

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

23. JAHRGANG

HEFT 3/2016



BRECHTS SZENE „DER ALTE KÄMPFER“ UND CALW (FOTO)
100 JAHRE NACH BRECHTS HORAZ-AUFSATZ: WETTBEWERB
RENÉ POLLESCHS „BÜHNE FREI FÜR ...“ IN ZÜRICH
FRANK WAGNER ÜBER MINIMA HEGELIANA (3)

Wagner

fantasievoll & farbenfroh

Es war einmal ein Rabe ...

Kinder illustrieren Brecht

ISBN 978-3-89639-947-2 | 96 Seiten | 9,80 €



**BRECHT
FÜR GROSS
UND KLEIN**



WISSENSWERT & AUFSCHLUSSREICH

Und dort im Lichte steht Bert Brecht.
Rein. Sachlich. Böse.

Die Schätze der Brechtsammlung der Staats-
und Stadtbibliothek Augsburg

ISBN 978-3-89639-932-8 | 204 Seiten | 9,80 €

Zum Brechtfestival 2014 hat die Stadt Augsburg ein Buch mit den schönsten Werken aus einem Mal- und Zeichenwettbewerb sowie den Katalog zur Ausstellung in der Stadtparkasse mit Abbildungen von Originaldokumenten (Auszüge privater Korrespondenz, Zeitungsausschnitte ...) herausgegeben. Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Wißner-Verlag – auch im Internet: www.wissner.com

Wissner

INHALT

Editorial	2	Fleisch und Bein: Hillesheim sezirt Brechts Sonett über den Fall Otto Klein 1926/27	28
Impressum	2	<i>Ulrich Scheinhammer-Schmid</i>	
DER AUGSBURGER			
Brechts Szene „Der alte Kämpfer“: Ihre Geschichte und Wirkung in Calw	3	Brecht und der Holocaust	30
<i>Volkmar Häußler</i>		Hinweis auf einen materialreichen Artikel von Franz Fromholzer	
THEATER			
Der irrationale Rest der Emanzipation	11	<i>Michael Friedrichs</i>	
René Polleschs „Bühne frei für Mick Levčik!“ in Zürich		„Das Bordell“ hat überlebt	32
<i>Andreas Tobler</i>		<i>Michael Friedrichs</i>	
Korrupt sind wir alle: Eine Neuinszenierung der Dreigroschenoper am Piccolo Teatro Mailand	15	BRECHT IM NETZ	
<i>Henning Klüver</i>		Editionsphilologie und digitale Technik	34
Theaterlegende Dieter Haspel gestorben	19	Bertolt Brechts Notizbücher, Elektronische Edition <i>reloaded</i>	
Sein Ensemble Theater war Bertolt Brechts Wiener Adresse		<i>Martin Kölbel</i>	
<i>Ernst Scherzer</i>		Attentate, ein erfundener Choral und die Maske des Bösen	38
REZENSIONEN			
Mit Brecht ohne ihn.	20	Eindrücke vom Programm des 24. Kurt-Weill-Festes in Dessau-Roßlau	
<i>Finn Junker</i>		<i>Andreas Hauff</i>	
Der Brecht hat Schuld.	21	HEGEL	
<i>Dieter Henning</i>		Minima Hegeliana Zu Brechts Denkbildern (3)	
Leserbrief.	26	Die Galerie der Geister	45
100 Jahre nach Brechts Horaz-Aufsatz: Ein Wettbewerb an den Augsburger Schulen	27	<i>Frank Wagner</i>	
<i>Michael Friedrichs</i>		BERTOLT-BRECHT-ARCHIV	
		Ein Schlüssel zur Schatzkammer	47
		Archivdatenbank der Akademie der Künste ist online	
		<i>Pressemeldung der Akademie der Künste</i>	
		Bertolt-Brecht-Archiv online.	48
		<i>Iliane Thiemann</i>	

Die enorme Lebendigkeit von Brechts Theater- und Medienkonzept zeigt sich gerade wieder verstärkt, auch im Ausland. Wir freuen uns, Beiträge zu René Polleschs Antwort auf Brechts historische Antigone-Inszenierung in **ZÜRICH** sowie zur aktuellen Neuinszenierung der Dreigroschenoper am Piccolo Teatro in **MAILAND** – 60 Jahre nach Strehlers von Brecht bewunderter Konzeption – im Heft zu haben. Und während das Heft in Druck ist, findet in **OXFORD** die Tagung der International Brecht Society zum Thema „Recycling Brecht“ statt, mit Vorträgen, Workshops und einem sehenswerten kulturellen Begleitprogramm. Darüber werden wir im nächsten Heft berichten.

Aber auch aus der Provinz gibt es Neues. Volkmar Häußler hat mit Spürsinn und Beharrlichkeit Nachrichten aus **CALW** zusammengetragen, die Brechts Szene „Der alte Kämpfer“ aus *Furcht und Elend des III. Reiches* in neuem Licht erscheinen lassen.

Rasche Fortschritte gibt es an vielen Orten in der digitalen Erschließung wichtiger Dokumente. So berichtet Martin Kölbl über die neue Elektronische Edition von Brechts Notizbüchern, und das Brechtarchiv meldet erweiterte digitale Recherchemöglichkeiten.

Natürlich haben wir auch wieder einige Rezensionen von wichtigen Neuerscheinungen, darunter Hillesheims neuestes Buch und die vieldiskutierte Schrift von Uwe Kolbe.

Und das ist keineswegs schon alles. Also: Lesen Sie wohl! ♪

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994
Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic
www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn
Einzelpreis: 7,50 €
Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
Im Tal 12, 86179 Augsburg
Telefon: 0821-25989-0
www.wissner.com
redaktion@dreigroschenheft.de
vertrieb@dreigroschenheft.de
Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
Stadtparkasse Augsburg
Swift-Code: AUGSDE77
IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißenferer, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:


Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Volkmar Häußler, Dieter Henning, Finn Iunker, Henning Klüver, Martin Kölbl, Ernst Scherzer, Ulrich Scheinhammer-Schmid, Iliane Thiemann, Andreas Tobler, Frank Wagner

Titelbild:

Calw in den 1930er Jahren (© Foto: privat)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

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.

BRECHTS SZENE „DER ALTE KÄMPFER“: IHRE GESCHICHTE UND WIRKUNG IN CALW

Volkmar Häußler

*Vor der Bäckerei
Schnürle, Metzger-
gasse 21 / Ecke
Schießberg, mit dem
typischen Brezel-
Schild, spätnach-
mittags an einem
Feiertag April/Mai in
den 1930er Jahren.
(© Foto: privat)*



Als wir zum Hermann-Hesse-Jahr 2012 (135. Geburtstag und 50. Todestag) durch die schöne württembergische Kleinstadt Calw gingen, überlegte ich, ob Brecht jemals in Calw gewesen sein könnte. Wir – das waren die Freunde vom Künstlerstammtisch auf der Osterburg zu Weida, die aus Anlass der 15-jährigen Städtepartnerschaft zwischen beiden Städten nach Calw gekommen waren, wo sie eine Ausstellung von künstlerischen Werken mit einem besonderen Bezug zu Hermann Hesse eröffneten. Ich war mit zwei Bildern dabei: einem Hesse-Porträt und einem großen Bild zu Themen von Bertolt Brecht.

Brecht hatte ja für die Szene „Der alte Kämpfer“ in *Furcht und Elend des III. Reiches* als Handlungsort Calw gewählt, wo nach der Reichstagswahl 1933 ein Bäckermeister von SA-Männern mit einem Schild um den Hals durch die Stadt geführt worden war, auf dem geschrieben stand: „Ich habe nicht gewählt, bin ein Landesverräter.“ Ein bösartiges Schauspiel, das weit über die Grenzen Württembergs bekannt geworden war.

Während man nur vermuten kann, dass Brecht davon Kenntnis erhalten hatte, gibt es auch eine nachweisliche Quelle für die Szenenfolge: ein undatierter Zeitungsaus-

schnitt, in dem von einem Fleischer in Hamburg-Altona und einem Kleinhändler in Hamburg-Barmbek¹ berichtet wird, die sich beide in den Schaufenstern ihrer Geschäfte mit Inschriften an ihren Körpern erhängt hatten, auf denen zu lesen war: „Fleisch für Hitler“ bzw. „Ich habe Hitler gewählt.“² (Mehr dazu unten.) Diese drei Ereignisse verschmolz Brecht zu seiner Szene mit dem Calwer Fleischermeister, der sich im Schaufenster seines Ladens mit einem Schild um den Hals erhängt, weil er nicht Schinken und Kalbfleisch aus Pappmaché im Fenster aufhängen möchte.

Dabei ist interessant, dass der Ortsname Calw in den verschiedenen Drucken von *Furcht und Elend* eine gewisse Entwicklung erfährt. Im Moskauer Erstdruck von 1941 heißt es noch: „Ein Platz mit kleinen Läden in einer württembergischen Stadt“, wie auch in den Übersetzungen ins Russische (Moskau 1941) und ins Englische (Moskau 1943). Desgleichen jedoch auch im Umbruch für den nicht erschienenen Einzeldruck im Malik-Verlag London (1938), der als Textgrundlage für die GBA von 1988 verwendet wurde und seitdem als verbindlich gilt.³

Nur 40 Jahre „Calw“ bei Brecht

Die Ortsbezeichnung „Calw, Württemberg“ mit der Jahreszahl 1936 erscheint erstmalig in der englischen Übersetzung von Eric Bentley, die 1944 in New York unter dem Titel *The Private Life of the Master Race* erschien. Hier sind jeder Szene ein Handlungsort und eine Jahreszahl vorangestellt, die in die späteren Ausgaben übernommen werden, teils mit veränderten Orten.

In der deutschen Ausgabe im Aurora Verlag New York 1945 steht dann: „Calw, 1936. Ein

Platz mit kleinen Läden in einer württembergischen Stadt.“ (Und „Calw, 1936“ auch im unverkäuflichen maschinenschriftlichen Manuskript in Quer-8° im Suhrkamp Verlag vorm. S. Fischer Verlag [1948].)

Wie wichtig Brecht offenbar „Der alte Kämpfer“ in Calw war, sieht man an der Aktualisierung in der Ausgabe der „Aurora-Bücherei“ des Aufbau-Verlages Berlin 1948: vermutlich auf die Reichstagswahlen von 1936 und 1938 bezogen, ändert er jetzt in „Calw in Württemberg, 1938.“⁴

Das ist die Ausgabe letzter Hand, und es ist bedauerlich und schwer verständlich, dass die GBA alle Orts- und Jahresangaben zu den einzelnen Szenen von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ignoriert (bzw. in den Kommentar verbannt), die in die danach erschienenen Ausgaben übernommen worden waren: bei Volk und Wissen ab 1949, Suhrkamp und Aufbau ab 1957, Reclam Leipzig ab 1960 und Rowohlt ab 1963, um nur einige zu nennen. 40 Jahre – von 1948 bis 1988 – gab es Calw „offiziell“ in den Werken von Brecht, nun ist es verschwunden.

Das werden die Calwer wohl sehr bedauern, auch wenn sie es vermutlich noch nicht bemerkt haben. Ganz gleich, ob Brecht die Geschehnisse um den Bäcker in Calw als Anregung nahm oder nicht – er scheint doch „angekommen“ zu sein in der Hermann-Hesse-Stadt Calw.

Bäckermeister Hermann Schnürle

Bereits zum 100. Geburtstag 1998 gab es in den Kreisnachrichten Calw des *Schwarzwälder Boten* eine Sonderseite zu „Brecht

1 Die Schreibweise, früher Barmbeck, ist seit dem 28. September 1946 Barmbek.

2 BBA 470/10.

3 GBA IV, Seite 423.

4 Bertolt Brecht: *Furcht und Elend des Dritten Reiches. 24 Szenen*. Berlin: Aufbau-Verlag 1948. Aurora-Bücherei. Seite 94. – In der GBA IV, Seite 527 steht fälschlich: „seit der Veröffentlichung in dem von Brecht noch betreuten, aber postum 1957 erschienenen Band 6 der Stücke-Ausgaben: 1938.“



Bäckermeister Hermann Schnürle d.Ä. (1881-1959), der 1933 durch Calw getrieben wurde.
(© Foto: privat)

und ‚Der alte Kämpfer‘ aus Calw“.⁵ Wie dort berichtet wird, gibt es familiäre Wurzeln Brechts im Landkreis Calw, denn die Vorfahren seiner Mutter Sophie Brezing stammen aus Neubulach und Haiterbach im nördlichen Schwarzwald, 7 bzw. 22 km südlich der Stadt Calw. In Neubulach hält es die Bürgermeisterin im November 2015 „für eine ganz hervorragende Idee“, eine Straße nach Bert Brecht zu benennen,⁶ und in Haiterbach leben noch heute Verwandte der Familie Brezing.

Auf der Sonderseite von 1998 wurde auch schon verwiesen auf das Urbild des „alten Kämpfers“, den Bäckermeister Hermann Schnürle (1881–1959). Über diesen erschien im vergangenen Herbst ein Buch in der „Kleinen Reihe“ des Archivs der Stadt Calw, für mich der Anlass für eine erneute Beschäftigung mit Brecht und Calw. Das Buch „Calw 1932–1945. Zwei Zeitzeugen erinnern sich“ enthält von Theo Schnürle (1920–1988), dem Sohn des Bäckermeisters, u. a. seine Jugenderinnerungen von 1932–1939,⁷ in denen er auch von den Ereignissen um die Reichstagswahl vom

12. November 1933 berichtet und sogar aus den Lebenserinnerungen seines Vaters zitiert. Der ist in seinem wirklichen Leben allerdings kein „alter Kämpfer“⁸ gewesen. Und da er keine Lust hatte, Hitler die 100 % zu sichern, ging er an diesem Tag über den Berg spazieren und kam erst gegen Abend zurück. Er schreibt:

„Am folgenden Samstagnachmittag um 3 Uhr kamen zwei SA-Männer in die Backstube und veranlassten mich, mich umzuziehen, um mit ihnen zur Kreisleitung zu gehen. Sie warteten vor dem Haus, bis ich fertig war, und nahmen mich dann in ihre Mitte. Bei Kobers Haus standen weitere zwölf SA-Männer mit zwei Trommlern. Zwischen diese wurde ich gestellt, und dann hieß es ‚Marsch!‘ Ein Plakat hatte man mir an den Hals gehängt mit der Aufschrift ‚Ich habe nicht gewählt, bin ein Landesverräter‘. Am ‚Rössle‘ wurde vom Sturmführer Bauer ‚Halt!‘ kommandiert und ausgerufen: ‚Dieser Mann hat nicht gewählt, er ist ein Landesverräter!‘. Unter Trommelschlag ging’s dann weiter, (...) durch die ganze Stadt, auf dem Weg, den sonst die Festzüge marschierten. Immer wieder wurde halt gemacht und ausgerufen. (...) Mein Herumgeführt-Werden erregte die ganze Stadt“⁹.

Es hieß sogar, dass der französische Sender in Straßburg diesen Fall aufgegriffen hätte.

Doch hatte der Bäckermeister noch Glück im Pech. Durch Betreiben des Stadtpfarrers, des Dekans und eine Intervention des Landesbischofs missbilligte das Innenministerium die Geschehnisse, und der Bäcker musste keine weiteren Demütigungen ertragen. Wie der Sohn nach dem Krieg erfuhr, hatte der Stadtpfarrer dem Vater das KZ erspart.

Von dem schändlichen Umgang mit dem angesehenen, frommen Calwer Bürger

5 *Schwarzwälder Bote*. Kreisnachrichten Calw. Brecht und ‚Der alte Kämpfer‘ aus Calw. Bäckermeister Schnürle war möglicherweise Vorbild. Calw 10.02.1998.

6 *Schwarzwälder Bote*. Neubulach. Brechts familiäre Wurzeln reichen bis nach Haiterbach. 03.12.2015.

7 Epple, Peter und Dengler, Klaus (Hrsg.): *Calw 1932-1945. Zwei Zeitzeugen erinnern sich*. Kleine Reihe. Archiv der Stadt Calw Band 31. Calw 2015. Seite 9-102.

8 „Alte Kämpfer“ waren Parteimitglieder vor 1933.

9 a.a.O. Seite 76 f.



„Und kam mal der Zeppelin,
so war man hin!
Laut hallte das Rufen in allen Tönen,
die Fabriken begrüßten ihn mit Sirenen.“
(Theo Schnürle)

Auf der Zeichnung erkennt man das geschäftige Treiben in der festlich beflaggten Calwer Metzgergasse. Das Schild der Bäckerei Schnürle ragt weit in die Gasse hinein.

Illustration und Gedicht von Theo Schnürle aus dem Buch von Eppler/Dengler: Calw 1932–1945. (© Grafik: Stadtarchiv Calw)

hatte auch Hermann Hesse erfahren. Der Bäckermeister und mehrere Angehörige der Familie Schnürle waren gebildete Leute, sie standen im Briefwechsel mit Hesse und schrieben sogar Gedichte.¹⁰ In einigen Schriften und Büchern über Hermann Hesse

10 Siegfried Greiner: *Hermann Hesse in Calw daheim. Briefwechsel und Begegnungen mit Calwer Bürgern und Freunden der Schwarzwaldstadt*. Frankfurt/Main: R.G. Fischer 2002. Seite 91-101.

se und Calw, in denen Schnürle vorkommt, wird auf die literarische Verarbeitung seines Spießrutenlaufes durch Brecht verwiesen und bedauert, dass er das wohl nie erfahren hat.

Der Sohn Theo Schnürle hatte seine Jugenderinnerungen um 1985 niedergeschrieben, offenbar aus Anlass eines Calwer Klassentreffens. Die wenigen Kopien der Handschrift kursierten unter seinen Zeitgenossen und mussten lange der Veröffentlichung harren. Allerdings fehlen noch seine zahlreichen Zeichnungen mit erläuternden, humorvollen Reimen, von denen nur fünf in die zitierte Schrift aufgenommen werden konnten.

Szenischer Rundgang

Wie Bertolt Brecht neben Hermann Hesse in Calw lebendig werden konnte, zeigt die folgende Aktion. Im Sommer 2015 hatten einige Calwer von der

Evangelischen Erwachsenenbildung nördlicher Schwarzwald, der Volkshochschule Calw und der Stadtverwaltung die Idee, bei einem Szenischen Rundgang Orte der Diktatur in Calw aufzusuchen und damit an die Zeit um 1945 in Calw zu erinnern.¹¹

11 *Schwarzwälder Bote*. Mit Leiterwagen voller Brezeln unterwegs durch NS-Zeit (26.06.2015); Calw. Szenischer Rundgang erinnert an NS-Zeit (17.07.2015); Szenen aus der NS-Zeit irritieren (20.07.2015).

Der „rote Faden“ für den Rundgang waren die Erinnerungen von Theo Schnürle, der in der Hitlerzeit die Waren der alteingesessenen Bäckerei seiner Eltern mit einem Leiterwagen ausfuhr, weil die Bäckerei etwas abseits am oberen Ende der recht steilen Metzgergasse lag. (Das Haus wurde Ende der 1960er Jahre aus verkehrstechnischen Gründen abgerissen.)

Trotz drückender Hitze und immer wiederkehrender Regenschauer ziehen am Freitag, 17. Juli 2015, ca. 30 Personen, an der Stadtkirche beginnend, nach dem Verlesen von Brechts „Lied einer deutschen Mutter“ hinter einem Leiterwagen mit einem Korb voll Brezeln und den Requisiten her durch die Straßen von Calw. Sie machen Halt an Orten, wo sich tragische Schicksale von Juden oder andere unrühmliche und beklemmende Geschehnisse der Nazizeit ereigneten. An den Stationen werden in kurze Theater-szenen umgewandelte Schnürle-Texte von zwei Schauspielern vom Stadttheater Pforzheim inszeniert. Szenen aus *Furcht und Elend* werden – dramaturgisch bearbeitet – auszugsweise dargestellt, so „Der alte Kämpfer“, „Arbeitsbeschaffung“ und „Zwei Bäcker“ sowie das Gedicht „Der Nachbar“ vorgetragen. Aber auch Texte von Hermann Hesse und eines Zeitzeugen kommen zu Gehör. Nach zwei Stunden wieder an der Stadtkirche angekommen, wird der Menschen gedacht, die damals ums Leben kamen.¹²

So gesehen war ja Brecht doch noch in Calw – auch wenn das wohl eine Eintagsfliege bleiben wird. Ob er aber jemals persönlich in Calw war? Das ist eher unwahrscheinlich. Ich fand keine sicheren Belege für seine Anwesenheit. Trotzdem war es für ihn ein vertrauter Ort, wenn auch nicht unbedingt aus eigenem Erleben.

12 Mitteilungen von Dr. Karl Mayer und Flyer „2015–1945–1915. erinnern. Orte der Diktatur in Calw. Szenischer Rundgang“.

Brecht und Schlichter

In die Nähe zu Calw wird Brecht auch durch seine Freundschaft mit dem Maler Rudolf Schlichter gebracht, den er Ende der 1920er Jahre in Berlin kennengelernt hatte. Aus der Zeit um 1926/27 gibt es drei Brecht-Porträts von Schlichter, außer dem bekannten Ölbild noch eine Bleistift-Kohle-Zeichnung und eine Radierung. So wird allgemein vermutet, dass Brecht über ihn von den Calwer Ereignissen um den Bäckermeister Schnürle erfahren hatte. Rudolf Schlichter wurde 1890 in Calw geboren, verlebte dort seine Kindheit und kam nach 1927/28 häufiger nach Calw zurück, bis er 1932 endgültig Berlin verließ und nach Rottenburg am Neckar zog, das 30 km südöstlich von Calw liegt.

In dieser Zeit gab es verschiedene Treffen, die abwechselnd mit Brecht, Arnolt Bronnen, George Grosz, Ernst von Salomon, Ernst Jünger und anderen stattfanden. Waren sie in Schlichters Atelier, wie 1930, an dem auch Brecht teilnahm, dann immer in Berlin.

Ist aber Calw der Treffpunkt, wo sich Schlichter mit seiner Ehefrau Speedy im Jahr 1930 recht lange aufhielt, dann fanden die Treffen mit bzw. bei dem befreundeten Calwer Maler Kurt Weinhold statt. Seine Ehefrau Margarete hat darüber in Tagebücher, Kalender und Merkbücher ausführliche Notizen eingetragen.¹³ Sie hätte mit Sicherheit einen Besuch von Brecht vermerkt, schrieb sie doch sogar auf, was Speedy kochte: Kartoffeln in der Schale, jedem 1 Huhn mit Champignons und Zwiebel, Salate und gedämpfte Äpfel, Obstschale in Kirschwasser, 2 Weine und so weiter.¹⁴

13 Projektgruppe ‚Frauengeschichte in Calw‘ (Hrsg.): *Margarete Weinhold. Künstlergattin. Leben, Familie, Freunde.* Kleine Reihe. Archiv der Stadt Calw, Band 30. Calw 2015.

14 a.a.O. Seite 55.

Wenn Dirk Heißeer schreibt: „Seit 1928 kehrte Schlichter immer wieder für längere Aufenthalte in die heimatliche Umgebung zurück, begleitet von so unterschiedlichen Freunden wie Ernst von Salomon und Bertolt Brecht. Datierbar auf 1932 ist eine Postkarte, auf der Brecht ‚schüttelhände‘ und Schlichter ‚Herzliche Grüße‘ aus Rottenburg an Helene Weigel schickten“,¹⁵ so irrt er mit Sicherheit, was Brecht betrifft.

Diese Ansichtskarte von Rothenburg ob der Tauber mit dem Herterichbrunnen auf dem Markt wurde am 26. September 1927 an die Weigel geschickt, nachzulesen im Brecht-Weigel-Briefwechsel.¹⁶ Der Herausgeber Erdmut Wizisla sah dazu das Original in der Staats- und Stadtbibliothek zu Augsburg ein. Wenn man die Karte schräg zum Licht hält, kann man sogar den glänzenden Stempel Schwarz auf Schwarz lesen. Bei Heißeer jedoch war wohl der Wunsch der Vater des Gedankens, als er die Kopie der Karte im Brechtarchiv zu Berlin betrachtete.¹⁷ Da ist nur ein Teil des Poststempels zu erkennen: „Rothenb“. Wie man da auf Rottenburg kommen kann, verstehe ich nicht, vor allem, weil es auch einen Druckvermerk gibt: „Verlag Otto Gahm, Papierhandlung, Rothenburg.“ Bedauerlich aber, dass das auch Jan Knopf in seine Brechtbiografie übernahm und es gleich als „einen weiteren Beleg“ interpretierte.¹⁸

Über einen Hinweis in der Szene „Der alte Kämpfer“ könnte man bezüglich Rudolf Schlichter noch mutmaßen: Hier tritt eine Milchhändlerin namens Schlichter auf. Falls Brecht dessen 1932 erschienenen ersten Memoirenband „Das widerspenstige Fleisch“ kannte, in dem Schlichter u. a. seine Jugend

in Calw schildert und dabei auch seine Mutter drastisch charakterisiert, könnte er hier bezüglich der Namenswahl für die Milchhändlerin fündig geworden sein.¹⁹

Während also über die Calwer Quelle von Brechts „altem Kämpfer“ recht viel in Erfahrung zu bringen war, sieht es bei der sicheren Hamburger Quelle noch recht mager aus.

Offene Fragen in Barmbek

In der umfangreichen Sammlung von Zeitungsausschnitten, die Margarete Steffin für Brecht angelegt hatte, befindet sich auch der oben erwähnte undatierte schmale Ausschnitt aus einer nicht ermittelten ausländischen deutschsprachigen Zeitung (siehe S. 10), vermutlich von 1936, in dem aus einem Beitrag im Prager „Gegen-Angriff“ zitiert wird und der Brecht den Stoff für seine Szene in *Furcht und Elend des III. Reiches* lieferte.

Dieser Bericht steht auf der Titelseite der Antifaschistischen Wochenschrift „Der Gegen-Angriff“ vom 21. Dezember 1935 (siehe *Abbildung*) mit einer Postfach-Adresse in Prag unter der Überschrift „FLEISCH für HITLER. Selbstmörder-Demonstration in Altona“. Dort heißt es:

„Einem Brief aus Deutschland entnehmen wir die folgenden, die Lage grell beleuchtenden Tatsachen. Der Brief kommt aus Hamburg und schildert eine Serie von Selbstmorden, die die Bevölkerung der Hansestadt in Atem halten.

Vor einigen Tagen machten einige Einwohner von Altona, die zeitlich morgens die Straße betreten, eine grausige Entdeckung. Im Schaufenster eines Fleischerladens hing die Leiche des Besitzers. (...) Die Leiche war mit einem deutlich lesbaren Zettel versehen, auf

15 Dirk Heißeer: *Rudolf Schlichter in Calw*. Spuren 39. Arbeitsstelle für literarische Museen. 1998. Seite 14.

16 Erdmut Wizisla (Hrsg.): *„ich lerne: gläser + tassen spülen“ Bertolt Brecht. Helene Weigel. Briefe 1923–1956*. Berlin: Suhrkamp 2012. Seite 54.

17 BBA E 12/109.

18 Jan Knopf: *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. München: Hanser 2012. Seite 175.

19 Rudolf Schlichter: *Das widerspenstige Fleisch*. Berlin: Rowohlt 1932.

der Gegen- Angriff

II Jahrgang • Nr. 51
 PRAE- PERIOD. BÜCHL.
 21. DEZEMBER 1935
 Zuschriften an: „Gegen-Angriff“
 Prag 10, Pilsenerstr. 10, Postfach 10

DER AUGSBURGER

Verlag: „Gegen-Angriff“
 Prag 10, Pilsenerstr. 10, Postfach 10

Antifaschistische Wochenschrift

Wicht: Feil oder Arbeit
 sonders: Feil und Arbeit

Die Färbung des Papiers erfolgt durch die Druckerei „Gegen-Angriff“ in Prag 10, Pilsenerstr. 10

„FLEISCH für HITLER“ Selbstmörder-Demonstration in Aitona

Esna. Brief aus Deutschland entnehmen wir die folgenden, die Lage sehr beleuchtenden Informationen über die dort am 11. Dezember und schließend über die dort am 12. Dezember, die die Durchführung der Demonstration in Aitona. Vor einigen Tagen machte einige Einwohner von Aitona, die zeitlich morgens die Straßensperren, eine grautige Entdeckung. Im Schattenschein eines Farnschirms hing die Leiche des Besizers. Der kleine Gewerbetreibende dachte, die unglückliche Lage in die er durch die Finanzkrise geraten war, nur durch Selbstmord überwinden zu können. Aber in seiner empfindlichen Verfassung befand er sich in diesem Schicksal nicht einmal geringe Verunsicherung. Die Leiche war mit einem deutlich lesbaren Zettel versehen, auf dem die Worte geschrieben standen: „Ich lebe für Hitler“.

Das Vorkommnis an diesem Vormittag ist die Tatsache, dass dieser seltsamgefallene Fall eine Widerlegung fand. Ein anderer Kaufmann in der Branche erlegte sich bald darauf ebenfalls im Schatten eines Farnschirms. Er brachte an seinem Körper eine Inschrift an, die ebenfalls die Worte enthielt: „Ich lebe für Hitler“.

Diese Vorkommnisse haben in Hamburg große Aufsehen erregt. Die Vorkommnisse sind wie ein Stein ins Meer. Im Zusammenhang mit den oben erwähnten Umständen werden die wachsenden Arbeitslosigkeit und die Lebensbedingungen vieler dieser Selbstmörder-Demonstrationen. Die SA und SA hat bei der Aufklärung Vorgehen, in welchen Fällen von Selbstmord nicht, wie es üblich ist, auf die Ehre der betreffenden Kommissione zu werden, wodurch die Angelegenheiten der betreffenden Gerichte überhaupt erst endlich geworden sind. Generals Aufsehen erregt in Hamburg Minister der Reichsjustiz des Deutschen Reiches. Dieser wurde 1933 zum Direktor der KAPAG ernannt. Er entdeckte eine Reihe von unglücklichen Ausreisungskandidaten der Nazis in der Reihe der KAPAG. Es setzte sich folgendes ein, in deren Folge es die Schuldigen gehen, die Später zurückkehrten und gegen Obaysy Bearbeitung zu machen. Obaysy hatte nämlich ein sehr großes Verbrechen begangen. In der Folge der Anwendung prozessierte die Universität von der sog. „Aller-Reihe-Schritte“ — es sind dies drei Semester zu 21.000 Tausend, die der Name der Obaysy der KAPAG, Albert Balle führen — unterlaufen. weil Albert Balle ein Jude gewesen ist, Obaysy dass sich selbst im geschäftlichen Gründen führt — er war der Meinung, dass diese Unternehmung in Aitona ein sehr geschicklich schaden wird, durch die die Kommissione Obaysy besetzt. Vor kurzem, nach dem die nächsten in diesem Büro sind.

Die Geschichte eines weiteren Selbstmordes von charakteristischer Bedeutung wird in Hamburg veröffentlicht. In der Umgebung Hamburgs wurden die Massen aufgeführt, die Schwäche nur in Hamburg auf den Markt zu bringen. Diese Anordnung sollte bei den Bauern und Widerstand eine Maßnahme durchzuführen werden durchgeführt. Man sagte den Bauern jetzt müssten auch die Opfer bringen. In einer Versammlung stand ein Bauer auf und sagte: „Er sauer dar, was er nicht dachte, ohne etwas bedenkliches zu machen. Man sollte ihn nicht töten, es. Man sollte die Hände von ihm ablassen.“ Die in Hamburg selbst werden nicht einmal gesehen, um die Selbstmorde, trotz der Widerstandsbewegungen zu werden. Als Hitler erregte, dass Hitler zu 1935 der gegenwärtigen Lage wurde der Leute wegen empfindlicher Staatsbedrohlichkeit verurteilt. Einige Tage später wurde in seinem Dorf behauptet, er habe sich in Hamburgs Gruppe befunden.

Man hat diese Tatsachen nicht die vielen anderen, die täglich aus Deutschland gemeldet werden und die zum größten Teil der reichsten unternehmungen zugeordnet werden und der Gesellschaften Preise entnehmen sind, dass kann man sich die Bild von der Größe der Misere, die im ganzen Reich sich ausbreitet. Diese Misere ist:

(Fortsetzung auf S. 2)

„Fleisch für Hitler“

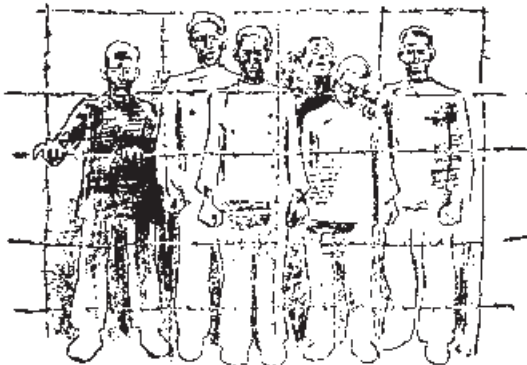
(Fortsetzung von S. 1.)

heute (sonst auch die Paraphrasen) sind zu geben. Dieser Drogen von unten ist so groß, dass er nicht verhindert werden kann. Am 21. November haben die „Völkische Beobachter“ einen Leitartikel „Die Lebensmittelfrage von einem wirtschaftspolitischen Standpunkte“ herausgegeben. In diesem Artikel wurde die Ökonomie der Lebensmittelfrage von wirtschaftspolitischen Standpunkte begründet, was die heutige Kräfte durch die Anwesenheit der Ernährungsfrage zu erklären ist. Die Ernährungsfrage wird heute in größerem Maße erklärt als 1932. Jetzt schreibt Herr Nansen über einen Artikel, in dem er sich darüber beklagt, dass deutsche Leser mit volkswirtschaftlichen guten seinen Artikel polemisch kritisieren.

Man erinnert aus dieser Zeit, dass die Misere von unten wegen der Argumentation des „V.“ in großem Maße war. Schon die Leser der nationalsozialistischen Presse können sich nicht mehr widerstandslos lassen machen. Sie begannen zu erkennen, wo die Feile steht, und was steht in dem allgemeinen Bild. Diese Bewegung von unten kann gegen die ganze wirtschaftliche Misere nicht zu erklären — das ist die historische Aufgabe der Antifaschisten. Sie werden es nur dann, wenn sie der Zusammenhänge der Antifaschisten zu erklären verstehen.

„Gegen-Angriff“ ist eine Antifaschistische Wochenschrift, die in Prag 10, Pilsenerstr. 10, Postfach 10, herausgegeben wird.

Weihnachten im Dritten Reich



Erhebt Eure Stimme für eine General-Amnestie der politischen Gefangenen.

Der Prager "Gegenangriff" berichtet: "Vor einigen Tagen machten einige Bewohner von Altona, die zeitlich morgens die Strasse betraten, eine grausige Entdeckung. Im Schaufenster eines Fleischerladens hing die Leiche des Besitzers. Der kleine Gewerbetreibende glaubte, die unträgliche Lage, in die er durch die Fleischnot geraten war, nur durch Selbstmord beenden zu können. Aber in seiner grenzenlosen Verzweiflung benützte er diesen Selbstmord zu einer grausigen Demonstration: Die Leiche war mit einem deutlich lesbaren Zettel versehen auf dem die Worte geschrieben standen: "Fleisch für Hitler."

Das erschütterndste an diesem Vorkommnis ist die Tatsache, dass dieser einzigartige Vorfall eine Wiederholung fand. Ein anderer Kleinhändler in Barnbeck erhängte sich bald darauf ebenfalls im Schaufenster seines Ladens. Er brachte an seinem Körper eine Inschrift an, die womöglich noch aufpeitschender ist als die andere. Er schrieb einfach: "Ich habe Hitler gewählt."

Diese Vorkommnisse haben in Hamburg ungeheures Aufsehen erregt. Man kolportierte sie von Mund zu Mund. Im Zusammenhang mit der ohnehin erregten Stimmung wegen der wieder wachsenden Arbeitslosigkeit und wegen der Lebensmittelkrise wirken diese Selbstmörder Demonstranten alarmierend. Die SS und SA haben Anweisungen erhalten in solchen Fällen sofort einzuschreiten, nicht, wie es diesmal geschehen ist, auf das Eintreffen der behördlichen Kommissionen zu warten, wodurch die Ansammlungen von den betreffenden Geschäften erst möglich geworden ist."

dem die Worte geschrieben standen: „Fleisch für Hitler“.

(...) Ein anderer Kleinhändler in Barnbeck erhängte sich bald darauf ebenfalls im Schaufenster seines Ladens. Er brachte an seinem Körper eine Inschrift an, die womöglich noch aufpeitschender ist als die andere. Er schrieb einfach: „Ich habe Hitler gewählt.“

Bekanntlich übernahm Brecht die Inschrift des Barmbekers in seine Szene.

Doch wer waren diese Personen, die in ihrer grenzenlosen Verzweiflung keinen anderen Ausweg aus ihrer unerträglichen Lage sahen als den Selbstmord und doch den Mut zu diesen Demonstrationen hatten? Ich habe mich mit der Geschichtswerkstatt in Barmbek und dem Stadtarchiv in Altona in Verbindung gesetzt, doch dort ist von diesen Vorfällen nichts bekannt. Sicherlich werden die verheerenden anglo-amerikanischen Bombenangriffe in der Operation Gomorrha im Juli 1943 nicht nur Gebäude und Dokumente zerstört, sondern auch Erinnerungen verschüttet haben.

Doch ich bin sicher, dass die Namenlosen in Hamburg auch noch ein Gesicht bekommen werden. ¶

Für wertvolle Hinweise und freundliche Hilfe danke ich Frau Helgrid Streidt vom Bertolt-Brecht-Archiv Berlin sowie Herrn Dr. Karl Mayer vom Stadtarchiv Calw.

← Dieser nicht identifizierte Zeitungsausschnitt gilt als Brechts Quelle für seine Szene „Der alte Kämpfer“ (BBA 470/10).

Abb. S. 9: Gegen-Angriff, montiert aus S. 1+2 (V.H.)

DER IRRATIONALE REST DER EMANZIPATION

René Polleschs „Bühne frei für Mick Levčik!“ in Zürich

Andreas Tobler

Der Wagen der Courage, der in „Kill Your Darlings!“ über das große Rund der Berliner Volksbühne gezogen wird, dazu eine Brecht-Gardine, die an der Rampe über die ganze Länge gespannt ist; darauf der Name von „Fatzer“ in Fraktur. Außerdem eine Theoriebibel, die in Anlehnung an Brechts „Messingkauf“ den Titel „Der Schnittchenkauf“ trägt: Die Brecht-Anleihen waren schon immer zahlreich in den Theaterarbeiten von René Pollesch, der als Autor und Regisseur seit bald zwanzig Jahren seine Produktionen an den großen Häusern in Berlin, München, Hamburg, Wien, Frankfurt, Stuttgart und Zürich herausbringt. Darunter das Stück „Kill Your Darlings!“, das 2012 zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde. Und mit dem bis heute an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz die Frage nach Individuum und Kollektiv gestellt wird – mithilfe einiger Bruchstücke aus Brechts „Fatzer“-Fragmenten.

Aber noch nie waren die Brecht-Anleihen in einem Abend so deutlich wie im jüngsten Pollesch-Stück, das Anfang April am Zürcher Schauspielhaus zur Premiere kam. Das macht schon die Bühne deutlich, die nichts anderes als ein vollständiger Nachbau der Churer „Antigone“ von 1948 ist: Was wir von Ruth Berlaus Schwarz-Weiß-Fotos kennen, erscheint auf der Hauptbühne des Zürcher Schauspielhauses in Farbe und voller Größe; die blutrot gefärbten Binsen formieren sich zum Halbrund – zusammen mit den Sitzbänken davor, auf denen im Laufe des Abends die vier Schauspieler und ein insgesamt elfköpfiger Chor Platz nehmen werden. Vor diesen Sitzbänken die Spielfläche, auf der mit vier Pfählen und den darauf aufgesetzten Pferdeschädeln

ein Quadrat markiert wird, das in Brechts Inszenierung für den „vergötzten Staat“ stehen sollte, wie es in den Anmerkungen zum „Antigonemodell“ heißt.

Die Idee, Caspar Neher's Bühne für die Churer „Antigone“ von 1948 als detailgetreues Remake auf die große Pfauenbühne des Zürcher Schauspielhauses zu bringen, stammt von Bert Neumann, dem im vergangenen Sommer verstorbenen Bühnenbildner, der das Theater von René Pollesch entscheidend mitgeprägt hat. Nach seinem Abitur hatte der 1960 geborene Neumann an der Akademie der Künste das Bühnenbildmodell der Churer „Antigone“ restauriert. Das ist die biografische Erklärung der raumgreifenden Setzung, die für Polleschs Theaterarbeit aber durchaus programmatisch ist: Wie Pollesch in seiner Theoriebibel „Der Schnittchenkauf“ erklärt, gilt der Bühnenbildner als „erster Autor“ in den Inszenierungen, die er zusammen mit seinen Schauspieler entwickelt; „das heißt, der erste Text, der uns vorliegt, ist das Bühnenbild.“ In diesem Fall also dasjenige von Caspar Neher. Dazu gehört die Alarmplatte am rechten Bühnenportal, die zu Beginn des neuen Pollesch-Abends von der Schauspielerin Sophie Rois geschlagen wird. Außerdem gibt es die eingehängte Wand mit der Tür und der darüber angebrachten Aufschrift „Berlin – April 1945 – Tagesanbruch“, mit der das blutrote Binsen-Halbrund zu Beginn der Aufführung etwas verdeckt wird.

Die Tatsache, dass Neher's Bühnenbild nun als Remake im regulären Spielplan des Schauspielhauses zu sehen ist, könnte als späte Wiedergutmachung verstanden wer-

Der Autor und Regisseur René Pollesch greift am Zürcher Schauspielhaus Brechts „Antigonemodell“ auf – mit einem detailgetreuen Nachbau von Caspar Neher's Bühnenbild der Churer Inszenierung von 1948. (Foto: © Matthias Horn)



den, nachdem die Churer „Antigone“ von den Zürichern verschmäht wurde, als sie im März 1948 in einer einmaligen Matinee auf der Pfauenbühne gezeigt wurde. Wozu aber ausgerechnet heute die abendfüllende Erinnerung an eine Inszenierung vor bald 70 Jahren? Diese Frage wird auch auf der Pollesch-Bühne gestellt. Und zwar gleich in der Vorspiel-Szene von Brechts „Antigone“, die textgetreu gegeben wird – bis Sophie Rois (zusammen mit Marie Tietjen als eine der beiden Schwestern) aus dem Text ausschert: Rois zieht nicht nur ein Stück Speck und einen Brotlaib aus ihrem Mantel, wie es Brecht gefordert hat, sondern zahlreiche weitere Gegenstände, darunter ein Hase, ein Horn sowie eine Krücke, womit das „Antigone“-Vorspiel in eine Slapstick-Nummer entgleist. „Nee, Leute, darum geht es nicht!“, unterbricht Jirka Zett das Spiel seiner beiden Kolleginnen: „Ihr seid nicht mehr am Modell“, mahnt er. „Ja, wir müssen uns an das Modellbuch halten!“, fügt Nils Kahnwald hinzu, der als viertes Ensemble-Mitglied die Pfauenbühne betritt.

Die Frage bleibt: Warum die Auseinandersetzung mit dem Modell einer Spielweise,

die längst durchgesetzt ist – bei einem originären Regisseur wie René Pollesch, der zwar Filme, theoretische Texte und andere Materialien von Dritten für seine Stücke verwertet, aber keine integralen Werke von anderen Autoren inszeniert? Die Antwort ist einfach – und zugleich kompliziert: Pollesch interessiert sich für das Modell als solches, was meines Wissens ein Novum ist. Zwar gab es zahlreiche Inszenierungen, die nach Brechts „Antigonemodell“ erarbeitet wurden, aber keine einzige, die sich mit der Funktionsweise eines Spielmodells – im Theater vor Publikum – beschäftigte.

Aber genau dies geschieht nun auf der Pfauenbühne. Was auf Anhieb kurios oder wie die Anlage einer selbstreferentiellen Laborinszenierung klingt, in der in einer Vivisektion die Funktionsweisen von Theater untersucht werden, weitet sich bei Pollesch zu einer grundsätzlichen Analyse des Sozialen: Unser Zusammenleben sei von strukturgebenden Modellen, Momenten der Wiederholungen und Zitaten durchdrungen, heißt es auf der Pollesch-Bühne. „Sprechen ist immer Zitieren“, sagt etwa der Schauspieler Nils Kahnwald, „egal ob das bewusst

geschieht oder nicht“, ja Zitieren sei „überhaupt die Grundlage unserer Kommunikation.“ Solche Aussagen verfestigen sich auf der Theaterbühne schon bald zur Einsicht, dass Modelle befolgt werden müssen, „anders geht es nicht“, sagt Sophie Rois, „das nennt man Kultur.“

Reflexionen wie diese sind charakteristisch für René Polleschs Theater: Es situiert sich in einer Tradition, die sich mit theoretischen Reflexionen in der Gegenwart orientieren will. Begründet wurde diese Tradition in den 1950er Jahren, als eine junge, studentische Generation Adornos „*Minima Moralia*“ und andere theorieförmige Texte als Werkzeuge auf ihr eigene Lebenswirklichkeit anwandten. So zumindest hat es der Berliner Historiker Philipp Felsch kürzlich in seinem stark diskutierten Buch „*Der lange Sommer der Theorie*“ beschrieben. Nichts anderes macht Pollesch. Damit er diesen Anspruch erfüllen kann, muss sein Ensemble die Auseinandersetzungen mit Brechts Modell notwendigerweise auf ein hohes Abstraktionsniveau treiben – zugleich seine Reflexionen auch auf die konkrete Situation zurückbeziehen, in der sich seine Spieler und Zuschauer gerade befinden. Also aufs Theater. In „*Bühne frei für Mick Levčik!*“ geschieht dies unter anderem mithilfe von Brecht, der hier als Titelfigur verfremdet wird – aber nur dem Namen nach. Ansonsten werden die Passagen aus Brechts „*Antigone*“-Bearbeitung ebenso wortgetreu übernommen wie die Szenenanweisungen und die Kommentare zum Modell – wie auch die Arbeitsberichte und Rezeptionszeugnisse aus dem Materialienband von Werner Hecht.

In diesem Vorgehen, Situationen mithilfe von Theorie zu bewältigen, zeigt sich denn auch der zentrale Unterschied zu Brecht, den Pollesch selbst in seiner Theoriefibel benannt hat: Gegen die Unterscheidung zwischen dem K- und P-Typus bei Brecht propagiert Pollesch im „*Schnittchenkauf*“ mit

dem R- und D-Typus ein radikales Theater der A-Identität; während Brecht mit seinem Vertrauen in die Fabel als das „*Herzstück*“ noch dem Repräsentationstypus verpflichtet bleibt, wirbt Pollesch für den D-Typus, ein Theater der diskursiven Differenz und der absoluten Distanz. Mit diesem will er von dem befreien, was normiert oder gar nicht zu leben ist. Das Insistieren auf der absoluten Distanz erklärt denn auch Polleschs Affinität für den Slapstick, der in seinen Inszenierungen eine zentrale Rolle spielt – nicht zuletzt, weil er eine vollständige Identifikation mit Figuren und Geschichten verhindert, die Verhalten normieren, wenn man Polleschs Überlegungen folgt. „*Erzählt euch keine Geschichten!*“, ist denn auch eine der zentralen Forderungen, die sich in mehreren Pollesch-Inszenierungen findet – und bei der es sich um eine wörtliche Übernahme aus einem späten Text von Louis Althusser handelt.

Angesichts von Polleschs emanzipatorischem Programm, mit dem es ihm sehr ernst ist, mag es erstaunen, dass er in seiner jüngsten Zürcher Inszenierung gerade auf die Wiederholung als Norm fokussiert. Aber wie in „*Mick Levčik*“ erklärt wird, findet „*Leben nur unter den Bedingungen der Verständlichkeit statt*“. Für ein funktionierendes Zusammenleben braucht es also notwendigerweise Normen, die sich reproduzieren lassen. Trotz dieser Einsicht, mit der eine vollständige Emanzipation verworfen wird, bleibt Pollesch seinem eigenen Anspruch treu: Mit konkretem Bezug auf die Theaterpraxis werden auf der Bühne von „*Mick Levčik*“ zahlreiche negative Effekte der Norm thematisiert, etwa dann, wenn der elfköpfige Herrenchor sich wiederholt dagegen wehrt, dass er alte Vettel spielen soll: „*Wenn man einmal in einer bestimmten Rolle überzeugt, akzeptieren die Zuschauer einen nur noch als das. Als alt.*“

Es bleibt die Frage, wie man trotz notwendiger Normen emanzipiert leben kann. Die

Antwort darauf wird in Polleschs „Mick Levčik“ wiederum mit Brecht entwickelt: Dieser wollte mit seinem Modellbuch erklärtermaßen „keine sklavisch zu benutzenden Gebrauchsanweisungen“ erschaffen, sondern vielmehr „etwas veränderbar Nachahmbares“, wie es bei Pollesch heißt. „Anhand eines Modells zu arbeiten, heißt ja, du benutzt, was du gebrauchen kannst, und schmeißt weg, was dir für den Gebrauch zu schwerfällig erscheint“, erklärt Rois, womit sie ziemlich nah bei Brecht bleibt: „Es steht der Bühne und den Schauspielern frei, Änderungen des Modells zu erfinden“, heißt es bei ihm.

„Die Veränderungen des Modells werden umso eindrucksvoller sein – da sie eine Negation von Vorhandenem darstellen. Dies für Kenner der Dialektik.“ Auch diese Brecht-Sentenz wird auf der Bühne von Polleschs „Mick Levčik“-Abend übernommen – wie viele andere Formulierungen auch. Die Antigone und ihre Tat hingegen, um die es ja eigentlich gehen sollte, wenn man Brechts Modell anwendet, bleiben bei Pollesch eine Leerstelle: Zwar deutet Sophie Rois auf der Bühne an, wie sie mit einem Eisenkrug Staub aufsammelt; später nimmt sie auch das Totenbrett auf den Rücken, wie es in Brechts Regieanweisungen vorgeschrieben ist. Aber diese szenischen Momente bleiben Andeutungen in einer Inszenierung, in der die diskursive Erörterung dominiert.

„Worum geht es in diesem Stück?“, fragt Sophie Rois wiederholt, um darauf mehrere Thesen zu diskutieren, wofür Antigone stehen könnte. Verworfen wird dabei die Annahme Hegels, wonach Antigone die Familie, Kreon aber den Staat symbolisiere. Nach Jirka Zett kann dies nicht sein, wie er mit Rückgriff auf die Frage-Antwort-Struktur aus Brechts Modell deutlich macht: „Antigone ist das Kind einer chaotisch-inzestuösen Beziehung“, sagt sie. Deshalb kann sie nicht die Familie schlechthin symbolisie-

ren. „Frage: Ist das noch niemandem aufgefallen?“

Wofür also steht Antigone, wenn nicht für das Prinzip der Verwandtschaft? Als wirkliche Widerstandskämpferin kann sie nicht gesehen werden. Das hat bereits Brecht deutlich gemacht, als er gegen Antigone den Vorwurf erhob, sie habe „allzulange vom Brot gegessen, das im Dunkeln gebacken ward.“ Bei Brecht ist Antigones heroische Tat zu spät aus barbarischen Zusammenhängen entstanden. So weit, so schlüssig. Die Perspektive auf Antigone, die bei Pollesch entwickelt wird, ist aber eine andere: Bei ihm wird die emanzipatorische Leistung von Antigone just im Moment ihrer Selbstaufgabe erkannt. Darauf deutet zumindest Marie Tietjen hin, wenn sie mit Bezug auf Antigone Brechts „Resolution der Kommunarden“ zitiert: „Nunmehr schlechtes Leben/ mehr zu fürchten als den Tod“. Und deshalb bleibt Antigone auf der Bühne von Polleschs „Mick Levčik“ auch eine Leerstelle: Ihre eigentliche emanzipatorische Leistung ist vom irrational bleibenden Moment des Selbstmords bestimmt, woraus sich strukturell eine Dialektik der Aufklärung ableiten lässt: Angesichts der normierenden Wiederholung ist die Negation als Moment des Emanzipatorischen stets von einem Rest des Irrationalen bestimmt. Zumindest die ‚echte‘ Negation, die als singuläre Tat oder Leistung ohne Vorbilder auskommen muss. Oder wie es Sophie Rois auf der Bühne von Polleschs „Mick Levčik“ formuliert: „Das, worum es wirklich geht, unser Streben, unser Streiten, das, was uns wirklich bewegt, ist unsagbar. Aber angesichts dieser Erkenntnis dürfen wir nicht verstummen, im Gegenteil. Wir müssen reden und reden, uns an diesen Strudel des Unsagbaren heranreden.“ Der Rest ist Wiederholung. ¶

Andreas Tobler schreibt als Theaterkritiker hauptsächlich für den „Tages-Anzeiger“ (Zürich). tobler_andreas@hotmail.com

KORRUPT SIND WIR ALLE: EINE NEUINSZENIERUNG DER DREIGROSCHENOPER AM PICCOLO TEATRO MAILAND

Henning Klüver



Aufmarsch der Armen oder der Flüchtlinge? Eine ganz gegenwärtige „Opera da tre soldi“. Vor dem Gitter „Brecht“ als Moritatensänger. (Foto: Masiar Pasquali)

Am Anfang hat Mackie Messer schon die Schlinge um den Hals. Die Inszenierung der Dreigroschenoper am Mailänder Piccolo Teatro zieht das Stück von hinten auf. Das Urteil ist gesprochen, Mackie muss hängen. Wie in einer Rückblende entwickelt sich dann die Geschichte bei einem Gerichtsprozess, den sich Regisseur Damiano Michieletto als erzählerischen Rahmen erdacht hat, in den die einzelnen Szenen und Songs mit der Musik von Kurt Weil eingebettet sind. Ort der Handlung ist ein vergitterter Gerichtssaal. Verräterische Huren, korrupte Polizisten, verbrecherische Unternehmer sitzen, soweit sie nicht in die Handlung eingebunden sind, auf der Bank der Geschworenen. In einer Welt, die gut sein möchte, es aber nicht kann – denn „die Verhältnisse, sie sind nicht so“ – gehen die Sphären der Justiz und des Verbrechens ineinander über.

Das Thema Korruption, das Italien ja nicht

fremd ist, steht für Damiano Michieletto im Mittelpunkt seiner Inszenierung. Und die von Peachum organisierten Hungrigen spielen mit Schwimmwesten ausgestattet deutlich an Flüchtlingsbewegungen an, die übers Mittelmeer nach Europa drängen und rebellieren, wenn sie nicht eingelassen werden. In der alten „Beggars Opera“ von John Gay, aus der Bertolt Brecht und seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann das Stück entwickelt hatten, ist die Handlung im 18. Jahrhundert angesiedelt. Brecht hatte sie bei der Berliner Uraufführung der Dreigroschenoper 1928 ins viktorianische London des späten 19. Jahrhunderts verlegt. Jetzt sind wir in der Gegenwart angekommen (Zum Trailer auf dem Web-TV des Piccolo: <http://piccoloteatro.tv/it/index.html>)

Entsprechend sind die stilistischen Mittel von heute. Comedy ersetzt zumindest streckenweise expressionistisches Kabarett, auf einer elektronischen Anzeige läuft der



Mackie (Marco Foschi) und seine ver-räterischen Gespielinnen (Foto: Masiar Pasquali)

Countdown zur Hinrichtung und gelegentlich friert die Handlung ein, wie in einem Video, das stillsteht. Eigentlich fehlen nur noch Handys. Mediengerecht ist der Part der Jenny mit Almodóvars glänzend agierender Muse Rossy De Palma besetzt, während für die anderen Rollen bewusst Schauspieler, die auch singen, und nicht Sänger, die auch Schauspielern, ausgewählt wurden, von denen jedoch nicht alle überzeugen können. Marco Foschi etwa bleibt als Mackie so blass wie Maria Roveran als Polly, wohingegen Peppe Servillo einen prächtigen Peachum abgibt.

Der Moritattsänger, der immer wieder in die Handlung eingreift, indem er von anderen Songtexte übernimmt, tritt rauchend in einem Outfit auf, das an Brecht selber erinnert. Michieletto, der sich so Brecht gleichsam als Zeugen der Inszenierung auf die Bühne holt, kümmert sich allerdings wenig um die Anmerkungen des Autors zum Stück. Am Ende verzichtet er auch auf den reitenden Boten, der die Nachricht von der Amnestie überbringt und Mackies Kopf rettet. Der Bote kommt zu Fuß mit einem Aktenkoffer voller Geld, der über allen Beteiligten ausgeschüttet wird, denn korrupt sind wir alle, das Publikum eingeschlossen.

Unbeeindruckt von der Tradition

1956 hatte Giorgio Strehler zum ersten Mal die Dreigroschenoper am Piccolo (und in Italien) inszeniert. Brecht kam kurz vor seinem Tod nach Mailand zu den Proben und war begeistert. Der vierzigjährige Damiano Michieletto hatte bereits bei anderen, teilweise umstrittenen Opern- und Theaterinszenierungen in Italien und Europa wie zuletzt bei Mascagnis „Cavalleria rusticana“ in London deutlich gemacht, dass er wenig von Tradition hält. Ihm kommt es darauf an, so sagt er, „eine Arbeit der Vergangenheit für ein Publikum von heute in die Gegenwart zu führen.“ So zeigt er sich auch unbeeindruckt von der Erinnerung an die Inszenierung der Dreigroschenoper vor 60 Jahren, als er noch gar nicht geboren war. Weil er die von Strehler bearbeitete Übersetzung des Stückes für unzeitgemäß hielt, hat er es von Roberto Menin neu ins Italienische übertragen lassen. Und die Übersetzung der Songs nahm der Regisseur, der Deutsch spricht, sogar selbst vor. Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral? Angesichts globaler Armut lautet jetzt die berühmte Sentenz (zurück übersetzt) ganz cool: „Wenn der Mensch hungert, dann rebelliert er.“



Giorgio Strehler, Bertolt Brecht und Paolo Grassi (v.l.) in Mailand 1956 (Foto: Piccolo Teatro)

Brecht, Strehler und das Piccolo Teatro

Ein Pferd gab es noch bei der ersten Aufführung der Dreigroschenoper am Piccolo Teatro 1956 durch Giorgio Strehler. Mit dieser Inszenierung begann eine 60 Jahre lange Geschichte von Zuneigung und Misstrauen zwischen der Mailänder Bühne, Brecht und dem Suhrkamp Verlag, bei der manchmal – zumindest verbal – die Fetzen flogen.

Diese inzwischen als mythisch erinnerte Inszenierung hatte in der italienischen Bühnenszene die Wirkung eines Weckrufes. Giorgio Strehler, der zusammen mit dem Impresario Paolo Grassi das Piccolo 1947 in einem kleinen ehemaligen Kino der Mailänder Innenstadt als „ein Theater der Kunst für alle“ gegründet hatte, wollte das italienische Theater nach über 20 Jahren Faschismus erneuern. Er legte einerseits die verschüttete Tradition der Commedia dell'Arte – etwa mit der Inszenierung Goldonis „Diener zweier Herren“ – frei und brachte andererseits die internationale Dramaturgie nach Italien. Von Shakespeare über Gorki bis eben zu Brecht.

Bertolt Brecht selbst kam im Februar 1956 nach Mailand, um am Piccolo einigen Proben und einer Aufführung der „Opera da tre soldi“ beizuwohnen. Er war von Strehlers Arbeit so begeistert, dass er am 10.2.56 einen kurzen Brief schrieb: „Lieber Strehler, ich wollte, ich könnte Ihnen in Europa alle meine Stücke überlassen, eines nach dem

anderen.“ War das mehr als ein freundliches Lob? Der Autor konnte sich nicht mehr erklären, er starb kurz darauf.

Eine Art Freibrief

Für Strehler und Grassi bedeuteten diese Worte eine Art Freibrief, sich die Exklusivität an den Werken Brechts in Italien zu sichern. Strehler brachte an den folgenden 20 Jahren eine ganze Reihe von Brecht-Stücken am Piccolo heraus. Darunter 1973 eine zweite Fassung der Dreigroschenoper, die ganz auf die Wirkung der Songs ausgerichtet war und bei der die rothaarige Milva in der Rolle als Jenny Furore machte. In jenen Jahren kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen mit dem Suhrkamp Verlag, der aus den Zeilen Brechts nicht den Exklusivanspruch herauslesen wollte, wie ihn Strehler und Grassi für sich reklamierten und der nach dem Tod von Helene Weigel 1971 auch deutlich eingeschränkt wurde.

Puntilla am Teatro Elfo Puccini

Die Auseinandersetzung, die mit vielen polemischen Briefen und Telegrammen geführt wurde, ist in dem Buch „Brecht e il Piccolo Teatro“ nachzulesen, das Alberto Benedetto gerade im Mailänder Mimesis Verlag (193 Seiten, 18 Euro) herausgebracht hat. Nach dem Tod aller Beteiligten – Strehler starb 1997 – ist Gras über die Sache gewachsen.

Brecht wird im ganzen Land gespielt, gerade konnte man eine wundervolle Inszenierung des Puntilla am Teatro Elfo Puccini, der zweiten wichtigen Mailänder Bühne, erleben. Aber die neue Version der Dreigroschenoper, die noch bis zum 11. Juni im großen Haus des Piccolo (Teatro Strehler) zu sehen ist, steht wieder einmal an einem Wendepunkt in der Entwicklung des Theaters.

Der Nachfolger Strehlers als künstlerischer

Leiter, Luca Ronconi, starb vor etwas über einem Jahr. Die Michieletto-Inszenierung ist Abschluss und Höhepunkt der ersten Spielzeit danach. Sie war von Ronconi zwar noch mit vorbereitet worden, wird aber neben dem Intendanten Sergio Escobar bereits von Stefano Massini, dem neuen „künstlerischen Berater“, verantwortet. Es ist das erste Mal in der Geschichte der Bühne, dass ein Dramaturg und kein Regisseur diese Rolle übernommen hat. Massini ist Autor etwa von „Lehman Trilogy“, der letzten Regiearbeit von Ronconi. In dieser Spielzeit zeigte das Piccolo auch eine Inszenierung seines Stückes „Sette minuti“ (Sieben Minuten) über einen Gewerkschaftskampf. Die Arbeiten des 40jährigen Dramaturgen sind Ausdruck einer neuen Tendenz: Die Rückkehr zum Wort. Jahrzehntlang spielten auf den Bühnen des Landes ein eher dem Körper und dem Experiment verpflichtetes Theater die Hauptrolle. Jetzt werden wieder mehr Geschichten erzählt.

Das inzwischen richtig große Piccolo

Und das Publikum reagiert mit wachsendem Zuspruch. Auch weil eine Bühne wie das Piccolo mit einem reichen Angebot von Nebenveranstaltungen – im Fall der Dreigroschenoper unterstützt unter anderem auch vom Goethe-Institut der Stadt – in einem breiten Umfeld verankert ist. Zugleich ist es als „Teatro d'Europa“ international vernetzt. Während der Spielzeit 2014/15 haben 300.000 Besucher Inszenierungen auf den drei Bühnen des Piccolo besucht. Das Theater hat mehr Abonnenten (25.000) als jeweils die Mailänder Fußballclubs AC Milan und FC Inter in dieser Saison Dauerkarten abgeben haben. So kann der Jahresetat von zuletzt 19,7 Millionen Euro auch mit Hilfe von Sponsoren fast zur Hälfte eigenfinanziert werden. Die andere Hälfte schießen die öffentliche Hand (Stadt, Region, Staat) und Einrichtungen wie die Handelskammer zu.



Gerade ist dem Piccolo als einzigem von der öffentlichen Hand geförderten Theater in Italien ein Autonomiestatus zugebilligt worden, der von bürokratischen Gängelungen befreit und Sicherheit bei der finanziellen Unterstützung durch das Kulturministerium garantiert. Das Piccolo hat sich so aus kleinsten Anfängen zum größten und wichtigsten Betrieb des italienischen Sprechtheaters entwickelt. Dass das ein bisschen auch mit Brecht zu tun hat, gehört zu einer Geschichte, die gerade auf erfrischend gegenwärtige Weise erinnert wird. Zu den Rahmenveranstaltungen der „Opera da tre soldi“ gehört auch eine Installation mit Videos und Fotografien im neuen kleinen Ausstellungsraum des Theaters „Rovello due“, die 60 Jahre Brecht am Piccolo wach werden lässt. ¶

<https://www.piccoloteatro.org/>

Henning Klüver (<http://cluverius.com/>) schreibt aus Mailand u. a. für die Süddeutsche Zeitung. Der Artikel ist dort in leicht geänderter Form am 9. Juni 2016 erschienen. Wir danken für die freundliche Genehmigung zum Nachdruck.

THEATERLEGENDE DIETER HASPEL GESTORBEN

Sein Ensemble Theater war Bertolt Brechts Wiener Adresse

Ernst Scherzer

Das Kellertheater am Wiener Petersplatz im Stadtzentrum gibt es in der von Dieter Haspel geführten Form als Spielstätte und Lokal (in dem man nach der Vorstellung gemeinsam mit den Schauspielern sich ein Bierchen genehmigen konnte) schon länger nicht mehr. Ob der Gründer und Leiter des Ensemble Theaters, aus der niederösterreichischen Provinz kommend und ursprünglich gar nicht beruflich am Schauspiel interessiert, 2009 den Ort freiwillig verlassen hat, darüber kann nur spekuliert werden. Einige Kommentare zu den Nachrufen für den 72jährig nach langer Krankheit Verstorbene legen eher das Gegenteil nahe ...

Vor beinahe einem halben Jahrhundert entschloss sich ein Quartett von Studenten der Theaterwissenschaften (zu denen nach einer kaufmännischen Ausbildung eben auch Dieter Haspel gehörte) zur Gründung eines Ensembles, das diesen Namen allerdings erst seit dem Einzug in ein ehemaliges Jazz-Lokal 1982 führt. Seit jeher gehörte Bertolt Brecht zu den bevorzugten Autoren – in Wien damals wie heute von vielen Zeitungs- und anderen Kulturleuten nicht gerne gesehen und dementsprechend mit lobenden Besprechungen nicht gerade überhäuft. Stets hat Dieter Haspel selbst Regie geführt und für die Rollen die passenden Darsteller gefunden, von denen nur an die frühverstorbene Michaela Scheday erinnert sei; unter anderem die Turandot in diesem selten gespielten Stück. Man tut sich fast leichter, jene Werke Brechts zu nennen, die vom Ensemble Theater nicht gespielt wurden: Eröffnet wurde die letzte Spielstätte mit der später nochmals inszenierten „Dreigroschenoper“, in Erinnerung bleibt der schon dreißig Jahre zuvor einmal ge-



Ehrung in Wien 2004 (Foto: www.wien.gv.at)

zeigte „Baal“ von 2008, aber auch „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, bei der die Zuschauer die Schauspieler in die eiskalte Winternacht hinaus zu begleiten hatten.

Immerhin hat Wiens Bürgermeister und Landeshauptmann Dr. Michael Häupl – wir wollen es glauben, auch mit persönlicher Hochachtung vor dessen „aufklärerischem und sozialkritischem Anspruch, den er in seiner Arbeit immer vertreten“ habe – 2004 das Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien an den Theaterleiter und Regisseur Dieter Haspel verliehen (*im Foto links*). Ob alle anwesenden Gäste aus dem Kulturleben der Stadt die Begründung für die Ehrung mitunterschieden hätten, sei dahingestellt: „Der Geehrte zählt zu den herausragenden Persönlichkeiten der Wiener Bühnenszene und hat diese durch seine unverwechselbaren Regiearbeiten, die sich mit Vorliebe mit sozialkritischen Bühnenstücken auseinander setzten, entscheidend bereichert.“

MIT BRECHT OHNE IHN

Finn Iunker

In der Schule, damals in Norwegen, lernten wir deutsche Präpositionen, oder jedenfalls einen Auswahl von ihnen. Es machte uns immer sehr nervös. Wenn der Lehrer fragte, sagten wir brav: *an, auf, hinter, in, neben, unter, vor, zwischen*. Wenn wir plötzlich aufwachten in der Nacht, murmelten wir: *aus, bei, mit, nach, seit, von, zu*.

Die mit Akkusativ kannten wir auch: *durch, für, gegen, ohne, um*, und genau so ist das neue Buch von Uwe Kolbe. Es geht *um* Brecht *durch* Erfahrungen der DDR-Zeit; es ist eine Schrift *für* Brecht und *gegen* ihn, und der Autor stellt die Frage: »Hätte *ohne* Brecht die DDR überhaupt so lange Bestand gehabt?« (S. 33)

Das Buch ist erfrischend geschrieben; seine Perspektiven sind originell; der Ton ist, wie mir scheint, gemäßigt polemisch. Die zentrale Frage, ob die DDR ohne Brecht so lange existiert hätte, ist zunächst nur absurd, nimmt aber später im Buch immer mehr an Gewicht zu. Ja, Brecht ist schon 1956 gestorben, aber seine, aus heutiger Sicht, servile Haltung dem ostdeutschen Machtapparat gegenüber habe seine »Nachgeborenen«, seine Schüler also, vor allem Heiner Müller, Volker Braun und Thomas Brasch, so tief beeinflusst, dass eine wirksame, machtkritische Intelligenzija auf ostdeutschem Boden gar nicht vorhanden gewesen sei. Hierzu zitiert er auch Heiner Müller: »Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte« (S. 146). Uwe Kolbe, geboren 1957, ist seinerseits eine Art Nachgeborener zweiter Generation.

Brechts kalkulierende Passivität in politisch brisanten Fragen in der neuen sozialistischen Republik ist relativ einfach zu verstehen, obwohl wirklich schwierig zu beurteilen – jedenfalls für mich –, und die Dis-

krepanz zwischen Text und Kontext bezüglich des Gedichtes »Die Lösung«, sein klarer Inhalt verglichen mit dem nur halbwegs veröffentlichten Leben, das es bis zu Brechts Tod führte, ist dafür ein gutes Beispiel. Mit den Nachgeborenen wird es mir schlimmer zu sehen, was auf dem Spiel steht. Müllers Zynismus kannte ich schon, die Haltung von Braun und Brasch aber nicht, und in Kolbes Kritik, besonders Brasch gegenüber, spüre ich nicht nur die elegante Analyse der Einstellung der Nachgeborenen zum DDR-Regime, sondern auch den ganz normalen, ganz gesunden Generationskonflikt – aus der Perspektive eines Nachgeborenen zweiter Generation: Opa ist cool (obwohl ver-rückt), Vater ist dumm.

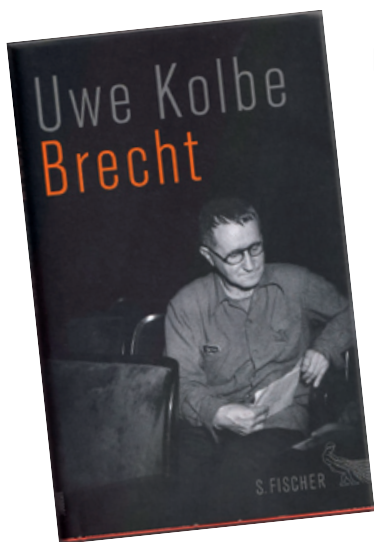
Für einen Norweger wird es wahrscheinlich für immer schwierig bleiben, die verschiedenen Schichten der Kritik an der DDR richtig zu messen. Leicht ist es, die Freude der Ostdeutschen zu verstehen, als die Mauer fiel, auch wenn ich damals nur 20 war; viel schwieriger ist es, im Nachhinein und als Ausländer zu sagen, wie DDR-Intellektuelle innerhalb einer geschlossenen Gesellschaft sich hätten verhalten sollten.

Doch finde ich vieles in diesem kleinen Buch treffend formuliert. Zum Beispiel: »Bis heute ist es aber die meinungsführende Mehrheit der Journalisten und einflussnehmenden Intellektuellen, die Gewalt von links erklärt, entschuldigt, relativiert« (S. 51). Treffend, aber wo trifft es? Erfahrungen anderer werden vielleicht nur dann mit Klarheit gefüllt, wenn sie vermögen, in die Erfahrungswelt des Lesers zu dringen. Auch hier in Norwegen sind die Journalisten so. Oder fast so. »Beide Seiten [in der DDR], Machtzentrum und Intelligenzija, waren extrem selbstreferentiell« (S. 125). Extrem sind wir Norweger nicht, aber selbstreferentiell schon.¶

Finn Iunker ist Dramatiker und Literaturwissenschaftler. f.iunker@online.no

DER BRECHT HAT SCHULD

Dieter Henning



1 Brecht und seine Jünger

An Ehrerbietung gegenüber der Titelfigur seines Buchs¹ lässt es Uwe Kolbe wahrlich nicht fehlen. Er hievt sie hoch hinauf, um sie tief hinunterzustürzen (aber er fängt sie auch wieder auf). Brecht ist ein „Meister“, „der wichtigste deutsche Dichter im 20. Jahrhundert“, das „Genie“ und „der Dichter von Weltrang“. Kolbe stellt mehrfach im Text seine zentrale Frage, als deren Antwort die Polemik seiner Darlegungen abläuft: „Hätte ohne Brecht die DDR überhaupt so lange Bestand gehabt?“ (S. 33)² Er gibt früh zu erkennen, welche Schuld er Brecht anheftet. Es sei etwas ausführlicher zitiert, um zu erklären, welche Schmierenkommödie angerührt, welche plumpe und simplifizierende Argumentation aufgefahren wird. Im Grunde ist sie eine Variante von Agenten- und Verschwörungstheorie. Kolbe enttarnt die Agenten des Erhalts der DDR, selbst wenn sie keine Verschwörung ausgeheckt haben. Wie viele, die solche Strickmuster bedienen, wähnt sich Kolbe in der Rolle des Aufklärers.

Wie er argumentiert und zu welchem Zweck, lässt sich an einigen Stellen beispielhaft aufzeigen. Die erste Variante seiner Schuldzuweisung geht so: *„Im Vergleich zu den Dramen, die Marxismus und Moderne seit ihrer parallelen Entstehung aufführten, sind der deutsche Realsozialismus und seine kritischen Dichter in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit eine Farce. Brecht und seine Nachgeborenen – in meiner Auswahl Volker Braun, Wolf Biermann, Heiner Müller und Thomas Brasch – sorgten nur dafür, dass sie vierzig Jahre auf dem Spielplan blieb“* (14 f). Im Weiteren werden noch andere Autoren – wie schon die genannten, sehr unterschiedliche – in den Topf geworfen, nichts als eifernde Brecht-Eleven gewesen zu sein, zumindest was den Bezug zum DDR-Staat betrifft. Sie haben sich eingelassen „auf das Gespräch mit der Zensur, das hieß mit dem Staat als anerkannte einzige Kunst-Hoheit nach Art des Sonnenkönigs“ (35 f). Zusätzlich aufgeführt werden Karl Mickel, Günter Kunert, Wolfgang Hilbig, Sarah Kirsch, Adolf Endler und damit den unterschiedlichsten auch real verfolgten und leidenden Autoren – manche sind schon einige Zeit tot – nachgetragen, zu welchem Unternehmen sie Hilfestellung geleistet haben.³ Betrieben wird eine allgemeine Verdächtigung und üble Nachrede. Unterstellt wird, sämtliche habe sie die Spinne Brecht in ihr Netz gezogen und sie hätten „die Brecht-patentiertere Lebensform“ gepflogen. „Grundgestus“ der Autoren der DDR, heißt es ganz allgemein (keiner wird ausgenommen), „war die auf-

1 Uwe Kolbe, Brecht. Rollenmodell eines Dichters, Frankfurt/Main 2016.

2 Auf Seite 48 z. B. heißt es: „Hätte es ohne Brecht den deutschen Sozialismus als Klein- und Obrkeitsstaat überhaupt so lange gegeben?“

3 Auf Seite 157 schreibt Kolbe von ihnen ohne weitere Differenzierung, „sie lebten oder leben gut bis an Ende ihrer Tage.“ Das stimmt sicher generell nicht. Und anders, was ist es für ein Vorwurf, jemand den Versuch des guten Lebens madig zu machen.

begehrende Unterwerfung“ (38f). Brecht habe sie beispielhaft vorgelebt. Nur in der Farce beschäftigt gewesen zu sein, streicht ihnen zudem jeglichen Anschein, Spieler (und Spielball) in größeren historischen Umständen gewesen zu sein. Klein sind sie im Kleinen. Und Kolbe drischt mit großem Hammer auf sie ein. Vielleicht hat sie – was Kolbe Unterwerfung nennt – die Mitarbeit am sozialistischen Projekt interessiert.

Im Zitat wird eine Isolierung der DDR vorgenommen, sie wird ein eigenes Biotop und abgehängt von der Weltgeschichte, zu der sie doch unzweifelhaft gehörte. Da sei in einem deutschen „Klein- und Obrigkeitsstaat“ eine besondere Suppe angerührt gewesen. Wie Fettaugen schwammen die Dichter oben auf. Dass Versatzstücke von Agententheorie vorgeführt werden, lässt sich z.B. daran zeigen, wie Heiner Müller vorkommt. Wieder die Strategie des Verdächtigen: „*Und Heiner Müller war, was die finsternen Hintertreppen der Apparate angeht, allzeit interessiert und bestens informiert*“ (147).

Die DDR wird (jedenfalls im Verhältnis zu ihren Dichtern) als Farce im obigen Zitat ausgenommen aus den „*Dramen, die Marxismus und Moderne aufführten*“; wenn man schon in euphemistischer Weise von „*Dramen*“ spricht (als sei es toll für ein Publikum, dass es so etwas gegeben hat), was ein Jahrhundert von Mord und Totschlag umfasst,⁴ wird kaum abzustreiten sein, dass die DDR Teil dieser Dramen war; als Gründung unter Anleitung der Sowjetunion nach dem Zweiten Weltkrieg war sie Teil der weltgeschichtlichen Auseinandersetzung zwischen Kapitalismus und Sowjetkommunismus. Brecht hat, als er im werdenden neuen Staat ankam, festgestellt, dass manche der Auffassung seien, ein befohlener Sozialismus

sei besser als gar keiner⁵, und offen gelassen, ob er sie teilt, wie, um welche Sorte von Sozialismus es sich da handelt.

Kolbe entledigt sich eines gesamten Bereichs, der argumentativ aufzuarbeiten wäre, will man die Zeit des Bestands der DDR analysieren. Nein, Brecht war es, sagt er, der hat der DDR, durch sein Vorbild und dessen Wirkung, nach seinem Tod 1956 ein Nachleben von dreiunddreißig Jahren beschert. Das wäre für einen Dichter eine relativ einzigartige Leistung. Der untertänige Geniegläubige an Brecht trägt sich darin vor, einen Automatismus zu behaupten, dass nahezu sämtliche „Nachgeborenen“ (das zitiert Kolbe wiederholt gerne) allesamt Opfer Brechts wurden.⁶ Sie erscheinen darin mickriger und untertäniger als Kolbe, der wenigstens ihre Untertänigkeit entlarvt, die doppelte, die gegenüber Brecht und der DDR. Seine eigene Verehrung Brechts erhält er übrigens aufrecht (so wird das Wüten gegen Brechts Fans und Nachfolger zum zentralen Anliegen). Wie er das tut, liest sich zunächst, als sei er selbst zu denen gehörig, die er verdammt: Brechts „*Klärung der dichterischen Sprache, seine Arbeit am Deutschen und damit das, was er auf diesem Gebiet, als deutscher Dichter gestiftet hat, war jede Taktik und jede Verteidigung wert. Die lang nachwirkenden Einsichten und Absichten des lebenden Dichters schmälern es nicht*“ (41f). Über den Toten lässt sich Gutes sagen, er hat sich um Deutschland verdient gemacht (was 1998 Bundespräsident Herzog und Ministerpräsident Stoiber ähnlich gesehen haben). Aber, betrachtet man Brechts Leben in der DDR als „*Taktik*“ oder von Taktik bestimmt, z.B. eine der „*Anpassung*“, wie Kolbe schreibt, dann

5 BFA Bd. 27, S. 285.

6 Wieder die große Brecht-Verehrung als große Verallgemeinerung: das „linke Denken der deutschen und deutschschreibenden Dichter im Ost und West,“ (haut er die Österreicher und Schweizer mit in die Pfanne?) „die fast ausnahmslos von Brecht beeinflusst waren, [...] stabilisierte den Status quo im geteilten Deutschland“ (167).

4 Kolbe leistet sich zahlreiche Begrifflichkeiten und Darstellungen, die ungenau oder falsch sind, so charakterisiert er z.B. in der Sowjetunion inklusive Stalin einen „blutig grundierten Heroismus“ (99).

sei dies, weil es „um die Arbeit am Deutschen“ ging, in seinen Augen gerechtfertigt („jede Taktik und jede Verteidigung wert“). Gerät nicht Kolbe selbst in den Strudel der Brecht-Nacheiferung? Auf seine Weise ja. Kolbe geht es um Deutschland, Abteilung deutsche Literatur. Gegenüber dem ganzen Deutschland hält er als deutscher Dichter und guter Bürger für akzeptabel, was Brecht leider nur gegenüber dem falschen halben praktizierte. Er verzeiht die „lang nachwirkenden Einsichten und Absichten“ Brechts, weil sie wenigstens Deutschland gewidmet waren. Einerseits sind sie mit dem Ende der DDR sowieso ad acta, andererseits macht ihnen Kolbe einen Garaus zusätzlicher Art.

2. Eine Variante von Antikommunismus plus spezifischer Volksbefreiung

Er erklärt ein umfassenderes Ende. Das Ende der DDR ist ihm nicht genug. Insofern ist die Philippika gegen Brecht keine Angelegenheit bloß der DDR. Gerichtet ist sie gegen jegliche Bestrebung, aus dem Werk Brechts etwas zu erarbeiten, was richtige Kritik am Sowjetmarxismus ist (Kolbe räumt bezüglich Brecht ein, „in den Buckower Elegien ballte er die Faust“, sie seien „Gedichte, in denen der Zorn fordernd wurde“ (116)) und was eine verbleibende Gültigkeit in der Kritik das Kapitalismus besitzt. Kolbe sagt ausdrücklich, „die Kritiker des Systems waren überwiegend und aus gutem Grund Antikommunisten“ (43). Dazu hat sich Brecht freilich nicht bekennen wollen. Weshalb ihm Kolbe den zentralen Vorwurf bereitet, so schön, wie er selbst Antikommunismus betreibt, hat das Brecht leider nicht getan. Brecht hat dagegen festgehalten an einer antikapitalistischen Kritik und hat das sogar im Umkreis derer getan, die sie falsch betrieben und falsch begründeten (wovon Kolbe keine große Ahnung hat, er macht es sich einfach, er hält den Sowjetkommunismus für „die gemeinste, jedenfalls folgenreichste Lüge des 20. Jahrhunderts“ (137). Von der Spannung der Frage, auf wel-

che Weise für Brecht etc. zu leben war, lebt Kolbes Buch, das gerade durch polemischen Populismus Furore macht. Im Grunde ist die weitere Gültigkeit marxistischer Kritik (und was für eine) das Thema.

Neben den Autoren beschäftigen Kolbe die Figuren der Herrschenden in der DDR (und wieder verrät sich die agententheoretische Schlagseite). Ein weiteres längeres Zitat: „Der deutsche Staatssozialismus war von Beginn an eine Veranstaltung zum bloßen Zweck des Machterhalts der Parteilite. Die seit der Illegalität und den Stalin'schen Säuberungen nicht einmal sich selbst traurende Männerclique mit wenigen hard-boiled Frauen darunter bedurfte der Dichter. Mit ihren dialektischen, scheinbar ohnmächtigen, doch das Ganze hochhaltenden und auffrischenden Stichworten stellten sie den verlorenen Sinn immer wieder her“ (125). Da benötigten sich zwei Gruppen also dringend wechselseitig. Vor allem aber die alten Nomenklaturisten die Frischzellenzufuhr durch die Dichter. Dass der Staat den Zweck des Machterhalts hatte (was macht ein Staat sonst) und man nicht so leicht darauf kommen konnte, es ginge um sein „Absterben“ (wie das Engels bezüglich des Übergangsstaaes nach der Revolution geschrieben hatte), wird personalisiert. Alle sowjetischerseits angestrengte Umsetzung der Weltanschauung des dialektischen und historischen Materialismus und ihre eifrige Befolgung in der DDR wird kassiert; als wäre den alten Stalinisten bloß ein Austragsstüberl eingerichtet worden, in dem sie die Gegenwart der Dichter (und hard-boiled Dichterinnen) genießen sollten. Der Sinn war nicht verloren, wie Kolbe schreibt, sondern als Weltanschauung vielfach erklärt. Und es war nicht so, dass die „scheinbar ohnmächtigen“ Dichter insgeheim die Macht hatten, weil sie das „Ganze“ hochhielten. Die Konstruktion vom Musenhof der DDR ist eine falsche. Dass an jedem Hof sich Musen tummeln, ist eine andere Sache (und wie sie das tun;

Brecht hat ein Gedicht dazu geschrieben: „Die Musen“).

Dass allein die Machteliten und die Musesöhne und -töchter den Bestand der DDR gestaltet und aufrecht erhalten haben, so liest sich Kolbes Text, entschuldigt sämtliche sonstigen Bewohner der DDR. Sie müssen kaum darüber nachdenken, welches Leben sie geführt haben, welche Schikanen sie anderen und sich selbst gegenüber praktiziert haben. Wie sehr sie bereit waren, sich tatsächlich oder als vermeintlich gewitzte Untertanen an den Leitsätzen von Partei und Staat und an der Weltanschauung des „Diamat“ und „Hismat“ zu orientieren. Sie sind allesamt fein heraus und in minderer Schuld angesichts der Schuld der Dichter. Beziehungsweise, wenn schon diese sich in die Umlaufbahn Brechts haben ziehen lassen, können sie als Trittbrettfahrer aufsteigen oder sich in kleineren Umlaufbahnen gerechtfertigt vorkommen. Sie sind relativiert. Und gelten Kolbe weiterhin als brauchbare Bürger. Die eigentlichen Machtspiele fanden zwischen denen da oben statt. Sind die Leute schon in der DDR mehr oder weniger lediglich als Erfüllungsstatisten der Gesetze historischer Gewissheit angesehen worden und sollten sich selbst so sehen und einsetzen, sind sie in Kolbes Blick auf die Welt der DDR nahezu in Vergessenheit geraten. Gegenüber den Machenschaften von Macht und Kunst nehmen sie einen Auftritt als verbleibendes Kanonenfutter.

3 Die Propaganda der „offenen Gesellschaft“

Vielleicht macht sich Kolbe deswegen kein Problem mit der Bevölkerung, weil sie mehrheitlich dort angekommen ist, wovon er sagt, das habe sich gehört und dorthin wäre ohne Brecht der Aufbruch viel früher begonnen worden – er sagt von sich über das, was er schreibt, sich heftig an die Brust klopfend: „Das ist, ja, ein politisches Statement“ – in die „offene Gesellschaft“ näm-

lich.⁷ Kolbe sieht sich selbst behelligt in der Nachgeborenschaft Brechts (deswegen im folgenden Zitat die Rede von „Unfreundlichkeit“, Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“⁸ insinuiert) und schreibt: „So weit zurück es liegt, dem ausgesetzt gewesen zu sein, muss doch die Unfreundlichkeit Brechts einmal vergolten werden durch rückhaltlose Bejahung der offenen Gesellschaft und ihr angemessener Denk- und Verhaltensweisen. [...] Wogegen Brecht tatsächlich etwas einzuwenden hatte und unmissverständlich antrat, sind einerseits die bürgerliche Demokratie als politische Organisationsform des Kapitalismus und andererseits die bürgerlichen Freiheiten, die ihm nur zugeschnitten etwas gelten“ (94). Brecht favorisiere nur die „Gleichheit“. Da stellen sich viele Fragen. Zunächst die, wie offen eine offene Gesellschaft ist, wenn es in ihr „angemessene Denk- und Verhaltensweisen“ gibt. Erklärt sich die offene Gesellschaft aus einer Feindstellung gegen eine Kritik an ihr, die sich in der Kritik nicht angemessener Denk und Verhaltensformen bedient, die als sichtlich nicht offen und unangemessen bezeichnet werden können? Gut, das ist keine Diktatur. Aber so toll doch auch wieder nicht, dass man Kolbe nicht warnen müsste, ob nicht dereinst einer auftritt, der ihn dessen zieht, durch sein Statement den Bestand der gar nicht so offenen „offenen Gesellschaft“ weit in der Zeitschiene ausgedehnt zu haben? Oder hat der DDR-sozialisierte Kolbe noch immer ein Faible für „angemessene Denk- und Verhaltensweisen“? Ist sein Buch ein Trainingsbericht, wie gut er damit im neuen Deutschland landen kann und gelandet ist? Er schreibt, Brecht müsse „vergolten werden“, dass er, Kolbe, ihm „ausgesetzt gewesen“ ist.

7 Kolbe führt in seinem Bekennerschreiben diesbezüglich nichts aus, aber jedenfalls erinnert er in der Bezeichnung u. a. an Karl Poppers Buch „Die offene Gesellschaft und ihre Feinde“. Dort passiert vergleichbar, was Kolbe betreibt. Die Anhänger der offenen Gesellschaft sind dahingehend nicht offen oder eben insofern offen, dass sie ihre Gegner ausmachen und bekämpfen und zum Kampf gegen sie aufrufen.

8 BFA Bd. 12, S. 65.

Der Begriff „ausgesetzt“ bezieht sich vermutlich nicht bloß auf Brecht. Es wird ein persönlicher Vergeltungsschlag geführt.

Das ist bereits *zweitens*, wie ersichtlich Kolbe mit der eigenen Person und der eigenen Biographie ringt. Wenn er jetzt die „rückhaltlose Bejahung“ sucht, sollte man ihn warnen, ob er das vielleicht nicht schon einmal so gehandhabt hat. Im neuen Über-eifer lebte der alte fort. Ist „rückhaltlose Bejahung“ für eine Person wirklich eine angemessene Denk- und Verhaltensweise?

Drittens wird eröffnet, dass Brecht offensichtlich Gründe hatte, sich für den Bestand der Gegnerschaft zum Kapitalismus einzusetzen; „unmissverständlich“, sagt Kolbe, sei das gewesen. Brecht war ein Kritiker des Kapitalismus und der bürgerlichen Demokratie. Dass er sich dabei nicht oder nicht korrigierend genug in den Aufbau von dessen realisierter Kritik eingeschaltet habe, kann man Brecht vorwerfen und darüber wäre einiges zu schreiben,⁹ inklusive dessen, dass Brecht vielleicht gar nicht so viel Grundlegendes an Kritik aufzubieten hatte (er war Künstler und weder Politiker noch marxistischer Theoretiker), so dass er trotz seines Lobens des „eingreifenden Denkens“ lieber nicht umfassend eingriff und in der Schublade behielt, was gegenüber der DDR „nicht angemessene Denk- und Verhaltensweisen“ propagierte (die er durchaus praktiziert hat). Im Konflikt mit der offenen Gesellschaft hielt Brecht an seiner geschlossenen fest und schloss seine Kritik weg, die ihn vielleicht zu mancherlei Weiterung vorangebracht hätte. Nicht unbedingt zum Überwechseln auf die andere Seite. Dorthin, wo ihn Kolbe so gerne zum Segen eines frühzeitigeren Ablebens der DDR hätte wirken sehen.

9 Kolbe meint, zum „geistigen Habit Brechts“ gehöre „das Aussetzen des kritischen Verstands vor den Trägern der kommunistischen und stalinistischen Doktrin“ (16f). Verunglimpft da ein Enttäuschter? Auch ein von sich Enttäuschter?

Zwischendurch wirft Kolbe einen Blick auf Brecht, der aufscheinen lassen soll, dass Brecht die DDR-prolongierende Anhängerschaft seiner Anhänger gar nicht verdient hat, die hätten ihn nicht verstanden, Brecht „zielstrebig und seine Ziele erreichend [...] holte sich worauf er aus war“ (140) und, so Kolbe weiter, der „Hautgout [...] des anrühigen Freunds der Sowjets [...] von Anfang an auch Attitüde, wurde Geschäftsmodell, wurde seine Marke“ (141). Unabhängig davon, dass man das wie anderes nachmachen kann, ist die Charakterisierung Brechts, wenn man sie übernehmen will, doch schön, da hätte einer an sich gedacht und nicht an die große Weltgeschichte nach den stalinistischen Maßstäben; was ihm Kolbe übel nehmen muss, weil ein Einsatz für die offene Gesellschaft springt so auch nicht heraus.

NB 1

Eine Nummer aus der Praxis des Rundumschlagens bei Kolbe sei noch erwähnt. Er schreibt: „Die Intelligenzija ostdeutscher Prägung [...] saß in der Falle der Ideologie.“¹⁰ Das westdeutsche linke Denken darf, ohne selbst Gegenstand meiner Rede zu sein, dazugedacht werden“ (64). Nun sollte man den Teufel tun und das „westdeutsche linke Denken“ verteidigen, aber anmerken, welche Verallgemeinerung und Zusammenfassung dessen da vorliegt,¹¹ das untereinander in Streit und Hader gewesen und weiter ist, kann man schon. Die westdeutsche Linke als der Ideologie verfallen vorzuführen, passt nicht, und es ist zudem keine Kritik an realer Politik, wenn ein

10 Auf Seite 31 tappen Brecht & Co „in die Falle der Anpassung an die sozialistische, sowjetisch geprägte Gesellschaft“.

11 „Weshalb harrten die seiner Generation und seiner Erfahrung tatsächlich Nachgeborenen so lange aus auf der Stelle, die er markiert hatte?“ (95) Erstens hatte wirklich nicht jeder Kritiker (wie Kolbe) den Brecht im Kopf, zweitens lieferte und liefert die kapitalistische Gesellschaft genug Anlass zur Kritik, so dass man keinen Hund braucht, der auf die Stelle pinkelt, drittens gibt es im Verlauf der Zeit kein automatisches Besserwerden.

angeblich dahinter stehendes Denken, eine Ideologie, für sie verantwortlich sein soll. Das wird Gesinnungsschnüffelei. Sollte der Bezug auf die Ideologie der DDR gemeint sein, wäre das lächerlich. Der dialektische und historische Materialismus hatte in der alten BRD auf der Linken bekanntlich eine so riesige Anhängerschaft, dass, als 1989/90 der Untergang der DDR anstand, die Massen in allen Städten zuhauf protestierend gegen Kohl und Schäuble auf die Straße gegangen sind und als gelehrige Schüler Brechts den Weiterbestand der DDR propagierten. Nein, das eben nicht, aber Kritik – vergebliche – gegenüber der westlichen Seite gab es.

NB 2

Dass es nicht um Ideologie ginge, deutet Kolbe wenigstens an. Sie stand spätestens mit der Stalinisierung des Sowjetkommunismus im Zentrum; darin besteht das eigentliche sozialistische Trauerspiel, dass ein Glaube praktiziert wurde (dessen Praxis zu kritisieren gewesen wäre), und nicht auf der Grundlage von Kritik die Lebensverhältnisse der Menschen verbessert worden sind. Die Leute kamen lediglich relativ vor. *„Das Proletariat [...] schuf aus sich selbst niemals, was die darin utopische Wissenschaft von der Gesellschaft voraussagte“* (62). Da ist also das Proletariat erwähnt (und erahnbar, wie anders der Umgang hätte sein können), ansonsten ist falsch, was notiert ist; es bleibt im Rahmen der Theorie des historischen Materialismus verhaftet, als sei Voraussage und Utopie, was Kritik ist. Um diese Theorie hat sich das Proletariat in der Tat kaum gekümmert. Kolbe hält es für eine Kritik an ihr, dass das Proletariat ihr nicht nachgeeifert oder sie nicht geboren und auf die Welt gebracht habe. Die „Kritik der politischen Ökonomie“ sieht er als eine *„Wissenschaft von der Gesellschaft“*, nicht als Analyse einer bestimmten, der kapitalistischen. ¶

LESERBRIEF

Eine Anmerkung zum Beitrag von Ulrich Fischer „Makarony - Eine Schifferspeise der besonderen Art“ in Dreigroschenheft 3/2015

Schon beim erstmaligen Lesen von Heft 3/2015 fiel es mir auf. Da war doch in grauer Vorzeit zum großen Ärger der damaligen Leitung des Berliner Ensembles was im Deutschen Theater, eine Parodie der „Dreigroschenoper“.

Herr Fischer bringt sein Erstaunen zum Ausdruck, dass bis heute die „Dreigroschenoper“ nicht durch eine Parodie gealdet sei. Doch gibt es diese Parodie. „Die Galoschenoper“, geschrieben 1977/1978 von Heinz Kahlau für das Deutsche Theater Berlin, inszeniert 1978 von Friedo Solter mit der Musik von Reiner Bredemeyer. Fred Düren sprach den Prolog. Cox Habema, Elsa Grube-Deister, Jutta Wachowiak und Eberhard Esche, alle hatten großen Spaß.

Hören kann man diesen Spaß aus dem Mitschnitt der Premiere des Deutschen Theaters am 19. Februar 1978. Einen Ausschnitt davon gibt es sogar auf CD „Berliner Ensemble, Deutsches Theater 1950-1978. Musik für Schauspieler“ aus der Reihe „Musik in Deutschland 1950-2000“, erschienen bei BMG Classics. Im Begleitheft beschreibt Dr. Gerhard Müller die Hintergründe der Aufführung.

Einfach reinhören. Es lohnt sich. Der Leipziger Musikverlag C.F. Peters vertreibt das (vergessene) Stück. ¶

Klaus Baacke,
Neuenhagen bei Berlin
klaus.baacke@onlinehome.de

100 JAHRE NACH BRECHTS HORAZ-AUFSATZ: EIN WETTBEWERB AN DEN AUGSBURGER SCHULEN

Michael Friedrichs

Seit 1949 wird die Anekdote von Brechts Aufsatz zum Thema „Süß und ehrenvoll ist der Tod fürs Vaterland“ aus dem Kriegsjahr 1916 überliefert, zunächst von seinem Jugendfreund Otto Müllereisert in der „Schwäbischen Landeszeitung“ vom 26. Januar 1949.¹ Was der kritische Schüler tatsächlich geschrieben hat und in welchem Rahmen, steht nicht zweifelsfrei fest, aber soviel ist gewiss, weil von ihm in einem Brief an Therese Ostheimer² vom Juli 1916 mitgeteilt: Er ist knapp am Schulverweis vorbeigeschrammt, denn er habe sich „neulich wegen eines ungebärdigen Aufsätzleins eine kleine schmerzhaft Dimissionsandrohung zugezogen“ (GBA 28, S. 20). Nur ein Lehrer hat sich damals (der Überlieferung nach) für Brecht ausgesprochen, Pater Romuald Sauer, der ihn als Nachbarskind kannte.

Hundert Jahre also ist das her, und aus diesem Anlass hat der Bert Brecht Kreis Augsburg e.V. einen Schulwettbewerb ausgelobt. Die Augsburger Schülerinnen und Schüler der Klassen 5 bis 12 sind aufgerufen, sich mit dem Thema aus heutiger Sicht auseinanderzusetzen. Das kann in schriftlicher Form oder auch künstlerisch oder multimedial geschehen. Erbeten werden „Aufsätze, Szenen, Gedichte, Lieder, Bilder, Filme zu einem der folgenden Themen:

1. Leben und Tod 2016
2. Der Knochenmann kann mich mal
3. Wofür es zu leben lohnt

1 Siehe den Artikel von Wolfgang Leeb im Dreigroschenheft 3/2011.

2 Die erste Seite des Briefes ist faksimiliert in: „Und dort im Lichte steht Bert Brecht“: Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg“, hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, Augsburg: Wißner, 2014, S. 47.



4. Man stirbt nicht für etwas, sondern an etwas
5. Lehrerkonferenz 1916: Schulverweis für Brecht“

Hintergrundinfos werden zur Verfügung gestellt; letzter Einreichtermin ist der letzte Tag des Schuljahres in Bayern, 29. Juli 2016 (an: friedrichs@wissner.com). Die Preisverleihung soll im Oktober im Peutingergymnasium, Brechts alter Schule, stattfinden.

1916 war das Jahr der Schlacht um Verdun, von Februar bis Dezember, mit besonders verlustreichen Kämpfen im Mai und Juni. Gut möglich, dass das „ungebärdige Aufsätzlein“ unter dem Eindruck dieses Massensterbens entstand.¶

FLEISCH UND BEIN: HILLESHEIM SEZIERT BRECHTS SONETT ÜBER DEN FALL OTTO KLEIN 1926/27

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Geht's noch? 237 Seiten Buch, um vierzehn Zeilen Gedicht zu besprechen, und dazu ausgerechnet ein Brecht-Sonett, das bisher in der Forschung so gut wie gar keine Beachtung fand? Jürgen Hillesheims Annäherung an das Sonett, dessen erste Zeile der zweiten Strophe den Titel seines Bands liefert, scheint quantitativ vollkommen überzogen und hybrid. Dieser Aberwitz-Eindruck verstärkt sich aber sicher noch, wenn der Rezensent kühn behauptet, 237 Seiten seien immer noch zu wenig, und der Autor hätte einige Seiten mehr aufwenden müssen, um alle Aspekte der Sache auszuschöpfen (dazu aber später).

Schauen wir genauer hin, entdecken wir freilich sehr schnell, dass 161 der Seiten dieses Buchs einen zeichengetreuen Abdruck der Zeitungsartikel zu einem spektakulären Mordfall am Ammersee enthalten, der sich im Mai 1926 ereignete und im Februar 1927 vor dem Augsburger Schwurgericht verhandelt wurde; die Hinrichtung des Mörders Otto Klein im Juli 1927 lieferte Brecht den Anlass für sein hier behandeltes Sonett.

Dabei beschränkt sich Jürgen Hillesheim nicht auf eine einzige Zeitung oder auf eine Auswahl der erschienenen Artikel, sondern liefert einen umfassenden Augsburger Pressespiegel zu dem Fall. Angesichts der heute oft beklagten Lese-Probleme von Studenten und Wissenschaftlern ist es allein schon rühmend, wichtige Quellen dadurch zu erschließen, dass sie aus der (in einigen



Jürgen Hillesheim: „So machten die's mit was aus Fleisch und Bein ...“. Ein spektakulärer Mordfall und ein Gedicht Bertolt Brechts. Mit einer Pressedokumentation des Falles Otto Klein aus den Jahren 1926/27.

Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Brecht – Werk und Kontext Bd. 1), 237 S., ISBN 978-3-8260-5940-7, 29 €

Faksimiles im Band dokumentierten) Frakturschrift der damaligen Zeitungen in für uns Heutige lesbare Schriften übertragen werden.

Darüber hinaus zeichnet er zusammenfassend die Umstände dieser Aufsehen erregenden Exekution und die Besonderheiten ihres Presseechos in den ideologisch unterschiedlich getönten Augsburger Presseorganen nach. Sie war seit 1902, seit der Hinrichtung des Räubers Mathias Kneißl, die erste in Augsburg mit der Guillotine vollstreckte; seit 1923 war in Augsburg kein Todesurteil mehr ausgeführt worden. So kam es vor dem Untersuchungsgefängnis in der Karmeliterstraße zu einem Volksauflauf, der Brecht bei seinem Augsburger Aufenthalt in diesen Tagen um den 2. Juli 1927 nicht entgangen sein kann und auf den er mit seinem bissigen Sonett reagierte. Hillesheims gründliche Analyse des Gedichts

und seines Umfelds knüpft an seinen gewichtigen Band über Brechts „Hauspostille“ an; überzeugend arbeitet er die Parallelen zwischen dem Sonett über die Hinrichtung des Mörders Otto Klein und Brechts „Hauspostille“-Gedichten über den Mörder Jakob Apfelböck bzw. die „Kindesmörderin Marie Farrar“ heraus.

Ausführlich wird auch der Entstehungsprozess des Sonetts nachgezeichnet – es entstand am Walchensee, wo Brecht gleich am bzw. nach dem 2. Juli 1927 bei Lotte H. Eisner zu Besuch und in Ferien war, bevor er „spätestens am 10. Juli Richtung Baden-Baden fuhr“ (S. 34). Zeugnis dafür ist das Typoskript des Sonetts, dessen Original Brecht mitnahm, während ein Durchschlag im Besitz von Lotte Eisner verblieb. Die bewahrte ihn zusammengefaltet „im Erstdruck von *Bertolt Brechts Hauspostille*“ auf, wo er blieb, bis ihn Harriet Eisner, die Enkelin von Lotte Eisner, 2015 der „Brecht-Forschungsstätte Augsburg“ schenkte (S. 37).

Zurückhaltend ist Jürgen Hillesheim allerdings in einem Punkt, der bei ihm diskret zwischen den Zeilen seiner Nachzeichnung des „Fall[s] Otto Klein“ (S. 43–58) vom geeigneten Leser zu entdecken ist: Der Lebenslauf des Mörders Otto Klein weist einige frappierende Parallelen zu Brecht selbst auf. Dazu gehört die Zeugung eines unehelichen Kindes ebenso wie der intensive Rollentausch, bis hin zum Eintauchen in die Identität des Mordopfers – Vorgänge, die für den Dramatiker Brecht auffallend und anregend sein mussten. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, dass er schon während seines Augsburg-Aufenthalts im Juni/Juli 1926 aus den „Augsburger Neuesten Nachrichten“ von der Entdeckung der Leiche des Ermordeten erfahren hat (27./28. Juli 1926), die möglicherweise auch durch die Ortsangabe „Diessen am Ammersee“ (S. 85f.) sein Interesse weckte (fragwürdig bleibt dem Leser, ob denn die Verhaftung und Identifizierung des Mör-

ders im August 1926 in den Augsburger Zeitungen kein Echo fand?).

Der Mörder und seine Identität wurden allerdings erst Mitte August entdeckt (Brecht war bis September in Augsburg und „langweilte“ sich, Briefen an Helene Weigel zufolge); für diesen Zeitpunkt finden sich in dem Buch jedoch keine Zeitungsmeldungen. Jedenfalls ist es aber ausgeschlossen, dass Brecht in seiner Notiz „Das Urbild Baals“ (die Dieter Schmidts „Baal“-Ausgabe zufolge im „Januar 1926“ aufgeschrieben wurde) das Kürzel „Josef K.“ vom Mörder Otto Klein ableitet.¹ Hillesheims Vermutung (S. 63) und die daran anknüpfenden Spekulationen, Brecht habe im „Baal“ „die fiktive Geschichte Baals und Ekarts und die wahre Otto Kleins und Albert Blaus [dessen Opfers]“ „übereinandergelegt“, dürfte bei aller Berufung auf „Ambivalenz“ und „Vielschichtigkeit“ in Brechts Werk (S. 63) doch allzu kühn sein und Brecht hellseherische Fähigkeiten zusprechen – 1918 wusste der Jungautor sicher noch nichts vom Mordfall acht Jahre später!

Ein letztes kleines Gemeale sei noch gestattet. S. 13 findet sich der Text des Sonetts und der Leser stolpert in Zeile 12 über den Holperers: „Ich mö~~chte~~ nicht, daß man mich mit solchen sitzen säh!“. Zum Glück gibt es in dem Band auch das Typoskript des Gedichts (S. 36), und da heißt es eindeutig, holper- und stolperfrei: „Ich mö~~cht~~ nicht, dass man mich mit solchen sitzen säh!“

Weitere (durchaus nicht unbedeutende) Unterschiede zwischen der normalisierten GBA-Fassung und dem im Band faksimilierten Typoskript herauszufinden, bleibe der geeigneten Leserschaft überlassen! ¶

1 Bertolt Brecht: *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969²; S. 103 (edition suhrkamp 248).

BRECHT UND DER HOLOCAUST

Hinweis auf einen materialreichen Artikel von Franz Fromholzer

Michael Friedrichs

Franz Fromholzer, Germanist an der Universität Augsburg,¹ hat einen umfangreichen Beitrag „Brechts Schweigen über den Holocaust. Erklärungsversuche anhand der Journal-Einträge (1938-1955)“ veröffentlicht, erschienen im März in einem Sammelband.² Das Thema wurde von der Forschung bisher umgangen, nun hat Fromholzer beträchtlichen Aufwand zu seiner Aufarbeitung betrieben. Es wird mit großer Sorgfalt,³ sehr breit angelegtem Quellenstudium und dem deutlichen Bemühen vorgegangen, nicht als naseweiser Nachgeborener zu argumentieren, sondern auf Basis von – teils hierfür neu erforschten – Brecht bekannt gewordenen Tatsachen.

Fromholzer hat sich schwerpunktmäßig für eine Auswertung von Brechts *Journal* 1938-55 entschieden und führt Zitate aus der Sekundärliteratur auf, die dieser Schrift

Qualität und Reflexionsniveau zubilligen. Er stellt Brechts Positionen und Diskussionsbeiträge zum Antisemitismus im Exil dar, wie sie im *Journal* dokumentiert sind, einschließlich der Kontroverse mit Adorno, und bezieht auch *Furcht und Elend des III. Reiches* und Brechts Anteil am Drehbuch zu *Hangmen Also Die* ein. Er unternimmt Erklärungsversuche und schließt ab mit einem kurzen Resümee dokumentierter Reaktionen von Alfred Döblin, Fritz Kortner und George Tabori auf Brecht sowie einer ausführlichen Bibliografie.

Das *Journal* besteht aus Notaten, die ihr Autor nicht zur Veröffentlichung bestimmt hat, und dieser Autor ist bekannt dafür, zu publizierende Texte mehrfach zu überarbeiten. Insofern wäre mir bisweilen mehr Behutsamkeit bei der Bewertung von Brechts teils drastischen Formulierungen angemessen erschienen.

Zwei wichtige Funde kann Fromholzer zu den Informationsgrundlagen beitragen, die den GBA-Herausgebern nicht zugänglich waren: Zeitschriftenartikel, auf die sich Brecht im *Journal* bezieht und die zentrale Quellen für seine Kenntnis von den Vorgängen in den Konzentrationslagern darstellen:

- Elma Dangerfields umfangreicher Artikel „The Battle of the Ghetto“ mit erstaunlich genauen und detaillierten Informationen über die Judenvernichtung in Polen, von Brecht erwähnt am 11.11.43 (GBA 27, 181f.), entstammt der Zeitschrift *The Nineteenth Century and After* vom Oktober 1943.
- Bruno Bettelheims Aufsatz „Behavior in Extreme Situations“ mit Schlussfol-

1 Siehe auch 3gh 2/2014, S. 19f.; mittlerweile veröffentlicht: „Feinste Genüsse und blutige Witze: Brechts Clownereien der 20er Jahre“, in: „Man muss versuchen, sich einzurichten in Deutschland!“ / hrsg. von Jürgen Hillesheim. Würzburg, 2015 (Der neue Brecht, Bd. 14), S. 55–71.

2 S. 263-307 in: Peter Fassl, Friedmann Harzer, Berndt Herrmann (Hg.), *Jüdische Literaturgeschichte in Schwaben: Eine Spurensuche*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 2016. ISBN 978-3-86764-674-1, 49,00 €. Erschienen als Band 5 der Reihe „Geschichte und Kultur der Juden in Schwaben“ sowie als Band 11 der „Irseer Schriften“. Es enthält Beiträge der von Peter Fassl organisierten Irseer Tagungen zur jüdischen Geschichte 2011 und 2012.

3 Im Mottozitat unterlief ein kleiner Zitierfehler, ein „auch“ wurde eingefügt in den berühmten Satz von Dompfarrer Kleinschmidt: „Schreiben Sie, daß ich Ihnen unbequem war und zu bleiben gedenke“. Bei dem Brechtzitat um Fritzi Massary und „Böse Buben“ fehlt das Interesse weckende nachfolgende „(?)“ (S. 274). Die Bibliografie ist nur weitgehend alphabetisch sortiert.

gerungen aus seinen Erfahrungen in den KZs Dachau und Buchenwald entstammt der Zeitschrift *Politics* von 1944, von Brecht erwähnt am 20.9.44 (GBA 27, 205); der Bettelheim-Artikel mit wichtigen Erkenntnissen über die Identifikation der Opfer mit den Tätern ist heute im Netz zugänglich.⁴

Die beiden Artikel wurden bereits kurz nach Erscheinen von Brecht gelesen. Er registriert die Wirkung, die sie auf ihn haben, und kommentiert sie knapp. Fromholzer erwartet nun von Brecht, er hätte durch die Tatsachenschilderungen im Dangerfield-Artikel von seiner irrigen Meinung abkommen sollen, der Antisemitismus sei Instrument des Klassenkampfes. „Kapitalistische Gewinnsucht vermutet Brecht als eine Erklärungsmöglichkeit für die errichteten Gaskammern und Vernichtungslager“, schreibt Fromholzer und nennt das „eine Glaubenswahrheit“ (S. 284). Diese Interpretation gewinnt er aus dem Satz von Brecht, „Alle diese Redensarten einer pffiffigen salesmanship von ‚deutscher Wissenschaft‘, ‚deutschem Gemüt‘, ‚deutscher Kultur‘ führen unhinderbar dann zu diesen, deutschen Schandtaten“ (GBA 27, S. 181). Ich verstehe Brechts Satz ganz anders: Er handelt von der spezifischen Ideologie des deutschen Nationalismus und benennt helllichtig die Zusammengehörigkeit der Hochkultur von Weimar mit der Vernichtungskultur von Buchenwald. Das „Doidsche“ definiert sich für Brecht als elitäre Abgrenzung und Ausgrenzung des Anderen, wodurch der Weg nach Auschwitz gebahnt wurde.

4 Wertvoll auch der Hinweis auf den Roman von Heinz Liepmann, „Das Vaterland“, 1934 auf Englisch erschienen und von Brecht 1936 gelesen, auf Deutsch bereits 1933 in Amsterdam. Aus dem Vorwort („Paris, den 10. September 1933“): „Zwar erliess die deutsche Regierung ein Gesetz, das den Juden verbietet, Rinder und Kälber auf ihre Art zu schlachten. Aber kein Gesetz erschien, das verboten hätte, die Juden selber zu schlachten, hunderte Male grausamer, als je ein Tier geschlachtet wurde; und niemals – seit dem 30. Januar 1933 – ist ein Mensch bestraft worden, der einen Juden ermordete“ (S. 10).

Von der Szene „Die jüdische Frau“ aus „Furcht und Elend des III. Reiches“ glaubt Fromholzer zeigen zu können, dass die Selbstbezeichnung der Judith Keith, „ich bin doch eine von diesen Bourgeoisweibern“ (GBA 4, 388), zur Ablehnung der Szene durch die jüdische Emigrantengemeinde in den USA geführt habe. Sie sei bei der Konzipierung einer Lesung im Jüdischen Club in Los Angeles 1941 „als Affront verstanden worden“ (S. 275) – „es kann davon ausgegangen werden“, schreibt Fromholzer. Brecht hatte notiert, dass Fritzzi Massary bei dieser Gelegenheit nichts von Brecht vortragen wollte, aber das konnte auch ganz andere Gründe haben, z. B. dass Brecht Helene Weigel einen Auftritt hatte ermöglichen wollen, die Szene war ja für sie geschrieben. Dass Brecht das dortige Publikum als „wohlhabend“ (Journal 16.11.41) beschreibt, deutet Fromholzer bereits als Ausdruck von Misstrauen, obwohl er selbst festhält, wie beeindruckt Brecht von Kortners Lesung aus der „Deutschen Kriegsfiabel“ und von der Aufnahme durch genau dieses Publikum war. Er nimmt einfach erheblich andere Subtexte unter diesen Texten wahr als ich. Auf die relativ gut dokumentierte Aufführung der „jüdischen Frau“ in Paris 1937 geht Fromholzer nicht ein, ebenso wenig auf die Aufführungen in New York am 28.5. und 14.6.1942.

Welcher Art die „Widerstände ...“ gegen die Aufführung in New York 1941 denn waren oder gewesen sein mögen, hat Brecht nicht präzisiert, mithin kann man seine Auslassungspunkte unterschiedlich interpretieren. Fromholzer beruft sich nun auf Hannah Arendt als Zeugin, die aber – bei aller scharfen Kritik an Brechts Darstellung des Nationalsozialismus – diese Szene in ihrem großen Brecht-Artikel von 1969 gerade nicht erwähnt, sondern nur knapp „die hölzernen Dialoge in *Furcht und Elend des Dritten Reiches*“ bemängelt, was offensichtlich (und mit Recht) auf einige andere Szenen zielt. Die Indizien, die Fromholzer für

die von ihm vermutete Ablehnung der Szene „in bürgerlichen jüdischen Emigrantenkreisen“ (S. 275) zusammenträgt, erscheinen wenig belastbar.

Hat Brecht lange an einer der Wirklichkeit nicht gerecht werdenden Auffassung von Nationalsozialismus und Antisemitismus festgehalten? Das kann man wohl nicht bezweifeln. Hat er über den Holocaust geschwiegen? Dass er ca. 1948 in den „Gesprächen mit jungen Intellektuellen“ (GBA 23, S. 97–103) die Konzentrationslager zunächst nur als Anstalten zur Unterdrückung der Arbeiterbewegung bezeichnet, befremdet in der Tat; es ist allerdings das gleiche Gespräch, in dem er feststellt: „Die Vorgänge in Auschwitz, im Warschauer Ghetto, in Buchenwald vertragen zweifellos keine Beschreibung in literarischer Form. Die Literatur war nicht vorbereitet auf und hat keine Mittel entwickelt für solche Vorgänge.“ Auch dies im Übrigen ein Dokument, dessen Aussagefähigkeit nur eingeschränkt ist, es handelt sich wohl um schriftlich formulierte Antworten auf nicht überlieferte Fragen, von Brecht getippt.⁵

Und warum muss Fromholzer unterstellen, Brecht habe sich in ein Jiddisches Theater in New York „verirrt“ (S. 293)? Ein paar Seiten früher (S. 269) hatte er in einer Fußnote zutreffend festgehalten, dass Brecht dieses Theater als sehr fortschrittlich bezeichnete (in seiner grundlegenden Schrift „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“).

Dass Fromholzer angesichts von sehr wenigen Aussagen Brechts zum Thema Holocaust eben auf die vorhandenen zugreift, ist unausweichlich. Der unterschwellige Groll aber, mit dem er diese Texte liest, ist mir nicht nachvollziehbar.¶

„DAS BORDELL“ HAT ÜBERLEBT

Michael Friedrichs

1988 erschien der Band „Gedichte 1“ der Großen Brecht-Ausgabe. Zu der Ballade „Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“ wussten die Herausgeber von einem Erstdruck, dessen sie allerdings nicht habhaft werden konnten: in der Zeitschrift „Das Bordell“. Sie gaben an, dass der Staatsanwalt seinerzeit (angegebenes Publikationsdatum: 1920) die gesamte Auflage habe vernichten können.

Der Hinweis auf „Das Bordell“ stammte aus dem Buch von Frisch/Obermeier, „Brecht in Augsburg“, in dem eine schriftliche Mitteilung Hardy Worms von 1969 sowie Informationen aus einem Artikel im *Aufbau* (New York) 1968 von Ludwig Wronkow zitiert werden; beide nennen als Jahr der Veröffentlichung 1920. Während Hardy Worm mitteilte, die Zeitschrift mit einer Auflage von 5000 Exemplaren sei „einige Wochen nach ihrem Erscheinen“ beschlagnahmt worden, erweckt die GBA den Eindruck, es sei kein Exemplar erhalten: „Die Staatsanwaltschaft beschlagnahmt die Exemplare des ersten Hefts noch vor der Auslieferung“ (GBA 11, S. 313).

1995 startete Georg Guntermann eine bibliophile Edition „Zeugnisse des zwanzigsten Jahrhunderts“.¹ Die erste Lieferung enthielt unter dem Titel „Dada-Mappe Berlin 1920/21“ eine Reihe von Faksimiles. Eines

1 Georg Guntermann, Dada-Mappe Berlin 1920/21 : fünf Rara, ein Rarissimum und ein Aufsatz zum Thema (Schriftenreihe: Zeugnisse des zwanzigsten Jahrhunderts), Bonn: Nenzel, 1995. – Der Hinweis darauf fand sich im Wikipedia-Artikel zu „Hardy Worm“. Den sorgfältigen Wikipedisten ist ebenso zu danken wie Herrn Klaus Baacke, der mit seiner Nachfrage zum Abdruck dieser Ballade im *Simplissimus* (vgl. 3gh 2/2016, S. 16) die nochmalige Suche nach dem *Bordell* initiiert hat. – Die Augsburger Staats- und Stadtbibliothek besitzt die Nummer 208 von 450 nummerierten Exemplaren der Mappe.

5 Freundliche Auskunft von Erdmut Wizisla.



davon ist „Das Bordell. Eine groteske Publikation“, erschienen 1921. Nachgedruckt wurde laut Informationsheft ein Exemplar der Deutschen Bücherei Leipzig, 32 Seiten mit Fadenbindung und Leineneinband. Für den Reprint wurde farbiger Karton mit Klammerheftung gewählt, die Titelzeichnung von Ludwig Wronkow, für die dieser ebenso wie der Herausgeber vor Gericht zitiert wurde, ist übernommen (siehe Abb.).

Das Gedicht weist einige Unterschiede gegenüber dem Druck in der *Hauspostille* auf, die jedoch keine eigene Version konstituieren. Beachtenswert ist das literarische Umfeld, in dem Brechts Text hier erscheint. Das Heft enthält folgende Texte, viele davon als Erstdruck: Fried-Hardy Worm, „Manifest der Unvernunft“; Raoul Hausmann, „Klassische Beziehungen zur deutschen Mittelstandsküche“; Oskar Karnehl; Johannes Baader, „Akten, gestohlen aus der geheimen Kartotheek des Oberdada“; Johannes Baader, „Die Annexion von Lippe-Deilmold“; Raoul Hausmann, „Puffke oder die erotische Kultur“; Fried-Hardy Worm,

BERT BRECHT

APFELBOECK ODER DIE LILIE AUF DEM FELDE

In mildem Lichte Jakob Apfelböck
erschlug den Vater und die Mutter sein
und schloß sie beide in den Wäscheschrank
und blieb im Hause übrig, er allein.

Es schwammen Wolken unter'm Himmel hin
und um sein Haus ging milder Sommerwind
und in dem Haus saß Jakob Apfelböck —
vor sieben Tagen war es noch ein Kind.

Die Tage gingen und die Nacht ging auch
und nichts war anders außer mancherlei.
Bei seinen Eltern Jakob Apfelböck
wartete einfach — komme was es sei.

Und als die Leichen rochen aus dem Spind
da kaufte Jakob eine Azalee
und Jakob Apfelböck, das arme Kind
schief von dem Tag ab auf dem Kanapee.

Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus,
Gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl.
Was er nicht trank, das schüttet Jakob aus,
denn Jakob Apfelböck trank nicht mehr viel.

Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch
mit schwerem Tritt ins Haus beim Abendlicht
und wirft sie scheppernd in das Kastenloch —
doch Jakob Apfelböck, der liest sie nicht.

Es sprach der Zeitungsmann, der täglich kam:
Was riecht hier so? Ich rieche doch Gestank!
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist die Wäsche in dem Wäscheschrank.

23

Und als die Leichen rochen aus dem Haus,
da weinte Jakob und ward krank davon.
Und Jakob Apfelböck zog weinend aus
und schief von nun an nur auf dem Balkon.

Es sprach die Milchfrau einst, die täglich kam:
Was riecht hier so? Es riecht, als wenn man stirbt!
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist das Kalbfleisch, das im Schrank verdirbt.

Und als sie einstens in den Schrank ihm sah'n
stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
und als sie fragten, warum er's getan,
sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.

Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
ob wohl das Kind einmal früh oder spät,
ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
zum Grabe seiner armen Eltern geht?

„Fritz Metternich“; Alois Klimke, „Gespräch in der Dämmerung“; Bert Brecht, „Apfelboeck oder die Lilie auf dem Felde“; im Anschluss daran mehrere Gedichte von Max Hermann-Neisse, Fried-Hardy Worm, Hugo Kersten und Johannes Baader. Brecht tritt also hier zusammen mit namhaften Dadaisten auf. Das ist immerhin wissenschaftlich, wie mir scheint.¶

Bertolt Brechts Notizbücher, Elektronische Edition *reloaded*

Martin Kölbel



Abb. 1: Bertolt Brecht, London 1936 (Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv FA 02/039, Foto: unbekannt)

Seit Kurzem gibt es etwas zu feiern. Die neue Elektronische Edition zu unserer Ausgabe von Bertolt Brechts Notizbüchern ist online: <http://www.brecht-notizbuecher.de/> Etwa fünf Jahre hat es gedauert, ehe sie ihren Zweck benutzerfreundlich erfüllte, und diese Zeit ging nicht dafür drauf, die typischen Kinderkrankheiten eines Webauftrets zu beheben wie falsch verknüpfte Links oder fehlplatzierte Bilder. Vielmehr mussten zunächst zwei einander ferne Interessensphären auf dieselbe Sache eingeschworen werden: die des Webgestalters und die des Editionsphilologen. Layout

und Tools sollten ja nicht das Blinken und Blöken eines kommerziellen Webauftrets imitieren, sondern dem Sachinteresse von Brecht-Lesern und Forschern dienen. Die Suche nach geeigneten Lösungen geriet für Peter Villwock und mich zu einem Lehrstück über das nie reibungslose, oft spannungsreiche Verhältnis von editorischer Arbeit und digitaler Technik.

Dies überhaupt als spannungsreich wahrzunehmen, versteht sich heute nicht unbedingt von selbst, so gutgläubig, wie der gegenwärtig dominante Diskurs der *digital humanities* das Digitale behandelt: als wohnte ihm ein Zauber inne, der alle konservatorischen und editorischen Sorgen zerstäuben wird, die das zerbrechliche und widerborstige Analoge bereiten kann. Dieser Zauber hat längst die Förderrichtlinien vieler Drittmittelgeber erfasst, ohne die Großprojekte wie das unsrige nicht zu realisieren sind. Kaum ein Förderantrag kommt heute ohne die Vokabeln „digital“ oder „Digitalisierung“ aus. Sie markieren die unterste Hürde, die jeder Antragsteller nehmen muss, um überhaupt in den Kreis der Beachteten aufgenommen zu werden.

Natürlich rief das förderpolitische Machtwort vielfach einen konzeptionellen Gehorsam hervor. Man kann darüber staunen, wie bereitwillig manche Vertreter unserer Zunft – und es sind nicht die schlechtesten – alle kritischen Hemmungen fallen lassen, die wissenschaftliche Forschung gegen jede Form von Verzauberung aufbieten sollte. Stattdessen träumt man unverhohlen von einem neuen philologischen Universalismus, der sich nun dank digitaler Technik verwirklichen lasse: Künftig seien die

analogen Primärstoffe (wie zum Beispiel Notizbücher) überall, jederzeit und gratis abrufbar, und dafür brauche man kaum anderes zu tun, als Suchmaschinen mit Digitalisaten, Metadaten und Hypertexten zu füttern. Der Editionsphilologe als Datenbankfütterer – sollte so das künftige Berufsbild aussehen, so verdiente es schon heute nur sarkastische Kommentare: Operation gelungen, Patient tot.

Tatsächlich deutet solcher digitaler Optimismus vor allem darauf hin, wie leicht die Editionsphilologie ins Fahrwasser jener Rationalisierungsprozesse geraten kann, die von Firmen oder Verwaltungen her geläufig sind. Dort soll das Digitale der Budget- und Ressourcenschonung dienen, indem man angestammte Aufgaben des Dienstleisters kurzerhand an den User delegiert. Dieser dokumentiert dann willig und kostenarm sein Konsumverhalten, sendet Bewegungsprofile ab oder tippt interaktive Bewertungen und Kommentare, mit denen sich ein halbes Meinungsforschungsinstitut einsparen lässt. Auch manche Herausgeber zeigen sich von solchen Tendenzen erfasst, dann nämlich, wenn sie ihre Arbeit für erledigt halten, sobald die Digitalisate online verfügbar sind. Genau besehen geben sie dabei nur die eigenen Hausaufgaben an den User weiter: Er soll sich die Fragen selbst stellen und beantworten, die der Philologe wenn schon nicht beantworten, so doch wenigstens sinnvoll stellen können muss.

Wie wenig mit solchem Trick 17 philologisch gewonnen ist, lässt sich bei Brechts Notizbüchern leicht erkennen. Für dessen oft hastige Kurrentschrift ist eine Transkription als Lesehilfe unverzichtbar: Die Wenigsten werden für die Entzifferung hinreichend schrifkundig sein. Ähnliches gilt für die Notizen selbst. So lustvoll anarchisch, albern leichtfüßig sie sich häufig geben, so sehr sind sie doch immer auf intertextuelle und werkgenetische Kommentare angewiesen, die sie in den Kontext von Brechts

großem *work in progress* stellen: Erst dann können sie ihren ästhetischen Reiz umfassend zu erkennen geben.

Nun wäre es fatal, von der pauschalen Fei-er des Digitalen zur ebenfalls pauschalen Diskreditierung überzugehen und das vermeintlich Heilbringende als Teufelszeug zu verdammen. Ohne die jüngeren Fortschritte digitaler Technik wäre eine Ausgabe wie die unsere überhaupt nicht zu realisieren. Wir sind auf die durch das Desktop Publishing geschaffenen Formate und Arbeitsökonomien angewiesen, auf Techniken also, mit denen sich Satz- und philologische Expertise verbinden lassen. Die Notizbuchausgabe kann ja deshalb auf komplexe philologische Apparate verzichten, weil sie ein Großteil der philologischen Informationen über Schrifttypen oder die Seitentopografie (Zeilenabstände usw.) vermittelt. Dieses Verfahren hat jedoch seine Tücken: Ein Satzfehler gerät schnell zum Sachfehler, und um dem vorzubeugen, hilft die Personalunion von Setzer und Herausgeber entscheidend. Ein nichtphilologischer Setzer würde die editorischen Informationen, die in den typografischen Differenzierungen liegen, nicht hinreichend erkennen und schlichtweg überfordert sein.

Ähnliches lässt sich für die Abbildungen der Notizbuchseiten festhalten, die im Zentrum unserer Ausgabe stehen: als eigentlicher Schauplatz von Brechts Kreativität. Auf die Erstellung und Bearbeitung der Digitalfotos verwenden wir viel Reflexions- und Detailarbeit. Dazu nur ein Beispiel: Im Rohzustand zeigen die fotografierten Notizbuchseiten verzerrte und gewölbte Ränder, ruhen auf zur Mitte hin anwachsenden Seitenpolstern, wie man dies von Buchkopien her kennt. Diese schneiden wir digital weg, um die für uns maßgeblichen Einzelseiten zu erhalten, erzeugen dadurch aber einen kontrafaktischen Bildeindruck: Seiten nicht mit rechtwinkligen, sondern gebogenen oder schiefen Kanten. Zu derer Begrädigung entzerren wir

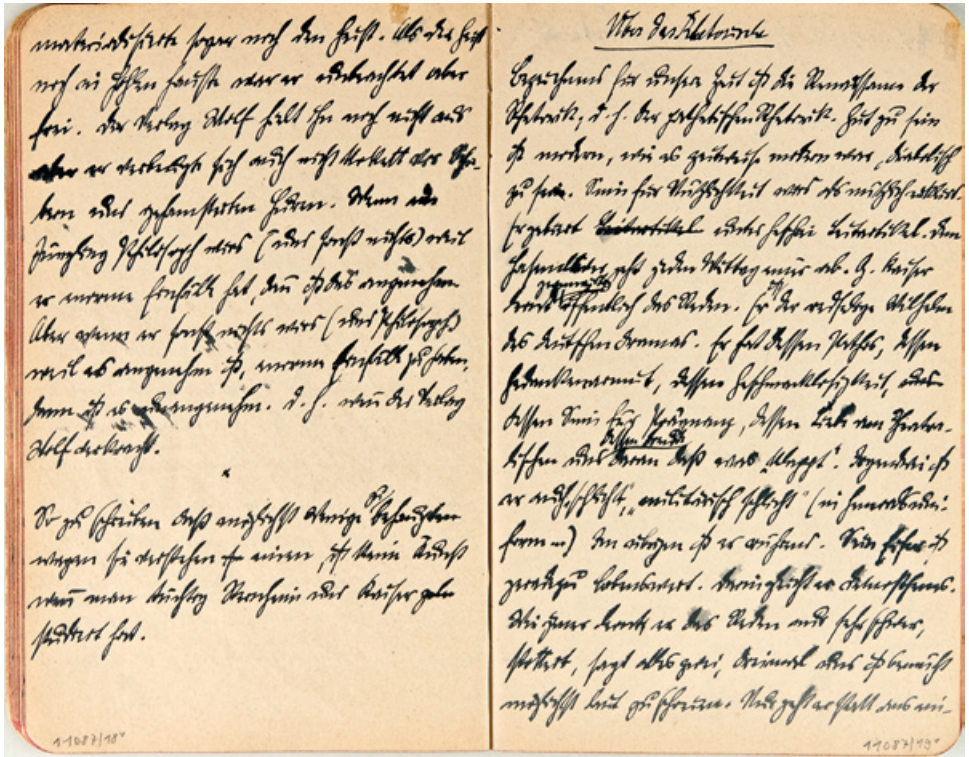


Abb. 2: Unbearbeitete Fotografie einer Doppelseite aus Notizbuch 3 (1920; vgl. Brecht, Notizbücher, hrsg. v. Martin Köbel, Peter Villwock, Band 1, Berlin 2012, S. 178–181)

das Verzerrte, genauer gesagt, wir verzerren es ein zweites Mal. Diese Arbeitsschritte sind nicht ohne Ironie: Authentizität verdankt sich hier einer digitalen Anamorphose, das optisch Richtige wird durch eine gezielte technische Verfälschung hergestellt.

Auf die Tücken digitaler Technik gilt es besonders dann zu achten, wenn sie sich in ihrem ureigenen Element wähen kann: bei der Elektronischen Edition. Die stets eigenwillige Akteurin kann leicht die Gestaltungsmacht an sich reißen, um ihre eigene, funktionale Ästhetik durchzuboxen. Unsere Hybridausgabe sucht sie mit einem einfachen Gedanken zu kontrollieren: Der Webauftritt soll die Buchausgabe nicht ersetzen, sondern ergänzen, das heißt die

Begrenztheit des Buchs kompensieren. Im Web können wir zum Beispiel gut kumulative Dateien unterbringen, also unsere Brecht-Chronik oder die Register, die von Band zu Band anwachsen und so einen Überblick über das bis dato Erschlossene geben. Auch die Flexibilität des Mediums in puncto Schnelligkeit und Platz kommt uns zupass: bei neuen Erkenntnissen oder Detailfragen der Brecht-Forschung, die wir unter der Rubrik „Forum“, oder bei Dokumenten aus Brechts Schreibwerkstatt, die wir als „BBA-Dokumente“ kommunizieren – sie sind für das Verständnis der Notizbücher oft unverzichtbar. All dies würde den Rahmen der Buchausgabe sprengen.

Unkritisch verwendet schlagen diese Stär-

ken jedoch leicht in Schwächen um. Die nützliche Vorläufigkeit der Elektronischen Edition hintertreibt das disziplinierende Moment, das das Buch qua *deadline* und Irreversibilität des Gedruckten erzwingt. So unangenehm der Terminstress am Ende auch sein mag, er steigert doch redaktionelle Sorgfalt und verhindert digitale Prokrastination. Auch verlangt die Elektronische Edition andere Lese-techniken als die Buchausgabe: extensiven statt intensiven Gebrauch, klickendes Nachschlagen statt blätternes Lesen. Sie bietet Fundsachen für User statt solche für Leser an. Ohne laufende Stromversorgung und Softwareupdates wird sie sofort unbrauchbar.

Spätestens hier kündigen sich dann auch die herben Enttäuschungen an, die jeden digitalen Optimisten früher oder später ereilen. Die erhoffte Geld- und Zeitersparnis wird meist erkauf mit doppelter Arbeit und neuen Kosten an anderer Stelle: bei der Technikpflege und den Zusatzaufgaben, die der technische Fortschritt erst möglich, dann zwingend macht. Solches widerfuhr auch uns im Vorfeld des neuen Webauftritts. Zunächst sollten „Livebooks“, die in Popups Bücher simulieren, die Abbildungen der Notizbücher und die Zusatzdokumente darstellen. So smart man darin per Mausklick hätte hin- und herblättern können, so sachfremd und benutzerfeindlich waren sie in unserem Fall. Ungeeignet, große Datenmengen zu transportieren, verursachten sie Ladezeiten jenseits aller Zumutbarkeit. Überhaupt führt das Konzept „optisch simuliertes Buch“ in die Irre, zielt die Elektronische Edition doch nicht auf Buchförmigkeit oder autorisierte Abgeschlossenheit, sondern prozessuale Vorläufigkeit. Die neue Elektronische Edition verzichtet daher auf allen Web-Schnickschnack und hebt ein-

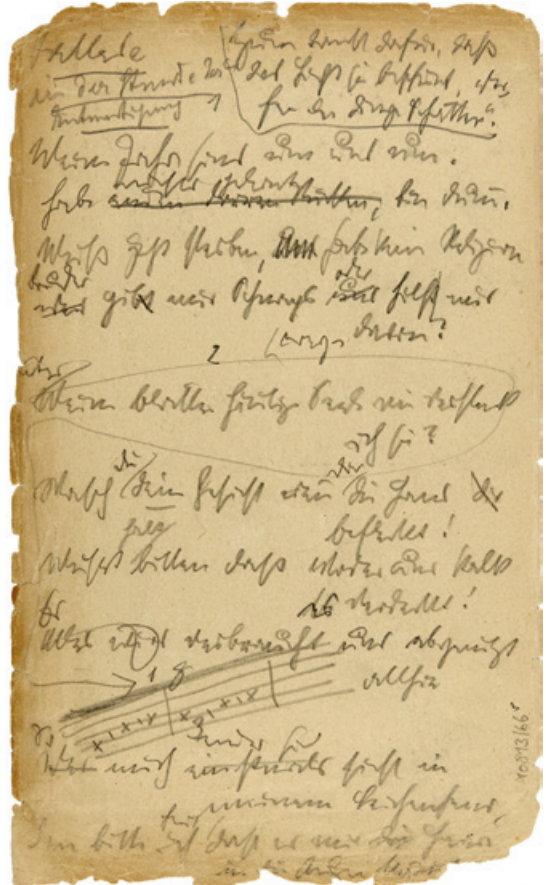


Abb. 3: Freigestelltes Einzelblatt aus Notizbuch 4 (um 1921; vgl. Brecht, *Notizbücher*, Band 2, Berlin 2014, S. 266f.)

zig den Materialcharakter hervor: Sie dokumentiert in einer Art frei zugänglichem Außenspeicher Brechts und unsere Arbeit. Zusammen mit dem Buch bringt sie einem Ziel unserer Ausgabe näher: quasi über die Hintertreppe der Notizbücher neue Zugänge ins Zentrum von Brechts Werk und Leben anzubieten oder alte Zugänge, wenn sie in die Irre führten, zu korrigieren.¶

Martin Köbel ist Literaturwissenschaftler und Mitherausgeber von Bertolt Brechts *Notizbüchern*. koelbel@adk.de

ATTENTATE, EIN ERFUNDENER CHORAL UND DIE MASKE DES BÖSEN

Eindrücke vom Programm des 24. Kurt-Weill-Festes in Dessau-Roßlau

Andreas Hauff

Paris, 1927. Im Fotoatelier Angèle herrscht helle Aufregung. Der Zar hat sich zu einer Porträt-Aufnahme angesagt. (Welcher Zar? Man könnte an Boris III. von Bulgarien denken, der damals noch unverheiratet war, aber das Personenverzeichnis der Oper vermerkt nur „Ein Zar von ...“.) Bei Angèle ist man verwirrt, denn von den angeblichen Werbeanrufern weiß man nichts, aber natürlich ist solch ein Kunde Gold wert. Atelier und Kamera werden hergerichtet. Als es an der Tür klingelt, steht überraschend ein Trupp von Anarchisten vor der Tür, ganz ähnlich gekleidet wie Madame Angèle und ihr Personal; im Handumdrehen ist die Originalbesetzung des Studios gefesselt, geknebelt und in einen Nebenraum verbracht – und in der Kamera eine Pistole montiert. Als nächstes erscheinen Sicherheitsleute; sie finden nichts, obwohl ihnen der über dem Orchester postierte Männerchor mehrfach zuruft: „Dort, unter dem schwarzen Tuch“!

Dann endlich kommt der Zar selbst. Er ist recht jung, charmant, fasziniert von Paris und von der Liebe (das heißt also vor allem vom Mythos Paris), und er hofft auf ein kleines amouröses Abenteuer mit der attraktiven (angeblichen) Fotografin. Er tut alles, um den Aufenthalt in die Länge zu ziehen und sich Madame Angèle zu nähern, und verzögert damit die Aufnahme so lang, bis erneut Personenschützer auftauchen: Die Spuren der Verschwörung führten genau in dieses Haus, Polizei sei unterwegs, eine Durchsuchung stehe bevor. Nun kommt es den Terroristen nur noch darauf an, ihre Haut zu retten. Zum Schein geht die falsche Fotografin auf die erotischen Avancen des Monarchen ein und lenkt ihn, unter dem Vorwand, sich inzwischen entkleiden zu

wollen, durch die Grammophonaufnahme des *Tango Angèle* ab. (Dafür wurde tatsächlich 1928 eine Schallplatte vorproduziert, die sich später recht gut verkaufte!) Inzwischen fliehen die Attentäter übers Dach, die Atelierbesetzung befreit sich von den Fesseln und richtet den Laden wieder her, in den immer mehr Sicherheitspersonal strömt. Zwar wundert sich der Zar über das veränderte Aussehen der attraktiven Fotografin und einen merkwürdigen Knall wie aus einer Pistole kurz vor der Aufnahme; er lässt sich aber endlich fotografieren.

Es war Georg Kaiser, der zu Zeiten der Weimarer Republik meistgespielte deutsche Dramatiker und ein echter Bühnen-Profi, der Kurt Weill das Libretto zu seinem Operneinakter *Der Zar lässt sich fotografieren* schrieb. Sein Szenario ist ausgesprochen theaterwirksam, seine Dialoge sind ausgesprochen witzig – doppeldeutig wie die Situation, manchmal dezent zweideutig, manchmal fast makaber. („*Erfindet Neues auf dem Gebiet des Attentats!*“ fordert da leichthin der nach etlichen Anschlagversuchen angeödete Monarch – nicht ahnend, welche Gelegenheit er gerade verpasst.) Der witzige Männerchor, der das Geschehen von außen beobachtet und kommentiert, ist Weills Erfindung. Er weist dramaturgisch voraus auf das Epische Theater, und tatsächlich begann Weills Zusammenarbeit mit Brecht wenig später mit dem *Mahagonny-Songspiel*. Andererseits aber ist dieser Chor eher eine Karikatur auf ein Publikum, das sich vom Bühnengeschehen unreflektiert mitreißen lässt wie kleine Kinder beim Kasperltheater. Wie doppelbödig schwarzhumorig der Einakter ist, mit dem das Anhaltische Theater Dessau einen wichtigen



Atelier-Szene: *Der falsche Boy, der Terroristenchef, die echte Angèle, der falsche Gehilfe, die falsche Angèle, der echte Zar*: Kristine Baran, Albrecht Kludszuweit, Stefanie Kunschke, Alexander Nikolić, KS Jordanka Derilova, KS Ulf Paulsen (Foto: Claudia Heisel)

Beitrag zum Kurt-Weill-Fest 2016 lieferte, wird einem um so mehr durch die Attentate des Jahres 2015 in Paris bewusst. Tatsächlich überschatteten politische Morde in Europa schon die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, erst recht aber in Deutschland die ersten Jahre der Weimarer Republik. Das Lachen war wohl eine recht gesunde Art, mit dieser Belastung umzugehen. *Der Zar lässt sich fotografieren* jedenfalls war nach der Leipziger Uraufführung im März 1928 Weills erster großer Bühnenerfolg.

„Zeitoper“ nannten die Zeitgenossen diese Art aktuellen Musiktheaters, und auch Ernst Kreneks Einakter *Der Diktator*, uraufgeführt im Mai 1928 in Wiesbaden, den das Anhaltische Theater dem *Zaren* voranstellte, gehört zum selben Genre. Der Komponist schrieb die Handlung selbst: Der Titelheld (wiederum von nicht benannter Herkunft) befindet sich gerade auf Urlaub in der Schweiz – was ihn nicht hindert, beiläufig einem kleinen Nachbarland den Krieg zu erklären. Während seine Ehefrau ihm deswegen Vorhaltungen macht, träumt er von einem erotischen Abenteuer mit einer attraktiven Urlauberin – nicht ahnend, dass eben diese Dame ein Attentat auf ihn plant. Sie, Maria, ist die Ehefrau eines im

Weltkrieg erblindeten und traumatisierten Offiziers, dessen Leid sie am Verursacher rächen will. Gerne lässt sie der Diktator als Bittstellerin vor, doch als sie die Pistole zückt, gelingt es ihm in einer interessanten Mischung aus Geistesgegenwart, Selbstdarstellungstalent und erotischer Ausstrahlung, die Attentäterin nicht nur zu entwaffnen, sondern auch zu betören. Die eifersüchtige Ehefrau hat unterdessen gelauscht, sich in einem unbewachten Moment die Pistole geschnappt und zielt auf ihren Ehemann. Doch die Offiziersgattin wirft sich dazwischen und wird tödlich getroffen.

Kaltlächelnd und gesichtswahrend ordnet der Diktator den Abtransport einer Selbstmörderin an, während der blinde Offizier sich zur Leiche seiner Frau vortastet.

Interessant ist, wie nahe sich Krenek hier an das Phänomen Mussolini heranwagte. (Man stelle sich heute einen vergleichbaren Potentaten oder Autokraten vor, und die potentiellen diplomatischen Verwicklungen!) Auch *Der Diktator* wurde mehrfach nachgespielt. Wie sehr überhaupt junge Leute, in diesem Fall zwei Endzwanziger, damals im Musiktheater Furore machten, ist aus heutiger Sicht erstaunlich. Interessant ist auch, in welchem Maße sich Kurt Weill und Ernst Krenek, beide Jahrgang 1900, nahezu parallel bewegten. Krenek studierte in Berlin bei Franz Schreker an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, sein Kollege in Berlin bei Ferruccio Busoni an der Akademie der Künste. Beide schrieben ein Violinkonzert. Dasjenige Kreneks wurde im Januar 1925 in Dessau von der australischen Geigerin Alma Moodie unter dem aufgeschlossenen Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin uraufgeführt; nur neun Monate später brachte von Hoeßlin die deutsche Erstaufführung von Weills Violinkonzert mit dem Solisten Stefan Frenkel. Krenek

hatte 1927 einen Sensationserfolg mit der sogenannten Jazz-Oper *Johnny spielt auf*, Weill 1928 mit der *Dreigroschenoper*. Weill floh 1933 vor den Nationalsozialisten nach Frankreich, 1935 dann weiter in die USA; der Österreicher Krenek folgte ihm 1938 über den Atlantik.

Danach entwickelten sich die beiden künstlerisch deutlich auseinander. Krenek wandte sich Schönbergs Zwölftontechnik zu und arbeitete später auch mit elektronischer Musik. Weill hingegen suchte am Broadway nicht nur den Anschluss, sondern auch den Einfluss auf das US-amerikanische Musiktheater. Diese Weichenstellung kann man schon spüren, wenn man die beiden Einakter hört. Im *Zaren* wird bereits die zeitgenössische Unterhaltungsmusik zitiert, während der *Diktator* an die ältere italienische Operntradition des Verismo anknüpft. Weill starb dann früh mit 50 Jahren in New York, ohne nach Deutschland zurückgekehrt zu sein. Krenek überlebte ihn um 41 Jahre; bei seinem Tod 1991 im kalifornischen Palm Springs war er längst wieder geachtet in seiner österreichischen Heimat. In Deutschland wird Kreneks Musik wenig gespielt – und Weills eher selektiv. So war es ein ebenso anspruchsvolles wie spannendes Konzept, das diesjährige Weill-Fest unter das Motto *Krenek, Weill und die Moderne* zu stellen. Sicher kein Publikumsmagnet, möchte man meinen. Dennoch verzeichneten die Veranstalter einen Rekord von 18400 Besuchern; und nur am Gastspiel von Nina Hagen im Magdeburger Opernhaus kann das nicht gelegen haben.

Dank der Unterstützung durch die Ernst-Krenek-Privatstiftung in Krems (Niederösterreich) gab es zum Themenschwerpunkt ein breitgefächertes und an Entdeckungen reiches Konzertprogramm. Artist-in-Residence war der Wiener Geiger, Hochschullehrer und Krenek-Experte Ernst Kovacic, der (unter anderem) auch die beiden erwähnten Violinkonzerte beider

Komponisten spielte. Im Musiktheater-Bereich war erfreulich, dass das Anhaltische Theater unter seinem neuen Intendanten Johannes Weigand erstmals seit 2011 überhaupt wieder eine Weill-Oper produziert hat. Dass allerdings zwei potentiell so Bühnenwirksame Stücke wie *Diktator* und *Zar* nur zweimal gespielt werden, um gleich nach dem Festival von der Bühne zu verschwinden, ist kaum zu verstehen. Eigentlich müssten doch Dessauer Produktionen als Modell auf die deutschsprachige Theaterlandschaft ausstrahlen! Auch hätte dem Einakter-Abend eine ordentliche Aufführungsserie gut getan, denn in der Premiere merkte man vor allem beim *Zaren*, dass die durchaus spielfreudigen Darsteller noch nicht ganz auf die farcenhafte Mechanik des Ablaufs und das exakte Timing eingestellt waren. Zu oft kam die Souffleuse ins Spiel, zu oft bemerkte man die Schrecksekunde „Was kommt jetzt?“. Immerhin lief Doris Sophia Heinrichens Inszenierung, die im Programmheft bescheiden unter „szenische Einrichtung“ firmierte, in Nicole Bergmanns Bühnenbild doch so gut, dass man das Potential des Stückes schnell spürte, und sie lenkte auch nicht durch an den Haaren herbeigezogene Regieeinfälle von der Bühnenerzählung ab. Witzig war die Idee, die im Atelier hängenden Fotoporträts (bis zum niedlichen Haushund) durch die „richtige“ Angèle-Truppe darstellen zu lassen; sie passte nur nicht so recht in die eher realistische Ausstattung.

Ulf Paulsen als Zar und Iordanka Derilova als „falsche Angèle“ legten ihr Zusammenspiel jedenfalls gut an, und wenn Paulsen noch zu einer etwas leichteren Stimmung gefunden hätte, wäre daraus ein echtes musikalisch-dramatisches Kabinettstückchen geworden, zumal GMD Daniel Carlberg am Pult der Anhaltischen Philharmonie die musikalischen Impulse gut dosierte. Nicht ganz so gut gelang der *Diktator*; Kreneks Einakter kippte etwas aus der Balance, weil Paulsen an der Titelrolle



Zaubernacht: Turbulenzen im Kinderzimmer (Foto: Jan-Pieter Fuhr)

zu stark das Gockelhafte ausspielte und Derilova als Maria ihrer Stimme zuviel Vibrato und Schwergewicht beimischte. Dass Albrecht Kludszuweit als Offizier seine Augenverletzung unter einem weißen Ganzkopf-Verband verbergen musste, gab ihm eine merkwürdige Ausstrahlung zwischen Clown und Gespenst. Optisch war das alles weit näher an der Stummfilmästhetik als an der aufkommenden Neuen Sachlichkeit. Interessanterweise fielen beim Hören auch die karikierenden Buffo-Elemente der Partitur, die Carlberg mit dem Orchester sauber herausbrachte, stärker auf als sonst. Es war zwar spannend, diese Facette des Stückes wahrzunehmen, aber sie überdeckte das Tragische der Handlung und die darunterliegenden und immer noch aktuellen Probleme der Erotik der Macht und der Macht des Irrationalen. Warum werfen sich Menschen immer wieder solchen Potentaten zu Füßen?

Schon mit 22 Jahren schrieb Weill in Berlin für die Balletttruppe des russischen Theaterimpresarios Wladimir Boritsch die Musik zu einer Kinderpantomime *Zaubernacht*, in der zwei Kinder erleben, wie eine Fee ihre Spielzeuge vorübergehend zum Leben erweckt. Die Partitur dieses Stückes galt jahrzehntelang als verloren, bis sie sich 2005 in einem vergessenen Panzerschrank der Universität Yale wieder fand. Da hat-

te sie der britische Komponist und Arrangeur Meirion Bowen schon aus dem Klavierauszug rekonstruiert, und in dieser Fassung war das Ballett 2003 einmal in Dessau zu erleben. Die damals von Milan Sladek gestaltete Aufführung auf der großzügigen Bühne im Großen Haus des Anhaltischen Theaters hatte etwas zauberhaft Geheimnisvolles. Nun gab und gibt es – auch in der kommenden Spielzeit – das Ballett in der Originalfassung auf der Kam-

merspielbühne des Dessauer Alten Theaters zu hören und sehen. Für Inszenierung und Choreografie zeichnet Ballettchef Tomas Kajdánski verantwortlich. Das Geheimnisvolle ist verschwunden, der Bühnenraum ist vollgestopft wie die Kinderzimmer der meisten Kinder heute, und anstelle der altertümlichen Verzauberung ist die „action“ getreten. Aber das hat auch seinen Sinn und Reiz. Schließlich sind Kinder heute schnellere Bilderfolgen gewöhnt, und Kajdánski achtet sorgfältig auf die musikalischen Impulse des seitlich sitzenden Kammerensembles der Anhaltischen Philharmonie, das von Theater-Korrepetitor Boris Cepeda geleitet wird. Die Tänzerinnen und Tänzer des Balletts bewegten sich zu Weills schon sehr gestisch empfundener Musik nicht immer ganz mit der wünschenswerten Präzision, aber zur Freude des Publikums in den von Ausstatterin Doris Gal ansprechend gestalteten Kostümen wunderbar rollengerecht und kindgemäß.

Ein starkes theatrales Moment hatte das Sinfoniekonzert der Anhaltischen Philharmonie. Bei der Aufführung von Weills (bereits erwähntem) Violinkonzert stand Ernst Kovacic als Dirigent und Solist vor dem Orchester. Die Doppelrolle führte zu einer aufschlussreichen Aufstellung: Kovacic stand in der Mitte, im Halbkreis um ihn herum die Kammerbesetzung der 10 Blä-

ser, dahinter nur noch Kontrabässe, Pauken und Schlagzeug. „Dialoge“ und „Rollenverteilung“ in der Partitur wurden dadurch deutlich sicht- und hörbar; und das oft etwas spröde wirkende Werk gewann einen geradezu sprechenden Charakter. Beeindruckend waren die geigerische Virtuosität und der jugendliche Elan des 71-Jährigen. Die Geige wirkte so präsent, dass man die im Orchester fehlenden Streicher nicht einmal vermisste. Ergänzt wurde das Programm durch Mozarts *Haffner-Sinfonie*, Erik Saties Musik zur Pantomime *Jack in the Box* in der Orchesterfassung von Darius Milhaud und Ernst Kreneks *Potpouri für großes Orchester* op. 54. Letzteres ist ein erstaunliches, atmosphärisch dichtes Porträt der Stadt Köln, das man – in Anlehnung an Gershwins *Ein Amerikaner in Paris* – „Ein Österreicher im Rheinland“ taufen könnte. Es verbindet Eindrücke vom bunten Karnevalstreiben (mit Operetten-Anklängen und laut und schräg aufspielenden rheinischen Musikkapellen), Jazz und lateinamerikanische Tänze mit dem Klang der Domglocken und kurzen Phasen des Innehaltens. (Krenek spricht selbst vom „*dionysischen Eindruck*“ der Stadt.) Zweifach wird der gebürtige Rheinländer Beethoven zitiert: spöttisch mit den Klängen des *York'schen Marsches*, ernsthaft mit dem charakteristischen Sarabanden-Rhythmus der *Egmont-Ouvertüre*; das eine Zitat könnte auf die antipreußische Spottlust der Rheinländer deuten, das andere auf die alliierte Rheinlandbesetzung nach dem Ersten Weltkrieg.

Auch das Kammerkonzert *Von Nachtmusiken und Nachtigallen* in der Marienkirche mit dem NFM Leopoldinum Chamber Orchestra aus dem polnischen Wrocław stellte interessante Kontexte her. Ernst Kovacic dirigierte neben zwei hinterlassenen Streichquartett-Sätzen Weills (im Streichorchester-Arrangement), Kreneks *Symphonische Elegie für Streichorchester* op. 105 (zum Andenken an den Komponistenkol-

legen Anton Webern) und der *Serenade für Streichorchester* op. 2 des polnischen Komponisten Mieczysław Karłowicz ein Lied Ernst Kreneks für Kammerensemble und Sopran. „*Die Vögel*“ op. 68 a entstanden auf das Gedicht „*Ihr Menschenkinder*“ aus Karl Kraus' „*Wolkenkuckucksheim*“, einer 1923 entstandenen Bearbeitung von Aristophanes' Komödie *Die Vögel*. Verblüfft fühlte sich der Hörer zurückversetzt in den musikalischen Jugendstil, zu Franz Schreker oder Alexander Zemlinsky. Beeindruckend bewältigte die junge polnische Sopranistin Agata Zubel die in Umfang und stimmlicher Beweglichkeit enorm anspruchsvolle Vokalpartie; dazu trug sie stilgerecht ein jugendstilartiges schwarzes Kleid mit silbernen Applikationen. Unmittelbar darauf folgten drei Broadway-Songs von Weill in einem Arrangement für Streichorchester: *Lost in the Stars* aus der gleichnamigen Musical Tragedy, *You understand me so* aus *Love Life*, und *One life to live* aus *Lady in the Dark*. Die Verblüffung wuchs noch – zum einen, weil die Sängerin genau so gut den bluesigen, swingenden, raueren Tonfall in der Tiefe beherrschte, zum anderen, weil Weills Orchestersatz in Stimmführung und Atmosphäre plötzlich so europäisch wirkte. Das orchestrale Vorspiel zum Song *Lost in the Stars* könnte auch von Gustav Mahler stammen. Die immer wieder behauptete große Diskrepanz zwischen dem „europäischen“ und dem „amerikanischen Weill“ schrumpfte hier erheblich zusammen.

Auch das Abschlusskonzert mit dem Orchester der Komischen Oper Berlin unter Leitung der jungen litauischen Dirigentin Giedrė Šlekytė präsentierte neben einem bekannten Repertoire-Stück, Schuberts *Unvollendeter Sinfonie*, drei Raritäten: Alban Bergs *Passacaglia-Fragment* von 1913, Kreneks *Concerto grosso* Nr. 2 op. 25, und die beiden erhaltenen Sätze aus Weills *Divertimento für Orchester* op. 5. Von diesen beiden Sätzen steht das Scherzo (auf durchaus originelle Weise) in der Gattungstradition.



Einladung nach Dessau-Roßlau (Foto: A. Hauff)

Aber was hat den damals 22-jährigen in Berlin geritten, in sein Divertimento (vom Wortsinn her Unterhaltungsmusik) eine *Choralfantasie* einschließlich Männerchor einzubauen? Der Choral mit dem strengen Text *Herr Gott, dein Zorn tu von uns wenden*, den die Herren der Berliner Singakademie mit angemessenem alttestamentarischen Ernst vortragen, ist nirgends sonst nachweisbar. Da bleibt nur der Schluss, dass Weill ihn erfunden hat oder hat erfinden lassen, „aus Daffke“, wie der Berliner sagt – so ähnlich wie Krenek, der 1923 mit einem Klavierwerk *Toccata und Chaconne* (mit einem Anhang von Tanzsätzen) über den gar nicht existierenden Choral *Ja ich glaub an Jesum Christum* an die Öffentlichkeit trat. In Weills *Choralfantasie* jedenfalls ahnt man schon das Choralvorspiel *Lasst euch nicht verführen* aus der *Mahagonny-Oper* voraus, das seinerseits eine Reminiszenz ist an die Szene der Geharnischten aus Mozarts *Zauberflöte*.

Eine Liednacht mit einem Rückbezug auf das Vorjahresmotto „*Vom Lied zum Song*“ bot die Salzburger Musikhochschule Mozartium in der Johanniskirche. Drei fortgeschrittene Studierende, die Sopranistin

Anne Reich, die Mezzosopranistin Alice Hoffmann und der Tenor Thomas Huber, teilten sich in der ersten Hälfte eine ansprechende Folge von 24 Liedern, die mit zeitgenössischen Vertonungen von Gedichten aus Wilhelm Müllers *Winterreise* begann und über Franz Schubert und Hugo Wolf zu den Weill-Zeitgenossen Joseph Marx, Paul Hindemith und Ernst Krenek führte. Als versierter Klavierbegleiter bewährte sich Dario Vagliengo, und betreut wurde das Programm von Prof. Wolfgang Holzmaier. Es endete mit drei Weill-Chansons aus dem Exil, vorgetragen von Alice Hoffmann. So nuanciert und fesselnd im Ausdruck habe ich *Complainte de la Seine*, *Nannas Lied* und *Der Abschiedsbrief* selten erlebt. Erfreulich war, dass hier und in den weiteren besuchten Programmen mit vokaler Musik die Liedtexte abgedruckt waren; hier haben die Veranstalter die Kritik aus dem Vorjahr berücksichtigt.

Den zweiten Teil des Programms mit noch einmal 24 Liedern übernahm dann Wolfgang Holzmaier persönlich, begleitet von seinem Salzburger Professoren-Kollegen Siegfried Mauser. Eingeleitet vom Lied „*Motto – auf einen chinesischen Theewurzellöwen*“ trugen sie Hanns Eislers *Lieder und Elegien* nach Gedichten aus Bertolt Brechts *Hollywooder Liederbuch* vor – melancholische, freundliche und auch zornige Reflexionen über Heimweh, die Situation des Exils und den Zustand der Welt, die sich im Kirchenraum zu einer Art weltlicher Kantate rundeten. Dem eher spröden Tonfall Eislers gab Holzmaiers Bariton eine volltönende, sprechende Eindringlichkeit, Mauser sekundierte wach und gut dosiert am Klavier, und immer wieder sprangen dem Hörer einzelne Passagen als besonders aktuell vor Augen und Ohren. Die Musik wirkte plötzlich völlig auf der Höhe des Augenblicks. Am Ende stand das auf eine Dämonen-Maske gemünzte Lied *Die Maske des Bösen*: „*Mitfühlend sehe ich die geschwellenen Stirnadern, andeutend / wie anstrengend es ist, böse zu sein.*“

Am nächsten Tag sind Landtagswahlen in Sachsen-Anhalt; die Wahlbeteiligung ist recht hoch, viele Menschen auf dem Weg ins Wahllokal tragen ein bitter-entschlossenes Gesicht in den Sonntagvormittag. Am Abend stellt sich heraus: Die AfD hat das Direktmandat im Wahlkreis Dessau-Roßlau gewonnen – und das in einer Stadt, die sich in den letzten Jahre tapfer gewehrt hat gegen die Neonazi-Aufmärsche zum Jahrestag des Bombardements von 1945, die inzwischen nicht ohne Stolz zurückblickt auf ihre aufklärerische Tradition, die sich etwas zugute hält auf ihre Offenheit gegenüber der klassischen Moderne vor 90 Jahren, als das Bauhaus aus Weimar nach Dessau zog, und die auch die Internationalität des Weill-Festes genießt. Muss man nun eine Zerreißprobe befürchten? Wer von Süden her ins Zentrum fährt, erblickt an einer tristen Plattenbau-Wand ein überdimensionales rotes Plakat. Von weitem schon erkennt man in großer Schrift: „Dessau-Roßlau hat viel zu bieten: Fürsten, Aufklärer, Visionäre.“ Gegenüber plakatiert die AfD Artikel 1 des Grundgesetzes: „Alle Staatsgewalt geht vom Volke aus.“ Dagegen wäre ja nichts einzuwenden, steckte nicht im AfD-Begriff von „Volk“ der völkische Nationalismus des 19. Jahrhunderts. Nicht ohne Grund spricht Festival-Intendant Michael Kaufmann am nächsten Tag im *Deutschlandfunk* davon, es gebe – neben den großen wirtschaftlichen Problemen – in Sachsen-Anhalt eine „grundsätzlich latente ausländergefeindliche Haltung“.

Speziell in Dessau-Roßlau kommt aber noch einiges dazu: Da ist auch das „ewige“ Gefühl der Zurücksetzung gegenüber Magdeburg und Halle, der jahrelange Eindruck, dass in der Landeshauptstadt durchregiert wird, der schleichende und offene Rückbau von Wohnquartieren und Kulturinstitutionen, die zurückkehrende Furcht vor Abwanderung und Resignation. Dem widerpenstigen, undiplomatischen André Bückner, der bis 2015 das Anhaltische Theater

geleitet hat, muss man im Nachhinein den Versuch zugute halten, den Protest zu artikulieren, ohne auf die Parolen und Sympathien der Rechten zu schielen. Bückner und sein Dramaturg Andreas Hillger spürten, was in der Luft lag. Die Landesregierung, allen voran Kultusminister Dorgerloh, wollte damals nicht hören. Nun muss das Nachfolge-Kabinettt daraus lernen. Dessen erste Schritte stimmen aber eher bedenklich. In einer partei- und regierungsinternen Auseinandersetzung entzog Ministerpräsident Reiner Haseloff dem designierten Bildungs- und Kulturminister Marco Tullner das Kulturressort und siedelte es in der Staatskanzlei an. Im Lutherjahr 2017 ist die Kultur also nun Chefsache. Fürs Repräsentative dürfte damit gesorgt sein. Aber darin erschöpft sich Kultur ja nicht, und das weiß auch die Kurt-Weill-Gesellschaft.

2017 soll das Weill-Fest unter dem Motto *Luther, Weill & Mendelssohn* stehen. In der Ankündigung heißt es: „Das Festival geht unter diesem Thema auf Aspekte aus 500 Jahre Reformation, 250 Jahre Aufklärung und knapp 100 Jahre Klassische Moderne ein. Der Wille zur grundsätzlichen Erneuerung, der die Reformation antrieb, die Forderung nach Toleranz in Gesellschaft, Politik und Religion, die die Aufklärung formulierte, die Klassische Moderne, die in Kunst, Technik und Gesellschaft so rasante Veränderungen verursachte, dass ein ganzes Jahrhundert sich daran bewähren musste, dienen als Grundlage für ein weiteres abwechslungsreiches, breit angelegtes Festivalprogramm, das ein Spotlight auf Werte wirft, die mühsam erungen wurden und bis heute gegen Widerstände behauptet und nicht vergessen werden sollten.“ Vielleicht sollte man für 2017 über Veranstaltungsformate nachdenken, die stärker zum Nachdenken, Nachfragen, Ins-Gespräch-Kommen und Sich-Auseinandersetzen einladen – damit die Internationalität des Weill-Festes auch zu einer Chance für die Region wird. Es steht einiges auf dem Spiel.¶



MINIMA HEGELIANA ZU BRECHTS DENKBILDERN (3) DIE GALERIE DER GEISTER

Frank Wagner



„Bei Humor denk ich immer an den Philosophen Hegel (...). Ein Augenzwinkern ist ihm aber, soweit ich sehen kann, angeboren gewesen wie ein Geburtsfehler und er hats gehabt bis zu seinem Tod, ohne daß es ihm zum Bewußtsein gekommen ist, hat er immerfort mit den Augen gezwinkert, wie ein anderer einen ununterdrückbaren Veitstanz hat.“ (GBA 18, 262)

Hegel hat in einer Galerie der edlen Geister, in der die großen Philosophen sichtbar ausgestellt sein könnten, in einem Raum der Ehre, den er selbst zu Beginn der Heidelberger Niederschrift seiner Geschichte der Philosophie imaginiert, einen festen Platz sich errungen. Die Philosophen hätten eine solche Präsentation verdient, heißt es, wegen der Kühnheit ihrer Vernunft. Indes sei die Möglichkeit einer solchen Darstellung doch eher den Persönlichkeiten der Politik vorbehalten, deren Besonderheiten des Naturells und der Leidenschaften konkret darstellbar wären. Nach Hegel gibt es keine seriöse Ikonographie der Philosophie. Er spricht nicht geradezu ein Bilderverbot aus. Aber die konkrete Gestalt des Philosophen macht für ihn keinen Sinn. Der Denker ist für Hegel, anders als für Rodin etwa, keine anschauliche Gestalt. Der Begriff braucht kein Bild seines Schöpfers. Doch wie hatte Kant den berühmten § 59 seiner *Kritik der Urteilkraft*, in dem von der Schönheit als dem Symbol der Sittlichkeit die Rede ist, eingeleitet? „Die Realität unserer Begriffe darzutun, werden immer Anschauungen erfordert.“ Dialektik als Begriff hat Realität, so empfindet Brecht, und die Vernunft hat in der Gestalt und der Geste des Philosophen nicht anders eine sichtbare Seite. Also betreibt Brecht, der Schönheit der Sprache verpflichtet, das Geschäft der

Versinnlichung, also jene *subiectio sub aspectum*, die Kant so weise anregt, getragen allein durch die eigene Stilsicherheit.

Brecht bewegt sich sicher im Feld der philosophischen Ikonographie. Er hat Vergnügen an einer Galerie der edlen Geister, von Empedokles über Sokrates bis Kant und Hegel, und hält auch ihre Gestalt für aussagekräftig. So entsteht neben einer theoretischen Rezeption von Dialektik und Widerspruch auch ein Bild des Philosophen Hegel. Der Heros der denkenden Vernunft gewinnt menschliche Gestalt. Insofern Brecht das Pathos des Heroischen verabscheut, wird es ein modernes Gemälde mit bizarren und grotesken Zügen. Brecht verschleiert das mit dem Terminus Humor, auch eine Dialektik des Zugleich, diesmal von Begriff und Bild. Er berührt damit die Tradition der frühen satirischen Hegel-Spiele (Lindner, Gruppe, Rosenkranz), die Peter Weiss mit der Gestalt Hegels in *Hölderlin* ins Seriöse wendet.

Der individuelle Charakter des Philosophen ist für Brecht auch deshalb von hohem Interesse, da er in ihm neben der Kühnheit des Denkers auch die Gestalt des Lehrers studieren möchte. Lehrer der Philosophie sind selbst nach Hegel manches Mal zu Recht berühmt, auch wenn sie zum Fortschreiten der Wissenschaft nichts beigetragen haben, aber doch zu ihrer Verbreitung. Wäre ein Philosoph Brecht in jener Galerie der edlen Geister auch vorstellbar? Wenn seine Dialektik des Zugleich von Bild und Begriff anerkannt würde, zweifellos. Brechts öffentliches Denkmal in Berlin, der Denker-Skulptur Rodins nachempfunden, hat einer solchen Ikonographie schon vorgearbeitet.

Nach Brecht hätte Hegel also ein Tourette-Syndrom besessen? Eine neuropsychiatrische Krankheit, den Tic des Augenblinzeln, ein Leben lang? Und ausgerechnet Hegel sei ein solches Gebrechen selbst nie „zum Bewußtsein“ gekommen? Es sei heftig gewesen wie ein „ununterdrückbarer Veitstanz“, den man bei Versehrten des Weltkrieges so deutlich vor Augen hat?

Der Satz, der vor dieser Vermutung Brechts steht, führt zur Auflösung des Verdachts, den kein Hegelbiograf so überliefert. Hegel hätte Pech gehabt, schreibt Brecht, er sei in Preußen angestellt worden und hätte sich also dem Staat verschrieben. Denn was folgt, zeigt den Spezialisten für Sklavensprache. In einem ersten Schritt wird das Bild eines willfähigen Staatsphilosophen zertrümmert durch den Nachweis von Widersprüchen, in denen Hegel sein Widersprechen klug versteckt hätte. In einem zweiten Schritt wird auf die Doppelbödigkeit einer Sprechweise verwiesen, die Vordergrund und Hintergrund sehr wohl zu scheiden weiß, für Zensoren Einverständnis signalisiert und für Revolutionen Horizonte eröffnet.

Für Hegels Biograf Rosenkranz wäre Hegel und Augenzwinkern eher eine heterogene Fügung gewesen. Er referiert die Herbheit und Hartnäckigkeit eines fast tyrannischen Charakters mit Bedauern, spricht von der Macht der Bestimmtheit im privaten wie öffentlichen Auftreten, einer schroffen Widerborstigkeit und einem kraftvollen Zorn, überliefert das Bild eines durch und durch ernsten Charakters mit trüber Kehrseite und wenig Lust an Versöhnung, dafür aber grimmiger Befriedigung am Entgegengesetzten. Freundschaft schien bei Hegel immer eine eher durch Feindschaft erst bewährte. Brecht hat diese reale Seite Hegels nicht interessiert, wenn er sie überhaupt kannte.

Das Geheimnismotiv, also die Aufteilung der Philosophie Hegels in eine esoterische

und eine exoterische Schicht, spielt in der Hegelrezeption von Anfang an eine gewichtige Rolle. Nur wer die Ausdrucksweisen und Funktionszusammenhänge von Sklavensprachen kennt und richtig einzuschätzen weiß, findet sich in solcher Doppelbödigkeit zurecht. Es hat etwas vom Zwielficht der Freimaurer. Es gibt ein Arcanwissen, das öffentlich verborgen bleiben soll und zugleich in die Öffentlichkeit hineinwirken will. Hier entwickeln sich Sprechweisen, die ein Innen und ein Außen, ein direktes und ein indirektes Reden, ein offenes und ein verschlüsseltes Kommunizieren kultivieren, um Zensur zu täuschen, Aufpasser zu überlisten oder eine Obrigkeit in Sicherheit zu wiegen. Da steht in einem Vorwort zu einem Lehrbuch der Satz: Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig. Alle Oberaufseher lehnen sich befriedigt zurück und alle Zensoren geben dem Lehrbuch ihr Nihil obstat. Im Lehrbuch selbst wird aber die Unvernunft der Wirklichkeit, der wahren Wirklichkeit also, Satz für Satz nachgewiesen. Revolutionäres wird diaphan. Sklaven werden unter den Begriff der Freiheit gerückt. Der Monarch wird zu einer machtlosen Galionsfigur.

Brechts Bild des augenzwinkernden Philosophen findet sich bei Heine in der Einschätzung vorgeprägt, Hegel habe scholastisch und verklausuliert nur deshalb formuliert, um Staat und Kirche zu täuschen. „Nur die Eingeweihten lächelten ob solchem Irrtum, und erst wir eiferten gegen Hegel“ (ed. Briegleb 5, 499, Lutetia, Anh.), mit genau jenen Polemiken von Staatshörigkeit und Glaubensnähe, mit denen noch Brecht sich herumschlagen muss.¶

Zitate: zu Brecht (GBA/Bd./S.): Werke. Große komm. Berliner u. Frankfurter Ausg. Hg. v. Hecht (u.a.). Berlin (u.a.): Suhrkamp 1988-2000; zu Hegel: (tw/Bd./S.): Werke in 20 Bänden. Ed. Moldenhauer/Michel (=Theorie Werkausgabe). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969-1970

EIN SCHLÜSSEL ZUR SCHATZKAMMER

Archivdatenbank der Akademie der Künste ist online

Pressemeldung der Akademie der Künste

Das Archiv der Akademie der Künste zählt zu den bedeutendsten interdisziplinären Archiven zur Kunst und Kultur der Moderne im deutschen Sprachraum. Seit kurzem sind seine umfangreichen Bestände für jeden online recherchierbar. Zudem stehen die Akten der Preußischen Akademie der Künste digitalisiert zur Verfügung.

Unter <https://archiv.adk.de> lassen sich detaillierte Informationen zu 1.020.000 Archivalien und 462.000 analogen wie digitalen Objekten abrufen. Zu den Beständen gehören neben der Kunstsammlung und dem vom Historischen Archiv betreuten „Gedächtnis“ der Akademie zurzeit 1.130 Vor- und Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern, die Archive von 45 Institutionen und Verbänden sowie 70 thematische Sammlungen.

Neben Basisinformationen zu allen Beständen (Inhalt, Umfang, Benutzbarkeit, Literatur) werden die bereits bearbeiteten Archivalien in der Online-Datenbank detailliert beschrieben. Zum Beispiel lässt sich ermitteln, ob der Text vom Mackie-Messer-Song im Original vorliegt, mit wem Heinrich Mann korrespondierte, was Friedrich Hollaender komponierte und in welchen Rollen Elisabeth Bergner und Paul Wegener brillierten. Die Architekturmodelle und -zeichnungen von Bruno Taut und Hans

Scharoun sind genauso erschlossen wie die Skizzenbücher von George Grosz oder Alfred Hirschmeiers Szenografien zum Film *Solo Sunny* von Konrad Wolf. Vor allem aber lassen sich die vielfältigen Beziehungen der Künstler untereinander aufspüren. Eine einfache Datenbanksuche dokumentiert das spartenübergreifende Geflecht von persönlichen und Arbeitsbeziehungen, das ein Kennzeichen der Moderne ist.

Eine Besonderheit bieten die Akten der Preußischen Akademie der Künste. Trotz Kriegsverlusten ist die Geschichte der drittältesten europäischen Akademie gut dokumentiert. Über 2.000 Aktenbände werden in der Datenbank nicht nur ausführlich verzeichnet, sie sind auch digitalisiert verfügbar. Auf Knopfdruck können sie von jedem online gelesen und heruntergeladen werden. Die Akten sind nicht nur eine herausragende Quelle zur deutschen und Berliner Kunst- und Kulturgeschichte, sie sind auch ein hervorragendes Hilfsmittel für biographische Recherchen. Hier lassen sich Spuren von Daniel Chodowiecki, Karl Friedrich Schinkel und Max Liebermann genauso nachvollziehen wie die von Ricarda Huch, Renée Sintenis und Käthe Kollwitz – ideale Forschungsbedingungen, die nun auch online genutzt werden können. ¶

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

Oben: Übersicht über die Gliederung der Bestände des Bertolt-Brecht-Archivs.

Unten: Ein Beispiel aus dem Hainer-Hill-Archiv.

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV ONLINE

Iliane Thiemann

Auch die Bestände des Bertolt-Brecht-Archivs sind in der neuen Archivdatenbank der Akademie der Künste erfasst und seit Dezember 2015 online recherchierbar. Viele Archivalien können im Lesesaal digitalisiert abgerufen werden, die des Hainer-Hill-Archivs bereits teilweise online.

Die Anmeldung für die Archivbenutzung erfolgt jetzt als elektronische Selbstregistrierung über unsere Datenbank. Selbstverständlich können Sie sich auch ohne Registrierung, als „Gast“, einen Überblick über unsere Bestände verschaffen. Detaillierte Hinweise zur Benutzbarkeit finden Sie in den Informationen zu den Archiven und Sammlungen in der Bestandsübersicht (unter V = View/Ansicht). Darüber hinaus stehen Ihnen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Bertolt-Brecht-Archivs gern für Fragen zur Verfügung: bertoltbrechtarchiv@adk.de, Tel.: 030/200571800).

BRECHT

Das gesamte Programm

jetzt unter

www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11

86152 Augsburg

Telefon 0821-518804

Fax 0821-39136

post@buchhandlung-am-obstmarkt.de

www.buchhandlung-am-obstmarkt.de

Sicher online zahlen ist einfach.



Wenn Sie mit paydirekt, unserem neuen Service, direkt mit Ihrem Girokonto bezahlen können. Und dem guten Gefühl, dass Ihre Daten in sicheren Händen sind. Ein Bezahlverfahren made in Germany.

Einfach im Online-Banking registrieren.
Infos unter: sska.de/paydirekt

**Jetzt gewinnen:
Einkaufsgeld**

im Gesamtwert von

500.000 €

Teilnahmebedingungen unter
sska.de/paydirekt
Gewinnspiel bis 31.10.2016