

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

20. JAHRGANG
HEFT 4/2013

Legende vom toten Soldaten

1
Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Kampfgewehr
Und starb den Heldentod.

2
Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein Soldat gestorben war
Es schien ihm noch vor der Zeit.

3
Der Sommer zog über die Gräber hin
Und der Soldat schlief schon
Da kam eines Nachts eine militä-
rische ärztliche Kommission.

4
Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus
Und grub mit geweihtem Spaten den
Gefallenen Soldaten aus.

5
Und der Doktor befohl den Soldaten genau
Ob er was von ihm noch dawar
Und der Doktor fand, der Soldat war k.v.



An erster Seite 10.1.16. - alt. sehen Frank + Gesesse

Ver u
Daß e

Vor
Spielt
Und
Schm

Und
zwei
Souf
Und

Sie
Die F
Und
Vor

Ein
Mit
Der
Seit

So
hin
Un
li

**GESUNGENE RAUSCHZUSTÄNDE: BRECHT-REZEPTION
IN DER BÜNDISCHEN JUGEND (FOTO)
BAAL IN ZWEI INTERNATIONALEN INSZENIERUNGEN
BRECHTS ZWEIFEL UND MÜHEN: SPURENSUCHE**

Wagner

**Dr. Stefan Kiefer
Ihre Stimme
für Augsburg.**



**ZORN UND UNZUFRIEDENHEIT ALLEIN
GENÜGEN NICHT, SO ETWAS
MUSS PRAKTISCHE FOLGEN HABEN.**

Bertolt Brecht

Stadttrats- und Oberbürgermeisterwahl
**16.
März
2014**

**MEHR EHRlichkeit.
MEHR OFFENHEIT.
MEHR AUGSBURG.**

www.dr-stefan-kiefer.de

**SPD Augsburg**

www.spd-augsburg.de

INHALT

Editorial	2	„Kennst du Bertolt Brecht?“ von Gudrun Schulz	36
Impressum	2	<i>Von Olivia Kuderewski</i>	
BRECHT UND MUSIK			
Gesungene Rauschzustände	3	Von Weill zum epischen Potential des Musicals	38
Brecht-Rezeption in der bündischen Jugend <i>Von Frank Seiß</i>		<i>Von Andreas Hauff</i>	
KLEINIGKEIT			
Ein altes Bänkellied?	11	Suhrkamps Basis-Bibliothek Brecht wächst und wächst	43
<i>Von Gerd Koch</i>		<i>Von Michael Friedrichs</i>	
Brecht, Julius Bingen und der Wehrkraftverein	12	Tschick liest Keuner: Deutschunterricht à la Herrndorf	44
<i>Von Michael Friedrichs</i>		<i>Von Michael Friedrichs</i>	
BRECHT INTERNATIONAL			
Brecht: Poet in the City	14	THEATER	
<i>Von David Barnett</i>		Ausstellung: Die Freundliche mit dem leichten Schritt	24
<i>Baal</i> in zwei großen internationalen Inszenierungen: Ein Vergleich	16	<i>Von Paula Hanssen</i>	
<i>Von Marcelina Tomczyk</i>		Brecht auf den Bühnen	41
DER AUGSBURGER			
Über Bertolt Brechts literarische Zweifel und Mühen. Eine Spurensuche	25	Deutschsprachige Inszenierungen in der Spielzeit 2013/2014, mit geplanten Premierenterminen	
<i>Von Karl Greisinger</i>		KUNST	
NEUERSCHEINUNGEN			
Im weiten Bogen.	30	Kinder illustrieren Brecht	15
„Das lyrische Werk Bertolt Brechts“ von Ulrich Kittstein		BERTOLT-BRECHT-ARCHIV	
<i>Von Dieter Henning</i>		Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht- Archivs	45
<i>Hauspostille en détail</i>	34	<i>Zusammenstellung: Helgrid Streidt</i>	
Hillesheims neues Buch <i>Von Michael Friedrichs</i>		ZUKUNFT DES DREIGROSCHENHEFTS	
		Leserbrief 1.	48
		Leserbrief 2.	48

Im letzten Heft haben wir darauf hingewiesen, dass der überregionale und internationale Vertrieb des *Dreigroschenhefts* ab 2014 evtl. auf „digital“ umgestellt werden muss. Eine Entscheidung ist noch nicht gefallen. Lesen Sie dazu Leserbriefe auf S. 48.

Handgeschriebene Liederbücher der „bündischen Jugend“ enthielten immer wieder einige Lieder von Brecht, auch in der NS-Zeit, wie Frank Seiß herausgefunden hat. Darunter auch die liebevoll illustrierte „Legende vom toten Soldaten“ (Titelbild). Das ist schon fast ein Schock, hat man sich doch die Anhängergemeinden links und rechts säuberlich getrennt vorgestellt. Dazu passt die Entdeckung von Gerd Koch, dass die Dreigroschenmoritat in der NS-Zeit einfach als Bänkellied ausgegeben wurde.

Die junge Norwegerin Marcelina Tomczyk hat den alten Bowie-*Baal*-Film mit einer neueren belgischen Inszenierung verglichen und vermutet, dass man im Ausland eigenständiger mit dem frühen Brecht umgeht.

Karl Greisinger hat Belege dafür zusammengestellt, dass der nach außen so selbstbewusst wirkende Brecht oft Selbstzweifel notierte und darüber ins Grübeln kam.

Suhrkamp hat uns freundlicherweise wieder die (geplanten) Premierentermine und Übernahmen von Brechtstücken auf deutschsprachigen Bühnen zur Verfügung gestellt. Und Helgrid Streidt vom Brecht-Archiv regt mit ihrer Liste von Neuzugängen dazu an, demnächst Buchwünsche zu notieren – ebenso wie zahlreiche Besprechungen von Neuerscheinungen, die Sie in diesem Heft finden.

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

Stadtsparkasse 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:

David Barnett, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Karl Greisinger, Paula Hanssen, Andreas Hauff, Dieter Henning, Gerd Koch, Olivia Kuderewski, Frank Seiß, Helgrid Streidt, Marcelina Tomczyk

Titelbild:

Brechts „Legende vom toten Soldaten“ kursiert in der bündischen Jugend (*Repro*: Ursula Prause)

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.

GESUNGENE RAUSCHZUSTÄNDE

Brecht-Rezeption in der bündischen Jugend

Von Frank Seiß

1996 stellte Jürgen Hillesheim ein Dokument vor, das die Bertolt-Brecht-Forschungs- und Gedenkstätte Augsburg erworben hatte: ein anonymes Typoskript der *Songs der Dreigroschenoper* mit einem Nachwort, das auf knappem Raum Informationen zu dem Werk gibt. Aus dem benutzten Papier, das aus Schulungsunterlagen des NS-Werkluftschutzes stammt, schließt er, dass das Typoskript in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden ist. Hillesheim bewertet es als das „bisher einzige Dokument dieser Art“ und vermutet als Urheber und Adressaten „einen Kreis von Intellektuellen, die sich der Pflege des Brechtschen Werks verschrieben hatten“¹ – demnach ein singuläres Zeugnis einer konspirativen Brecht-Rezeption unter dem Nationalsozialismus.

Doch dieses Dokument ist keineswegs das einzige seiner Art. Stefan Krolle, ein Historiker der bündischen Jugend, hat für seine Dissertation² unter anderem 40 handgeschriebene Liederbücher aus dem gesamten Zeitraum von 1919 bis 1964 gesammelt und ausgewertet, davon 20 aus der NS-Zeit. Sie enthalten neben Fahrten-, Landsknechts-, Kosaken- und anderen Liedern eine nicht unerhebliche Zahl von Brechtliedern, hauptsächlich aus der *Hauspostille* und der *Dreigroschenoper*, teilweise mit neu komponierten Melodien. Die *Ballade von den Seeräubern* gehörte sogar zu den häu-

figsten Liedern in diesen Heften, und zwar über den gesamten Zeitraum von Krolles Sammlung hinweg: in der Weimarer Republik, unter dem Nationalsozialismus und in der Bundesrepublik.³ Es gibt zudem zahlreiche Zeugnisse, dass diese Lieder in dieser ganzen Zeit nicht nur aufgeschrieben, sondern auch gesungen wurden, auf Fahrten am Lagerfeuer ebenso wie im „Nest“ der Gruppen. Es liegt nahe, dass auch Hillesheims Fund diesem Umfeld zuzuordnen ist.

Diese „bündische“ Brechtrezeption hat in der Brechtforschung offenbar kaum Beachtung gefunden. So fehlen die Neukompositionen von Brechtliedern aus bündischen Kreisen in den einschlägigen Standardwerken⁴, obwohl sie teilweise bereits seit 1960 gedruckt vorliegen⁵ und obwohl sich ein Hinweis darauf sogar in der Berliner und Frankfurter Ausgabe findet.⁶ Ich möchte in diesem Beitrag einen Überblick über dieses Phänomen geben und greife dafür auf gedruckte Materialien über die Geschichte der Jugendbewegung ebenso zurück wie auf Archivmaterialien und persönliche Mittei-

- 1 Jürgen Hillesheim (1996): Mackie Messer im Luftschutzkeller. Brecht-Rezeption im Dritten Reich. In: Helmut Gier/Jürgen Hillesheim (Hg.): *Der junge Brecht*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 254–269; Zitate: S. 256 und 267.
- 2 Stefan Krolle (2004): *Musisch-kulturelle Etappen der deutschen Jugendbewegung von 1919–1964*. Münster: LIT.

- 3 Stefan Krolle (2005): Die Lieder der Burg Waldeck. In: Hotte Schneider: *Die Waldeck*, Potsdam: vbb, S. 144–151.
- 4 Etwa in Joachim Lucchesi/Ronald K. Shull (1988): *Musik bei Brecht*, Frankfurt: Suhrkamp, und Fritz Henneberg (1985): *Brecht Liederbuch*, Frankfurt: Suhrkamp.
- 5 Zuerst in: Konrad Schilling, Helmut König et al. (1960): *Der Turm. Lieder für Jungen*, 1–5 (= Turm A), Teilbände 4 und 5, 4. Auflage. Weitere Lieder in dies. (1966): *Der Turm*, 6–11 (= Turm B), und dies. (1966): *Der schräge Turm*, alle bei Voggenreiter erschienen; schließlich in Werner Helwig (1983): *Carmina nerothana*, Heidenheim: Südmark.
- 6 Siehe BFA Bd. 30, S. 169 (Brief 1776) und 596.

lungen.⁷ Abschließend möchte ich ein paar Fragen anreißen, die sich aus den Besonderheiten dieser Rezeption ergeben: den vielfach beschriebenen rauschhaften Charakter der bündischen Brechtgesänge, den „Gebrauchswert“ der Brechtlieder und die erklärungsbedürftige Attraktivität Brechts für diese Rezipienten.

Der Vermittler: Werner Helwig

1927 landete ein junger Mann erstmals im Hunsrück auf der Burg Waldeck, dem Siedlungsexperiment des so genannten Nerother Wandervogels. Werner Helwig hatte trotz seiner Jugend bereits bewegte Jahre hinter sich, vor allem in verschiedenen Gruppen und Verlagen der Jugendbewegung. Nun war er auf der Suche nach dem „Sammelplatz ganz besonders verwilderter Gesellen“, den „Bohemiens der Jugendbewegung“.⁸ Im Gepäck hatte er die im selben Jahr erschienene *Hauspostille* mit ihrem Notenanhang.

Der Nerother Wandervogel war ein eigenümlicher Jugendbund. Seine Entstehung ließ zunächst nicht gerade antiautoritäre oder bohemienhafte Neigungen erkennen: Er hatte sich nach dem Ersten Weltkrieg unter der Führung der Brüder Oelbermann von den größeren Wandervogelbünden abgespalten. Wesentliche Motive waren die Ablehnung einer demokratischen Struktur zugunsten eines aristokratischen Eliteprinzips – explizit wurde in den sog. „Weistümern“ des Bundes auf Führung und Gefolgschaft als essenzielle Prinzipien

7 Danken möchte ich Erdmut Wizisla für Materialien aus dem Bertolt Brecht Archiv, Ursula Prause für ihre Suche im Nachlass von Werner Helwig, Peer Krolle für seine Bereitschaft, mir das Archiv der Burg Waldeck zu öffnen, Erik Martin für seine wertvolle „Türöffner“-Hilfe sowie Konrad Schilling, Helmut König und Horst Zeller für ihre brieflichen Antworten auf meine bohrenden Fragen.

8 Zitate: Werner Helwig (1951): Auf der Knabenfährte. Konstanz und Stuttgart: Asmus, S. 121f; Walter Laqueur (1962): Die deutsche Jugendbewegung, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, S. 179.

verwiesen – und die harte Haltung in der „Mädelfrage“, d. h. die klare Entscheidung für einen exklusiven Jungenbund. Dennoch war der Ruf, der ihm vorausging, nicht unberechtigt. Dazu trug seine föderale Struktur aus weitgehend unabhängigen „Orden“ bei, ebenso aber die ungewöhnlich weiten internationalen „Fahrten“ und die dabei entstandenen Sitten, unter anderem das Trampen. Und schließlich war wesentlich die „Burg“, ein groß angelegtes (und niemals fertiggebautes) Siedlungsexperiment, das die Nerother mit vielfältigen kulturellen Aktivitäten zu finanzieren suchten: Gesang, Theater, Diavorführungen, Tonaufnahmen und Filmen.

Helwig blieb bei den Nerothern und auf der Waldeck. Er wurde „Burgpoet“ und schrieb Gedichte und Lieder, unverkennbar durch Brechts *Hauspostille*-Stil geprägt.⁹ Zugleich vermittelte er Brechtlieder aus der *Hauspostille* an die Gruppen und vor allem die Gruppenführer der Nerother, die zwischen ihren Fahrten zur Waldeck kamen. Eine Reihe von Brechtliedern versah er mit neuen Melodien bzw. überhaupt erst mit Melodien, um sie für die Gruppen singbar zu machen, so etwa die *Mahagonny-Songs*, *Gegen Verführung*, *Von der Freundlichkeit der Welt*, die *Ballade von den Selbst Helfern* und die *Ballade von den Abenteurern*. Ein Liederheft des von Helwig gegründeten „Burgordens“ enthielt 1929 unter nur zehn neuen Liedern Brechts *Ballade von den Seeräubern* (in diesem Fall mit der bekannten Melodie aus der *Hauspostille*), die damit, so Helwig, „ihren Siegeszug durch die damalige Jugendbewegung“ antrat (Helwig 1983: 96). Ein etwa gleichzeitig erschienenen Liederbuch des Nerothers „Loh“ (= Richard Lohmann) umfasste bei einer Gesamtzahl von 20 Liedern drei weitere Brechtlieder

9 Charakteristisch war etwa *Die Ballade vom Lastauto*, die Helwig in *Der Querschnitt* 1931, Heft 7 veröffentlichte und die Anklänge an Brechts *Ballade von des Cortez Leuten* kaum verleugnen kann. Brecht publizierte übrigens recht häufig im selben Blatt.

mit Melodien Helwigs.¹⁰ Alle diese Lieder gingen in den „Liedpool“, also das ständige Repertoire der Nerother ein, gemeinsam mit solchen von B. Traven, Erich Kästner, Walter Mehring, Klubund und anderen (Krolle 2004, 2005). Der „Bundesführer“ und Patriarch der Nerother, Robert Oelbermann, hatte nicht viel übrig für dieses neue Liedgut, duldet es aber.

Brechtlieder unter dem Nationalsozialismus

Das Jahr 1933 brachte für die Nerother vielfältige Verwirrungen und Verunsicherungen mit sich. Versuche, in der Hitlerjugend unterzukommen und deren Gruppen mit ihrer bündischen Kultur zu prägen, wechselten sich ab mit heftigen Konfrontationen mit der HJ und der Suche nach Formen einer illegalen Weiterexistenz. Ähnliches gilt auch für eine weitere Gruppierung der bündischen Jugend, die dj.1.11 („Deutsche Jungenschaft vom 1. November 1929“) unter Führung von Eberhard Koebel („tusk“), der 1931 gar in die KPD eintrat, 1933 aber wiederum hoffte, in der HJ eine bündische Orientierung durchzusetzen. Solche Hoffnungen erwiesen sich schnell als illusionär, gerade die Nerother und die dj.1.11 als zwar relativ kleine, aber stilprägende Bünde wurden spätestens ab 1935 erbarmungslos verfolgt. Robert Oelbermann starb im KZ, viele Jungen kamen in Gestapohaft.¹¹

Über all diese Verwirrungen hinweg hielten viele Nerother aber an den Brechtliedern als dem anstößigsten Teil ihres Liedpools fest, obwohl diese nicht mehr öffentlich gesungen werden konnten und Brechts Werke bereits der Bücherverbrennung zum Opfer gefallen waren. So erinnert sich Hai

10 Scans dieser Liederbücher wurden mir von Ursula Prause zur Verfügung gestellt.

11 Vgl. Stefan Krolle (1986): „Bündische Umtriebe.“ Die Geschichte des Nerother Wandervogels vor und unter dem NS-Staat, Ein Jugendbund zwischen Konformität und Widerstand. Münster: LIT, 2. Auflage.

Frankl, ein jüdischer Jugendlicher, der von einer Nerothergruppe in Wiesbaden 1933 angeworben („gekeilt“) worden war: „Damals brachte er [Werner Helwig] uns auch das Lied von Brecht ‚Weil unser Land zerfressen ist‘ in seiner eigenen Vertonung bei. Seine Brechtvertonungen und seine eigenen Lieder sind mir dann durchs Leben gefolgt.“¹² Helwig selbst berichtet, wie er damals zeitweise Kultursachbearbeiter eines Banns des Jungvolks, also der Hitlerjugendorganisation der jüngeren Knaben war und wie sich die Kerngruppe von dem ungeheuren Druck durch „wüstes Singen von Brechtliedern“ Linderung verschaffte.¹³ Das Fahrtenbuch einer ungenehmigten (und daher illegalen) Lapplandfahrt unter dem Nerother Gruppenführer Julla Schäfer weist für 1934 als Jahresmotto aus: „O Himmel strahlender Azur, enormer Wind, die Segel bläh“ (also den Refrainbeginn der *Seerüberballade*), mit dem beigefügten Autorennamen Brecht. Auf der Lektüreliste der Gruppe, die im Fahrtbericht dokumentiert ist, standen Brechts *Hauspostille* und *Songs der Dreigroschenoper*, aber auch Hitlers *Mein Kampf* (Krolle 2004: 206–212; Original im Archiv der Burg Waldeck). Noch der Autor einer 1942 veröffentlichten Dissertation berichtete aus NS-Sicht über die „gegenvölkischen Tendenzen“ und den „Stil internationaler Asphaltromantik“ (im Original in gesperrtem Druck) bei den Nerothern, der sich in der *Dreigroschenoper* ausdrücke; er habe in Hamburg persönlich „einem öffentlichen Abend der Nerother beigewohnt, wo ... Mackie Messer, revolutionär maskiert, auf die Bühne trat und seine Sentenzen abgelebter Weltweisheit anbrachte.“¹⁴

12 Liner Notes der Schallplatte *Werner Helwig: Lieder. Hai & Topsy*, Thorofon 1988. Die Platte enthält sieben Brechtlieder in Helwigs Vertonung, darunter auch den *Gesang des Soldaten der Roten Armee* („Weil unser Land zerfressen ist“).

13 Werner Helwig (1960): *Die Blaue Blume des Wandervogels*, Gütersloh: Mohn, S. 383.

14 Max Nitzsche (1942): *Bund und Staat. Wesen und*

Manche Nerother besaßen Typoskripte der Hauspostille mit ihrem Notenanhang, so Hai Frankl, dem es 1939 im letzten Moment gelang, nach Schweden zu entkommen – nur mit seiner „Zahnbürste, der Hauspostille von Brecht und seinem handgeschriebenen Liederbuch“ (Krolle 2004: 40). Handgeschriebene Liederbücher mit ihrem Liederrepertoire, verziert mit Zeichnungen und Kommentaren, führten viele Mitglieder des Bundes, und in ihnen fanden sich zahlreiche Brechtlieder¹⁵ (die Abbildung zeigt exemplarisch Seiten aus dem Liederbuch von Mattes Schmitz, Archiv der Burg Waldeck). Sie wurden sorgfältig verborgen gehalten und gehütet; dennoch tauchen sie wiederholt in Beschlagnahmeprotokollen der Gestapo auf. In der Illegalität war es nicht mehr möglich, einen geregelten Gruppenzusammenhalt aufrechtzuerhalten, doch scheinen über den gesamten Zeitraum Brechtlieder konspirativ gesungen worden zu sein. Einen Bruch konnte Krolle in den von ihm gesammelten Liederbüchern nicht feststellen. Im Zuge der Verfolgung verwischten sich allmählich die Grenzen zwischen den verschiedenen Gruppierungen der bündischen Jugend, insbesondere zwischen den „Jungenschaften“ und den Nerothern, auch die Abgrenzung der Geschlechter verlor an Rigidität.

Nach 1945

Bald nach der Befreiung vom NS setzten erste Reorganisationsversuche der Bünde ein, sowohl von Seiten der Jungenschaften als auch bei den Nerothern. Helwig reiste aus seinem Liechtensteiner Exil zur Burg Waldeck (vgl. Helwig 1951). Er war mittlerweile höchst skeptisch geworden gegenüber dem „politischen Brecht“, dessen *Hauspostille* hielt er jedoch bis an sein Lebens-

ende hoch.¹⁶ Die Brechtlieder, die in den Liedpool eingegangen waren, wurden bei den Nerothern weiterhin gesungen; auch bei den Jungenschaften waren sie beliebt. So erinnert sich Helmut König an seine ersten Jahre ab 1946 bei der „Hansischen Jungenschaft“ in Bremen (der unter anderem Ernst Albrecht angehörte) und an die Brechtlieder, die er dort kennenlernte, vor allem die *Ballade von den Seeräubern* und den *Gesang des Soldaten der Roten Armee*, aber auch das *Solidaritätslied* und das *Einheitsfrontlied*.¹⁷ Zwei Institutionen waren bedeutsam für die weitere produktive Rezeption von Brechtliedern: der „Turm“ und die „Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck“.

Der „Turm“ war ein riesiges Liederbuchprojekt. Zunächst Konrad Schilling mit seiner Leipziger Gruppe, später auch andere (u. a. Helmut König) sammelten hier das Liedgut der Jugendbewegung. Schilling siedelte später nach Köln um, wo er im Bottmühlenturm weiterarbeitete (daher der Name des Liederbuchs). Die Sammlung wuchs schließlich auf über 1000 Lieder an; die „Türme“ erreichten Gesamtauflagen von ca. 50.000. In den ersten Auflagen fehlten die Brechtlieder noch, offenbar aufgrund von Urheberrechtsproblemen. Schilling hatte bereits 1953 Brecht in Berlin angeschrieben und um Nachdruckerlaubnis für mehrere *Hauspostille*-Lieder gebeten, da diese in der Jugendbewegung viel gesungen würden. Brecht zeigte sich entgegenkommend, nahm aber die *Seeräuberballade* von der Abdruckerlaubnis aus (was Schilling sehr bedauerte, weil gerade dieses Lied so beliebt sei). Ferner erklärte er, tantiemenfreie Nachdrucke genehmige er grundsätzlich nicht, die Tantiemen könnten aber den

Formen der bündischen Ideologie. Diss. LMU München. Würzburg, S. 53.

15 Stefan Krolle fand in 20 handgeschriebenen Liederbüchern von Nerothern aus der Zeit des NS insgesamt 2.168 Lieder, davon 56 Brechtlieder.

16 Vgl. etwa Werner Helwig (1962): Bert Brechts Poesie und Politik. Zur Gesamtausgabe seiner Gedichte. In: *Mercur* 176, S. 933–943; siehe auch Helwigs in der Nerother-Zeitschrift *Herold* gedruckte Polemik *Auf nach Ost-Mahagonny*, deren Typoskripte ich im Archiv der Burg Waldeck eingesehen habe.

17 Persönlicher Brief an den Verfasser, 2013.



Komponisten ausgezahlt werden.¹⁸ Es ist nicht ganz klar, warum der Abdruck dennoch erst 1960 zustandekam; vermutlich waren urheberrechtliche Probleme im Spiel (persönliche Mitteilung von Helmut König). Seit der vierten Auflage von 1960 fanden sich die ersten Brechtlieder im „Turm“, die mit dem zweiten Teil des Liederbuchs („Turm B“) noch ergänzt wurden; meist in Vertonungen von Werner Helwig, z. T. auch von Helmut König, aber auch etwa von Carl Orff. In dem nachgeschobenen „Schrägen Turm“ (1966) wurde verspätet sogar doch noch die *Seerüberballade* abgedruckt.

Die Burg Waldeck teilten sich mittlerweile zwei Organisationen, der wiedergegründete Nerother Wandervogel und die „Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck“ (ABW). Dieser Arbeitsgemeinschaft waren 1934 die Waldeck-Grundstücke übertragen worden, um zu verhindern, dass die Hitlerjugend mit der erzwungenen Auflösung des Nerother Wandervogels das Eigentum am Burggelände erhielt. Nach 1945 zielte sie auf eine

18 Der Briefwechsel findet sich im Bertolt Brecht Archiv und wurde mir von Erdmut Wizisla zugänglich gemacht.

„überbündische“ Nutzung: Gruppen aus sehr verschiedenen Kontexten trafen sich nunmehr dort, die Schwäbischen Jungenschaften und der „Zugvogel“ ebenso wie die Nerother. Unter anderem gab es dort um die Jahreswende 1960/1961 ein regelrechtes Brechtseminar, organisiert vom Nerother-Orden der „Panduren“, mit Referaten zur Musik von Weill und Dessau, zum „politischen Brecht“ und zum Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel* (Schneider 2005: 303). Der damals an den Bühnen und Schulen noch verpönte Brecht bedeutete für sie in der als muffig empfundenen frühen Bundesrepublik etwas Neues, eine Art Befreiung (persönliches Gespräch mit Peer und Lilo Krolle). Der verbliebene Nerother-Gründer Karl Oelbermann beugte das Treiben der ABW allerdings zunehmend skeptisch. Es kam zu einem über 15-jährigen Rechtsstreit und handfesten Auseinandersetzungen um das Gelände und die Nutzung der Bauten. Während Karl Oelbermann eine konservativ-traditionelle Ausrichtung bevorzugte,¹⁹ zeigte sich die ABW offen für neue kulturelle Entwicklungen. Das manifestierte sich

19 Der Nerother Wandervogel existiert noch heute, ist aber weit nach rechts abgedriftet.

ab 1964 besonders in den Festivals auf der Burg Waldeck, die sie veranstaltete und bei denen junge „Liedermacher“ erstmals auftraten wie Reinhard Mey, Schobert & Black, Hannes Wader, Hein und Oss Kröher, Franz-Josef Degenhardt und Dieter Süverkrüp. Viele der Liedermacher bezogen sich ganz explizit auf das Brecht'sche Erbe, wenn sie auch gewöhnlich nicht Brechtlieder sangen, sondern Eigenkompositionen, internationale Folksongs, Lieder aus der demokratischen Tradition Deutschlands oder jiddische Lieder.

Im „internen Liedpool“, also bei den identitätsstiftenden Treffen der ABW, spielten aber die alten Brecht-Hits nach wie vor eine große Rolle und wurden von den Beteiligten text- und melodiesicher auswendig beherrscht. Beispielhaft ein Bericht aus der ABW-Zeitschrift *Köpfchen* von 1997 (Heft 2/3, S. 16f.) über eine Matinee auf der Waldeck: Der Sänger „sang das Lied, das wie kaum ein anderes zu Waldecker Festen gehört und dort fast immer zergrölt wird, Brechts ‚Ballade von den Seeräubern‘ ... Er hat es fertiggebracht, diese Strofen vorzutragen, ohne sich durch mitsingendes Publikum den grandiosen Text verhunzen zu lassen ... Erst beim letzten Refrain ließ Bömmes die Zügel los, und alle ‚sangen, laut wie nie: Oh Himmel, strahlender Azur ...“

Ekstase, Parodie und Ästhetik des Gebrauchs

Ein Kennzeichen der Brecht-Rezeption in der Jugendbewegung ist ihr ekstatischer, geradezu rauschhafter Charakter. Stefan Krolle hat in seinen Zeitzeugen-Interviews immer wieder gehört, dass die Brechtlieder in der Vertonung von Helwig die Jugendgruppen in „gesungene Rauschzustände“ versetzten (Krolle 2004: 259). Dies lässt sich nicht nur für die illegale Zeit im NS festhalten, es gilt auch für die Nachkriegszeit. Helmut König berichtet, die „hinreißende“ *Ballade von den Seeräubern* sei „Höhepunkt so mancher Nacht am Lagerfeuer“

geworden.²⁰ Bei Walter Moßmann, einem der einflussreichsten linken Liedermacher aus bündischen Zusammenhängen, kommt noch ein weiterer Zug hinzu: „Ich höre schon den Einwand: Wie soll das denn zusammenpassen, die sauberen Jungs und die schmutzigen Phantasien über ‚Pferd- und Weiberfleisch‘? Oh das passt sehr gut zusammen, so gut wie Tag und Nacht. Ich habe zum Beispiel die Mahagonny-Songs wie auch andere Schlager aus der Hauspostille („und oft besteigen sieben Stiere eine geraubte fremde Frau“) in den 50er Jahren an den Lagerfeuern der bündischen Jugend gelernt. Und ich erinnere noch sehr genau die Faszination des Verruchten und Lasterhaften, die Schwanzprotzerei, das lüsterne Grausen vor dem ‚grünen Mond‘ und dem ‚großen Lachen‘ und dem ‚großen dummen Mund‘, vor dem großen dunklen Unbekannten, der haifischmäuligen Vagina.“²¹ Und in Antwort auf den obigen Bericht aus dem *Köpfchen* schrieb Jürgen Kahle im Heft 4/1997 (S. 25f): „... besteigen sieben Stiere eine geraubte fremde Frau! Whow! Wie herrlich! Ist es nicht wunderbar? Hallo! Stimmt denn da etwa irgendetwas nicht? Fällt einem denn da nicht die Schuppe vom Auge? Ich jedenfalls schämte mich jäh ob meines zunächst beglückten Mitsingens [...] und dachte heftig und wehmütig zurück [...] an Freunde, die in ihrer Nachpubertät gerade mit ihren ererbten bürgerlichen Traditionen gebrochen hatten und die Tabus ihrer Väter über Bord warfen, nach neuen Leitbildern suchten [...]“.

An diesen Rezeptionszeugnissen fällt etwas

20 Helmut König (2006): Der „Zupfgeigenhansl“ und seine Nachfolger. Drei Phasen der Jugendbewegung im Spiegel repräsentativer Liederbücher. In: Ulrich Hermann (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit ...“ *Der Wandervogel in der deutschen Jugendbewegung*. Weinheim und München: Juventa, S. 232–276, hier: S. 273.

21 Walter Moßmann (1990): Front-Urlaub. Originalbeitrag für das Programmheft zur Premiere er „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ an der Hamburgischen Staatsoper, Juni 1990, S. 7–10.

Gemeinsames auf: Das gemeinsame Sing-erlebnis bildet eine Art Ventil, es kommt zu so etwas wie einem entlastenden Affektdurchbruch. Man singt kollektiv etwas, was eigentlich nicht erlaubt oder wenigstens moralisch heikel ist. Die Moral wird kurzzeitig suspendiert, und dieser temporäre Sieg über das Über-Ich setzt ein geradezu rauschhaftes Lustempfinden frei. Dazu bietet der Brecht'sche Text gerade der *Seeräuberballade* mit seinen drastischen Beschreibungen von Mord und Vergewaltigung natürlich reichlich Material. In diesem Punkt haben die Brechtlieder der *Hauspostille* durchaus Verwandtschaft mit den Landsknechts- und Söldnerliedern, die in den 1920ern bei den Nerothern (und nicht nur dort) in Mode kamen. Auch die Landsknechte wurden als „verlorene Haufen“ ohne moralische Skrupel gefeiert, keineswegs als idealistische Kämpfer für das Gute und Rechte. An den Beispielen kann man auch erkennen, dass die Entlastung in der langen Rezeptionsgeschichte durchaus verschiedene moralische Imperative betroffen hat: eher patriotische oder ‚kulturnationale‘ Ideale in den 1920ern, eher emanzipatorische in gegenwartsnäheren Zeiten.

Nun ist Brecht ja nicht eben ein Dichter der distanzlosen Ekstase. Ist diese rauschhafte Rezeption eine Art Missverständnis des Brecht'schen Werks? Wohl eher nicht. Denn es gibt deutliche Hinweise darauf, dass an Brechts Texten (und Melodien) ein parodistisches Element wahrgenommen wurde. Brecht wurde in den Kreisen der Jugendbewegung, die sich überhaupt für ihn interessierten, zu einem Zeitpunkt interessant, als nicht nur das Volkslied des „Zupfgeigenhansl“ an Reiz verloren hatte, sondern auch andere Schlager der Jugendbewegung der 20er Jahre ihren „Höhepunkt überschritten“ hatten (Helwig 1960: 192). Nämlich etwa die Gedichte von Stefan George mit ihrem „hohen Ton“, die Werke von Hermann Löns oder auch Walter Flex' All-Time-Hit *Wildgänse rauschen durch die Nacht* aus seinem

Wanderer zwischen beiden Welten. Keineswegs lösten Brechts Texte diese Schlager ab, sie blieben äußerst einflussreich in der bündischen Bewegung, weit bekannter als Brechts Lieder, und sie wurden oft am selben Lagerfeuer gesungen wie die Songs der Dreigroschenoper oder die Mahagonny-Gesänge. Aber es wurde an Brecht ein Gegengift gespürt, ein „Heilmittel gegen Sentimentalität“²²: eine (inszenierte) Blasphemie gerade gegen das Pathos und die ethischen Normen, die in der Jugendbewegung und damit in der eigenen Tradition besonders stark waren. Markus Neumann hat mit sehr überzeugenden Argumenten gezeigt, dass Brechts *Ballade von den Seeräubern* (neben Anleihen bei Kipling) als Parodie auf ein Gedicht von Stefan George verstanden werden kann.²³ Ob die Sänger diesen speziellen parodistischen Zug durchschauten, mag dahingestellt bleiben. Aber dass der „hohe Ton“ des uneigennütigen Dienstes hier parodiert und durchgestrichen wurde – das sahen sie sehr wohl. Werner Helwig fasste diesen Zug als „sarkastische Religiosität“ und „ironische Romantik“ – Brecht habe eine „ganz neue Form des Romantischen“ geschaffen, „die sich selbst in jedem Wort halb verdächtigte, halb nachgab“. Oder in einer typisch Helwig'schen Volte: „Die düstere Wucht der Glaubenslosigkeit, genau darum ist sie herrlich, weil sie im nächsten Moment in Glauben umschlagen kann“ (Helwig 1962: 936, 941).

Hier spielt noch ein weiteres Moment eine Rolle, und zwar Brechts explizite Ablehnung des Exklusivitätsanspruchs „hoher“ Literatur und Musik. Der Liedermacher Brecht, und in seiner Folge auch der Exponent der „jungen Generation“ Brecht, bezog ja einen Teil seines Reizes aus seiner gna-

22 So als Kommentar gedruckt zum „Mahagonnygesang Nr. 1“ in: Turm A, Nr. 396a.

23 Markus Neumann (2005): „Irrende Schar“ – Brechts „Ballade von den Seeräubern“ als George-Kontrafaktur. In: Zeitschrift für Germanistik, 15 (2), S. 387–393.

denlosen praktischen Kritik am etablierten Kulturbetrieb – und seiner Hinneigung zu „niederem“ Formen wie dem Bänkelsang, der Operette, dem Sportbericht usw. Diese Abgrenzung gegenüber der E-Kultur konnten die Bündischen durchaus teilen, und das galt speziell für den Liedgesang.

Denn das Lied der Bündischen hatte selbst eine solche Ausrichtung. Es zielte nicht in erster Linie (allenfalls als nachträglicher Nebenzweck) auf die öffentliche Aufführung (gar im Konzertsaal). Es zielte vor allem auf den gemeinsamen Gebrauch bei den Fahrten, als Gemeinsamkeit stiftende kollektive Aktivität der (Jung-)Männergruppe. Eine festgelegte Gestalt nach Text und Melodie gab es nur selten, die Lieder wurden, so heißt es immer wieder, bis zur Unkenntlichkeit „zersungen“ nach den praktischen Bedürfnissen der „Horte“, der Jungengruppe. Die Aufzeichnungen der Lieder waren höchst individuell, wiesen zahlreiche Abweichungen auf, Kontrafakturen waren häufig usw. Erst mit dem *Turm* wurden philologische Gesichtspunkte überhaupt relevant (woher ist das Lied? welche feste Gestalt ist ihm zu geben?), und die Herausgeber hatten nicht wenige Auseinandersetzungen über Text- und vor allem Melodiegestalt zu bestehen. Das bündische Lied war vor allem die Praxis des kollektiven Singens und damit seines Gebrauchs (vgl. dazu vor allem König 2006).

Und an diesem Punkt berührt es sich mit Brechts Gebrauchsästhetik. Bekanntlich notierte Brecht 1920: „Vielleicht sollte ich doch die Lautenbibel hinausschmeißen [...] auf Makulationspapier, das zerfällt in drei, vier Jahren, daß die Bände auf den Mist wandern, nachdem man sie sich einverleibt hat.“²⁴ Die Lieder sollten im Gebrauch wirken, nicht festes Kulturgut werden.

Aber nicht nur zum ganz frühen Brecht besteht eine solche Affinität, sondern

²⁴ Hier zitiert nach Hennenberg 1985: 360f.

durchaus auch zum Brecht der späten 20er, speziell zu seinen „Lehrstücken“, die auf eine Auflösung der Trennung von Produzierenden und Publikum zielten. Und gerade diese Stücke waren es, die Nerother, Jungenschaften oder Pfadfinder nach dem Krieg in Laienaufführungen auf die Bühne brachten, so etwa den *Jasager* oder *Die Ausnahme und die Regel*. Auch hier zielte die Aufführung weniger auf ein „kulinarisches Publikum“, sondern im Wesentlichen auf die Aufführenden selbst. So groß die inhaltlichen Unterschiede zwischen den Romantikern der deutschen Jugendbewegung und dem Praktiker der Verfremdung sind – es gibt auch eine gewissermaßen formale Verwandtschaft, die sich in der Rezeption wiederfinden lässt.

Vor allem aber lässt sich hier ein eigenständiger, untergründiger Rezeptionssammenhang jenseits der Literaturzeitschriften, Stadttheater und Konzertsäle finden, den man – wenn auch keineswegs bruchlos – über massive historische Einschnitte hinweg von 1927 bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgen kann. Er hat sicher nicht die Bedeutung der in manchen Punkten vergleichbaren Brechtrezeption in der Arbeiterbewegung. Aber wer aus der bündischen Jugend kam, hat in der Bundesrepublik oft wichtige Multiplikatorenstellen in Bildung und Kultur besetzt, und es ist vielfach festgestellt worden, dass bündische Traditionen eine erhebliche Rolle im kulturellen und politischen Aufbruch von 1968 spielten. Einige der oben genannten Exponenten der bündischen Brechtrezeption haben zudem unmittelbar an der Brecht-Renaissance in Westdeutschland mitgewirkt. Es ist an der Zeit, auch solche weniger „offiziellen“ Rezeptionsstränge ernst zu nehmen – gerade bei einem Schriftsteller, der der „E-Kultur“ durchaus misstraute. ¶

Frank Seiß ist Lektor und Öffentlichkeitsarbeiter mit literarischen und musikalischen Interessen. Frank.Seiss@isf-muenchen.de

EIN ALTES BÄNKELIED?

Von Gerd Koch

„Ein altes Bänkelsängerlied geht mir ... immer durch den Sinn, mit jener Strophe voll lächerlich einfacher und dabei so tiefer Lebenserkenntnis:

„Denn die einen stehn im Dunkel,
und die andern sind im Licht,
doch man sieht nur die im Lichte,
die im Dunkel sieht man nicht ...“

Sehe ich alle die Menschen an mir vorbeieilen, hastig, geschäftig, oder jene langsam dahintrollend, bummelnd, weil sie nicht wissen, wie sie ihre Stunden und Tage ausfüllen sollen, dann frage ich mich, was wohl jeder für ein Schicksal trägt, - was Gott ihm als Kreuz ins Leben gab - und wozu ...

Ich wünsche, wir lernten alle, viel mehr unsere Augen aufzutun - für die andern, - und dankbar würden wir oftmals sein, - und wie viel mehr bereit zum Dienst und zum Opfer!“

So schreibt es Gustav Adolf Gedat in der Einleitung zu seinem Buch „Auch das nennt man Leben. Begegnungen unterwegs“ (Stuttgart 1935 im Verlag von J. F. Steinkopf, 1.-30. Tausend, S. 10). 1935 zitiert der Autor den verpönten, vertriebenen Dichter Bertolt Brecht, den Verfasser des Dreigroschenoper-Textes. Er nennt seinen Namen nicht. Warum?

Thesen: „Die Moritat von Mackie Messer“ war bereits so geläufig, dass er als Volkstum, als Bänkelsängerlied, gar als Lied der Jugendbewegung galt (?). ... Das wäre eine schöne Antwort. Eine andere Antwort: Würde nicht seinerzeit auch das Lied von der Loreley einem unbekanntem Dichter oder dem Volksmund zugeschrieben? So etwas kann doch kein Jude dichten ... Oder der hamburgische ‚Gassenhauer‘ „An de Eck steiht 'n Jung mit 'n Tüdelband“: Noch heute: Dichter unbekannt – regionale Volkskunst! Nein: Die Brüder Wolf („Wolf-Trio“) waren 1911 Autoren und Interpreten.

Sie kamen aus Hamburg und waren Juden: Leopold starb 1926, James kam in Theresienstadt zu Tode, Ludwig überlebte.

Und Gustav Adolf Gedat? Er reist als evangelischer CVJM-YMCA-Mensch durch die Welt; davon schreibt er in seinen „Begegnungen unterwegs“. Nach langem Auslandsaufenthalt kommt er anfangs der 1930er Jahre zurück in ein ‚anderes‘ Deutschland, eines, das jetzt einen Führer hat. Ein neues Deutschland, an das er sich gewöhnen muss, das er bejaht (nicht ohne seine Verwunderung immer wieder zu betonen und auch unterschiedliche Meinungen aus dem ‚Reich‘ gegenüber dem ‚Dritten Reich‘ zu zitieren). Der vorletzte Bericht in Gedats Reisebuch liefert einen Bericht aus dem ‚Reich‘ und er trägt den Titel „Der Junge verliert seine Heimat!“. Der Junge, das ist ein jüdisches Kind, das von christlichen Zieheltern aufgezogen und vom Autor Gedat christlich unterwiesen wurde:

„Jüdischer Vater oder Mutter?“ frage ich.

„Beide.“ [antwortet die Ziehmutter, Anm. gk]

„Volljude?“ schreie ich [der Autor Gedat, Anm. gk] sie an.

„Ja.“ (S. 202)

„Ich habe ihn gleich nach der Geburt taufen lassen. Er ist deutsch erzogen, und er ist deutsch in seinem Denken und Fühlen und Handeln.“

„Wenn ein Jude das kann.“ (S. 203)

Auch das nennt man Leben: Gustav Adolf Gedat: geboren 1903, gestorben 1971, CDU-Mitglied des Deutschen Bundestags für den Wahlkreis Reutlingen von 1953–1965. (Mir ist das Buch von Gustav Adolf Gedat seit Jugendjahren vertraut – es entstammt dem Buchbestand meiner evangelisch-diakonischen Großelternfamilie. Das Internet liefert Weiteres zum Wirken von Gedat.)

Prof. Dr. Gerd Koch ist Brecht-Experte und Emeritus der Alice-Salomon-Hochschule Berlin. koch@ash-berlin.eu

BRECHT, JULIUS BINGEN UND DER WEHRKRAFTVEREIN

Von Michael Friedrichs

Mit solchen Marken (Abbildung in Originalgröße) warb der Bayerische Wehrkraftverein, dem auch Brecht zeitweise angehörte.



Brecht entwirft am 31. Mai 1913 in seinem Tagebuch den Text „Der Bingen. Eine Biographiesatire“. Da heißt es gleich zu Anfang: „Der Kern des Mr. Bingen ist eigentlich die Wehrkraftmedaille, die er sich durch seine unerhörte Zackigkeit erworben hat.“

Laut GBA-Herausgebern erhielt man die Medaille in der Regel nach halbjähriger Zugehörigkeit zum Bayerischen Wehrkraftverein, dem für kurze Zeit auch Brecht angehört hatte (GBA 26, S. 500). Im Tagebuch schreibt Brecht für „Wehrkraft“ kurz „WK“, vermutlich war das eine gängige Abkürzung. Betrachtet man ein Klassenfoto, dann kann man sich vorstellen, dass dieser Julius Bingen (Sohn eines verstorbenen Bankiers, jüdisch, Mitschüler Brechts seit dem Schuljahr 1910/11, 1918 gefallen)¹ das genaue Gegenteil solcher „Zackigkeit“ war.

Er hatte den militaristischen Verein unmittelbar vorher am 30. Mai 1913 erwähnt: Emil Enderlin habe ihm bedeutet, Brecht könne wohl nicht mehr in die Militärschwimm-

schule, weil er „nicht mehr in der WK“ sei. Notiz Brecht: „Das kränkte mich sehr.“

Demnach baut sich schon im Frühjahr 1913 in Brecht ein gewisser Widerstand gegen den Militarismus auf, wie er von dieser Jugendorganisation propagiert wird, er macht nicht mehr mit und muss dafür persönliche Nachteile und die Ausgrenzung durch Freunde in Kauf nehmen.

Über den „Wehrkraftverein“ ist heute wenig bekannt. Ansichtskartenvertriebe bieten immer noch zahlreiche Marken wie die hier abgebildeten an, der Grafiker ist meist Josef Andreas Sailer (1872–1952). Er war langjähriger Leiter der Malschule Knirr in München; Heinrich Knirr porträtierte schon früh Adolf Hitler². Sailer zeichnete und malte u.a. Szenen bäuerlicher Landwirtschaft und Skizzen, die das Soldatentum heroisieren.

Die „Wehrkraft“ in Bayern war eine Parallelentwicklung zur Pfadfinderbewegung, die sich auf den britischen General Baden-

¹ Vgl. Jürgen Hillesheim, Augsburgs Brecht-Lexikon, Köbnigshausen & Neumann 2000, S. 48

² Vgl. Wikipedia.

Brechts Schulklasse
 „im Klassenzim-
 mer der Klasse IX
 (November 1916)“
 Das Foto wurde von
 Werner Frisch der
 Augsburger Brecht-
 Forschungsstelle zur
 Verfügung gestellt.
 Laut seiner Beschrif-
 tung zeigt es:
 „Obere Reihe: Zweiter
 von links: Adolf Seitz
 Untere Reihe von
 links: Rudolf Hart-
 mann, Brecht und
 Julius Bingen.“



Powell bezog. Baden-Powell hatte 1907 eine erste Pfadfindertruppe zusammengestellt und 1908 sein Buch „Scouting for Boys“ veröffentlicht. Das Konzept wurde sofort in Deutschland aufgegriffen.

In seinem Buch „Kein schöner Tod ... Die Militarisierung der männlichen Jugend und ihr Einsatz im Ersten Weltkrieg 1890-1918“ (Beltz Juventa 1998) schreibt Christoph Schubert-Weller:

„Die erste Ausgabe des ‚Pfadfinderbuchs‘ von 1909 war vom Bayerischen Wehrkraftverein noch kritisch beurteilt worden. Das Urteil bezog sich freilich weniger auf die Praxis als auf die angeblich internationalen und freimaurerischen Einflüsse des Pfadfindertums. Nun hatte man in der ersten Ausgabe des ‚Pfadfinderbuchs‘ die britischen Anfänge des Scouting offen dargetan und nicht mit Hilfe des Turnvaters Jahn germanisiert. Prompt wurden Lion³ deutschfeindliche Absichten

unterstellt ... Als jedoch klar wurde, daß von ‚Deutschlandfeindlichkeit‘ bei der deutschen Pfadfinderei nicht die Rede sein konnte, entdeckte man im Wehrkraftverein sehr bald, wie ähnlich der pfadfinderische Ansatz dem eigenen war. DPB und Wehrkraftverein kamen sehr rasch überein, daß der Wehrkraftverein für ganz Bayern die pfadfindergemäße Jugendarbeit übernehmen sollte, während der DPB im übrigen Reichsgebiet operierte. Einzelne Pfadfindergruppen, die sich in Bayern gebildet hatten, wurden in den Wehrkraftverein übernommen. Wehrkraftler arbeiteten auch bei der zweiten und bei späteren Auflagen des ‚Pfadfinderbuchs‘ mit. Und schon in der zweiten Ausgabe des ‚Pfadfinderbuchs‘ war der Wehrkraftverein als eine Art Landesverband des DPB ausgewiesen worden: ‚Ein hochehrfreudlicher, bedeutungsvoller Fortschritt der Sache war der Beitritt des Bayerischen Wehrkraftvereins, der unter dem Protektorate des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern stehend, die Stelle des Landesverbandes für den Pfadfinderbund in Bayern übernommen hat.‘ (Pfadfinderbuch 1911, S. VIII)“ (S. 158)¶

3 Der Stabsarzt Alexander Lion, der 1904–06 an der Bekämpfung des afrikanischen Herero-Aufstands beteiligt war, gab nach Kontakten mit Baden-Powell 1909 das „Pfadfinderbuch“ heraus. (mf)

BRECHT: POET IN THE CITY

King's Place, London, 17 June 2013

Von David Barnett

Evenings of Brecht's poetry are hardly a new idea and they have graced theatres, bars and all manner of other places the world over for several decades. In the UK they are, however, rarer occurrences, yet the occasion of this particular evening was of special note. David Constantine and Tom Kuhn, Germanists and translators both, unveiled a selection of their own translations of Brecht's poems. They are currently working on a bold new publication with W. W. Norton, planned for 2017, that is set greatly to expand the English-reading world's knowledge of Brecht's lyric output. On offer, then, was a tantalizing glimpse into their massive undertaking, and so this preview also served to whet the collective appetite for the ambitious new volume.

The setting was certainly august. King's Place, a large cultural centre near King's Cross in the heart of London, has two halls. The organizers, the charitable organization Poet in the City, may have thought they were taking a risk when they booked the larger Hall One rather than the more intimate Hall Two on a Monday night. The size of the audience must have allayed their fears; from where I was sitting, the 400-or-so seat venue was virtually sold out. Hall One is a modern oak-panelled concert hall with clear and crisp acoustics, a space well suited to the spoken voice and to music. The organizers took advantage of the sonic architecture not only by having the poems read but also sung on occasion by Claire Brown and Nick Holder, and accompanied on piano by the former musical director of the National Theatre, Dominic Muldowney. The stage itself also had a surprise in store for the audience: at its centre stood a re-cast of a life mask taken from Brecht in the late

Weimar Republic by radical innovator Paul Hamann. Hamann, like Brecht, went into exile in the 1930s, and his grandson, Chris Drinkwater, also attended the event.

The programme itself mostly covered the many years Brecht spent as an exile, with a good helping of Svendborg poems and stanzas from his two iterations of the *War Primer*. The 'Children's Crusade' was performed in full, and there were a couple of poems from Brecht's final phase in the GDR, too. Here the team may have focussed on a particular period, yet they chose a broad range of poetic forms, so that those unfamiliar with Brecht the poet could fully appreciate the wide range of his talents. The evening included better known pieces like 'Questions of a Worker who Reads' and the Epilogue to *Arturo Ui* as well as hidden gems like 'Buying Oranges' and 'Visit to the Banished Poets.' There was also a pleasing breadth to the poems' themes: more overtly political subject matter was contrasted with love sonnets written to Margarete Steffin.

All the material was introduced by the two translators, and they offered concise and useful contexts for Brecht's life and work. Kuhn read twice from the German (the motto to the Svendborg collection and 'Spring 1938'), and was followed by Constantine with the English versions, to give the audience a sense of the sounds and rhythms of the originals. However, the translators also showed their collegial generosity early in the evening. Brown and Holder sung the second part of 'To Those Born Later' in John Willett's translation as a mark of respect to one who had done so much to popularize, and simply make available, Brecht to the English-speaking world.

The readings and the sung performances were of uniformly high standard. Olivier-Award-winning director Di Trevis rehearsed the four performers, and it was

clear that she was not trying to add any special effects but to let the power and the beauty of the texts themselves resound around the hall. The deliveries and the singing were well measured and modulated between knowing understatement and wry shading: sombreness and lightness, gravity and humour inflected the mood throughout the evening. The poems' strength, from the playful 'Plum Tree' to the more wistful 'And I Always Thought', was never in doubt, and it was apparent from the tumultuous applause (and overheard conversations in the lobby after the performance) that the audience had been excited and enthused by the rich and varied selection. The only real objection one could raise was that the hour-long evening was over too soon. The quality of the work and its performance could easily have justified twice as many poems!¶

David Barnett ist Reader in Drama, Theatre and Performance an der University of Sussex, Brighton, England. Er publiziert vielseitig über das moderne deutsche Theater. Voraussichtlich 2014 erscheint von ihm „A History of the Berliner Ensemble“ bei Cambridge University Press.
D.J.Barnett@sussex.ac.uk

Stadt Augsburg
BRECHT FESTIVAL AUGSBURG

ES WAR
einmal ein
RABE...

Jetzt
anmelden!

WETTBEWERB
- Kinder illustrieren Brecht -
Für Schülerinnen und Schüler der Klassen 3 bis 6

Einsendeschluss: 30. November 2013
Anmeldung und Informationen:
Dr. Michael Friedrichs, Bert-Brecht-Kreis e.V.
E-Mail: friedrichs@wissner.com

Bayerisch-Schwaben-Stiftung
Kulturkreis
Festtheater
THEATER
Stadt Augsburg

KINDER ILLUSTRIEREN BRECHT

In Anlehnung an den von Helene Weigel zum 70. Geburtstag Brechts ins Leben gerufenen Malwettbewerb, der in einem bis heute populären Buch (Insel-Leipzig) kulminierte, haben das Augsburger Brecht-Festival, der Bert-Brecht-Kreis und zahlreiche Institutionen zu einem Wettbewerb „Kinder illustrieren Brecht“ eingeladen.

Der Titel „Es war einmal ein Rabe“ spielt auf Brechts Gedicht an, in dem der Kanari dem Raben vorwirft: „Von Kunst / hast du keinen Dunst“.

Teilnehmen können Schülerinnen und Schüler der Klassen 3–6 aus Bayerisch-Schwaben, das Interesse ist rege. Bis zum nächsten Augsburger Brecht-Festival im Februar 2014 soll ein Buch mit den schönsten Bildern erscheinen.¶

Weitere Informationen: friedrichs@wissner.com.

BAAL IN ZWEI GROSSEN INTERNATIONALEN INSZENIERUNGEN: EIN VERGLEICH

Von Marcelina Tomczyk



Abb. 1: Die Baal-Inszenierung von Alan Clarke (1982) wirbt mit dem prominenten Hauptdarsteller (Foto: bowiesongs.wordpress.com/tag/bertolt-brecht, Zugriff 5.4.2012)



Abb. 2: Das Plakat für die belgische Inszenierung von 2011 (Foto: crlg.be, Zugriff 12.7.2012).

Der böse asoziale Baal sagt: „Ich habe keine Heimat zu verteidigen. Mein Haus trage ich mit mir.“¹ Die Geschichte über dieses kontroverse Individuum von Brechts dramatischem Erstling (1918) lässt sich tatsächlich in verschiedene Kontexte und Subkulturen einfügen. Die Ideen für die Darstellung der dämonischen, durch und durch unmoralischen Baal-Figur werden nicht nur auf der deutschen, sondern auch auf internationalen Bühnen realisiert.

Wie wird die Baal-Figur in anderen Ländern dargestellt? Anscheinend lassen die Regisseure ihrer Fantasie von Jahr zu Jahr mehr freien Lauf. Es entsteht der Eindruck, dass die Geschichte von Baal nicht nur moder-

nisiert, sondern vor allem verschärft wird. Beispielhaft werden hier zwei unterschiedliche *Baal*-Inszenierungen betrachtet, die britische Filmproduktion *Baal* (1982) von Alan Clarke und die belgische Theateraufführung *Baal* (2011) von Raven Ruëll und Jos Verbist. Diese zwei ausländischen Baal-Sichtweisen zeigen eine gewisse Ähnlichkeit und zugleich einen interessanten Kontrast auf, nicht nur auf zeitlicher, sondern auch auf technischer und vor allem inhaltlicher Ebene.

1982 verfilmt der britische Regisseur und Filmdirektor Alan Clarke (1935–1990), bekannt auch durch TV-Produktionen wie *Danton's Death*, *Beloved Enemy* und *Psy-Warriors*, Brechts *Baal*. Diese Verfilmung der *Baal*-Geschichte wurde für BBC als

¹ Bertolt Brecht: *Baal. Drei Fassungen*. (Die erste Fassung 1918) Frankfurt am Main 1966, S. 56.

Serie produziert.² Sie wurde zu einer Art Experiment, bei dem man zunächst eine Theateraufführung in *Beyond the Fourth Wall (Theatre and Creative Arts Studio)* aufgenommen und sie daraufhin in Form einer TV-Serie ausgestrahlt hat. Sie schafft ein besonderes Zusammenspiel zwischen der Künstlichkeit des Theaters und seiner Szenenaufteilung mit der modernen Kameraführung. Der Film spielt im Jahre 1912 und beruht auf der zweiten, 1926 entstandenen *Baal*-Fassung.

Das belgische Regie-Duo Ruëll und Verbist, auch als Professoren am Royal Conservatory of Liège und an der Rits School of Arts bekannt, plante schon seit Jahren, *Baal* auf der Brüsseler Bühne des Antigone und Nationaltheaters aufzuführen. Ihre Begründung: „Was uns besonders interessiert, ist der Schrei dieses jungen Dichters, der den Himmel und die ganze Welt beleidigt. Er ist sehr jugendlich und vernichtet jeden in seiner Umgebung.“³ Dabei beschließen sie, die *Baal*-Geschichte in die Gegenwart zu übertragen. Das Stück wird sowohl auf Französisch als auch auf Flämisch gespielt.⁴ Diese Produktion wird zwar ausschließlich im Theater gezeigt, enthält aber eine Menge Filmelemente, wie Beleuchtung- und Kamertechnik, die eine wichtige Rolle für die Darstellung der Hauptfigur spielen. Die zwei belgischen Regisseure greifen zu neuen Ansätzen, um die *Baal*-Geschichte aufs Neue, aber aus einer bis dahin unbekanntenen Perspektive zu erzählen. Diese Inszenierung basiert vor allem auf der ersten und letzten *Baal*-Fassung.

Stellt man Clarkes Film der Theaterauffüh-

2 Fernsehaufzeichnung BBC von Alan Clarke, BBA AVM 007, 18087, 1982, im Bertolt Brecht Archiv angeschaut.

3 Jean-Marie Wynants: „Itinéraire d'un poète maudit“. In: *Le soir*, 7.12.2011 (meine Übersetzung).

4 Ich analysiere hier die französische Version der Aufführung, die ich auf einer CD von Theater Antigone – Théâtre National erhielt. *Baal* 2011 (frz.), Theater Antigone / Théâtre National Bruxelles.

rung von Ruëll und Verbist gegenüber, erkennt man, dass *Baal* zwei verschiedene Gesichter haben kann und dass sein asoziales und unmoralisches Verhalten unterschiedlich nicht nur hinsichtlich seiner Intensität, sondern auch seiner Originalität aufgefasst und dargestellt werden kann. Darauf weist bereits das vom Grafiker Nicolas Marichal gezeichnete Plakat hin (*Abb. 2*).

Auf dem dunklen Hintergrund wird eine technisch naiv hingeworfene und deformierte Figur skizziert, die auf einem Baumstamm sitzt. Ihre Beine sind lässig gekreuzt. Vor ihr steht ein leerer Vogelkäfig und der Vogel, der sich darin befand, wird gerade von dieser Figur „gefressen“. *Baal* wird von Marichal offenbar als abschreckende Figur vorgestellt. Bereits das Plakat für das Theaterstück ruft eine düstere Stimmung hervor und stellt die *Baal*-Figur als unnatürlich und brutal dar.

Während die belgischen Regisseure der *Baal*-Figur diese abschreckende Wirkung gegeben haben, hat der britische Regisseur Clarke seinen *Baal* mit eher abgeschwächten Zügen bedacht, wie aus dem Plakat hervorgeht (*Abb. 1*).

Der Protagonist

Die *Baal*-Figur wird hier von David Bowie verkörpert, der im Stück sowohl seine schauspielerische wie auch seine musikalische Begabung an den Tag legt. John Willett beschreibt in seinem Artikel „Ups and downs of British Brecht“ Bowies *Baal*-Rolle folgendermaßen: „Bowie is a very strange actor, in that rehearsal to him is not so much a way of developing his part and his interpretation as a chance to try out a number of fresh and interesting approaches“.⁵ Seine kontroverse Persönlichkeit trug vielleicht

5 Willett, John: „Ups and downs of British Brecht“. In: Pia Kleber, Colin Visser (Hrsg.): *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge 1990, S. 77.

auch dazu bei, diesem berühmten Schauspielers die unattraktive Rolle des Protagonisten Baal zuzuteilen.

David Bowie unterscheidet sich von den anderen Schauspielern dieses Films nicht nur durch sein Verhalten, seine Position und Haltung, sondern vor allem durch sein unkonventionelles Aussehen. Er sieht stets ungepflegt aus, trägt immer einen alten schmutzigen Anzug, seine Haare sind verlottert. Er gibt sich als Bohemien. Fast in jeder Szene hat er eine Gitarre und eine Schnapsflasche bei sich, die als Attribute der Individualität und Freiheit gelten. Er scheint ständig betrunken zu sein, so wie ihn Eyal Perek beschreibt: „Baal’s hymn’ outlined his stoic, almost animal philosophy – never mind viciousness, disease and death, naked or drunkenness. You embrace our world because you know the endless sky is above you“⁶

Der belgische Baal, der von Dominique Van Malder verkörpert wird, ist nicht mehr ein ungepflegter Bohemien. Er tritt als schick angezogener junger Mann auf, mit flach anliegenden Haaren, gepflegtem, kurzem Bart und einem durchdringenden Blick. Dieser Baal stößt mit seinem Äußeren keinesfalls ab. Aber auch er hebt sich deutlich von den anderen Figuren des Theaterstücks ab, vor allem mit seiner egoistischen und nonchalanter Verhaltensweise. Suzane Vanina, die ihre Rezension provozierend „Baal der Bandit, Baal der Verdammte“ („Baal le Bandit, Baal le Maudit“) überschreibt, bezeichnet aber schließlich den Protagonisten Baal als einen wunderschönen Individualisten und Dichter, der mit Ekel auf die bürgerliche Gesellschaft schaut und sich von ihr deutlich abgrenzt.⁷ Ihre Einschätzung kann man tatsächlich in dieser belgischen Theateraufführung rasch nachvollziehen. In Clarkes

Film gewinnt man den Eindruck, dass dieser Ekel gerade in umgekehrter Richtung auf Seite der Gesellschaft besteht.

Im Gegensatz zum instabilen Aussehen des britischen Baal bleibt sein Verhalten relativ konstant. Der Protagonist erscheint als eine ruhige Figur, die sich nicht provozieren lässt, da ihm alles außer seiner selbst und dem Himmel gleichgültig ist. Baals Rede-weise ist langsam, gedämpft und wirkt auf das Publikum fast narkotisch. Er macht den Eindruck, die ganze Zeit in seine Gedanken vertieft zu sein, und scheint so weder besonders brutal noch anarchistisch. Diese milde Baal-Darstellung könnte sich theoretisch an die zwei ersten Fassungen dieses Dramas anlehnen, in der Asozialität und Anarchismus dieser Figur vom Autor noch nicht so stark betont werden.

In den Augen der Regisseure Ruëll und Verbist ist Baal zwar ein attraktiver, aber vor allem ein aggressiver junger Mann, der alle seine Emotionen auf verschiedene Art und Weise ausdrückt. Sein Verhalten unterliegt ständig radikalen Änderungen, so dass der Zuschauer immer überrascht wird. Er ist viel lebendiger und lebensuntüchtiger als Alan Clarkes Figur. Evelyne Coussens bemerkt in ihrer Rezension, dass sich die Hauptfigur von Brechts Erstling ganz frei fühlt und bei jeder Gelegenheit versucht, seine Freiheit wahrscheinlich als einzige Person auf der Welt zu demonstrieren, ohne dabei den Rest der Gesellschaft zu beachten. Die Rezensentin stellt weiterhin fest, dass Baals Mut sich zu widersetzen und der daraus folgende Individualismus ihn für die anderen Figuren noch attraktiver machen.⁸

In Clarkes Film lässt sich Baals asoziale Einstellung weniger in seiner Aggressivität, sondern stärker in seinem ständig provokativen Benehmen erkennen. In der zweiten Szene unterhalten sich Baal und Johannes in Baals Dachkammer über die Liebe.

⁸ Ebd.

⁶ Eyal Perek: *These notes courtesy*. In: *teenagewildlife.com* (Zugriff 28.05.2012).

⁷ Vgl. Suzane Vanina: „Baal le Bandit, Baal le Maudit“. In: *Rue du théâtre*, 15.12.2011.

Während Johannes über seine Gefühle für Johanna spricht, uriniert Baal. Ein anderes relevantes Beispiel bietet die Szene, die sich im Drama hinter den Kulissen eines Kabarett, im Film aber teilweise auf der Bühne dieses Kabarett abspielt. Der im Film dargestellte Baal nimmt eine Frau auf die Bühne, tanzt mit ihr provokativ und singt dabei „Dirty Song“.

Die belgischen Regisseure bedienen sich unterschiedlicher Methoden, um Baals asoziales Verhalten mit seiner Aggressivität zu verbinden. Dem theatralischen Baal sind die anderen Figuren durchwegs gleichgültig. Entsprechend benimmt er sich provokativ und nicht selten aggressiv. Die Theateraufführung wird mit einem dichterischen Auftritt einer Figur eröffnet, die danach besonders Baals Anerkennung erwartet. Nachdem er aber seine flüchtige Meinung über diese Deklamation mitgeteilt hat, nimmt er unverzüglich das eigene Bedürfnis wahr, eine Frau aus der Menschenmenge zu küssen. Kurz danach beginnt er öffentlich seinen wilden Tanz mit Striptease, und verkündet damit, dass er sich an keine Regel hält. Während die anderen versuchen, sich jeder Situation entsprechend zu verhalten, bricht Baal jede Konvention der bürgerlichen Gesellschaft. Dementsprechend ist er fast in jeder Szene derjenige, der bei den anderen die musterhafte Idylle unterbricht. Jede seiner Verhaltensweisen ist unerwartet, da er immer impulsiv und bedenkenlos vorgeht. Der Zuschauer wird auf diese Weise auch ständig überrascht. Baal macht nämlich immer das, was ihm seine eigene Natur, d. h. seine psychischen und physischen Bedürfnisse eingeben. Zum Beispiel drückt er die Gesichter von Johannes, Ekart und Emilie zusammen, weil er sie beim Küssen beobachten will. Diese und auch einige anderen Änderungen treten im Drehbuch auf, die zwar mit dem Inhalt bei Brecht nicht übereinstimmen, die aber Baals asoziales Verhalten noch stärker betonen. Dadurch unterscheidet sich diese Aufführung von

Clarkes Produktion, die versucht Brechts Drama so präzise wie möglich abzubilden und deshalb auf neue Szenen verzichtet.

In der Szene nach dem stürmischen Gespräch mit seiner Mutter beginnt Baal beispielsweise in einer unbekanntenen Sprache zu sprechen und macht sich über sie lustig. Gelegentlich gewinnt man den Eindruck, dass Baal ein kleines Kind in einem erwachsenen Körper ist. In der Szene, wo Johannes weint und Baal Vorwürfe wegen der Nacht mit Johanna macht, bricht der Hauptcharakter in Lachen aus, wirft sich auf den Boden und strampelt mit den Beinen wie ein kleines Kind. Evelyn Coussens vertritt die Meinung, dass der theatralische Baal an der Grenze zwischen einem narzisstischen Kind und einem wilden Tier steht.⁹

In dieser Theateraufführung werden von den Regisseuren mehrere moderne Elemente eingeführt, die das Geheimnisvolle und das daraus entstehende Bedrohliche der Hauptfigur ans Licht bringen. Baal nimmt mit seiner Kamera Johanna auf. Das Bild, das auf dem Bildschirm erscheint, sieht wie ein digitales Röntgenbild aus. Baal scheint Johanna röntgen, durchdringen und letztendlich beherrschen zu wollen.

Einen ganz besonderen Eindruck macht die Hauptfigur, wenn sie zur Raserei gebracht wird. Sie schreit, fletscht die Zähne und zittert schließlich. Sie präsentiert ihre Aggressivität viel öfter und stärker als Clarkes Baal.

Für die Szene im Kabarett haben die Regisseure für Baal ein Kaninchenkostüm gewählt, um seine Andersartigkeit nochmals zu betonen. Auf diese Weise wird hier auch nicht mehr seine eigene, sondern die von den anderen verformte Natur dargestellt. Er sieht komisch aus darin, da er sich in dieser Szene dem Conférencier unterord-

⁹ Vgl. Coussens, Evelyn: „Baal“. In: *Etcetera*, September 2011.

nen muss. Dieses Kostüm ist symbolisch als Element der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft zu interpretieren. Wenn Baal in diesem Kostüm auftreten und dabei Banales vortragen muss, fühlt er sich nicht wie in seiner eigenen Haut. Doch plötzlich zieht er das Kostüm aus und das darunter getragene

schwarze T-Shirt (das heißt sein eigentliches Ich) wird sichtbar. Der glückliche, freie Baal beginnt wieder wild zu tanzen. Diese Version der Darstellung von Baal ist nicht nur neuartig, sondern bringt sein asoziales Verhalten noch besser zum Ausdruck.

Die Lichtführung

Bei der britischen Inszenierung des schwarzen Charakters Baal spielen in dieser knapp einstündigen Filmproduktion technische Kunstgriffe und vor allem die Beleuchtung eine wesentliche Rolle. Die Beleuchtung wird bewusst künstlich und theatralisch an mehreren Punkten in der Produktion eingesetzt, um die mystische und unrealistische Atmosphäre der Geschichte zu betonen. Baal wird nicht von vorne, sondern von hinten oder seitwärts beleuchtet, sodass auf seinem Gesicht ein dunkler Schatten entsteht. Diese besondere Art und Weise der Beleuchtung hindert den Zuschauer, den Protagonisten Baal richtig wahrzunehmen. Ein gutes Beispiel für die durchdachte Zusammenstellung stellt die Szene mit Barger dar, in der das weiße Gesicht dieser Dame einen starken Kontrast zur Dunkelheit des Protagonisten ausmacht.

Den ganzen Film hindurch setzt der Beleuchtungstechniker, Sam Barclay, mehrere bedeutende Lichtkontraste. Damit ruft



Abb. 3 und 4: Die Lichtführung prägt das Bild des englischen Baal, alternierend zwischen animalisch und menschlich (Bilder des Films von Alan Clarke in youtube, Zugriff 24.5.2012).



Abb. 5: Der belgische Baal setzt sich schließlich selbst ins Bild.

dieser Film eine düstere und bedrohliche Stimmung hervor, die sich auf die Darstellung der Hauptfigur und ihrer Hervorhebung konzentriert.

Der Film enthält drei Szenen (die zweite, vierte und die fünfte Szene aus *Baal* 1926), in denen sich das Gesicht des Protagonisten Baal wegen der schnellen Abfolge der Beleuchtung und je nach den Bewegungen vollkommen ändert. Zunächst fällt das Licht seitwärts auf Baal – mal von rechts, mal von links. Je nachdem wie sich Baal bewegt, fällt das Licht von hinten auf ihn. Dieser Kunstgriff verdunkelt den Protagonisten und macht ihn abschreckender. Die dadurch erzeugte Instabilität überträgt sich auf die Figur. Die oben beschriebene Lichtführung verleiht ihm zwei verschiedene Anlitze. Dies unterbaut die bereits besprochene menschliche und animalische Seite von Baal. Diese Erscheinung lässt sich auf den folgenden Bildern erkennen (Abb. 3 und 4).

Auch in der belgischen Produktion spielt die Beleuchtung eine wesentliche Rolle.

Fast in jeder Szene stehen alle Schauspieler dem Publikum gegenüber, wobei das Licht nur auf sie und ihre hellen Kleidungen fällt. Baal hingegen steht zusammen mit Ekart im Schatten, seitwärts zur Theaterbühne. Mit einer Kamera nimmt er die anderen Figuren auf und gibt diese vergrößert auf einem großen Bildschirm für das Publikum wieder. Infolgedessen ist Baal meistens nur im Hintergrund zu sehen. Im Vordergrund treten andere verwirrte Figuren auf, die zugleich hinten auf dem Bildschirm erscheinen. Nach Auffassung von Rezensent Wouter Hillaert nimmt Baal aus eigener Neugier andere Figuren auf, da er sich die Gesellschaft genauer ansehen will.¹⁰ Indem Baal auf dem Bildschirm den Inhalt ausgewählter Szenen „aufschreibt“, scheint er den ganzen Aktionsverlauf zu führen. Diese Fähigkeit macht ihn nicht nur asozial in Bezug auf andere Personen, sondern – wie es bereits sein Name nahe legt – lässt ihn auch als Gottheit erscheinen, die alle betrachtet, einschätzt und schließlich auslacht. Als endlich Baal selbst auf dem großen Bildschirm

¹⁰ Vgl. Hillaert, Wouter: „Baal“. In: *De Standaard*, 23.03.2011.



Abb. 6: Baal steht mit dem Rücken zum Zuschauer.

erscheint, wird er allein und abschreckend dargestellt. *Abb. 5* gibt die Szene wieder, wo lediglich Baals Augen auf dem Bildschirm erscheinen und dieser ruft: „Je veux manger!“¹¹ Durch diese Verbindung machen ihn die Regisseure riesig und gefräßig.

Inszenierungsmittel

In Clarkes Film tragen nicht nur die Beleuchtung, sondern auch andere Inszenierungsmittel dazu bei, aus dem Protagonisten Baal einen furchterregenden Außenseiter zu machen.

Ebenso auffällig ist die Position der Hauptfigur gegenüber den anderen Schauspielern. In *Abb. 6* (Erste Szene des Stückes) steht Baal als einziger mit dem Rücken zum Publikum. Alle anderen stehen den Zuschauern frontal gegenüber. Auch gegenüber den anderen Schauspielern nimmt David Bowie immer eine entgegengesetzte Position ein. Dadurch distanziert er sich ebenfalls von ihnen und bringt seine Andersartigkeit und vor allem seine Freiheit zum Ausdruck.

¹¹ „Ich will fressen!“

Die oben genannte Zwiespältigkeit des Baal-Gesichts macht ihn wechselweise attraktiv und abschreckend. Immer wenn Baal mit den anderen Figuren auftritt, scheint er sehr männlich und vor allem menschlich zu sein. Sobald er seine Lieder zu singen beginnt, die jede Szene des Filmes einleiten, scheint er sich in einen Werwolf zu verwandeln. Auf diese Weise hebt der Regisseur Baals animalische Seite hervor.

Auch in der belgischen Aufführung benutzte man unterschiedliche choreografische, visuelle und musikalische Mittel, um die Andersartigkeit der Hauptfigur hervorzuheben. Fast in jeder Szene treten die Schauspieler in weißen oder hellen Kleidungen auf. Nur Baal und sein „teuflischer Verbündeter“ Ekart unterscheiden sich von den anderen mit ihren dunklen Anzügen.

Die Musik

Der Kern von Clarkes Film konzentriert sich auf Baals Musik, die jede Szene einleitet. Die musikalische Virtuosität des amerikanischen Sängers David Bowie kreiert eine suggestive Stimmung und führt den

Zuschauer in die Thematik des Dramas ein. Jede Szene beginnt mit einem Lied: „Der Choral vom großen Baal“, „Erinnerung an die Marie A.“, „Die Ballade von den Abenteurern“, „Vom ertrunkenen Mädchen“. Die Liedtexte stammen aus Brechts Stück und wurden von Dominic Muldowney ins Englische übersetzt. Nur wenn Baal singt, sind seine Emotionen ersichtlich. Es scheint, als ob er nur dann seine versteckten Gefühle befreien kann. Wichtig ist zu erwähnen, dass Baal mit einer mächtigen und expressiven Stimme singt, die in Kontrast zu seinem gewöhnlichen, ruhigen Ton steht.

In der belgischen Theaterproduktion wird Musik auf eine neuartige Art und Weise benutzt. Gelegentlich tritt Baal zusammen mit Ekart im Stück als DJ auf und komponiert den musischen und bildnerischen Hintergrund für einzelne Szenen. Er gestaltet dadurch auch teilweise die dargestellte Welt des Stückes. Hinter ihm erscheinen meistens Bilder von der Wildnis, die ihm so nahe ist. Die als Einführung in die dritte Szene komponierte elektronische Musik sowie die provozierenden sexuellen Bilder wirken auf die gerade auf der Bühne auftretende Johanna ganz hypnotisch. Sie lässt ihren Begleiter, Johannes, allein und versucht sich dem Musikrhythmus hinzugeben. Auf diese Weise werden die Faszination für Baal und seine Wirkung auf die anderen Figuren viel stärker als bei Clarke inszeniert.

Interpretationsmöglichkeiten

Es ist leichter, der von Ruëll und Verbist kreierte Baal-Figur eine zeitlose Bedeutung zuzuerkennen. In dieser Aufführung gibt es keinen konkreten Zeit- und Ortsbezug. Daher kann diese Geschichte vor unterschiedlichem historischem Hintergrund und in verschiedenen Kontexten gesehen werden, so dass immer neue Bedeutungen hinzukommen. Die Verfilmung von 1982 präsentiert dagegen die konkrete Zeitpe-

riode von 1906-1914, was den Zuschauer zwingt, sich in diese hineinzusetzen.

Im Vergleich der beiden Darstellungen gewinnt man zwei Baal-Figuren – eine milde, distanzierte aber zugleich unattraktive, und daneben eine grausame, lebendige, aggressiv-magnetische. Bei beiden Inszenierungen wird der Antiheld Baal, der zunächst als Dämon erscheint, zumindest von seiner Grundproblematik her von den Zuschauern als ein Typ verstanden, der „leben will“. Im Wandel der Zeit symbolisiert Baal im Theater den erfolglosen Kampf um die Bewahrung der eigenen Selbstständigkeit. ¶

Marcelina Tomczyk hat an der Universität Bergen, Norwegen, bei Prof. Beatrice Sandberg eine Masterarbeit über Baal geschrieben. Ihr Beitrag für das Dreigroschenheft fußt darauf. tomczyk.marcelina@gmail.com



Fast noch druckwarm ist kurz vor Redaktionsschluss das Buch von Dieter Henning über Brechts „Buckower Elegien“ eingetroffen: Drei Pfund schwer, 952 Seiten stark (ISBN 978-3-8260-5139-5). Wir kommen darauf zurück.

AUSSTELLUNG: DIE FREUNDLICHE MIT DEM LEICHTEN SCHRITT

Helene Weigels Weg ins asiatische Theater (27.3.–1.9.13)

Ausstellung des Brecht-Weigel-Hauses Buckow in Zusammenarbeit mit dem Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Von Paula Hanssen

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen sich deutsche Künstler, und besonders Bertolt Brecht, von der ostasiatischen Kunst, ihrer Kultur und Philosophie faszinieren. Man sieht den Einfluss in seinen „Chinesischen Gedichten“ oder in den Stücken, wie der „Kaukasische Kreidekreis“ und „Der gute Mensch von Sezuan“.

Das Brecht-Weigel-Haus in Buckow (Märkische Schweiz) ist seit 1977 eine Gedenkstätte für Bertolt Brecht und Helene Weigel, wo das Künstlerehepaar seit 1952 einen Sommersitz hatte; Bertolt Brecht schrieb hier 1953 die „Buckower Elegien“.

Von März bis August war eine Bildausstellung von Sabine Kebir zu sehen, mit Texterklärungen, über Helene Weigel und ihre Schauspielkunst. Frau Kebir hat mehrere Bücher veröffentlicht, vier über die Frauen, die mit Brecht arbeiteten, auch Helene Weigel. Zur Eröffnung der Ausstellung trug Sabine Kebir über Helene Weigel und ihre Faszination mit dem asiatischen Theater vor. Mit Fotos von Weigel auf der Bühne hat Frau Kebir dem Publikum gezeigt, wie sie Elemente des asiatischen Theaters in ihre Schauspielkunst aufnahm. Sämtliche Recherchen der Autorin weisen auf Weigels Verwendung dieser formalistischen Spielweise, wie z. B. ihre Haltung, als sie die Wit-



*Helene Weigel 1960
(Foto: Liselotte Strelow)*

we-Fischerfrau in dem Brecht-Stück „Die Gewehre der Frau Carrar“ spielte. Die Ausstellung regt zum Nachdenken über diese Spielweise im schauspielerischen Ausdruck von Helene Weigel an.

Besonders interessant waren auch die Lieder, die die bekannte Chanteuse Gina Pletzsch vor dem Vortrag vorsang. Das Publikum war begeistert, als sie mit Verve an die Arbeit ging, obwohl sie etwas erkältet war. Begleitet von dem hochbegabten Pianisten Uwe Streibel, sie strahlte, sang, auch etwas heiser, so dass die Brecht-Texte richtig lebendig waren.

Die Ausstellungsbesucher schauten sich die Bildertafeln nachher an, wo sie auch mit den Künstlern und der Autorin sprechen konnten. Die Ausstellungseröffnung, gut besucht, endete mit Kaffee und Kuchen und viel Gespräch – mit der selben Gastfreundlichkeit, die man bei Helene Weigel genossen habe.¶

Paula Hanssen unterrichtet an der Webster University, St. Louis, Missouri.
hanssen@webster.edu

ÜBER BERTOLT BRECHTS LITERARISCHE ZWEIFEL UND MÜHEN. EINE SPURENSUCHE

Von Karl Greisinger

Der Schriftsteller Bertolt Brecht (1898–1956) hinterließ ein voluminöses literarisches Werk, worin seine Gesellschaftskritik im Zentrum steht. Neben 48 Theaterstücken schrieb er über 2300 Gedichte, etwa 200 Erzählungen, drei Romane sowie eine Vielzahl theoretischer Schriften. Darüber hinaus war der „Universalist“ als Drehbuchautor an vier Filmen (u.a. „Kuhle Wampe“) beteiligt. Nach seinem Biografen Jan Knopf „exportierte“ Brecht „- mit seinen Komponisten (u.a. Kurt Weill) sowie (...) dem Bühnenbauer Caspar Neher – seinen neuen Theaterstil (gemeint ist das epische Theater) in die ganze Welt.“ (Knopf, 7) Um sein voluminöses Schreibprojekt zu schaffen, war Brecht auf Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter angewiesen. Ohne dieses Arbeitskollektiv wäre sein literarisches Werk wohl nicht möglich gewesen.

Dass literarisches Schreiben unter allen Künsten als besonders anstrengend gilt, haben nicht wenige Schriftsteller bekundet. Literatur bzw. Kunst und Leben sind seit je sehr schwer unter einen Hut zu bringen. Selbst der Literatur-Nobelpreisträger Thomas Mann bezeichnet in seiner Erzählung „Tonio Kröger“ (1903) die Literatur als „Fluch“ und schwärmt von den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“, einem normalen Leben fern der Literatur. (Mann, 31/36) Und Bertolt Brecht? Kannte bzw. erlebte auch er die Mühen literarischen Schreibens? Beschlichen auch ihn Zweifel an der Literatur? Schließlich war Brecht der Prototyp des Zweiflers. Sein Gedicht „Der Zweifler“ (um 1937) bezieht sich auf das chinesische Roll-

bild, das ihn durch seine Exilzeit von 1933 bis 1947 begleitete. (14, 376f) (Hecht, 146) Und mit dem Vers „Gelobt sei der Zweifel!“ beginnt Brechts Gedicht „Lob des Zweifels“ um 1939. (14, 459ff)

Welche literarischen Zweifel sowie Mühen den Schriftsteller begleiteten, soll nachfolgend in einer Spurensuche in Brechts Äußerungen und Texten transparent gemacht werden.

„Dichterei als Gefühlsfusel“

Schon der 15-Jährige kennt neben seiner Literaturbegeisterung und Schreiblust („Ich muss immer dichten“) (26, 98) auch Zweifel an seiner literarischen Tätigkeit sowie dichterischen Begabung. In seinem frühen „Tagebuch Nr. 10“ (mit Einträgen vom 15. Mai bis 25. Dezember 1913) tauchen etliche Beispiele seiner Zweifel auf. So bekennt der junge Brecht am 21. Mai anlässlich seiner Ballade „Heimat“: „Ich beherrsche den Stil noch nicht!“ (26, 14) Am 20. August bezeichnet er sein Gedicht „Friedhof“ als „Skizze und nichts wert“. (26, 70) Und am 10. September beschleichen ihn erneute Zweifel an seiner Begabung, wenn er bezüglich seines „Mond“-Gedichts notiert: „Ich sehe es ein: Es hat kaum Wert. Meine ganze Dichterei ist ein Gefühlsfusel. Ohne Form, Stil und Gedanken.“ (26, 75) Für den Brechtbiografen Jan Knopf steht hier eher „Selbstkritik, die (...) auf Reflexion und Distanz zu den eigenen Produkten schließen lässt“, im Vordergrund. Kein „Gefühlsfusel“, wie er konstatiert, „eher im Gegenteil“.



Brechts Pose nach außen hin steht gar nicht so selten im Widerspruch zu von ihm notierten Zweifeln an Sinn und Qualität seiner literarischen Arbeit: Silhouette vor dem Brechthaus Augsburg (Foto mf).

(Knopf, 20) Der junge Brecht suche „nicht den subjektiven Ausdruck“, sondern wähle unterschiedliche Stoffe, „die er in Reime fügte, um das Handwerk zu üben“. (Knopf, 20) Geht es da wirklich nur um rein handwerkliche Überlegungen? Keine generellen Zweifel an literarischer Arbeit bzw. Begabung?

Schreiben als „Laster“?

Auch noch den 22-jährigen Dichter, der durch Publikationen und besonders nach seinem ersten Berlin-Aufenthalt Anfang 1920 ins Rampenlicht der Öffentlichkeit

tritt, beschleichen immer wieder Zweifel an seiner literarischen Arbeit. In einem kurzen Text „Über das Schreiben“ (Anfang 1920) bezeichnet Brecht das Schreiben sogar als „Laster“ („... , weil ich diesem Laster verfallen bin, das abgefemter und blutsaugerischer ist als der Morphinismus“) (21, 50) Im Juni 1920 gelangt er im Tagebuch bei seinen Gedanken, was er alles „schreiben könnte“, zu einer überraschenden Erkenntnis: „Gar nichts ist immer das Beste, was einer überhaupt schreiben kann.“ (26, 122) Ob dies bloßer Sarkasmus ist? Am Sonntag (27. Juni) dann weitere Zweifel, wenn er im Tagebuch notiert: „Mitunter überfällt es mich, dass meine Arbeiten vielleicht zu primitiv und altmodisch seien, oder plump und zuwenig kühn.“ (26, 122) Schon wenige Tage später, am 7. Juli, notiert er: „Alles, was ich in diesen Tagen schreibe, ist schlecht und gewöhnlich (...).“ (26, 125) Es fehle ihm der „Impuls“. (26, 125) Und er fährt fort: „Jetzt mag ich nimmer schreiben (...).“ (26, 126) Dann vergleicht er sein Schreiben mit der Tätigkeit eines Malers. („Wäre ich ein

Maler!“) Diesen würde „die ewige Bereitschaft des Gegenstands“ aufstacheln, während bei ihm „das Kopfweh zunimmt“. (26, 126)

„Das Chaos meiner Papiere“

Brechts Zweifel nehmen kaum ab. Im September 1920 spricht er von der „Unfähigkeit, den 4. Akt zu den „Trommeln“ (gemeint ist sein Stück „Trommeln in der Nacht“) zu machen“. (26, 159) Er schreibt ins Tagebuch: „Auch die Kürzungen in der letzten ‚Baal‘-Szene (Frühe im Wald) machen mir Qual.“ (26, 159)

Und am 14. September bezeichnet er einige seiner Werke als „naiv“ oder „ungenießbar“ sowie „misslungen, ein Ei, das halb stinkt“. Was ihn stört, ist „das Chaos meiner Papiere“. (26, 165) Leidet da nicht der junge Autor unter einer Obsession, seinem „Laster“? Und noch deutlicher als früher zweifelt der spätere, schon ziemlich bekannte Brecht an seiner literarischen Arbeit. „Ich schwanke sehr, mich der Literatur zu verschreiben.“ So lautet der erste Satz einer längeren, durchaus ernsthaften Auseinandersetzung mit der Literatur, die Brecht Ende Juli 1925 in Kochel am See zu Papier bringt. (26, 282)

Literatur aus „Langeweile“?

Brecht überdenkt in dieser fast programmatischen Auseinandersetzung mit seinen bisherigen Werken von „Baal“ bis „Mann ist Mann“ (gemeint ist das Stück „Mann ist Mann“) gleichsam die Motivation seiner literarischen Arbeit. Er notiert: „Bisher habe ich alles mit der linken Hand gemacht. Ich schrieb, wenn mir etwas einfiel oder wenn die Langeweile zu stark wurde.“ (26, 282) Schreiben nach Lust und Laune? Mit links und aus „Langeweile“? Brecht befindet sich Ende Juli 1925 in Kochel am See durchaus in einer entscheidenden existenziellen Situation, was seine weitere literarische Arbeit angeht. Vieles hat ihm bislang nicht nur Lust, sondern wohl auch einigermäÙen Mühe bereitet. Die ernstesten Zweifel können durch seine jetzige saloppe Darstellung bisheriger Motivationskräfte nicht so einfach weggewischt werden. Brecht scheint dies zu erkennen, wenn er im Text fortfährt: „Würde ich mich entscheiden, es mit der Literatur zu versuchen, so müsste ich aus dem Spiel Arbeit machen. Aus den Exzessen ein Laster.“ (26, 282) Literatur als „Arbeit“, als „Laster“? Hat er nicht schon Anfang 1920 das Schreiben als „Laster“ bezeichnet? (21, 50) Brecht weiß um die mühevollen Kehrseite literarischer Arbeit von Anfang an sehr genau. Aber hätte er

sich zu diesem Zeitpunkt (Juli 1925) nach der ehrenvollen Auszeichnung mit dem „Kleist-Preis“ (1922), nach seinen erfolgreich aufgeführten Stücken „Trommeln in der Nacht“ (1922), „Im Dickicht“ (1923) und der aktuellen Arbeit an „Mann ist Mann“ überhaupt noch anders „entscheiden“ können? Wohl kaum! So hat der Anfangserfolg doch bereits den Zwang zu weiteren Erfolgen, ein stringentes „Laster“ in sich. Zwar gab es Vorbilder, die den Ausstieg aus der Literatur gewagt hatten. Der französische Poet Arthur Rimbaud (1854-1891) etwa, der bald nach „Ein Sommer in der Hölle“ („Une Saison en enfer“), seinem berühmten Gedichtband von 1873 – den Brecht des öfteren zitierte – die literarische Existenz gegen eine kaufmännische Tätigkeit in Afrika eintauschte. (Rimbaud, 153ff)

„Was den Stoff betrifft ...“

Den eventuellen Ausstieg aus der Literatur mag Brecht in Kochel am See (Juli 1925) auch deswegen im Konjunktiv erwogen haben, weil er im selben Text auf seinen „Stoff“ zu sprechen kommt und damit wieder ganz bei der Literatur ist. „Was den Stoff betrifft, so habe ich genug, um die vierzig zulässigen und nötigen Stücke zu schreiben, die den Spielplan eines Theaters für eine Generation bestreiten.“ (26, 282) Dann nennt er einzelne thematische Gesichtspunkte für diese Theaterstücke, z.B. „die Stadt“, „die Relativität“, „den Einzug der Menschheit in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrtausends“ sowie „die sozialen Riesenkämpfe“. (26, 282/283)

Ohne Frage darf man den „Kochelsee-Text“ von 1925 auch als zukünftiges Programm für Brechts literarische Arbeit, im Besonderen für seine Theaterstücke, lesen. Um „Lustspiele“ zu schreiben, würde sich als Stoff „die Produktion der deutschen Klassiker von Faust bis Nibelungen“ anbieten. (26, 283)

Vor dem Dramatiker Brecht tut sich ein unerschöpfliches Reservoir literarischer Stoffe auf. Die Möglichkeit einer Verwertung und Bearbeitung dieser Stoffe wird ihn nicht mehr loslassen: „Aber welche Fülle des Stoffes bietet überhaupt die Bearbeitung, ermöglicht durch die neuen Gesichtspunkte!“ (26, 283) Dass dieses Programm nur im Kollektiv verwirklicht werden kann, muss Brecht zumindest ab diesem Zeitpunkt (1925) klar gewesen sein.

Eine sehr überraschende Notiz

Und dennoch ist Brecht auch als tonangebender „Boss“ seines Kollektivs der literarischen Arbeit zumindest gelegentlich überdrüssig, kennen wir doch seine Notiz von 1926, die sehr überraschend lautet: „An dem Tag, wo in der Literatur nichts mehr zu holen ist, verlasse ich sie.“ (21, 155) Dabei muss der nun 28-Jährige doch mit Sicherheit davon überzeugt gewesen sein, dass dieser Tag niemals kommen würde, ist sein Reservoir an literarischen Stoffen doch unerschöpflich und er somit seinem „Laster“ damals schon unentrinnbar verfallen.

Die Dreigroschenoper

Am 31. August 1928 wird Bertolt Brechts sozialkritisches und zugleich satirisches Großstadt-Drama „Die Dreigroschenoper“ in Berlin zum gefeierten Bühnenerfolg. Nun gibt es für den berühmten Autor keine Umkehr mehr. Das Schreiben wird zur Lebensaufgabe. Da hilft ihm auch eine nochmalige skeptische Hinterfragung seiner Schreibexistenz im dänischen Exil um 1936 nicht mehr. „Ich bin Stückeschreiber. Eigentlich wäre ich gern Tischler geworden, aber damit verdient man natürlich zu wenig. Die Bearbeitung der Hölzer hätte mir Spaß gemacht.“ (26, 304) Aber Brecht ist nicht Rimbaud, auch wenn er dessen Biografie und Werk sehr genau kennt. Eine Änderung seiner Existenzform bleibt bei

Brecht reine Spekulation, eher ein literarisches Bonmot fürs Tagebuch. Die ganz großen Stücke fürs Theater liegen ja noch vor ihm, zugleich die längste Zeit seines Exils bis zum Herbst 1947.

„Die Mühen der Ebenen“

Erst wieder 1949, seit zwei Jahren zurück aus den USA, wird er im kurzen Gedicht „Wahrnehmung“ alte Zweifel anklingen lassen: „Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.“ (15, 205) Mit diesen Versen deutet der jetzt in Ostberlin/DDR lebende Brecht neben seiner mühevollen gesellschaftlichen Existenz wohl ebenso seine mühevolle literarische Existenz an. Brechts „Mühen“ in der DDR, einschließlich eines von der DDR-Regierung als Berater ausgegebenen Spitzels, sind inzwischen ja reichlich belegt. (Knopf, 483ff) Nach Jan Knopf ging es darum, mit dem Genossen Wilhelm Girnus „für Brecht eine ständige Stasi-Bewachung abzustellen“ (Knopf, 496).

„Ausrede für eine Unterbrechung“

Zuletzt noch im beschaulichen Buckow am Schermützelsee, wenige Jahre vor dem Ende seines nur 58 Jahre dauernden Lebens, schwebt Brecht jene andere mögliche Existenz vor, die er hätte führen können. Um 1954 schreibt er eine Art Besucherregel für die Tür zu seinem Arbeitszimmer in Buckow, in der wenig verhüllt die „Mühen“ des Schreibens anklingen: „In Erwägung, dass bei dem Schreiben von Stücken (...) jede menschliche Stimme im Haus oder vor dem Haus eine willkommene Ausrede für eine Unterbrechung bildet, habe ich beschlossen, mir eine Sphäre der Isolierung zu schaffen (...).“ (27, 363) „Jede menschliche Stimme“ als „willkommene Ausrede für eine Unterbrechung“ beim Schreiben? Gelingt dem weltberühmten Autor literarische Arbeit nur noch in einer „Sphäre der Isolierung“?

„War traurig, wann ich jung war“

„Jede menschliche Stimme“, die mitmenschliche Existenzweise an sich schwebt Brecht wohl vor, als er in seinen letzten Lebensjahren um 1955/56 eines seiner letzten Gedichte schreibt. Die Verse erinnern an einen Kinderreim. Ein schlichter, beinahe naiver Vierzeiler! Nichts mehr von den großen, weltbewegenden Literaturstoffen, nichts mehr von der Utopie einer Veränderung sozialer und politischer Verhältnisse! Dieses Kurzgedicht vermag Brechts literarische Existenz von seinen Augsburgsburger Jugendjahren an als mühevoll und „traurige“ Existenz kaum deutlicher zum Ausdruck bringen:

War traurig, wann ich jung war
Bin traurig, nun ich alt
So wann kann ich mal lustig sein?
Es wäre besser bald. (15, 295)

Konnte Bertolt Brecht als Person oder nur als Literat, gesellschaftskritischer Autor, Dramatiker und Lyriker nicht „lustig“ sein? Weder in jungen noch in alten Tagen? Waren die „Mühen“ so gewaltig, dass er keine Lebensfreude hatte? Mit obigen Versen, Ende 50 und irgendwie zu früh gealtert, wie ein Foto von 1956 zeigt, hofft er jedenfalls auf eine baldige Änderung seiner „traurigen“ Lebenssituation. (Hecht, 309)

Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki versuchte 1981 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* „Brecht in seinen Briefen“ zu charakterisieren. In seinem späteren Buch „Ungeheuer oben“ von 1996 ist diese Charakterisierung neben anderen Brecht-Analysen nachzulesen. Dabei hielt Reich-Ranicki fest, dass Brecht „unentwegt auf andere Menschen angewiesen war“. Sodann bündelt der Literaturkritiker gleichsam Brechts „unübersehbare Hilfsbedürftigkeit“ in der Aussage: „Er war ein Genie und zugleich ein armer Hund.“ (Reich-Ranicki, 65)

Ob diese Aussage nicht eigentlich Brechts literarische Existenz angesichts lebenslanger Mühen und Zweifel betrifft?

„Lasst mich in Ruhe“, sollen Bertolt Brechts letzte Worte auf dem Sterbebett am 14. August 1956, um 23.45 Uhr, in seiner Ostberliner Wohnung gewesen sein. (Knopf, 520)¶

Bibliografie

- Bertolt Brecht, Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (kurz GBA), Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, 30 Bde. und Registerband, Aufbau/Suhrkamp, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main, 1988-2000. Alle Zitate beziehen sich auf die obige GBA-Ausgabe und werden im Text in Klammern mit Band und Seite angegeben. (z.B. 26, 282)
- Jan Knopf, Bertolt Brecht, *Lebenskunst in finsternen Zeiten*, Biografie, München 2012. (z.B. Knopf, 520)
- Marcel Reich-Ranicki, *Ungeheuer oben*. Über Bertolt Brecht, Berlin 1996. (z.B. Reich-Ranicki, 65)
- Werner Hecht (Hg.), Bertolt Brecht. *Sein Leben in Bildern und Texten*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1988. (z.B. Hecht, 309)
- Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Mario und der Zauberer, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1975. (z.B. Mann, 31)
- Arthur Rimbaud in *Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1962. (z.B. Rimbaud, 153ff)

IM WEITEN BOGEN

„Das lyrische Werk Bertolt Brechts“ von Ulrich Kittstein

378 Seiten, Verlag J. B. Metzler
ISBN 978-3-476-02451-0, 69,95 €

Von Dieter Henning

Brecht verfasst von früher Jugend an Gedichte, neben der Wahl auch anderer Umgangsformen, gestaltet auf diese Weise sein Leben und hofft, dass etwas abfällt für die Leser, die seine Texte zu Gesicht bekommen. Sicher, was wird, ist er sich in kaum einer Weise und einer Wirkung, schon gleich gar einer erhofften, auch nicht. Was er schnell merkt, ist, dass der Umgang mit Sprache sein Metier wird und es ihm gelingt, Aufsehen zu erregen.

In der von Ulrich Kittstein vorgelegten analytischen Gesamtdarstellung zu Brechts Lyrik ist ein Lesevergnügen schon nach dem ersten Durchblättern gesichert, sehr viele Gedichte von Brecht werden zitiert und die Auswahl gibt eine Zusammenstellung von bekannten und weniger bekannten Gedichten Brechts von seinen Anfängen während des Ersten Weltkriegs bis zu seinem Todesjahr 1956. Ein schönes Lesebuch mit sehr kenntnisreicher Kommentierung ist auf jeden Fall entstanden. Selbstverständlich ist von vornherein die Frage, wie weit diese reicht und im gesteckten Rahmen reichen kann. Kein einzelnes Gedicht wird mit möglicher Ausführlichkeit betrachtet werden können, das eine mehr und das andere etwas weniger bedacht sein. Entscheidungen müssen getroffen werden, die dann abhängig davon sind, was als das Spezifische und Wesentliche dieser Lyrik Brechts angesehen wird und wofür man diesen Autor in Betracht nehmen will. Was ergibt sich?

Im Blick auf das vergangene 20. Jahrhundert wird dem Leser schnell nicht nur das



Gewicht der Gedichte deutlich, sondern auch das Gewicht der Geschichte. Das fast halbe Jahrhundert, in dem Brecht Gedichte schreibt, ist eines der enormen menschlichen Leichenproduktion in politischen Zusammenhängen. Zwei Weltkriege und der Kalte Krieg, Nationalsozialismus und Sowjetmarxismus, sowie die revolutionäre Entwicklung in China. Brecht ist all die Zeit über ein Verfolgter. Es wird Jagd auf ihn gemacht oder jederzeit Vorbereitung getroffen, dass Halali geblasen werden kann. Brecht flieht durch die halbe Welt und wehrt sich durch Schreiben, in dem er der Macht und den Mächtigen kritisch gegenübertritt. Er lässt denen gegenüber, die jeweils ihre Häscher auf ihn ansetzen, nicht nach in Distanz, Widerstand und dem Beharren auf der Eigenständigkeit des eigenen Ichs, dessen Ausdrucksform unter anderem die Äußerung in lyrischen Lauten ist. Staatliche Behörden in Deutschland, der Sowjetunion, der USA, der Schweiz und der DDR führen Akten über ihn, in denen er verdächtigt wird.

Eine Befassung mit Brechts Lyrik hat mindestens zwei Zentren: Inwiefern sind die Inhalte der Texte für Leser interessant, inwieweit können sie sich ihnen als hilfreich und aufklärend erweisen, um jeweils selbst in den sozialen und politischen Umständen

des eigenen Lebens Stand zu halten oder überhaupt zu finden. Gibt es Ratschläge in der Auseinandersetzung mit Herrschaft, in die jeder verflochten ist (auch auf die Weise, Parteigänger und Teilhaber dieser Herrschaft zu sein, von ihr geprägt zu sein und sie selbst zu prägen und sogar geprägt zu haben)? Jemand, der wie Brecht mit seinen Inhalten in der Konfrontation mit Obrigkeit stand, wird dazu etwas zu sagen haben. Zweitens stellt sich die Frage nach der Ästhetik, danach, wie Vorstellungen einer Lebensweise in Hinblick auf diese Gedichte auftauchen. Was sind das für bestimmte, was zeichnet sie aus? Was bedeutet Kunst? Kittstein weiß von beiden Betrachtungsweisen des Werks von Brecht und wendet sich ihnen im Rahmen einer groben chronologischen Reihung zu.

Der Rezensent hat wie der Autor des zu rezensierenden Buchs das Problem der Auswahl (Kittstein muss nicht nur auf die breite Darstellung zu einzelnen Gedichten verzichten, sondern auf die Dramatik und das Prosa-Schrifttum, obwohl auf einiges dann hingewiesen wird). Es soll nicht nachgezeichnet werden, in welcher Form Kittstein in der Ausführung der Begriffe Gestus und Verfremdung (und später im Buch auch des Begriffs von „Realismus“) eine eigene lyrische Ästhetik Brechts zu ermitteln versucht, sondern ein nach wie vor gegenüber der Person Brechts wie seinem Werk interessanter und Neugierde bereitender Gesichtspunkt herausgegriffen und betrachtet werden; wie Kittstein ihn aufnimmt und darstellt.

Entgegen manch anderen Darlegungen, die Brecht wegrücken von seiner lebenslangen Befasstheit mit Politischem (und eben auch und gerade in den Gedichten) und einen davon freien Ton bei Brecht suchen und ausfindig zu machen und ihn als einen wesentlichen bei Brecht auszugeben versuchen, streicht Kittstein Brechts Bezug zum Marxismus nicht durch, sondern akzeptiert

darin einen Ausgangspunkt. Auf Seite 123 ist dies z. B. gleich dreimal betont. Von einer „Maxime des Marxisten Brechts“ ist die Rede, er wird als der „Marxist Brecht“ bezeichnet und es heißt, es gebe „Brechts Bekenntnis zum Marxismus“. Wer also die Auseinandersetzung um Brecht an dieser Stelle aufnehmen will, dem sei das Buch empfohlen. Kittstein weiß, dass Brecht kein Parteisoldat war: „Halt und Orientierung fand er jedoch nicht in einer rückhaltlosen Unterwerfung unter feste weltanschauliche Lehrmeinungen und strikte parteipolitische Disziplin, sondern in einer nüchtern-wissenschaftlichen und realistisch-pragmatischen Haltung.“ (S. 128) Jeder, der nur ein wenig Ahnung von Brechts Auseinandersetzungen in der DDR hat (Kittstein liefert im Kapitel „Die Mühlen der Ebenen: Brecht in der DDR“ einiges Material dazu), wird dem zustimmen. Aufmerksam wird man darauf, wie denn Nüchtern-Wissenschaftliches und Realistisch-Pragmatisches mit dem Lyrischen harmonieren, das hergebrachte Vorstellungen wie anderweitige Praxis sicher nicht unmittelbar mit solchen Voraussetzungen in Verbindung sehen. Bei Brecht ist es aber so und Kittstein stellt dies ein ganzes fast vierhundertseitiges Buch über den Lesern vor. Damit wird ein Gedicht nicht ein Anwendungsfall politischen Bewusstseins und unter allgemeinen Spruchweisheiten subsumiert. Zumindest tut das Brecht im Regelfall nicht und vor allem nicht bei den herausragenden Gedichten. Diese führen gerade ein lyrisches Ich und einen Autor in der Auseinandersetzung vor. In der mit ausgesuchten und gestisch gezeigten, dem Leser ausgestellten Gegenständen, der mit diesem Leser selbst (dem man überlässt, wie er sich in das Gedicht einfindet und sich mit ihm beschäftigt, das soll sein und ist beabsichtigt, der Leser wird durch Lektüre zum Mitproduzenten) und der mit Obrigkeit, mit dem, was lange historische Tradition hat, dem Gegenüberstehen von Oben und Unten. Brechts Lyrik erweist sich in Kittsteins Buch als eine der

Beschäftigung mit diesem Unten. Sie ist die Verkehrung eines Verehrungsdiskurses, den Lyrik auch manchmal veranstaltet. Gerade in der Offenheit des Sprechens in Gedichtform wird ein Beitrag zu Aufklärung und Veränderung angestrebt. Er setzt beim Einzelnen an, beim Leser. Brechts wichtige Gedichte sind vor allem dadurch ausgezeichnet, sie sind eine spezifische Begegnung von Person zu Person, der Stimme des Gedichts mit dem, der die Lektüre pflegt. Auf diese Weise ist klar, was Kittstein weiter über das Verhältnis von Brecht zum Marxismus schreibt: „Der Marxismus diente ihm nicht als Religionsersatz und säkularisierte Heilslehre“, sondern galt ihm als „hilfreiches Gedankengebäude“ in der Absicht, die Menschen „von ihrer quälenden Ohnmacht angesichts der unüberschaubaren Verhältnisse der modernen Welt“ (S. 129) zu befreien. In der Feinheit des Lyrischen probiert Brecht Übersichtlichkeiten auszudrücken. Das heißt gerade, dass keine Glaubenssätze geliefert werden (oder eher selten und dann manchmal auch schwach, Kittstein kennt die „Schwarz-Weiß-Malerei mancher Texte“ (S. 291)). Das schließt nicht aus, dass auf die Trommel gedroschen wird, um an politischen Kämpfen teilzunehmen (da sind die feineren, die ironischen und die sich kritisch auf Konkretes beziehenden Gedichte die besseren).

Zu zahlreichen Gedichten arbeitet Kittstein Brechts Ansatzpunkt beim Individuum heraus, dort sieht Brecht nicht nur Veränderbarkeiten, sondern diese gelten als Bestärkung der Singularität und Subjektivität, die ihre Gestalt finden soll. Auf diese Weise ist der Autor mit seiner Lebensentscheidung, sich dem lyrischen Sprechen zuzuwenden, nahe bei denen, die davon für sich und ihr eigenes Leben etwas gewinnen wollen. Wie viel Auseinandersetzung mit dem Werk Brechts (und damit mit politischen Sachverhalten in Vergangenheit wie Gegenwart) möglich und notwendig ist, lässt Kittsteins Buch auch erkennen. Brecht hat z. B. bei

sich auch einen falschen Umgang mit marxistischer Theorie kritisiert: „Der große Irrtum [...] bestand in meiner Definition des Sozialismus als einer *Großen Ordnung*. Er ist hingegen viel praktischer als *Große Produktion* zu definieren“ (Kittstein, S. 140). Die Diskussion, weshalb denn Brecht unbedingt auf eine Definition wert zu legen scheint (und offensichtlich etwas Großes sich dabei ergeben soll), führt Kittstein nicht. Einerseits ist das Betonen des Produktiven ein Maßstab des Betrachtens von Brechts Gedichten, die Frage eben, welche Produktivität dem Leser ermöglicht wie abverlangt wird (Brecht wirft sich schon auch in die Gestalt des Gegen-Zöllners, siehe „Taoteking“), andererseits ist Brechts Suche nach einem Maßstab, nach Lehrhaftem etwas, das ihn kennzeichnet. Auch wenn er dann dagegen ankämpft, es zu besitzen. So wird erklärlich, was Kittstein festhält: „Nicht einmal die Moskauer Prozesse vermochten Brecht eine offene Kritik am stalinistischen Herrschaftssystem zu entlocken“ (S. 145). Jeder Brecht-Leser wird zuhauf in Brechts Werk Kritik am stalinistischen Herrschaftssystem finden, aber die offene sollte sich vielleicht der Leser selbst erarbeiten und Brecht war sie vielleicht zu wohlfeil (u. a. wegen Selbstgefährdungen und falschen Beifalls). Im Sommer 1956 zählen zu den letzten Gedichten Brechts welche, die sich der Politik und der Person Stalins zuwenden, Kittstein schreibt, dass Brecht „schwer erschüttert durch die Aufdeckung der stalinistischen Verbrechen auf dem XX. Parteitag der KPdSU“ (S. 313) war. Dabei hat er vieles zuvor schon gewusst. Die Beziehung von Brecht zu stalinistischer Politik, der gesamte Prozess seiner Bezugnahme harrt noch der Aufarbeitung.

Höchstwahrscheinlich würde sich mehr im Vergleich zu dem ergeben, was Kittstein als Kritikgrundlage Brechts in der DDR ansieht: er habe „bürokratische Überregulierung, autoritäre Gängelung und Funktionärswillkür“ (S. 296) moniert. An anderer Stelle hält

Kittstein fest, Brecht attackiere (vor allem in den „Buckower Elegien“) „die Entfernung des Funktionsregiments von den Alltagsnöten der Arbeiterschaft“ (S. 304). Solche Gefechte führt Brecht, aber vielleicht tut er noch viel mehr; das wird in der etwas allgemein bleibenden Formulierung angedeutet, Brecht frage nach „Triebkräften und Hindernissen der gesellschaftlichen Entwicklung“ (S. 334). Kittstein bezieht aus seiner Darstellung Gültigkeiten von Brechts Werk für die Gegenwart: „generell muten Brechts Überlegungen zur bedrohlichen Verselbständigung moderner Funktionsebenen und zum prekären Verhältnis von politischem Handeln und praktischer Alltagserfahrung noch heute unverändert aktuell an“ (S. 310). Brechts häufiges gestisches Herausstellen von Beobachtetem in seinem lyrischen Werk hat viel mit dem sogenannten Alltag zu tun. Wie weit und wie umfassend der Leser daraus Kritik bezieht, ist eine weiter lebendige Wirksamkeit seines Werks. Insofern ist Kittstein beizupflichten. Wenn er von der „veräußerlichten marxistischen Ideologie der Partei (gibt es eine innere oder dergleichen? Ist nicht Ideologisierung ein Übel per se?) und ihrer rigorosen Lenkung von Staat und Gesellschaft“ (S. 296) schreibt, tut sich ein weites Feld auf, das in der Analyse von Brechts Werk zu beackern ist, jedenfalls enthält es diesbezüglich mehr Anhaltspunkte zu Widerstand als lediglich gegenüber „missliebigen Behörden“ (S. 297) und „Funktionswesen“ (S. 298). Dahingehend müsste man einzelne Gedichte und Brechts Werk im Einzelnen betrachten; das ist von einem Buch, das die gesamte Lyrik Brechts in den Blickpunkt rückt, wahrscheinlich zu viel verlangt. Man kann ja schlecht jemandem die mangelnde Genauigkeit der Einzelanalyse vorwerfen, der einen größeren Überblick geben will und eine Gesamtdarstellung beabsichtigt.

Behält man diese Absicht im Auge und fährt die Hervorhebung der politischen Bezüge wieder etwas zurück, bleibt zu kon-

statieren, wie eingehend Kittsteins Buch die Bezugnahme auf die Person Brechts und auch die Konfrontation mit ihr zulässt. Ein Leben lang hat der sich geplagt, die damalige Welt und sein Leben in die Diskursivität des Lyrischen zu bannen, und eine Weise der ästhetischen Existenz gesucht. Die Dichte der Ausgestaltung der Biographie durch Kunstübung besticht in der vorgelegten Analyse und erscheint glänzend. Kittsteins Werk führt Kapitel zum Bild der Natur bei Brecht auf, die als „bergende und verschlingende“ (S. 64) im Sinne Brechts gesehen wird, betrachtet, wie unabhängig von Religion „in einer Welt ohne Transzendenz“ (S. 40) gelebt und sogar entgegen aller historischen Gewalttat und in der Widerständigkeit gegen diese beabsichtigt gut gelebt werden kann, bildet ein Thema; dazu gehört dann die Thematisierung von Liebe und Sexualität im Werk Brechts. Bei all diesen drei genannten Bereichen weiß Kittstein, wie sehr Brecht weiß und es in seinen Texten zum Ausdruck bringt, dass auch dies alles nicht jenseits von konkreter Politik steht, vielmehr in einem Zusammenhang dort sich befindet und Naturbezug, Lebensweise und Liebe als von dort geprägt wie dorthin prägend angesehen werden müssen. Einen breiten Raum nimmt bei Kittstein Brechts „Kampf gegen den Faschismus“ ein (S. 179-212). Brecht kritisiert und Kittstein führt das aus und nimmt die unterschiedlichen Positionen zur Betrachtung von Brechts Faschismus-Bild in der Beurteilung der, wie er es sieht, Antipoden Mennemeier und Arendt auf. Es gehört zur Güte eines Buchs, das einen allgemeineren Bezugsrahmen setzt, wie viele Fragen es im Hinblick auf Einzelnes und Konkretes aufwirft. Der Raum dafür wird aufgezeigt und eröffnet. ¶

Dieter Henning, Autor von „Das Orakel der Vogellosigkeit“, hat soeben bei Königshausen & Neumann ein umfangreiches Buch über Brechts Buckower Elegien veröffentlicht.
dmhenning@gmx.de

HAUSPOSTILLE EN DÉTAIL

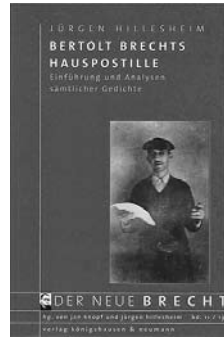
Hillesheims neues Buch sollte wie schon Brechts klassische Gedichtsammlung „nicht sinnlos hineingefressen werden“

Von Michael Friedrichs

Dr. Jürgen Hillesheim, Leiter der Brecht-Forschungsstätte der Stadt Augsburg und Privatdozent, ist ein Produktivitätsphänomen. Unermüdet veröffentlicht er seit Jahren Bücher über Brecht, daneben Artikel für Zeitungen und Zeitschriften, plus Herausgebertätigkeiten. Vielleicht noch erstaunlicher ist der Eindruck, dass das Niveau seiner Bücher sich immer noch hebt.

Nun ist im Verlag Königshausen & Neumann, wo er auch Mitherausgeber der Reihe „Der neue Brecht“ ist, der 11. Band dieser Reihe erschienen (13 sind angekündigt). Es sind inhaltsreiche Seiten, die dem Leser einiges abverlangen. Hillesheim bezieht sich auf die Ur-Ausgabe der *Hauspostille* von 1927, die auch Grundlage der GBA ist, aber in dieser Form als Einzelveröffentlichung nicht mehr gedruckt wurde.¹ Wie wir dem Autor Brecht das Recht zugestehen müssen, Änderungen an seinen Texten vorzunehmen, erlauben wir uns als Leser, frühe Formen seiner Publikationen als solche ernst zu nehmen und nicht als bloße Vorformen der Ausgabe letzter Hand zu marginalisieren.

¹ Außer im Englischen, als zweisprachige Ausgabe unter dem Titel „Manual of Piety (Die Hauspostille)“, mit Übersetzungen von Eric Bentley, auch mit Caspar Nehers „Wasser-Feuer-Mensch“, und mit einem substanziellen Anmerkungsapparat von Hugo Schmidt. Das Buch ist 1966 erschienen und wurde 1991 neu aufgelegt. Hier findet sich z. B. der Gedanke, dass Brecht mit seiner häufigen Verwendung des Namens „Marie“ eine Klammer zwischen der Jesumutter und dem typischen Namen von Dienstmädchen gelang (S. 284).



Jürgen Hillesheim
Bertolt Brechts Hauspostille: Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte
 Verlag Königshausen & Neumann
 ISBN 978-3-8260-5132-6
 258 Seiten, 38 €

Hillesheim hat für die Konzentration auf das Frühwerk, wenn man so sagen darf, eine mehrfache Motivation. Erstens ist er mit seinem Standort Augsburg dafür prädestiniert, den jungen Brecht zu erkunden. Zweitens legt er – ebenso wie sein Mitherausgeber Jan Knopf – einen starken Akzent darauf, die lange Zeit dominierende Wahrnehmung Brechts als eines mehr oder weniger guten oder bösen Kommunisten oder Marxisten zu den Akten zu legen und zu ersetzen durch einen frischen Blick auf das Werk und die kritisch gesichteten Fakten. Das ist unbedingt nötig.

Hillesheim konnte in den letzten Jahren dank seines nicht nachlassenden Fahnendrucks eine große Zahl Indizien, Hinweise, Belege und Beweise aus dem Kosmos Augsburg der Brecht-Jahre sammeln, wie man sie nach den durchaus akribischen und ergiebigen früheren Publikationen (Frisch/Obermeier!) nicht für möglich gehalten hätte. Das fing an mit dem Knaller der Wiederentdeckung und Edition der Ernte-Hefte (1997), und ein Ende ist weder absehbar noch wünschenswert. Solche Funde sind einer der Stränge, aus denen sich seine *Hauspostille*-Interpretationen speisen. Insbesondere dadurch gelingt es ihm, in einigen Gedichten eine „Augsburger Schicht“ nachzuweisen, eine spezielle Bedeutungsebene, die hier insbesondere für Brechts Freundeskreis bestanden haben kann, zusätzlich zu dem eher an der Ober-

fläche liegenden Thema eines Textes. Ein Beispiel ist „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“, bei dem er über den Namen der von ihm ermittelten, damals international populären Carmen-Darstellerin Geraldine Farrar darauf schließt, dass Brecht hier literarisch verklausuliert Vorwürfe gegen Marianne Zoff wegen Abtreibung erhob. Starke Indizien.

Ein weiterer Strang ist Hillesheims gründliche Nietzsche-Kenntnis, die es ihm erlaubt, immer wieder auf entsprechende Bezüge in den Gedichten der *Hauspostille* hinzuweisen. Oft nennt er Brechts Vitalismus und Amoralismus als von Nietzsche inspiriert, ebenso „ein gewisses Zarathustra-Gehabe“ sowie das Thema der „ewigen Wiederkehr“. Dabei betont Hillesheim allerdings, dass Brecht hier wie auch sonst nicht einfach übernimmt: „dies vollzieht sich jedoch nie ohne Brüche und partielle Aufhebungen“ (S. 40-41).

Und da er die Sammlung in dieser Ur-Form als Zusammenstellung ernst nimmt, kann er auch die Gliederung in Kapitel und durch die Abfolge der Texte entstehende Bezüge aufeinander in den Blick nehmen; hierfür nimmt er den Begriff „Pionierarbeit“ (S. 13) in Anspruch und lädt damit zu weiterer Exploration ein.

Vermutlich wird der typische Leser das Buch vor allem als Hilfe und Nachschlagewerk für die Interpretation bestimmter Gedichte zur Hand nehmen. Hillesheim kommt dem entgegen, insofern die Einzelkapitel durchaus auch für sich gelesen werden können. Er hütet sich vor einem schematischem Aufbau, was erfrischend ist. Allerdings war ich gleich beim ersten Text, „Vom Brot und den Kindlein“, überrascht, keinen Hinweis auf Brechts Tagebuchnotiz vom 4. August 1920 (GBA 26, S. 132) zu finden („Da konnte ich auf dem Heimweg abends das ‚Kinderlied vom Brot‘ und einige andere Kinderlieder machen“). Auf andere Tagebuchnotizen, in

denen Brecht solche Daten angibt, bezieht sich Hillesheim. Er gibt sich übrigens sehr skeptisch, ob man diesen Angaben trauen dürfe („... geschrieben haben will“, S. 225); Gegenbelege bringt er nicht.

Besonders gespannt durfte man sein auf den „Gesang des Soldaten der Roten Armee“, das Gedicht, das Brecht aus allen späteren Editionen der „Hauspostille“ eliminieren ließ. Die Frage, ob die kurzlebige bayerische oder die russische Rote Armee gemeint war, bleibt hier offen, sie sei „philologisch von großem Interesse, für die Tendenz des Gedichts jedoch unerheblich“ (S. 65). Brechts Wort von 1920 vom „Lavieren“ (GBA 26, S. 152) nimmt Hillesheim als Beleg für Opportunismus des Autors; allerdings ging es Brecht da wohl – zumindest auch – um das Gegenteil („Alles mit ganzer Seele und ganzem Leibe tun!“). Für ein Ziel zu sterben, lehnte Brecht entschieden ab, darauf weist Hillesheim mit Recht hin. Wenn er daraus allerdings folgert, dass Erster Weltkrieg und Revolution dem Dichter gleichermaßen zuwider erscheinen, strapaziert er sein Material. Das gleiche gilt für seine Interpretation der „Legende vom toten Soldaten“, in der er aus dem Wechsel der Formulierung vom „vierten“ zum „fünften Lenz“ auf das reale Frühjahr 1919 schließt, mithin auf die Rätebewegung in München und Augsburg („konnotiert eindeutig eine Identität zwischen Krieg bzw. Kriegszustand und der Räterevolution“, S. 224).

Auch wenn man ihm nicht in allem folgt – eine Auseinandersetzung mit Hillesheims Interpretation der *Hauspostille* ist künftig für die Gedichte dieser Sammlung unabdingbar und lohnend. Und man ist schon gespannt, was er sich als nächstes vorknöpft. ¶

KENNST DU BERTOLT BRECHT?

Neues Buch von Gudrun Schulz

Bertuch-Verlag, 155 Seiten, 19,80 €
 ISBN 978-3-86397-020-8
 Für Leser ab 16 Jahren

Von Olivia Kuderewski

„Kennst du Bertolt Brecht?“ ist bereits der 14. Band der aktuellen Reihe „Bertuchs Weltliteratur für junge Leser“, in der jugendlichen bedeutende deutsche und internationale Schriftsteller vorgestellt werden. Das Konzept klingt im Untertitel „Texte von Brecht für junge Leser“ an: Der Dichter kommt durch Auszüge aus seinen bekanntesten Werken überwiegend selbst zu Wort, Autorin Gudrun Schulz erschließt die Textpassagen mit knappen und leicht verständlichen Erläuterungen, Bildern, Briefen und Kommentaren.

Gudrun Schulz hat sowohl mit Brecht als auch mit der Vermittlung von Literatur lange Erfahrung. Als ehemalige Universitätsprofessorin für Deutsche Sprache, Literatur und ihre Didaktik publiziert sie seit 1981 zu Brecht, der Schwerpunkt ihrer Arbeiten liegt dabei auf dem Dialog zwischen Brechts Werk und Kindern oder Jugendlichen.

Abwechslungsreiche Gestaltung, zahlreiche Fotos, Illustrationen und kurze, übersichtliche Kapitel – das alles trägt zu einer frischen und lockeren Machart bei, die neugierig macht, auch 16-Jährige bestimmt nicht langweilt und die geeignet ist, Brecht in seinen vielen Facetten darzustellen. Denn der „freche, der einfühlsame, der politische Dichter, der Stückeschreiber, Erzähler und Lyriker“ soll hier vorgestellt werden und dementsprechend vielfältig sind die Textauszüge. Chronologisch arbeitet sich die Autorin durch Brechts Lebenswerk, beginnend mit seinen jungen Jahren in Augsburg, über die Stücke und das Leben in der



Exilzeit, bis zu Brechts Leben und Schaffen in der DDR.

Man liest Postkarten und Briefe von und an Brecht, Auszüge aus seinem Tagebuch, Kritiken zu Uraufführungen und aktuellen Inszenierungen. Stimmen von Zeitgenossen werden laut, von Freunden und Familienmitgliedern, aber auch „Nachgeborene“ kommen zu Wort, die heute mit Brecht arbeiten oder zu Brecht forschen. Diese Dokumente hinterlassen neben dem Bild vom Dichter viele Eindrücke vom privaten Brecht: vom Vater, Freund, Ehemann und Liebhaber. Es gelingt Schulz, Brecht in seiner Umgebung darzustellen, sie versetzt ihn und sein Werk in das Panorama aus Vertrauenspersonen, politischen Umständen und verschiedenen Ländern.

Dabei entspricht der Band dem aktuellen Forschungsstand zu Brecht. Die Autorin arbeitet beispielsweise mit der 2012 erschienenen neuen Brecht-Biografie von Jan Knopf, wie auch mit der im selben Jahr von Wizisla herausgegebenen Sammlung von Briefen zwischen Brecht und Helene Weigel. Auch den Anspruch, Brecht zu entideologisieren, berücksichtigt die Autorin und zitiert Werner Hecht, dessen „Brecht-Chronik“ und andere Arbeiten sie an vielen Stellen zu Hilfe zieht. Nicht zuletzt findet

das Dreigroschenheft mit Auszügen aus aktuellen Kritiken oder Interviews mehrfach Eingang in den Band.

Neben der wissenschaftlichen präsentiert die Autorin auch die aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit Brechts Werk: Eine Kritik zum 2012 beim Brechtfestival Augsburg aufgeführten „Baal“, Fotos von Brecht-Inszenierungen der letzten Jahre und besonders die gelungene Zusatz-CD, auf der neue Interpretationen der Brecht-Songs von zeitgenössischen Bands und Sängern überwiegen, zeugen davon. *Slut*, die *Doors*, Eva-Maria Hagen oder Johanna Schall stehen auf der Interpreten-Liste und sogar eigens für die CD aufgenommene Lieder sind darauf. Eine von Elftklässlern vorgetragene und mit Rap ergänzte Szene aus „Der gute Mensch von Sezuan“ erleichtert den Jugendlichen den Zugang zu Brecht sicherlich.

Überhaupt ist das die wichtigste Frage: Können denn junge Leser mit Neugier für Literatur mit dem Band etwas anfangen? Ganz bestimmt, die Themenschwerpunkte sprechen für sich: Ein eigenes Kapitel ist Brechts Jugendzeit, in der er mit seiner Clique „Klampfe“ spielend durch Augsburg zog, gewidmet, eines auch seiner ersten großen Liebe. Von Brechts Kindern ist häufig die Rede, ein Brief des 15-jährigen Stefan an einen Freund verleitet zur Identifikation. Und auch Brechts zum Ausdruck gebrachte Haltung, Kinder und Jugendliche ernst zu nehmen und „[d]ie jungen Leute in die Probleme ein[z]u beziehen“, wie ein Untertitel lautet, kann nur anziehend auf eine junge Leserschaft wirken. Der Band legt auch viel Wert auf die Musikalität in Brechts Werk, erwähnt, dass Brecht seine Gedichte durch Vertonung testete und ständig Songs schrieb – ebenfalls attraktiv für junge Menschen.

Gudrun Schulz gelingt es bemerkenswert gut, die Aktualität Brechts aufzuzeigen, um sein Werk mit der Lebenswirklichkeit der

Jugendlichen zu verbinden: Sie recherchiert, wie viele Klicks der Moritaten-Song auf YouTube hat, verweist im Kapitel über „Galileo Galilei“ auf die Verantwortung bei Nutzung der Kernenergie, auf Fukushima oder den Sturm Sandy und erklärt, wie heutige Pop-Sänger sich des „V-Effekts“ bedienen.

Die knappen literatur- und theatergeschichtlichen Erläuterungen der Autorin sind für Schüler wohl auch hilfreicher und verständlicher als jede Internet-Recherche zu Brecht. Sie schreibt über Brechts Inspirationsquellen, lässt den Dichter selbst in sieben prägnanten Sätzen das epische Theater erklären oder erschließt mit schlaglichtartigen Kommentaren Brechts Bedeutung für die Weltliteratur. Statt mit theoretischen Details und trockenen Aufzählungen arbeitet sie mit dem Appell ans Gefühl und ist bestrebt, das große Ganze im Blick zu behalten. Dabei weckt sie Lust auf weiteres Forschen und Lernen, indem sie Antworten und Interpretationen nicht gleich umfassend vorweg nimmt – hervorragend auch für die Behandlung im Schulunterricht.

Manchmal ist die assoziative Art, in der die Kapitel und Unterkapitel zusammenhängen, zwar etwas sprunghaft. Andererseits entspricht dies wohl erstens der jungen Zielgruppe und zweitens der Intention des Bandes, ein facettenreiches, aufregendes und schnell greifbares Bild des Dichters zu vermitteln. In diesem Sinne ist ein forderndes, aber nicht überforderndes, Neugier stillendes und anregendes Buch entstanden. Es stellt Brecht unterhaltsam und ohne erhobenen Zeigefinger und trockene Theorie vor – ein gelungenes Porträt der Dichters, in schnellen Zügen und mit viel Farbe gezeichnet.¶

Olivia Kuderewski hat vergleichende Literaturwissenschaft in Augsburg studiert und ist Mitarbeiterin beim Brecht Festival Augsburg.
Olivia.Kuderewski@augsburg.de

VON WEILL ZUM EPISCHEN POTENTIAL DES MUSICALS

Von *Andreas Hauff*

Panja Mücke: *Musikalischer Film – musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill.* (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 7), Waxmann (Münster etc.) 2011, 29,90 €

Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland, hrsg. v. Nils Grosch und Elmar Juchem (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 8), Waxmann (Münster etc.) 2012, 29,90 €

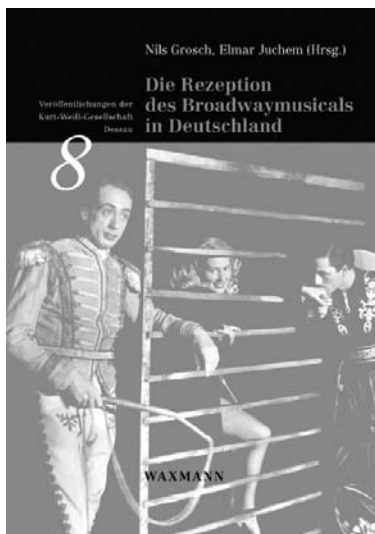
Langsam, aber stetig, wächst die Reihe der Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft, und es lohnt die Lektüre der beiden zuletzt erschienenen Bände. Panja Mücke kommt in ihrer Studie *Musikalischer Film – musikalisches Theater*, einer leicht überarbeiteten Fassung ihrer Marburger Habilitationsschrift, zu dem Fazit, dass Kurt Weill „ein *musikalisches Crossover* und ein *soziales Crossover*“ anstrebte, „indem er durch die *Aufführungsorte*, die *Art der Präsentation* und *seinen musikalischen Stil kulturelle Grenzen und Barrieren verschiedener Milieus zu durchbrechen sucht*.“ Eine bahnbrechende Erkenntnis ist das nicht unbedingt für jemanden, der sich eine Weile mit Weill beschäftigt hat. Mücke geht in ihrem Resümee auch nicht wesentlich über ihre Einleitung hinaus, in der sie schon „*Mediensynthese* und *Desillusionierungseffekte*“ als innovative Tendenzen des Weill-Theaters beschreibt.

Das Buch liest sich dennoch mit Gewinn, denn es taucht tief in die Theater-, Musik- und Kinolandschaft der 1920er und frühen 1930er Jahre ein und zeigt damit den breiten Kontext, in dem sich Weills Musiktheater entwickelte. Brecht und das Epische Theater sind hier nur eine von vielen sich



kreuzenden und bündelnden Linien. Die Autorin sieht vier entscheidende Formen des Medienwechsels bei Weill, denen sie jeweils zeitgenössische Vergleichsbeispiele gegenüberstellt. Als Beispiel für die Adaption von musikalischem Theater für den frühen Tonfilm untersucht sie die Verfilmung der *Dreigroschenoper* durch Georg Wilhelm Pabst, als Exempel für mediale Synthesen durch Integration von Lichtbildprojektionen das *Mahagonny*-Songspiel, das (im Piscator-Kollektiv entstandene) Schauspiel *Konjunktur* von Leo Lania (mit Bühnenmusik von Weill), die *Dreigroschenoper* und die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Die Integration von Filmausschnitten findet sich in der Oper *Royal Palace* und wiederum im Schauspiel *Konjunktur*, und die Einbeziehung von Rundfunk- und Grammophon-Ausschnitten in der Oper *Der Zar lässt sich fotografieren*.

Die exemplarischen Analysen sind detailliert, gründlich und instruktiv. Über die Prämissen lässt sich allerdings in drei Fällen streiten. Unsicher ist, wieviel „Weill“ in der Anlage des Schauspiels *Konjunktur* steckt. Unbestritten wird im *Zaren* das Medium Grammophon bewusst und de-



monstrativ auf der Bühne eingesetzt; die Lautsprecher-Ansagen in der Hurrikan-Szene von Mahagonny kommen allerdings nicht zwingend aus einem Radiogerät. Beim Dreigroschenfilm kommt Mücke zu dem Schluss, Weill habe im Prozess gegen die Nero-Film AG Einspruch gegen letztlich „marginale Veränderungen seiner Musik“ erhoben. Sie unterlässt aber Überlegungen, warum der Komponist dann überhaupt klagte und ob die dem Film unterlegte Musik noch als repräsentativ für seine Musiktheater- oder Filmdramaturgie gelten kann. Und so interessant es ist, einen Blick auf Zeitgenossen wie Erich Wolfgang Korngold oder Ernst Toch zu werfen, bleibt die Frage unbeantwortet, wo in der ganzen Vielfalt von Ansätzen eigentlich Kurt Weills eigene künstlerische Linie lag. Dass es der Autorin letztlich weniger um Weill ging als um ein Panorama der Zeit, zeigt der ursprüngliche, vollständige Untertitel der Habilitation: „Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill und anderen Komponisten“.

Wie wenig aus der lebendigen Kultur- und Medienlandschaft der 1920er und 1930er heute noch lebendig und im Bewusstsein ist,

wird einem beim Lesen von Panja Mückes Studie schmerzlich bewusst. Beim Thema des zweiten hier besprochenen Bandes, *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*, verhält es sich nicht viel anders. In seinem Beitrag „I’ve Grown Accustomed ...“ *Das Musical kommt nach Deutschland, 1945–1960* zählt der Berliner Theaterwissenschaftler Wolfgang Jansen über 15 Jahre 15 Erstaufführungen amerikanischer Musicals oder musicalnaher Opernwerke an den deutschsprachigen Bühnen auf. Davon hat sich auf eben diesen Bühnen einzig und allein Cole Porters *Kiss me Kate* dauerhaft gehalten. George Gershwins populäre Oper *Porgy and Bess* ist wegen der Bindung an ein Ensemble schwarzer Darsteller ein Sonderfall, und Weills *Street Scene* erst in den letzten zwanzig Jahren dabei, sich durchzusetzen. Was die Entdeckung des Musicals erschwerte, benennt Mitherausgeber Nils Grosch, Professor für Musikwissenschaft in Salzburg, bereits in der Einleitung: „Die Kunstlosigkeit kommerziell erzeugter Kunst“ als „eine typische Denkfigur europäischer Kulturkritik.“

Dabei gab es, worauf der Theaterwissenschaftler und Dramaturg Thomas Siedhoff in seinem Beitrag *Aufstieg, Fall und Emanzipation des deutschen Musicals* festhält, bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland durchaus eine lebendige und erfolgreiche kommerzielle Theaterlandschaft. Möglicherweise wäre hieraus ein originäres deutsches Musical entstanden. Als klaren Beleg für diese Richtung könnte man das 1930 uraufgeführte Singspiel *Das weiße Rössl* (mit Musik von Ralph Benatzky und anderen) anführen. Siedhoff beklagt in seinem spannenden historischen Längsschnitt u. a. eine weitverbreitete Ignoranz gegenüber der Gattung, resultierend aus dem engen Horizont des Theaterkonzerns Stage Entertainment, dem Desinteresse der ersten Garnitur der Kritiker (inzwischen allerdings selbst eine aussterbende Spezies!), dem Hochmut arrivierter



Ausschnitt aus einem Probenfoto von *One Touch of Venus* 1943. Die Briefmarke der Deutschen Post zeigt von Mary Martin, der singenden Hauptdarstellerin, nur noch die Beine.

Kompositionslehrer und dem mangelnden Mut der Intendanten. Bertolt Brecht war da schon neugieriger, wie Ernst Juchem, Musikwissenschaftler und Editionsleiter der Kurt-Weill-Gesamtausgabe, in seinem Aufsatz *Zur Wahrnehmung von Rodgers & Hammerstein in Deutschland* erwähnt: Der Stückeschreiber im US-Exil sah das „epische Potential“ der Gattung, und die Theater Guild führte ihn kurz nach dem Krieg neben Kurt Weill an der Spitze einer Liste von potentiellen Kontaktpersonen, Bearbeitern, Übersetzern oder Aufführungsexperten für Rodgers' und Hammersteins Musical *Oklahoma!*

Als eine von zwei Autoren mit Fokus auf Weill behandelt die Frankfurter Musikwissenschaftlerin Gisela Schubert die schwierige und vorurteilsbehaftete Aufführungsgeschichte von *Street Scene* auf deutschsprachigen Bühnen. Michael Baumgartner, Assistenzprofessor für Musikwissenschaft in Cleveland (Ohio), beleuchtet die deutsche Rezeption von Weills Musical *One Touch of Venus*. Hier klingt schon das Übersetzungsproblem an, das bei dem Salzburger Musikwissenschaftler Joachim Brügge in den Mittelpunkt rückt. Sein spannend zu lesender Beitrag behandelt die verschiedenen deutschen Übersetzungsversionen (in Hochsprache und Dialekt) von Eliza Doolittles Jargon in Frederick Loewes Musical

My Fair Lady. Je nach Qualität ist die Übersetzung Rezeptionsbrücke oder -hindernis. Wie wenig auch deswegen der bedeutende Musical-Komponist Stephen Sondheim auf deutschsprachigen Bühnen Fuß fassen konnte, zeigt der Londoner Medien- und Musicalesperte Olaf Jubim. Dem Aufsatz *Der Schuh des Manitu. Zum Einfluss des Broadway Megamusicals auf die deutsche Musicallyandschaft* des Salzburger Musikwissenschaftlers Jonas Menze schließlich ist zu entnehmen, was der Wahrnehmung des potentiell reichhaltigen Musical-Repertoires im Wege steht: Das jahrelang ensuite gespielte Megamusical Lloyd-Webberscher Prägung hat in der öffentlichen Wahrnehmung die Gattung usurpiert.

Dieser Band der Weill-Reihe ist nahe an der Theaterpraxis. Und so liegt es nun an den Dramaturgen und Intendanten, den Schatz intelligenten Unterhaltungstheaters aus Jahrzehnten zu heben – nicht nur an amerikanischen Werken, sondern auch an deutschen Stücken. Von letzteren führt Wolfgang Jansen eine Liste von über 160 Titeln der Jahre 1945 bis 1960 auf. Ein einziges Stück davon, Paul Burkhardts *Feuerwerk*, findet man ab und an noch auf den Spielplänen. Jansen aber macht neugierig – etwa auf Nico Dostals „Spectaculum“ *Doktor Eisenbart* von 1952, in dem der erfolgreiche Operettenkomponist an den Tonfall der *Dreigroschenoper* anknüpfte, oder auf Gerd Natschinksis (in der DDR entstandene) Operette *Mein Freund Bunbury* (nach Oscar Wilde). Im übrigen, am Rande erwähnt, verdienen natürlich auch die neueren Entwicklungen am Broadway und Off-Broadway, von denen das Buch nicht spricht, endlich mehr Beachtung. Dass das Staatstheater Darmstadt in der Saison 2013/14 Jason Robert Browns intelligentes und innovatives Musical *The Last Five Years* (2002) herausbringt, ist hier ein kleiner Lichtblick. ¶

Andreas Hauff ist Musikjournalist in Mainz.

BRECHT AUF DEN BÜHNEN

Deutschsprachige Inszenierungen in der Spielzeit 2013/2014, mit geplanten Premierenterminen

Laut Mitteilung des Suhrkamp Verlags, Stand: 11. Sept. 2013. Ohne Berliner Ensemble.

Stück	Ort	VL*	Theater	Premiere
BAAL	Berlin	VL	Schaubühne am Lehniner Platz	
BAAL	Radebeul	VL	Landesbühnen Sachsen	
BERTOLT-BRECHT-ABEND	AUGSBURG	VL	FaksTheater Augsburg	
BERTOLT-BRECHT-ABEND	Oberhausen		Theater Oberhausen	11.10.2013
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Dresden		Staatsschauspiel Dresden	28.03.2014
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Wien		Volkstheater Wien	21.02.2014
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	AUGSBURG		Theater Augsburg	08.02.2014
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Braunschweig		Staatstheater Braunschweig	14.09.2013
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Cottbus	VL	Staatstheater Cottbus	
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Köln		Schauspiel Köln	28.09.2013
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Lüneburg		Theater Lüneburg	17.05.2014
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Luzern		Luzerner Theater	07.12.2013
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Schleswig		Landestheater Schleswig-Holstein	06.04.2014
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Toumeé (A-CH-D)		Gymbeline GbR	01.03.2014
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Ulm		Theater Ulm	10.04.2014
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Neustrelitz	VL	Theater und Orchester Neubrandenburg/Neustrelitz	
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Toumeé (A-CH-D)		Konzertdirektion Landgraf, Titisee-Neustadt	März 2014
DIE DREIGROSCHENOPER	Altenburg	VL	Theater und Philharmonie Thüringen GmbH	
DIE DREIGROSCHENOPER	Basel	VL	Basler Marionetten-Theater	
DIE DREIGROSCHENOPER	Bochum	VL	Schauspielhaus Bochum	
DIE DREIGROSCHENOPER	Brixen	VL	Gruppe Dekadenz	
DIE DREIGROSCHENOPER	Castrop-Rauxel	VL	Westfälisches Landestheater	
DIE DREIGROSCHENOPER	Dresden	VL	Staatsschauspiel Dresden	
DIE DREIGROSCHENOPER	Halberstadt/ Quedlinburg		Nordharzer Städtebundtheater	14.03.2014
DIE DREIGROSCHENOPER	Hildesheim/ Hannover		Theater für Niedersachsen	28.06.2014
DIE DREIGROSCHENOPER	Koblenz	VL	Theater Koblenz	
DIE DREIGROSCHENOPER	Leipzig		Schauspiel Leipzig	31.12.2013
DIE DREIGROSCHENOPER	Mannheim	VL	Nationaltheater Mannheim	
DIE DREIGROSCHENOPER	Marburg	VL	Hessisches Landestheater Marburg	
DIE DREIGROSCHENOPER	Mülheim a. d. Ruhr	VL	Theater an der Ruhr	
DIE DREIGROSCHENOPER	München	VL	Münchner Volkstheater	

DIE DREIGROSCHENOPER	Nordseeinseln und -küste	VL	Bernhard Weber (Ensemble Bittersüß)	
DIE DREIGROSCHENOPER	Saarbrücken		Saarländisches Staatstheater	15.09.2013
DIE DREIGROSCHENOPER	Stuttgart		Staatstheater Stuttgart	12.06.2014
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Berlin		Schaubühne am Lehniner Platz	27.11.2013
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Magdeburg		Theater Magdeburg	30.11.2013
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Marburg		Hessisches Landestheater Marburg	29.09.2013
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Salzburg		Schauspielhaus Salzburg	19.09.2013
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Siegburg		Studiobühne Siegburg	01.03.2014
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	Eisleben	VL	Landesbühne Sachsen-Anhalt	
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	Maßbach		Fränkisches Theater Schloss Maßbach	28.03.2014
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Gießen		Stadttheater Gießen	07.09.2013
IM DICKICHT DER STÄDTE	Lübeck		Theater Lübeck	24.01.2014
LEBEN DES GALILEI	Celle		Schlosstheater Celle	08.11.2013
LEBEN DES GALILEI	Dresden	VL	Staatsschauspiel Dresden	
LEBEN DES GALILEI	Göttingen		Deutsches Theater Göttingen	17.05.2014
LEBEN DES GALILEI	Halle	VL	Theater, Oper und Orchester Halle	
LEBEN DES GALILEI	Kaiserslautern		Pfalztheater	05.10.2013
LEBEN DES GALILEI	Köln	VL	Horizont Theater	
LEBEN DES GALILEI	Stuttgart		Staatstheater Stuttgart	31.01.2014
MANN IST MANN	Moers		Schlosstheater Moers	15.05.2014
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Bregenz		Vorarlberger Landestheater Bregenz	27.09.2013
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Bruchsal		Badische Landesbühne	19.09.2013
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Mannheim	VL	Nationaltheater Mannheim	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Wien		Burgtheater	31.10.2013
TROMMELN IN DER NACHT	Berlin	VL	Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin	
TROMMELN IN DER NACHT	Heidelberg		Theater Heidelberg	21.09.2013
TROMMELN IN DER NACHT	Leipzig		Sebastian Schulze Jolles	24.10.2013
TROMMELN IN DER NACHT	Rudolstadt		Thüringer Landestheater	31.05.2014
UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER	Marburg	VL	Hessisches Landestheater	

„VL“ bedeutet: Verlängerungen bzw. Wiederaufnahmen aus vorherigen Spielzeiten.

Wir dürfen zum Beginn der neuen Spielzeit wieder – herzlichen Dank an Britta Davis (Suhrkamp, Bühnenlizenzen) – eine Übersicht über den Stand der Brecht-Inszenierungspläne deutschsprachiger Bühnen bringen und zählen diesmal 16 verschiedene Stücke in 60 Inszenierungen. Dazu kommt noch das Berliner Ensemble, das

allein im Oktober 6 verschiedene Brecht-Inszenierungen und Programme anbietet.

Baal, *Trommeln*, *Mann ist Mann*, *Dickicht* – die frühen Stücke scheinen weiter an Gewicht zu gewinnen.

Und Brecht ist wohl im Theater mittlerweile eine sichere Bank. Man müsste sein berühmtes einschlägiges Zitat demnach überdenken. (mf)¶

SUHRKAMPS BASIS-BIBLIOTHEK BRECHT WÄCHST UND WÄCHST

Von Michael Friedrichs

Wer mag die kluge Idee gehabt haben? Seit fünfzehn Jahren bringen Suhrkamp und Cornelsen gemeinsam die Suhrkamp Basis-Bibliothek (SBB) heraus, die Reihe startete mit dem *Galilei*. Erschienen sind mittlerweile 129 Bände. Es dreht sich hier nicht nur um Brecht, es geht um große Teile der sehr vielfältigen schul- und seminarrelevanten Literatur. In handlichen und sehr preiswerten Ausgaben werden Text und Kommentar leicht fasslich, konzentriert und dabei hochkompetent zugänglich gemacht. Grundlage ist jeweils die Große Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe. Die Kommentatoren sind jeweils namhafte Spezialisten – viel mehr kann man eigentlich nicht verlangen, außer vielleicht „schneller, schneller“ brüllen. Nächstes Jahr erscheinen Bände zu Eichendorff und Molière.

Von Brecht liegen inzwischen folgende Bände vor:

SBB 1 *Leben des Galilei* (1998), Kommentar Dieter Wöhrle

SBB 11 *Mutter Courage und ihre Kinder* (1999), Kommentar Wolfgang Jeske

SBB 25 *Der gute Mensch von Sezuan* (2003), Kommentar Wolfgang Jeske

SBB 46 *Geschichten vom Herrn Keuner* (2012), Kommentar Gesine Bey

SBB 48 *Die Dreigroschenoper*. Der Erstdruck 1928 (2005), Kommentar Joachim Lucchesi

SBB 50 *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (2008), Kommentar Anya Feddersen

SBB 55 *Der Aufstieg des Arturo Ui* (2004), Kommentar Annabelle Köhler

SBB 63 *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (2013), Kommentar Joachim Lucchesi

SBB 131 *Kalendergeschichten* (2013), Kommentar Denise Kratzmeier¹

Der neu erschienene Band mit den Kalendergeschichten enthält im Kommentarteil eine Zeittafel, ausführliche Beiträge zur Entstehungsgeschichte, zu Verbreitung und Wirkungsgeschichte, es folgen Deutungsansätze mit einem sehr hilfreichen Forschungsüberblick und Literaturhinweise. Anschließend werden die einzelnen Kalendergeschichten kommentiert hinsichtlich Entstehung und Hintergrundinformationen, soweit sie nicht bereits vorne bei den Texten in einer kleinen Marginalspalte Platz hatten. Die Existenz solcher Hintergrundinformationen wird im Primärtext jeweils mit kleinen Symbolen angezeigt, so dass sich die noch nicht so erfahrenen Leserinnen und Leser nicht durch einen Fußnotenschwung kämpfen müssen.

Zum Beispiel der „Augsburger Kreidekreis“: Es werden viele Hinweise auf Augsburger Ereignisse und Orte gegeben, auf die in der Geschichte angespielt wird. Der Richter Ignaz Dollinger wird als „vmtl. v. Brecht erfundene Figur“ bezeichnet – ein dezenter Hinweis, dass die so glaubhaft klingende Geschichte fiktiv ist. (mf)¶

¹ Denise Kratzmeier hat *Es wechseln die Zeiten: Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts* veröffentlicht (K+N 2010).

REZENSION

TSCHICK LIEST KEUNER: DEUTSCHUNTERRICHT À LA HERRNDORF

Von Michael Friedrichs

Wer zählt die Lehrer, nennt die Namen, die Generationen von Schülern im Deutschunterricht mit der einen oder anderen der „Geschichten vom Herrn Keuner“ zu intellektuellen Leistungen veranlasst haben. Darunter nimmt „Das Wiedersehen“ sicher einen Spitzenplatz ein, die Pointe ist inzwischen fast sprichwörtlich: „Oh!“ sagte Herr Keuner und erlebte.“

Wolfgang Herrndorf, um den die Literaturbegeisterten trauern, seit er im August durch unheilbare Krankheit genötigt wurde, sein Leben zu beenden, hat in seinen Roman „tschick“ (2010) spielerisch eine brillante satirische Pointe zu Herrn K. eingebaut. Und da das Buch vielleicht noch nicht jedem Brechtliebhaber bekannt ist, möchten wir hier darauf verweisen.

In „tschick“ geht es um zwei Jugendliche unterschiedlicher sozialer Herkunft, die sich in einem entliehenen Lada auf die Reise in die Walachei machen. Der eine ist frustrierter Sohn eines Möchtegern-Immobilienhais, der andere ein deklassierter, dem Alkohol zuneigender Russlanddeutscher, neu in der Klasse. Dessen Spitzname ist Tschick, und er erbringt, je nach Alkoholspiegel und sonstiger Disposition, sehr wechselnde schulische Leistungen, ehe er sich nach Ferienbeginn am Ende der siebten Klasse zusammen mit dem Ich-Erzähler, der den Spitznamen Psycho hat, auf den Weg macht.

Im Deutschunterricht vermutet der Lehrer Kaltwasser, dass „Herr Tschichatschow“ mal wieder die Hausaufgabe nicht gemacht habe. Aber Tschick findet nach einer Weile dann doch sein Deutschheft und liest das Folgende vor:

„Interpretation der Geschichte von Herrn K. Die erste Frage, die man hat, wenn man Brechts Geschichte liest, ist logisch, wer sich hinter dem rätselhaften Buchstaben K. versteckt. Ohne viel Übertreibung kann man wohl sagen, dass es ein Mann ist, der das Licht der Öffentlichkeit scheut. Er versteckt sich hinter einem Buchstaben, und zwar dem Buchstaben K. Das ist der elfte Buchstabe vom Alphabet. Warum versteckt er sich? Tatsächlich ist Herr K. beruflich Waffenschieber. Mit anderen dunklen Gestalten zusammen (Herrn L. und Herrn F.) hat er eine Verbrecherorganisation gegründet, für die die Genfer Konvention nur einen traurigen Witz darstellt. Er hat Panzer und Flugzeuge verkauft und Milliarden gemacht und macht sich längst nicht mehr die Finger schmutzig. Lieber kreuzt er auf seiner Yacht im Mittelmeer, wo die CIA auf ihn kam. Daraufhin floh Herr K. nach Südamerika und ließ sein Gesicht bei dem berühmten Doktor M. chirurgisch verändern und ist nun verblüfft, dass ihn einer auf der Straße erkennt: Er erlebte. Es versteht sich von selbst, dass der Mann, der ihn auf der Straße erkannt hat, genauso wie der Gesichtschirurg wenig später mit einem Betonklotz an den Füßen in unheimlich tiefem Wasser stand. Fertig.“ (S. 55)

Den Deutschlehrer von Tschick macht diese Interpretation relativ sprachlos, die Klasse ebenso, und anschließend „las Anja die richtige Interpretation, wie sie auch bei Google steht“. Eine schöne mehrfache Pointe: Erst wird die Interpretationsbreite demonstriert, dann wird man zum richtigen Abschreiben ermutigt, das den Deutschlehrer zufriedenstellt. ¶

Wolfgang Herrndorf, Tschick. Roman.
Berlin: Rowohlt.

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 31. Mai bis 12. September 2013

Zusammenstellung: Helgrid Streitd

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

Prof. 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 Streitd – Bibliothek (streitd@adk.de)
Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Anna-Seghers-Gedenkstätte, Benutzerservice Akademie der Künste Archiv (pfeil@adk.de)

BBA A 4565

Bergmann, Holger: Fatzer in der Theaterstadt / Holger Bergmann / Matthias Frense

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [7]–10

BBA A 821 (37)

Braune, Asja: Helene Weigel: zwischen Linientreue und Unzuverlässigkeit / Asja Braune

In: The B-Effect / ed.: Friedemann J. Weidauer. – Madison, Wis., 2012. – The Brecht yearbook; 37. – S. 97–131

BBA A 4593

Brecht, Bertolt:

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper in drei Akten; Textausgabe; [Text und Kommentar] / Musik von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht. Mit einem Kommentar von Joachim Lucchesi. – Orig.-Ausg., 1. Aufl. – Berlin: Suhrkamp, 2013. – 201 S. – (Suhrkamp-BasisBibliothek; 63)
ISBN 978-3-518-18863-7

BBA A 4590

Brecht, Bertolt:

Prosa / Bertolt Brecht. – 1. Aufl. – Berlin: Suhrkamp, 2013. – 1782 S.: 22 cm. – (Suhrkamp Quarto)
ISBN 978-3-518-42150-5

BBA A 4565

Brokof, Jan: Erste & Zweite Fatzer Zeichnung / Jan Brokof

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [106–107]: Ill., graph. Darst.

BBA A 4565

Brokof, Jan: Tropical/BG-GB/Winter in Brasil/eat me!: Collage/Zeichnung auf Papier 2010 / Jan Brokof

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [118–135]: Ill., graph. Darst.

BBA B 1109

Deutschland — Italien: Aufbruch aus Diktatur und Krieg / hrsg. von Wolfgang Storch ... im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum. – Dresden: Sandstein, 2013. – 395 S.: Ill. ISBN 978-3-95498-018-5

BBA A 4565

Föhr, Salya: Geschlossenheit – nach allen Seiten offen: „Fatzer“ von Bertolt Brecht / Salya Föhr

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [205–207]: Ill.

BBA B 1109

Galvani, Graziella: Bertolt Brecht und Giorgio Strehler / Graziella Galvani
In: Deutschland — Italien / hrsg. von Wolfgang Storch ... im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum. – Dresden, 2013. – S. 162–164: Ill.

BBA A 4565

Georgi, Steffen: Ein Stück zum Selberbauen: Konfrontationen im Kellerloch / Steffen Georgi

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [184]–185: Ill.

BBA B 1110

Grüneberger, Ralph: Augsburg 1956 / Ralph Grüneberger
In: Liebe Freiheit Mann & Frau / Ralph Grüneberger. Sighard Gille. – 1. Aufl. – Halle (Saale), 2012. – Edition Cornelius. – S. 256

BBA B 1110

Grüneberger, Ralph: Brecht mit Schuhmann lesen / Ralph Grüneberger
In: Liebe Freiheit Mann & Frau / Ralph Grüneberger. Sighard Gille. – 1. Aufl. – Halle (Saale), 2012. – Edition Cornelius. – S. 189–190, 192–197: Ill.

BBA B 1110

Grüneberger, Ralph:

Liebe Freiheit Mann & Frau: ein Lesebuch / Ralph Grüneberger. Sighard Gilje. – 1. Aufl. – Halle (Saale): Projekte-Verl. Cornelius, 2012. – 273 S.: Ill., 26 cm, 820 g. – (Edition Cornelius)
ISBN 978-3-95486-253-5

BBA A 4583

Hacks, Peter:

Die Maßgaben der Kunst / Peter Hacks. Mit einem Nachwort von Dietmar Dath. – 1. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. – 1301 S.

BBA A 4565

Hannemann, Moritz: Fatzer ortlos / Moritz Hannemann

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [170] – 180: Ill.

BBA A 4565

Haß, Ulrike: Fatzers Zeichnungen / Ulrike Haß

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [97] – 105

BBA A 4584

Hillesheim, Jürgen:

Bertolt Brechts Hauspostille: Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte / Jürgen Hillesheim. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. – 257 S.: 235 mm × 155 mm, 520 g. – (Der neue Brecht; 11)
ISBN 978-3-8260-5132-6

BBA A 4586

Hirsch, Svenja: Brechts „Dreigroschenoper“ – Verbrecherische Kapitalisten, kapitalistische Verbrecher / Svenja Hirsch

In: Der große Verbrecher und die Liebe / Svenja Hirsch. – Berlin, 2013. – S. 29–55

BBA A 4586

Hirsch, Svenja: Brechts Scheitern am Egoisten?: Das „Fatzer“-Fragment / Svenja Hirsch

In: Der große Verbrecher und die Liebe / Svenja Hirsch. – Berlin, 2013. – S. 57–83

BBA A 4586

Hirsch, Svenja: Der große Verbrecher in Walter Benjamins „Zur Kritik der Gewalt“ / Svenja Hirsch

In: Der große Verbrecher und die Liebe / Svenja Hirsch. – Berlin, 2013. – S. 9–13

BBA A 4586

Hirsch, Svenja:

Der große Verbrecher und die Liebe: Formen des Egoismus und seiner Aufgabe / Svenja Hirsch. – Berlin: wvb Wiss. Verl. Berlin, 2013. – VI, 105 S.: 210 mm × 148 mm, 190 g
ISBN 978-3-86573-706-9

BBA A 4579

Illies, Florian:

1913: der Sommer des Jahrhunderts / Florian Illies. – 7. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer, 2013. – 319 S.: Ill.
ISBN 978-3-10-036801-0 – ISBN 3-10-036801-0

BBA A 4565

Karschnia, Alexander: Behemoth vs. Leviathan: Anleitung zum Bürgerkrieg / Alexander Karschnia

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. 22–39

BBA A 4565

Karschnia, Alexander: Kommando Johann Fatzer / Alexander Karschnia/Wilhelm Wehren

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [11] – 20

BBA A 4565

Karschnia, Alexander: Zur Ästhetik des Hungers in „FatzerBraz“ von Bertolt Brecht&Co. / Alexander Karschnia

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [75] – 93: Ill.

BBA A 4565

Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael

Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin: Neofelis-Verl., 2012. – 213 S.: Ill., 21 cm. – (Mülheimer Fatzerbücher; 1)
ISBN 978-3-943414-04-2

BBA A 4581

Koser, David:

Das Ende der Weimarer Demokratie: Ereignisse und Schauplätze in Berlin 1929 bis 1933 / David Koser. – 1. Aufl. – Berlin: Stadtagentur David Koser, 2013. – 240 S.: 370 Ill., 230 mm × 140 mm
ISBN 978-3-9813154-1-7

BBA A 4580

Krejsa, Michael:

Ein Freund der unbefestigten Wege: John Heartfield in Waldsiedersdorf (1953 bis 1968) / Michael Krejsa. – Frankfurt (Oder): Kleist-Museum [u. a.], 2013. – 30 S.: zahlr. Ill., 245 mm × 165 mm. – (Frankfurter Buntbücher; 52)
ISBN 978-3-938008-38-6 – ISBN 978-3.942476-79-9

BBA A 4565

Lehmann, Hans-Thies: Anmerkungen zu „FatzerBraz“ von andcompany&Co. / Hans-Thies Lehmann

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [64] – 74: Ill.

BBA A 4565

Lettow, Fabian: Kindheit und Geschichte: Notizen zur Arbeit an „play:Fatzer_vol.3“ mit den Jungen Performern im Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr / kainkollektiv (Fabian Lettow/Mirjam Schmuck)

In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [156] – 168: Ill.

BBA A 4530

Lid, Tore Vagn:

Gegenseitige Verfremdungen: Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik / Tore Vagn Lid. – Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, 2011. – 366 S.: Notenbei-

sp., 22 cm. – (Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -Ästhetik; 3)
Zugl.: Gießen, Univ., Diss., 2010
ISBN 978-3-631-61174-6

BBA A 4565

Losso, Eduardo Guerreiro Brito: Der Künstler als Kannibale des Steinurwaldes: Notizen zu Jan Brokof's Bildern / Eduardo Guerreiro B. Losso
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [136–140]: Ill.

BBA A 4565

Loureiro, João: Tiermasken / João Loureiro
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. 116: Ill.

BBA A 4565

Naumann, Matthias: Der Moment Fatzer: Kriegsdiskurs und Theater, Gemeinschaft und Verrat / Matthias Naumann
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. 51–61

BBA A 4565

Nord, Nicola: Fatzer für Kinder: Wer oder was ist eigentlich ein Fatzer? / Nicola Nord
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [144–153]

BBA A 4565

Nord, Nicola: Kurzer Bericht über die Arbeit mit 6–12-Jährigen zum Fatzer-Fragment / Nicola Nord
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [142]–143: Ill.

BBA A 4588

Pasanisi, Fabrizio:
Bert e il mago / Fabrizio Pasanisi. – 1. ed. – Roma: Nutrimenti, 2013. – 524 S.: Ill., 23 cm. – (Greenwich; 33)
ISBN 978-88-6594-210-9

BBA A 4587

Pistiak, Arnold:
Die Freiheit bekommt man nicht geschenkt: Nachdenken über Hanns Eislers Kantaten auf Texte von Ignazio Silone und Bertolt Brecht / Arnold Pistiak. – 1. Aufl. – Berlin: Ed. Bodoni, 2013. – 56 S.: Notenbeisp., 197 mm × 135 mm, 100 g
ISBN 978-3-940781-37-6

BBA A 4585

Pollesch, René:
„Der Schnittchenkauf“: 2011–2012; [anlässlich der Ausstellung René Pollesch „Der Dialog ist ein unverständlicher Klassiker“. Der Schnittchenkauf 2011 – 2012, 16. Dezember 2011 – 4. Februar 2012, Galerie Buchholz, Berlin] / René Pollesch. – Köln: Galerie Daniel Buchholz oHG, 2012. – 93 S.
ISBN 978-3-9815673-0-4

BBA B 441 (2013/4)

Preußner, Gerhard: Doppelter Zweikampf: Brecht „Im Dickicht der Städte“, Dirk Laucke „Jimi Bowatski hat kein Schamgefühl“, Bochum Schauspielhaus / Gerhard Preußner
In: Theater heute. – Berlin. – 54(2013)4, S. 55–56: Ill.

BBA A 4565

Quent, Marcus: Fatzer (nicht) spielen / Marcus Quent
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [188–191]: Ill.

BBA A 4565

Seifert, Katja: Wer ist der Chor?: Gedanken zum Chor und zur Arbeit mit dem Publikum in der Fatzer-Inszenierung / Katja Seifert
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [208–211]: Ill.

BBA B 1109

Storch, Wolfgang: Bertolt Brecht, Gustaf Gründgens, Fritz Kortner: zum Theater in Deutschland nach 1945 / Wolfgang Storch
In: Deutschland — Italien / hrsg. von Wolfgang Storch ... im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum. – Dresden, 2013. – S. 166–169: Ill.

BBA A 4565

Vinke, Eva: Und wieder: Nacht gegen Morgen / Eva Vinke
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [186–187]: Ill.

BBA B 441 (2013/4)

Völker, Klaus: Giulietta Masina des Ostens: Carmen-Maja Antoni hat ein offenes Buch diktiert. Rezension zu Brigitte Biermann, Carmen-Maja Antoni. „Im Leben gibt es keine Proben“, Berlin 2013 / Klaus Völker
In: Theater heute. – Berlin. – 54(2013)5, S. 68–69: Ill.

BBA A 4549

Weber, Horst:
„I am not a hero, I am a composer“: Hanns Eisler in Hollywood / Horst Weber. – Hildesheim [u.a.]: Olms, 2012. – 536 S.: Ill., Notenbeisp.
ISBN 978-3-487-14787-1

BBA A 4565

Wehren, Michael: „Das ganze Stück, da ja unmöglich, einfach zerschmeissen“: Notizen zum Fatzer-Fragment und zum Fatzer-Projekt des Spinnwerk Leipzig / Michael Wehren
In: Kommando Johann Fatzer / [Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr]. Hrsg. von Alexander Karschnia; Michael Wehren. Unter Mitarb. von Melanie Albrecht. – Berlin, 2012. – Mülheimer Fatzerbücher; 1. – S. [192] – 204: Ill.

Im Editorial von Heft 3/2013 ...

... hatten wir darauf hingewiesen, dass die Entwicklung der Kosten und Erlöse es deutlich schwieriger macht, das Erscheinen des Dreigroschenhefts zu sichern. Wir überlegen deshalb, das Heft außerhalb Augsburgs im Regelfall nur noch als Gratis-pdf zu verschicken – Porto, Vertrieb und Rechnungswesen für das gedruckte Heft stellen einen hohen Aufwand für den Verlag dar. Wir sind darüber auch mit dem Kulturreferat der Stadt Augsburg im Gespräch, ohne dessen Zuschuss das Heft schon lange nicht mehr erscheinen könnte. Vor Redaktionsschluss war eine Entscheidung noch nicht möglich. Wir bleiben dran und optimistisch. (mf)

LESEBRIEF 1

Sehr geehrte Damen und Herren,

die Vorstellung, das „Dreigroschenheft“ existiere künftig nur als E-Paper und in kleiner Auflage für Augsburg, bereitet mir großes Unbehagen. Bitte halten Sie an der Papierausgabe fest, denn sonst wird sich die Lektüre sehr abschwächen. Dies zeigen bereits etliche Erfahrungen (so etwa bei der Gesellschaft für Exilforschung, bei der ich Mitglied bin und die ihren Nachrichtenbrief nur noch elektronisch bereithält). Man liest am Bildschirm nicht so intensiv, man „schaut drüber“, vieles bleibt flüchtig, und ins Regal stellen kann man eh nichts mehr.

Sollten sich Bezieher allein für die elektronische Ausgabe entscheiden, so sei es gut, doch insgesamt sollte das „Dreigroschenheft“ m. E. so bleiben, wie es ist und wie es sich als solide und wertvolle Zeitschrift bewährt hat.

Mit guten Wünschen für Ihre Arbeit und freundlichen Grüßen

Dr. Gerhard Müller, Rastatt

LESEBRIEF 2

Liebe Redaktion,

natürlich ist das haptische Vergnügen, auch bei einem kleinen Format, groß, etwas in die Hand zu nehmen, hin und her zu bewegen, sich Verschiedenes noch einmal zu Gemüte zu führen etc. Das spräche gegen eine rein digitale Präsentation des Heftes. Natürlich ist es aber auch prima, die Möglichkeiten, wie Recherche etc., einer solchen Ausgabe zu nutzen.

Ich bin nach Überlegungen für den von Ihnen favorisierten Neuanfang. Allerdings ist für mich unentbehrliche (klingt viel besser als „unverzichtbare“) Voraussetzung, dass das auch klappt, d. h. regelmäßig auch alle drei Monate das Blatt im E-Mail-Konto ankommt. Und: bei identischem Inhalt mit der gedruckten Ausgabe.

Generell zum Dreigroschenheft:

Gutes Gesamtergebnis trotz mancher kurz aufscheinenden Gefahr des Personenkults (wird aber mehr als ausgeglichen durch auch im Brechtschen Sinne Angemessenes) und gelegentlich recht kurzatmiger Knief ...

Aber für den kritischen Freund der Brecht-Werke eine gute Erweiterungs- und Detaillierungsmöglichkeit der eigenen Kenntnis und des eigenen Verständnisses.

Sehr gelungen ist die gegenwärtige Ausgabe Nr. 3/2013.

Ich will auf alle Fälle weiterhin regelmäßiger Leser des Dreigroschenhefts, ob als E-Paper oder in gedruckter Form, bleiben.

Herzliche Grüße hier aus Hamburg

Siegfried Flesch

PS: Ich war auch schon mal, allerdings kurz, in Augsburg. Was hatte Thomas Bernhard eigentlich gegen diese Stadt?



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.

Wir eröffnen Ihnen eine der wertvollsten Geschenk-Ideen: Geld vom Staat!



Nutzen auch Sie die staatliche Förderung
für Ihre private Altersvorsorge!
Lassen Sie sich von uns über alle
Förderchancen informieren!

Jetzt Bausparverträge gewinnen:
10 x 50 000 €*
bis 31.12.2013 auf sparkasse.de
+ Extrapreise rund um Olympia

Wer
vorsorgt,
gewinnt.



 **Stadtsparkasse
Augsburg**