso wie „Happy End“ ein Schauspiel mit Bühnenmusik, von dem „Lindberghflug“, dem „Mahagonny Songspiel“, dem „Jasager“ und dem „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ ganz zu schweigen. Ärgerlich ist auch, wenn im gleichen Zusammenhang behauptet wird, „Zwistigkeiten“, was immer das sein mag, hätten die Produktion des Songspiels Mahagonny von Brecht und Weill begleitet und deshalb habe sich Brecht mit der „Mutter“ abgelenkt. War es doch in Wirklichkeit so, dass es erst im Zusammenhang mit der „großen Oper“ „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ zu den „Zwistigkeiten“ kam, also 5 Jahre später. Während dies alles unverzeihlich ärgerlich ist, kann man vielleicht noch hinnehmen, dass es Frau Wißmann nicht für nötig hält, auf die Gewerke Brecht hinzuweisen, die sowohl von Eisler, als auch von Weill vertont worden sind. Schade ist es und auch nicht ganz redlich, müssen sich doch beide Komponisten nicht voreinander verstecken. ¶

Ulrich Fischer ist Fachanwalt für Arbeitsrecht in Frankfurt/Main

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 29. November 2012 bis 30. Mai 2013 (Auswahl)

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Kontaktadresse:

Akademie der Künste
Bertolt-Brecht-Archiv
Chausseestraße 125
10115 Berlin
Telefon (030) 200 57 18 00
Fax (030) 200 57 18 33
E-Mail bertoltbrechtarchiv@adk.de

Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter (wizisla@adk.de)
Iliane Thiemann – Handschriftenbereich, Helene-Weigel-Archiv, Theaterdokumentation (thiemann@adk.de)
Anett Schubotz – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv (schubotz@adk.de)
Helgrid Streidt – Bibliothek (streidt@adk.de)
Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Anna-Seghers-Gedenkstätte, Benutzerservice Akademie der Künste Archiv (pfeil@adk.de)

BBA A 4567

Antoni, Carmen-Maja:
Im Leben gibt es keine Proben / Carmen-Maja Antoni; Brigitte Biermann. – 1., neue Ausg. – Berlin: Das Neue Berlin, 2013. – 255 S.: mit Bildteil, 210 mm × 125 mm
ISBN 978-3-360-02155-7 – ISBN 3-360-02155-X

BBA A 821 (37)

The B-Effect: influences of, on Brecht = Der B-Effekt: Einflüsse von, auf Brecht / ed.: Friedemann J. Weidauer. – Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press, 2012. – X, 283 S.: Ill. – (The Brecht yearbook; 37)
ISBN 978-0-9851956-0-1 – ISBN 0-9851956-0-6

BBA A 821 (37)

Baker, K. Scott: Brecht's courtrooms and the epic theater / K. Scott Baker
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 5–22

BBA A 821 (37)

Betray, Ute: Bertolt Brecht as the ideal reader of Ingeborg Bachmanns „Die gestundete Zeit“ (1953) / Ute Betray
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 229–250
Enth. Faksimiledruck „Ginge da ein Wind“ (BBA 153/1)

BBA A 821 (37)

Boer, Jacobien de: To the dancer Leistikow!: a lost poem of Bert Brecht / Jacobien de Boer with a transl. by Taylor Stoehr
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 85–94

Enthält Faksimiledruck „An die Tänzerin Leistikow!“

BBA A 4568

Brecht, Bertolt:
Det gode mennesket fra Sezuan / Bertolt Brecht. Omsetjing til norsk: Øyvind Berg. – Oslo: Gyldendal, 2012. – 235 S.
ISBN 82-05-32729-7 – ISBN 978-82-05-32729-0

BBA A 4569

Brecht, Bertolt:
La Judith de Shimoda: según una obra de Yamamoto Yuzo / Bertolt Brecht. En colab. con Hella Wuolijoki. Reconstrucción de una puesta en escena de Hans Peter Neureuter. Trad. del alemán por Carlos Fortea. – Madrid: Alianza Ed., 2010. – 198 S.: 24 cm. – (Alianza literaria)
ISBN 978-84-206-6878-9

BBA A 4576

Brecht, Bertolt:
The resistible rise of Arturo Ui / Bertolt Brecht; English transl. by Jennifer Wise. – London: Methuen Drama, cop. 2013. – xii, 88 p.: 20 cm
ISBN 978-1-4081-7993-2

BBA A 4561

Dessau, Maxim: In den Lesebüchern / Maxim Dessau
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 373–392

BBA B 30 (2012/9)

Dieckmann, Friedrich: „Anmut sparet nicht noch Mühe“: Hanns Eislers gedenkend / von Friedrich Dieckmann
In: Theater der Zeit. – 67(2012)9, S. 56–57: Ill.

BBA A 4538

Dieckmann, Friedrich: Saint-Just oder l'esprit de la révolution: Beim Wiederfinden alter Papiere / Friedrich Dieckmann
In: Der Einzelne und das Ganze / Adolf Dresen. Hrsg. von Friedrich Dieckmann. – Berlin, 2012. – Theater der Zeit: Recherchen; 93. – S. 117–127

BBA B 30 (2012/9)

Elkin, Susan: Übungen in epischem Theater / Early exercises in epic theatre: Von Brecht über Shakespeare bis Nick Cave: das National Youth Theatre / From Brecht via Shakespeare to Nick Cave: The National Youth Theatre / Susan Elkin
In: Theater der Zeit. – 67(2012)9, Spezial London, S. 46–47: Ill.

BBA A 4547

Emslie, Barry:
Narrative and truth: an ethical and dynamic paradigm for the humanities / Barry Emslie. – 1st publ. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – 247 S.: 23 cm
ISBN 978-1-137-27544-8 – ISBN 1-137-27544-8
Darin:
Chapter 6: realism: Brecht, sport, the bible, Lenin, conspiracy theories, S. 151–183

BBA A 4561

Faßhauer, Tobias: Die Kunst der falschen Noten: zur Technik der tonalen Schichtung bei Darius Milhaud und Kurt Weill / Tobias Faßhauer
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 335–371: Notenbeisp.

BBA B 30 (2012/11)

Feller, Elisabeth: Zürich: und der Haifisch, der hat Tränen / Elisabeth Feller
In: Theater der Zeit. – 67(2012)11, S. 56: Ill.
Schauspielhaus: „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Bertolt Brecht; Regie Sebastian Baumgarten

BBA A 4561

Feuchtnr, Bernd: Not, List und Lust: Strawinsky und Schostakowitsch – Parallelen in der Verfremdung / Bernd Feuchtnr
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 187–196

BBA A 821 (37)

Fischer, Gerhard: Verfremdung als literarisch-ästhetische Kategorie in der erzählenden Prosa Brechts / Gerhard Fischer
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 179–187

BBA A 4561

Fischer, Jens Malte: „Bedürfnis nach Verfremdung“: Anmerkungen zu Gustav Mahler / Jens Malte Fischer
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 179–186

BBA A 4573

Franzen-Remmert, Margrit: Märchen von Bertolt Brecht / Linolschnitte: Margrit Franzen-Remmert. – Aachen: Shaker Media, 2013. – [20] S.: überw. Ill., 205 mm × 205 mm
ISBN 978-3-86858-971-9

BBA A 821 (37)

Freeman Loftis, Sonya: Restructuring Marlowe: images of the body in Brecht's "Edward II" / Sonya Freeman Loftis
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 25–41

BBA B 30 (2012/9)

Friedrich, Detlef: Brechts Landsmann: zum Tod des Theaterwissenschaftlers und Kritikers Ernst Schumacher / Detlef Friedrich
In: Theater der Zeit. – 67(2012)9, S. 97: Ill.

BBA B 1105

Fritz Lang: eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmeusums 18. Oktober bis 29. November 2012 / eine Publikation der Viennale
hrsg. von Astrid Johanna Ofner; [Textauswahl Astrid Johanna Ofner, Stefan Flach. Red., Layout Claudia Siefen]. – Wien: Viennale, 2012. – 206 S.: Ill., 27 cm

ISBN 978-3-901770-32-6 – ISBN 978-3-89472-816-8

Darin:
Eisenschitz, Bernard: Briefe von Bertolt Brecht an Fritz Lang. – S. 58–61
Hangmen Also Die! [Auszug aus einem Gespräch mit Lang aus: Peter Bogdanovich, Fritz Lang in America, London 1967 und Kritik aus: New York Post, 16. April 1943.] S. 149–151: Ill.

BBA A 4560

Gebert, Konstanty:
Un secolo in dieci giorni: dieci eventi memorabili del Novecento Europeo / Konstanty Gebert. – Milano: Feltrinelli, 2011. – 300 S.: Ill., 22 cm. – (Storie Feltrinelli)
ISBN 978-88-07-11113-6

Darin:
Berlino, 31 agosto 1928: un mondo da tre soldi S. 69–97: Ill.

BBA A 4482

Gewalt und Gerechtigkeit: auf den Schlachthöfen der Geschichte: Jeanne d'Arc und ihre modernen Gefährtinnen bei Bertolt Brecht, Anna Seghers, Sarah Kane und Stieg Larsson / hrsg. von Sonja Hilzinger. – 1. Aufl. – Berlin: Matthes & Seitz, 2012. – 180 S. – (Blaue Reihe Wissenschaft; 16)
ISBN 978-3-88221-991-3

BBA A 821 (37)

Geyer, Stefan: „Brecht's Deputy on earth“: Wolfgang Jeske in memoriam / Stefan Geyer. Transl. by Marc Silberman
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 1–3

BBA A 4561

Görner, Rüdiger: „Fremdklänge oder: Neues vom verlorenen Subjekt“: Kurssorische Annäherungen an die Verfremdung als musik-ästhetische Kategorie / Rüdiger Görner
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 273–283

BBA A 4561

Grosch, Nils: "That's the alienation effect": Verfremdung und Song im "Concept Musical" / Nils Grosch
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 317–333

BBA A 4482

Heeg, Günther: Sarah Kane: Zerbombt: unser Krieg / Günther Heeg
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 93–98

BBA A 4525

Heyer, Andreas: Der erste Streit um Brecht in der SBZ/DDR: Fritz Erpenbeck gegen Wolfgang Harich / Andreas Heyer
In: Wolfgang Harichs politische Philosophie / Andreas Heyer (Hrsg.). – Hamburg, 2012. – Utopie und Alternative; 5. – S. 55–69

BBA A 4542 (2011/2)

Hillesheim, Jürgen: „Ja, die Liebe hat bunte Flügel ...“: der „Liebestod“ der Carmen in einer Ballade Bertolt Brechts / von Jürgen Hillesheim
In: Wirkendes Wort. – Trier. 6 (2011), 2, S. 247–257

BBA A 4561

Hillesheim, Jürgen: Von „ewiger Wiederkehr“ und Fortschrittsillusionen: Orchestrierung und Trommel im Werk Bertolt Brechts / Jürgen Hillesheim
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 223–243

BBA A 4482

Hilzinger, Sonja: Gegen die Besatzer im eigenen Land: Ein Beispiel für antifaschistischen Patriotismus: Anna Seghers' Hörspiel „Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431“ / Sonja Hilzinger
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 53–64

BBA B 30 (2012/10)

Hladek, Marcus: Marburg: Die Frau unterm Galgen. „Die Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht; Regie Matthias Faltz / Marcus Hladek
In: Theater der Zeit. – 67(2012)10, S. 41: Ill.

BBA A 4574

Hoff, Dagmar von:
Poetiken des Auf- und Umbruchs / Dagmar von Hoff .. (Hg.). – Frankfurt, M.: Lang-Ed., 2013. – 137 S. – (LiteraturFilm; 6)
ISBN 978-3-631-63827-9 – ISBN 3-631-63827-2

BBA A 4561

Ichikawa, Akira: Brecht und Japan: der Weg zum epischen Theater / Akira Ichikawa
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 243–262: Ill.

BBA A 289 (2013/2)

Jansen, Elmar: „Seelenverwandtschaft, eine bleibende“: ein etwas anderer Blick auf das Barlach-Theater und die Suhrkamp-Kultur / Elmar Jansen

In: Sinn und Form / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin. – 65(2013)2, S. [267]–271

BBA A 821 (37)

Jovanovic, Nenad: Estranging the post-modern: the Brechtian resonances in Lars von Trier / Nenad Jovanovic
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 65–82

BBA A 4571

Keßler, Mario:
Ruth Fischer: ein Leben mit und gegen Kommunisten; (1895–1961) / Mario Keßler. – Köln [u.a.]: Böhlau, 2013. – 759 S. – (Zeithistorische Studien; 51)
ISBN 978-3-412-21014-4

BBA A 4559

Kittstein, Ulrich:
Das lyrische Werk Bertolt Brechts / Ulrich Kittstein. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2012. – V, 378 S.
ISBN 978-3-476-02451-0 – ISBN 3-476-02451-2

BBA A 4561

Knopf, Jan: Berlin ist 'ne ziemliche Stadt: Essay über einen Beitrag Bertolt Brechts zur technifizierten Musik in den Golden Twenties / Jan Knopf
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 211–222

BBA B 278 (62)

Koch, Gerd: [Zu]: Werner Hecht (2012): Kleine Brecht-Chronik. Basiswissen über sein Leben und Werk. Hamburg. 288 S. / Gerd Koch
In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2013. – 29(2013)62, S. 69–70

BBA A 4561

Koch, Gerhard R.: Nur der Bruch rechtfertigt das Ganze: Anmerkungen zum Denkmal Brecht / Gerhard R. Koch
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 263–272

BBA A 821 (37)

Koutsourakis, Angelos: Specters of Brecht in "Dogme 95": are Brecht and realism necessarily antithetical? / Angelos Koutsourakis
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 43–62

BBA A 4561

Krabiel, Klaus-Dieter: Verfremdungen in der Musik?: Mutmaßungen über den Ursprung eines Begriffs / Klaus-Dieter Krabiel

In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 13–32

BBA A 4482

Kratzmeier, Denise: Auf dem Schlachtfeld der Historiographie: „Die Judith von Shimoda“ als Entwurf einer japanischen Johanna / Denise Kratzmeier
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 127–136

BBA B 30 (2013/1)

Krüger, Peter: Und dann kamen die Kriege: über ein Brecht-Projekt in Innguschetien. Ein Tagebuch / Peter Krüger
In: Theater der Zeit. – 68(2013)1, S. 32–34: Ill.

BBA A 4550

Leigh-Ann Pahapill – likewise, as technical experts, but not (at all) by way of culture: Cornell Fine Arts Museum, January 28 – April 8, 2012 / essays by David Court & Lisa Zaher. – Winter Park, Fla., 2012. – [12] Bl.: Ill.

BBA A 4575.4

Leo, Annette:
Erwin Strittmatter: die Biographie / Annette Leo. – 4. Aufl. – Berlin: Aufbau-Verl., 2012. – 447 S.: Ill.
ISBN 3-351-03395-8 – ISBN 978-3-351-03395-8

BBA B 30 (2012/12)

Linzer, Martin: Die Kämpferin: zum Tod von Käthe Reichel / von Martin Linzer
In: Theater der Zeit. – 67(2012)12, S. 44–45: Ill.

BBA A 4561

Lucchesi, Joachim: „Verachtet mir die Meister nicht“: Brechts Wagner / Joachim Lucchesi
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 169–178

BBA A 4561

Mančal, Josef: Der Fall Mozart: Verfremdung eines historischen Entfremdungsvorgangs zur Rekonstruktion historischer Verfremdungsformen / Josef Mančal
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 61–149

BBA A 4561

Mančal, Josef: Verfremdung: Hinweise zu einer Kategorie / Josef Mančal
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 33–60

BBA A 4544

Matzke, Annemarie M.:

Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe / Annemarie Matzke. – Bielefeld: Transcript, 2012. – 309 S.: Ill., 225 mm × 148 mm, 513 g. – (Theater; 48)
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr.
ISBN 978-3-8376-2045-0

Darin:

Proben/Modelle: Bertolt Brechts Katzen-Notate. – S. 175–184

BBA A 4482

Meyer-Gosau, Frauke: Die unheilige Lisbeth des virtuellen Zeitalters oder: die heilige Johanna hat dazugelernt / Frauke Meyer-Gosau
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 114–123

BBA B 1094 (2011,4)

Müller, Gerhard: Intellekt- und Intelligenzbestien: Bertolt Brecht und andere Exilschriftsteller gegen Goebbels' Schmähwort / von Gerhard Müller
In: Sprachreport. – Mannheim. – 27. 2011, 4, S. 25–31

BBA B 441 (2012/8-9)

Müller-Schöll, Nikolaus: Die Gesetze des gemeinsamen Erscheinens: Ist das heutige Theater unpolitisch? Ein Sammelband legt nahe, das Verhältnis von Theater und Politik neu zu denken und greift dabei das politische Denken aus Frankreich auf / von Nikolaus Müller-Schöll
In: Theater heute. – 53(2012)8-9, S. 38–41: Ill.

[Zu] Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Bielefeld 2011

BBA A 4553

Negri, Antonio:
Trilogy of resistance / Antonio Negri. Transl. by Timothy S. Murphy. Afterword by Barbara Nicolier. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, c 2011. – XXVIII, 126 S.: 22 cm
ISBN 978-0-8166-7293-6 – ISBN 0-8166-7293-8 – ISBN 978-0-8166-7294-3 – ISBN 0-8166-7294-6

Darin:

[Murphy, Timothy S.]: Translator's introduction: pedagogy of the multitude.
In: Trilogy of resistance. – S. IX–XXVII

BBA A 4561

Nieder, Christoph: „Eine Oper kann man nur für die Oper machen.“: Verfremdung und Tradition im Musiktheater / Christoph Nieder
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 151–168

- BBA A 4482
Nitschmann, Till: Das Theater der Verehrten bei Bertolt Brecht: „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ und weitere Stücke als Experimentierfelder ästhetischer Körperversehrung / Till Nitschmann
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 137–149
- BBA B 441 (2013/5)
Rakow, Christian: Lasset uns beten: Brecht „Leben des Galilei“, Dresden Schauspielhaus / Christian Rakow
In: Theater heute. – 54(2013)5, S. 59: Ill.
- BBA B 30 (2012/12)
Raddatz, Frank: Weiß im Gesicht / Frank Raddatz
In: Theater der Zeit. – 67(2012)12, S. 75
[Zu] Jan Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Hanser Verlag, München 2012
- BBA A 4482
Rector, Martin: Die Gewaltfrage als Intellektuellenproblem: Anmerkungen zu Brechts „Heiliger Johanna der Schlachthöfe“ / Martin Rector
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 37–52
- BBA A 4570
Reichel, Käthe: Dämmerstunde: Erzähltes aus der Kindheit / Käthe Reichel. – Berlin: Neues Leben, 2011. – 191 S.: 19 cm
ISBN 978-3-355-01791-6
- BBA A 4572
Riethmüller, Carina: Der Pädagoge als Künstler: John Deweys pragmatistische Ästhetik und ihre pädagogischen Potenziale / Carina Riethmüller. – Hamburg: Diplomica-Verl., 2012. – 107 S.
Zugl.: Köln, Univ., Diplomarbeit, 2010
ISBN 978-3-8428-8647-6 – ISBN 3-8428-8647-0
Darin:
3. Die praktische Anwendung: Brechts „Dreigroschenoper“ im Spiegel der Deweyschen Ästhetikkonzeption S. 58–91
- BBA A 4561
Ritter, Hans Martin: Schwesterliche Zuneigung – schwesterliches Fremden: Theater und Musik und das Moment der Verfremdung: Eine Spurensuche mit Blick auf aktuelle Aufführungen / Hans Martin Ritter
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 393–433
- BBA A 4562
Rokem, Freddie: Philosophers and thespians: thinking performance / Freddie Rokem. – Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2010. – XII, 227 S.: Ill. – (Cultural memory in the present)
ISBN 978-0-8047-6349-3 – ISBN 978-0-8047-6350-9
Darin:
Rokem, Freddie: Walter Benjamin and Bertolt Brecht discuss Franz Kafka: exile journeys / Freddie Rokem. – S. [118]–137
An instructive automobile accident: reconstruction of an automobile accident involving the writer Brecht / with photos by A. Stöcker – S. [162–163]
An instructive automobile accident / Translated by Russell Bücher – S. 164–165
- BBA A 4543
Rümler, Artur: Der anachronistische Zug oder Freiheit und Security: (Bertolt Brecht in memoriam) / Artur Rümler
In: Herzfaust / Rümler, Artur. – Münster, 2011. – S. 28–34
- BBA A 4561
Scheinhammer-Schmid, Ulrich: „Der Kino rückt vor, er ist stärker als alle Isolierbaracken!“: die Geburt von Brechts Musikbegriff aus den Klängen der Stummfilmzeit / Ulrich Scheinhammer-Schmid
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 197–210
- BBA A 4482
Schnabel, Stefan: Hölle – Fegefeuer – Paradies: Notizen zu Sarah Kanes „Zerbombt“ in der Regie von Volker Lösch / Stefan Schnabel
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 85–92
- BBA A 4561
Schnitzler, Günter: Brecht und Weill / Günter Schnitzler
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 285–316
- BBA A 4482
Schott, Hans-Joachim: Die Lust am Tragischen: Brechts Rezeption der Philosophie Nietzsches am Beispiel von „Trommeln in der Nacht“ / Hans-Joachim Schott
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 150–161
- BBA B 1106
Schröder, Till: Frans Haacken: Zeichner zwischen 3 Welten; eine bibliographische Expedition in Buch, Film, und Graphik des Künstlers Frans Haacken / Till Schröder. – Berlin: Gretanton, 2012. – 233 S.: zahlr. Ill., 30 cm + 1 Beil. – (Berliner Bibliophilen-Abend: Jahrgabe; 2012)
ISBN 978-3-00-040470-2
Exemplar-Nr. 135/300
Darin:
Brecht und Bilderbuch S. 25, 28–35, 38–43, 46–49: Ill.
- BBA A 4482
Schumacher, Julia: Kleines Organon für das Fernsehen: Egon Monk als Erbe Brechts / Julia Schumacher / Andreas Stuhlmann
In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 162–176
- BBA A 821 (37)
Setje-Eilers, Margaret: Performance and photography: conversations with Vera Tenschert and Margarita Broich / Margaret Setje-Eilers.
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 133–160: Ill.
- BBA A 4566
Shakespeare, William: Coriolanus / [William Shakespeare]. Ed. by Peter Holland. – 1. publ. – London: Arden Shakespeare, 2013. – XXVIII, 503 S.: Ill. – (Shakespeare, William: [The Arden Shakespeare / 3]; [46])
ISBN 978-1-904271-27-7 – ISBN 978-1-904271-28-4 – ISBN 978-1-408-13913-4
Darin:
Coriolanus rethought: Brecht, Osborne, Grass S. 120–141
- BBA A 821 (37)
Slevogt, Esther: Ritterschlag mit dem Damoklesschwert: Egon Monk und Bertolt Brecht, 1949–1953 / Esther Slevogt
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 163–177
- BBA A 4561
Stegmann, Vera: Musikalische Verfremdungen bei Thomas Bernhard und Bertolt Brecht / Vera Stegmann
In: Verfremdungen – Freiburg im Breisgau, 2013. – S. 435–454
- BBA A 4574
Stephan, Inge: Spurensuche: Medea als deutsch-jüdische Erinnerungsfigur vor und nach 1945 / Inge Stephan

In: Poetiken des Auf- und Umbruchs. – Frankfurt, M., 2013. – S. 35–51

BBA A 821 (37)

Streisand, Marianne: „Sei stille, mein Herz, dieses Asien hat ein Loch, durch das man hindurchkriechen kann“: die Entdeckung der Massen in Brechts „Mann ist Mann“ / Marianne Streisand
In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 215–227

BBA A 4482

Tabert, Nils: „Lebende Tote, tote Lebende“: zur Entstehungsgeschichte und Entwicklung der Stücke von Sarah Kane / Nils Tabert

In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 77–84

BBA B 30 (2013/2)

Teschke, Holger: Lieber Brecht, bitte um Antwort!: [Zu] Bertolt Brecht und Helene Weigel: Briefe 1923-1956. „ich lerne: gläser + tassen spülen“, hg. von Erdmut Wizisla. Suhrkamp, Berlin 2012 /Holger Teschke

In: Theater der Zeit. – 68(2013)2, S. 68: Ill.

BBA B 278 (62)

Vaßen, Florian: Brecht – der „Probenleiter“: Überlegungen zu „Probe“ und „Schauspielkunst“ / Florian Vaßen
In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2013. – 29(2013)62, S. 7–9: Ill.

BBA A 4482

Vaßen, Florian: „Einverstanden sein heißt auch: nicht einverstanden sein“: Gewaltstrukturen in Brechts Lehrstück-Texten und in Lehrstück-Spielprozessen / Florian Vaßen

In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 19–36

BBA A 821 (37)

Vaßen, Florian: „Jeder sollte sich von sich selbst entfernen“: Fremdheit und Verfremdung bei Bertolt Brecht / Florian Vaßen

In: The B-Effect. – Madison, Wis., 2012. – S. 189–213

BBA A 4561

Verfremdungen: ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik / Jürgen Hillesheim (Hg.). – 1. Aufl. – Freiburg im Breisgau: Rombach, 2013. – 426 S.: 228 mm × 154 mm. – (Rombach Wissenschaft; 101) ISBN 978-3-7930-9718-1

BBA A 4482

Vogt, Jochen: Der Millenium Coup: drei Spekulationen über Lisbeth Salander und den Welterfolg von Stieg Larssons Krimi-Trilogie / Jochen Vogt

In: Gewalt und Gerechtigkeit. – Berlin, 2012. – S. 99–113

BBA A 4577

Wekwerth, Manfred: Daring to play: a Brecht companion / by Manfred Wekwerth. Ed. with an introduction by Anthony Hozier. Transl. by Rebecca Braun. – London [u.a.]

: Routledge, 2011. – XIX, 240 S.: Ill. ISBN 978-0-415-56968-2 – ISBN 978-0-415-56969-9 – ISBN 978-0-203-81471-0



Der vielseitige Augsburger Schauspieler Klaus Müller (siehe seinen Beitrag in diesem Heft zu Coué) hat einige Zeichnungen auf Facebook zugänglich gemacht, darunter diese. Viel Ehre für das Dreigroschenheft!
(Für Nichtaugsbürger: Der Hauseingang mit Kanalbrücke ähnelt verblüffend dem Eingang ins Brechthaus.)

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

**JE EINFACHER DAS GELD,
DESTO EINFACHER DIE WELT.**



Das Sparkassen-Girokonto: das Konto, das einfach alles kann.

16 000 Geschäftsstellen, 25 000 kostenfreie Geldautomaten und viele Service-Extras wie Mobile-Banking der neuesten Generation.*

 **Stadtparkasse
Augsburg**

Keine Umstände: Das Sparkassen-Girokonto bietet die meisten Geldautomaten in Deutschland, erstklassige Beratung und komfortables Mobile-Banking. Und mit der SparkassenCard mit girogo zahlen Sie bei teilnehmenden Händlern ganz einfach kontaktlos - quasi im Vorbeigehen. Mehr Infos in Ihrer Geschäftsstelle oder unter www.sska.de.

Wir begeistern durch Leistung - Stadtparkasse Augsburg.