

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

25. JAHRGANG

HEFT 2/2018



BRECHT-FESTIVAL IN DER STADT A. (FOTO), BRECHT-TAGE IN B.  
D. HENNING VS. J.-P. REEMTSMA ÜBER BRECHT-BENJAMIN  
E. SCHERZER: BRECHT AUF DER BÜHNE IN ÖSTERREICH  
K.-D. KRABIEL: 700 INTELLEKTUELLE, 1 DRUCKFEHLER

Wagner

# BRECHT

Das gesamte Programm  
jetzt unter  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://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](mailto:post@buchhandlung-am-obstmarkt.de)  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)

# INHALT

Editorial . . . . . 2

Impressum . . . . . 2

## FESTIVAL

Notizen vom Augsburger Brecht-Festival. . . . . 3  
*Michael Friedrichs*

Ironie und Wut. Ein Samstagabend beim  
Brecht-Festival 2018. . . . . 8  
*Andreas Hauff*

Den Brecht-Preis 2018 erhält die Autorin  
Nino Haratischwili . . . . . 10

## TAGUNG

„Brecht und das Fragment“: Brecht-Tage 2018  
in Berlin . . . . . 11  
*Christian Hippe*

## FILM

Brechts Filmnachlass im Zeitalter digitaler  
Reproduzierbarkeit . . . . . 14  
*Christian Hippe*

## STALIN

Moral und Verdächtigung . . . . . 16  
Anmerkungen zum Brecht-Bashing von Jan Philipp  
Reemtsma im Katalog zur Benjamin/Brecht-  
Ausstellung in Berlin  
*Dieter Henning*

Anmerkungen zu den Anmerkungen . . . . . 25  
*Jan Philipp Reemtsma*

## REZENSION

Band 3: „Zahn der Zeit“ und weitere Notizen  
aus BB's Schreibwerkstatt . . . . . 28

## LYRIK

700 Intellektuelle beten einen Druckfehler an 30  
*Klaus-Dieter Krabiel*

## BRECHTKREIS

Njamy Sitson spürt einer möglichen Verbindung von  
„Trommeln in der Nacht“ zur deutschen Kolonie  
Kamerun nach . . . . . 37

## THEATER

Karl Marx neben Karl Valentin: Brechts  
Doppel-„Trommeln“ in den Münchner  
Kammerspielen . . . . . 38  
*Dirk Heiße*

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ am  
Opernhaus Zürich – Musikalisch beinahe ein  
Ereignis. . . . . 42  
*Ernst Scherzer*

„Die Dreigroschenoper“ in Basel: Darf man  
Brecht so spielen? . . . . . 43  
*Ernst Scherzer*

„Der gute Mensch von Sezuan“ in der  
Wiener Scala: Würdige Nachfolger eines  
traditionsreichen Hauses . . . . . 44  
*Ernst Scherzer*

Am 23. 11. 2017 besuchten wir ab 19.30  
Uhr eine Aufführung im „Theater am  
Schiffbauerdamm“ in Berlin. Oder: Ein un/be/  
erkanntes Stück „vom armen B. B.“ . . . . . 45  
*Gerd Koch (unter Mitarbeit von Dea Komagie  
und A. N. R. Warbasse)*

## BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-  
Archivs . . . . . 47  
*Zusammenstellung: Helgrid Streidt*

## LESERBRIEF

Leserbrief von Siegfried Seidel . . . . . 53

Das zweite Augsburgere Brecht-Festival unter der Leitung von Patrick Wengenroth war sehr gut besucht, Motto „Egoismus versus Solidarität“. Es bot viel Stoff zum Diskutieren und Nachdenken – und wie nach bisher jedem Festival zum berühmten „Sohn der Stadt“ gab es lebhaften Beifall ebenso wie schroffe Kritik. Insbesondere die Inszenierungen und Gastspiele wurden gelobt, aber mehrere Medien vermissten auch den Glanz und eine Strahlkraft über Augsburg hinaus. Andreas Hauff und ich haben Eindrücke von einer Reihe von Veranstaltungen notiert.

Christian Hippe berichtet über die Berliner Brecht-Tage, bei denen Brechts Fragmente im Mittelpunkt intensiver Diskussionen standen.

Dieter Henning hat sich mit dem Beitrag von Jan Philipp Reemtsma im Berliner Brecht-Benjamin-Katalog (Stichwort Massenmordphantasie) auseinandergesetzt, und Reemtsma hat darauf geantwortet.

Klaus-Dieter Krabiel ist zu der Überzeugung gekommen, dass es in dem Erstdruck des berühmten Gedichts über „700 Intellektuelle“ einen Druckfehler gab, der zu erheblichen Fehlinterpretationen geführt hat, und legt seine Argumente dar.

Band 3 der *Notizbücher* ist erschienen, als viertes Werk der Reihe. Auf 734 Seiten werden Brechts Notizbücher 9 bis 12 von 1921 erschlossen, mit sehr erfreulichen und hilfreichen Lesefrüchten; ein Schwerpunkt der Notizen ist: Dickicht!

Und wir haben Besprechungen von Theaterinszenierungen in München, Zürich, Basel, Wien und Berlin!

Lesen Sie wohl! ¶

Michael Friedrichs

## Dreigroschenheft

### Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

[www.dreigroschenheft.de](http://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](http://www.wissner.com)

[redaktion@dreigroschenheft.de](mailto:redaktion@dreigroschenheft.de)

[vertrieb@dreigroschenheft.de](mailto: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 Heißeferer, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

**Autoren in dieser Ausgabe:** Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Dirk Heißeferer, Dieter Henning, Christian Hippe, Gerd Koch et al., Klaus-Dieter Krabiel, Jan Philipp Reemtsma, Ernst Scherzer, Helgrid Streidt

**Titelbild:** „Dickicht“, Foto: Ute Langkafel, Gorki Theater Berlin

**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.

# NOTIZEN VOM AUGSBURGER BRECHT-FESTIVAL

*Michael Friedrichs*



**FR 23.2.** 19:30 „REVOLUTION“ heißt der Begriff im Hintergrund der **FATZER**-Inszenierung am Theater Augsburg – in den wenigen Minuten, in denen die Buchstaben komplett lesbar sind. Sonst entstehen andere Worte oder auch nichts – spannend, wie die ganze Inszenierung. Die Rezensenten der Augsburger Medien sind sich weitgehend einig, dass das Stück sperrig und ein harter Brocken ist, man lobt die Schauspieler, hadert mit der Regie. Man müsste aber doch zuerst die Leistung von Dramaturgie und Regie loben, eine Stückfassung erstellt und auf die Bühne gestellt zu haben. Nur als Inszenierung wird diese Textfragmentekumulierung überhaupt diskutierbar. Und die Inszenierung musste bei null anfangen, man hat nicht bereits Bilder im Kopf wie bei Brechts klassischen Stücken, von denen eine Regie sich dann mehr oder weniger überzeugend absetzt. Hier war neu zu schaffen. Das Arrangement mit der kahlen Szene und dem Laufgraben, der was von Schützengraben hat, hat eine klare, offene Struktur.

Brechts Text ist in erster Linie lyrisch. „Allen Menschen zugleich gehört die Luft und die Straße / Frei zu gehen im Strom der Verkehrenden / Menschliche Stimmen zu hören, Gesichter zu sehen / Muß mir erlaubt sein.“ Insofern geht es hier (noch) nicht um episches Theater. Daraus Spannung aufzubauen und zu halten, ist eine Herausforderung. Drehe und wende die Worte hin und her, lass ihre Wucht auf dich wirken. Dass es um Mehrdeutigkeit geht, hat man durch die einzeln dreh- und erleuchtbaren Lettern von NOITULOVER verdeutlicht.

Die vier Deserteure sind in ihrer Charakterzeichnung deutlich voneinander unterschieden, sie sind individualisiert, ebenso die beiden Frauenfiguren und der Soldat. Das Auf und Ab der weiteren Personen, in die sich die Spieler zeitweise verwandeln, geschieht teils mit komödiantischem Spaß. Die Hasenkostüme am Schluss laden zu Interpretationen ein.

Die Inszenierung ist kraftvoll, eine Energieleistung, die dem Publikum ebenfalls viel abverlangt. „Zu viert hofften sie in diesem von ihnen erwarteten Aufstand mithelfen zu können.“ Das Haupt-Thema, auf das diese Bühnenfassung sich konzentriert, ist offenbar die Frage: Entsteht aus der Kriegsmüdigkeit eine revolutionäre Situation (wie in Russland 1917)? Und wenn nein, warum nicht? Was hat das mit den Individuen zu tun, die hier zusammengewürfelt sind? Geht es in erster Linie ums Essen? Ist aufopferungsvoller Kampf nötig? Es ist Brechts eigene Erfahrung 1918/19, die hier reflektiert wird, und es sind die Diskussionen der Linken in der frühen Weimarer Republik. Brecht zeichnet Spaltungslinien: Die „Weiber“ vor dem Bäckerladen, wo sie kein Mehl bekommen, sagen denunziationsbereit über Fatzer: „Warum ist er nicht im Feld, wo er hingehört?“ Der Soldat, den Fatzer anspricht, ist nicht abgeneigt zu helfen. „Linker Chor“ und „rechter Chor“ diskutieren über das Menschenbild. Koch entwickelt sich zum Gegenspieler von Fatzer. „Seht / Euch an diese vier, denn ihr werdet sie / Untergehend sehn handelnd wie / Aufwärtsgehende.“ Das Ganze ist ein Lehrstück im Embryonalzustand. Unbedingt sehenswert. Gerne auch mehrfach.

**SA 24.2.** Schon zum zweiten Mal bemängelt die Lokalzeitung fehlenden Glamour beim diesjährigen Brecht-Festival: **KEINE MILVA!** Lokalredakteure haben ein feines Gespür dafür, ob sie selber denken müssen oder ob ihnen große Namen auftretender Künstler das Artikelschreiben erleichtern. Festivalleiter Patrick Wengenroth macht es ihnen nicht leicht, er hat nicht Namen gebucht, sondern Konzepte. Und er schreckt nicht davor zurück, bei der Eröffnung das Publikum aufzufordern, evtl. fehlende Puzzlestücke durch eigenes Denken zu ergänzen. Bei der Premierenfeier nach „Fatzer“ im Martinipark diskutierten auch ältere Besucher sehr angeregt.

18:00 Volles Haus im Brecht-Haus beim Vortrag von Richard Pickardt über **BRECHTS FRÜHE KRIEGSLYRIK**, plus Konzert von Christel Peschke. Der junge Wissenschaftler legt den Akzent auf die klangliche Dimension von vier sehr unterschiedlichen Gedichten des jungen Brecht zum Ersten Weltkrieg; der Beitrag wird im nächsten Sammelband von Prof. Hillesheim erscheinen.

ab 19:30 **LANGE BRECHTNACHT** – großartiges Konzert von **DANIEL KAHN & THE PAINTED BIRD**, mit Sasha Lurje, deutsch-jiddisch-englisch, mit Textprojektion und kraftvollen Grafiken auf der Leinwand. Engagiert, unpathetisch, humorvoll, mitreißend und mit teils historischem Repertoire – Tucholskys ‚Küsst die Faschisten‘, Brechts ‚Füchsin und Hahn‘, und, sehr bewegend, ‚Arbeter Froyen – Working Women‘ von dem jüdisch-russisch-amerikanisch-anarchistischen Dichter David Edelstadt 1891.

Vorher im Weissen Lamm **„SAME OLD SONG“**, präsentiert von JJ Jones. Ein attraktives Konzept: Trage deine eigene originelle Version eines vorgegebenen, allseits bekannten Liedes vor – diesmal „The Winner Takes It All“ von Abba 1980. Schwer, sich

zu entscheiden, welche Version am besten war – Interpretation mit Opernstimme und Harfe; Eigentext im Münchner Dialekt mit guter Stimme zur Gitarre; das Lied auf dem Gameboy; auf der Drehorgel; eine Rockversion?

**SO 25.2.** 14:00 Über längere Strecken redeten sie aneinander vorbei im **„ABC DER SOLIDARITÄT** – ‚Ich glaub nicht, was ich denk‘. Da sitzen Bazon Brock, Stefanie Sargnagel und Kathrin Röggla auf der Brechtbühne, und ein kluger Radioredakteur versucht eine Diskussion zu moderieren. Das scheitert rasch an der schwer diskutablen Selbstherrlichkeit des alten Professors, der mit routinierten Paradoxien die junge Stefanie Sargnagel so aus der Fassung bringt, dass sie ihr Statement nur noch lesend vortragen kann. Sehr schade – viele junge Zuhörer\*innen waren gerade ihretwegen gekommen. Am klarsten ist Kathrin Röggla mit ihrer Kritik an vertraglichen Schweigegeboten aller Art, die nur durch riskantes Whistleblowing durchbrochen werden können. Das erinnert sie an das listige Schreiben der Wahrheit bei Brecht – dessen anscheinend problemlosen Umgang mit dem Konzept Wahrheit sie problematisiert.

16:00 In der überquellenden Annakirche ein klarer und engagierter Vortrag von Gregor Gysi über Brecht und Fatzer. Die Theaterintendanz hat zu einer **„THEATER-PREDIGT“** eingeladen. Einprägsamer Satz von Gysi: „Bei Brecht gibt es nie eine Figur, bei der man denkt: So möchte ich auch sein. Und das ist Absicht.“ Er ist ein profunder Kenner und spricht mehr über Brecht als über Fatzer, da er die hiesige Fassung und Inszenierung nicht kennenlernen konnte. Er kritisiert die „Terroraffinität des Lenismus“ und grenzt ab, „was der Kapitalismus schaffen kann – und was nicht“. Er könne nur Probleme lösen, die durch den Kauf von Produkten lösbar seien, nicht





aber Ungerechtigkeit wie z.B. die Armut. Ungewolltes Resultat des globalisierten Kapitalismus sei, dass der Lebensstandard nun auf der ganzen Welt vergleichbar geworden ist. – Als Umrahmung singt Anatol Kabisch kraftvoll die „Ballade vom Wasserrad“ und den „Kälbermarsch“. Viel Beifall, anschließend lädt Dekanin Susanne Kasch zum Glühwein im Annapunkt.

18:00 Gastspiel Theater Bremen, „**DER GUTE MENSCH VON SEZUAN**“ im Martini-Park. Shen Te/Shui Ta ist doppelt besetzt, mit zwei jungen Frauen, und zwar durchgängig. Interessant, aber was ist der Erkenntnisgewinn? Eine der beiden schmeißt sich gleich anfangs routiniert an einen der drei Götter ran – welche der beiden Seelen in ihrer Brust soll sich da ausdrücken? Von den Akteur\*innen bekommt man sehr unterschiedliche Stilarten zu sehen – neben ernsthaftem Spiel des Wasserverkäufers und des Fliegers werden vor allem Karikaturen von Personen gezeigt. Auch Shen Te/Shui Ta agieren teilweise grotesk, v. a. als Shui Ta: Das Karnevaleske überschwemmt oft den Stückinhalt. Neben einige überzeugende Bühnenlösungen (Fabrikarbeit an goldenen Rettungsdecken im Hintergrund, kurz und konzentriert; Lied vom achten Elefanten mit sehr schöner Scherenschnitt-Projektion – übrigens das Einzige, was in dieser Produktion etwas an den Schauplatz China erinnert) treten zahlreiche Gags ohne Mehrwert – z.B. fette, zeitweise betrunkenen Götter, die sich am Ende auch noch Schwellköpfe von Trump und Donald Duck aufsetzen müssen. Oder eine Musikzutat des sehr guten Musikers vor der Pause: eine gesungene Liste der chinesischen Namen im Stück, mit ein paar Mal hineingeflochtenem „Ho Chi Minh“ – enorm witzig. Den Schlusssdialog zwischen Shen Te und den Göttern („Aber ich brauche den Vetter“ – „Nicht zu oft“) sowie den berühmten Epilog hat man gestrichen. Hier bleiben keine „Fragen offen“, außer nach dem Regiekon-

zept. Aber man muss einräumen: Das Publikum war begeistert.

**MO 26.2.** 9:00 „**FISCH FASCH**“, eine sehr anregende Poesie-Parcours-Installation vom FaksTheater im Brechthaus. Hierauf gehen wir ausführlicher im nächsten 3gh ein.

18:00 Rathaus: Öffentliche **GEDENKSTUNDE** zum 74. Jahrestag der Bombardierung von Augsburg. Prof. Dr. Dietmar Süß hält einen Gedenkvortrag zum Thema „Woran erinnern? Augsburg, der Luftkrieg und der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit“. Er geht auf die internationale Erinnerungskultur ein und zeigt, dass die ersten Gedenkformen in Deutschland von den Nazis selbst veranstaltet wurden. Eine Bilderfolge von den Zerstörungen wird projiziert. – Die Veranstaltung ist kein Teil des Brechtfestivals, das wäre aber vorstellbar, z.B. zum 75. Jahrestag 2019. BB hat sich intensiv mit dem Luftkrieg und seiner Heimatstadt auseinandergesetzt.

**DI 27.2.** 20:00 **BEST OF POETRY SLAM** im Parktheater. Leider überraschend ohne Michel Abdollahi – aber seine Vertretung David Friedrich ist vom Start weg so souverän und schlagfertig beim Grillen der Jurykandidaten, dass man kaum was vermisst (außer Michels Schampus). Das Konzept ist gegenüber früher geändert: Nur vier Slammer, davon zwei im Finale. Jeder bringt zwei Texte (und die 10-Minuten-Grenze wird nicht forciert). Im Finale nochmal jeder zwei Texte, davon einer mit Musikbegleitung von der Band (Girisha Fernando und Co). Quichotte aus Köln, Temye Tesfu aus Berlin (nach seiner Schulzeit und Slammerisierung in Augsburg), Tanasgol Sabbagh aus Berlin, Philipp Herold aus Heidelberg. Alle mit viel Können, kleine Schwankungen bei der Jury, das Ergebnis fast zufällig. Im Finale Philipp und Quichotte, Philipp gewinnt die Applausabstimmung.

Gab es Texte zum Thema „Egoismus versus

Solidarität“? Der Moderator erklärte, sie hätten festgestellt, dass alle Texte von diesem Thema handeln. Witzig. Bisschen weniger Fortentwicklung in Richtung Entertainment und vielleicht eine Prise Brecht-Bezug hätte ich passend gefunden.

**MI 28.2.** 19:00 Meine eigene Veranstaltung, zusammen mit Anatol Käbisch (Theater Augsburg), im Hoffmannkeller: „**DER LIEBHABER AUF DER BARRIKADE** – Brecht 1917-1919“. Eine Besprechung steht unter <https://www.daz-augsburg.de/?p=62104>.

**DO 1.3.** 20:30 Im Sensemble-Theater „**DER KALTE HAUCH DES GELDES**“ von Alexander Eisenach. Ein Stück über die Ähnlichkeit des Goldrauschs im Wilden Westen mit der modernen Finanzspekulation („Derivathandel“). Mit Musik von Rainer von Vielen, der aber nicht mitspielt. Schöne Kostüme, aus denen bemerkenswert viel Staub herausgeklopft wird. Ein Refrain vom gesellschaftlichen Antagonismus („Als der Todfeind des Menschen noch der Mensch war, und nicht das Kapital“) erweist sich Tage später als Ohrwurm. Wie der Derivathandel funktioniert, habe ich am Schluss immer noch nicht begriffen.

**SA 3.3.** 17:00 Live-Hörspiel „**DIE GESCHICHTE MEINER EINSCHÄTZUNG AM ANFANG DES DRITTEN JAHRTAUSENDS**“ von Peter Licht. Patrick Wengenroth im Textilmuseum, zusammen mit dem Musiker Matze Kloppe und Anja Caspary als Interviewerin. Geistreiche Wortkunst, sehr ironisch, auch heiter-melancholisch, gut gesungen, sehr gelungen (→ *nachfolgende Besprechung von Andreas Hauff*).

19:30 Das Maxim Gorki Theater Berlin präsentiert „**DICKICHT**“ in der Brechtbühne. Dies heißt nicht „Im Dickicht der Städte“, weil in die Inszenierung einige weitere Texte (nicht alle von Brecht) beigegeben wurden. Es ist im Unterschied zu „Fatzer“ ein fertiges Stück, zunächst zeitnah aufgeführt

(Uraufführung der späteren Fassung 1927 in Darmstadt), später selten. Es brüskiert Zuschauer, die nach dem Grund des Kampfes dieser zwei Männer fragen, erheblich, und Brecht hat davon abgeraten – man solle den Kampf wie einen Boxkampf betrachten. Die Regie (Sebastian Baumgarten) ist einen ungewöhnlichen Weg gegangen: Das Stück wurde zunächst auf der Probephöhne komplett mit Kostümen und Bühnenbildern gefilmt, und dieser Film wird nun in Ausschnitten – teils auf ein Signal der Schauspieler – auf die große Leinwand projiziert. Im Vordergrund wird in schwarzen Arbeitsklamotten auf der weitgehend kalten Bühne gespielt: teils live wie im Film, teils variiert, teils diesen ersetzend. Eine Verstärkung des Verfremdungseffekts? Jedenfalls ergibt sich eine enorme Intensivierung der Spannung und Aufmerksamkeit, und zwar ganz ohne Klamauf und so kunstvoll, dass das Wort jederzeit im Mittelpunkt steht und die hochaufgeladene Sprache des jungen Brecht zu ihrem Recht kommt. Als der Lynchmord an Shlink sich abzeichnet, werden Bilder von Rostock-Lichtenhagen eingespielt; im Übrigen hat man Aktualisierungen nicht nötig gefunden, aber einige Text von Brecht und anderen Autoren hinzugegeben. Mit Sicherheit ein Höhepunkt dieses Festivals, vielleicht der bisherigen Festivals überhaupt.

**SO 4.3.** 14:00 Film „**VALENTINA**“ (2016) von Maximilian Feldmann und Brecht/Eislers Kantate „Die Mutter“ (1949) im Textilmuseum. Zweimal Hungerexistenz einer Mutter und ihrer Familie. Im Film eine vielköpfige Roma-Familie in Mazedonien – in der Kantate eine Mutter, die zur Unterstützung ihres Sohnes den Kampf gegen Ausbeutung und Unterdrückung im Russland von 1905 aufnimmt. – Der Film, in schwarzweiß und ohne alle Kommentierung, ist harter Stoff. Die fröhliche Valentina (etwa 10-jährig) stellt ihre Familie vor, die im Elend wohnt und vom Betteln und Sperrmüllsammeln lebt; das Jugendamt hat schon mehrere Ge-



schwister in Heime gesteckt. Das Kind, das bisher anscheinend nur ein Jahr die Schule besucht hat, hofft, Lehrerin werden zu können.

Die Kantate „**DIE MUTTER**“ beruht auf dem Brecht-Drama, das wiederum auf einem Roman von Maxim Gorki basiert (Gorki musste 1905 aus Russland fliehen und vollendete sein Buch in den USA). Manche dieser Lieder sind berühmt, manche fast berüchtigt: „Lob des Lernens“, „Lob des Kommunismus“. Sozusagen als Gegengewicht gegen solches „politisch Unkorrektes“ (Abbott) wurde der Film ausgewählt. Die Leitung hat Geoffrey Abbott, der wie kein anderer in Augsburg mit der Brechtmusik verwachsen ist. Am Flügel neben ihm Johannes Bosch, Solist\*innen sind Lea-Sophie Salfeld und Manuel Wiencke, und zusammen mit dem 21-köpfigen Projektchor bieten sie ein mitreißendes Hörerlebnis von hoher Präzision.

19:00 Zweites Gastspiel des Gorki Theaters Berlin, diesmal das **EXIL-ENSEMBLE** mit „**WINTERREISE**“: Ein Berliner zeigt einer Gruppe Geflüchteter auf einer Busreise Deutschland. Die Erfahrungen sind ernüchternd: Der Busfahrer benimmt sich wie ein Blockwart, in Dresden demonstriert Pegida, in Weimar ist Buchenwald, in München ist die Allianzarena leer. En passant berichten die Reisetilnehmer von ihrem Leben, ihrer Flucht, ihren Hoffnungen, mit viel Ernst und viel Humor. Die Texte, gesprochen auf Arabisch oder Englisch, werden auf mehrere Bildschirme deutsch und englisch projiziert. Mittelpunkt des Stücks ist Brechts Gedicht „Über die Bezeichnung Emigranten“ von 1937, das in drei Sprachen den Programmflyer schmückt. Auf den halbrunden Bühnenhintergrund werden betörend schöne Grafiken und Filme projiziert. Im anschließenden Publikumsgespräch erwähnen die Künstler, dass es Brechts nach dem Krieg in Zürich gebildetes Exil-Ensemble war,

das sie mit zu dieser Gründung inspiriert hat. Das Ensemble besteht erst seit Herbst 2016, hat bereits weitere Produktionen in Arbeit, derzeit ist die Finanzierung nur bis Ende dieses Jahres gesichert (Näheres unter <http://www.gorki.de/de/exil-ensemble>).

Der Auftritt bildet einen fast idealen Schlusspunkt des Festivals. Insbesondere die beiden Gastspiele des Gorki-Theaters, ebenso wie der Fatzer des Theaters Augsburg, haben gezeigt, dass heutiges Theater relevant, aktuell und bewegend sein kann, ohne mit Mätzchen und Firlefanzen die Inszenierungen aufzupeppen. Der begeisterte Respons des erfreulich altersgemischten Publikums hat das bekräftigt.

**DI 6.3.** Die Lokalzeitung äußert in einer zusammenfassenden Würdigung noch einmal ihre Unzufriedenheit mit dem Festival: Weniger Besucher als früher! (als noch das Große Haus zur Verfügung stand) Der Glanz fehlt! (Fernsehstars) Keine Uraufführung! (Schreib schneller, Brecht!) Blöder Termin! Und muss immer die örtliche Szene eingebunden werden?

Bisschen Hollywood, oder wenigstens Filmball-Atmosphäre, für ein paar Tage in Augsburg, das ist offenbar die Sehnsucht der geballten Kulturkompetenz der Lokalzeitung. Das ist aber erkennbar weder der Auftrag noch die Absicht von Patrick Wengenroth, er will hartnäckig „dem Denken Attraktivität erspielen“. Wir freuen uns auf das nächste Festival, 22. Februar bis 3. März 2019. ♪



Andreas Hauff

Nur zwei kleine Scheiben vom großen Kuchen des Brecht-Festivals konnte ich mir in diesem Jahr abschneiden, und gegensätzlicher hätten sie nicht schmecken können. Am Samstagabend des zweiten Festivalwochenendes präsentierte zunächst Patrick Wengenroth im Staatlichen Textil- und Industriemuseum eine Live-Version des Hörspiels **DIE GESCHICHTE MEINER EINSCHÄTZUNG AM ANFANG DES DRITTEN JAHRHUNDERTS** von PeterLicht. Letzteres wurde schon 2013 im Deutschlandradio Kultur gesendet und ging auf Lichts gleichnamiges Buch von 2008 zurück. Wengenroth übernahm seinerzeit Bearbeitung und Regie der Hörspiel-Version. Erstaunlich entspannt, dabei hellwach, stellte sich der künstlerische Festival-Leiter nun als Kunstfigur PeterLicht selbst lesend, singend und rezitierend aufs Podium, dabei assistiert von der Berliner Radiomoderatorin Anja Caspary als Interviewerin, dem Pianisten und gelegentlichen Mitsänger Matze Kloppe und einem Rechner, der die Lieder des echten PeterLicht mit ein wenig Schlagzeug- und Streichersounds anreicherte.

Obwohl die erzählte Geschichte vom Anfang des Jahrtausends stammt und vor zehn Jahren schriftlich niedergelegt wurde, hat sie an Charme und Hinterhältigkeit nicht verloren. Fröhlich und wohlgenut holt uns Patrick Wengenroth alias PeterLicht aus der Sphäre der Möbelhaus-Wellness und des notorisch positiven Denkens ab, in der der Mensch tagsüber in seine Meetings geht und abends mit Freundin und Freunden das Leben genießt. Auch er ist einer davon, ihm geht es finanziell gut, na ja, einigermaßen gut eben – was nach einigen Erzählanläufen bedeutet: Man war schon stärker verschul-

det. Trotzdem genießt man sein Leben auf der fast noch fabrikneuen Edeldouch, die, genau besehen, schon einige Kratzer hat, und, noch genauer betrachtet, wegen ein bis zwei verkürzten Beinen in unbequemer Schräglage liegt, bis sie schließlich am Ende gar nicht mehr existiert, ohne jedoch dem Genuss des Feierabends abträglich zu sein. Doch plötzlich bricht die Apokalypse über den Erzähler und die Dinge herein. Im Boden der Wohnung tut sich ein Krater auf, der bis in die tiefer liegenden Stockwerke reicht. Ein unheimlicher Sog kehrt das Innerste der Behausung nach Außen, nebenan stürzt eine ganze Häuserzeile zusammen, Wassermassen brechen von oben über ihn herein, und mitsamt seiner Freundin und der Waschmaschine saugt ihn der abwärts führende Strudel auf. Doch am Ende war dies alles nur ein bemerkenswert unblutiger Albtraum, und wir hören, wie er am nächsten Morgen wieder zur Arbeit fährt; die nächsten Schläge sind ja erst für den Nachmittag angekündigt.

Dazwischen singt Wengenroth PeterLichts Lieder, die die erzählte Handlung unterbrechen, kommentieren und dementieren, episch in der dramatischen Funktion, aber leichtfüßiger als bei Brecht. Von Ferne erinnert es an die feine Art, in der Johannes Brahms vor gut 150 Jahren Ludwig Tiecks *Die schöne Magelone* als Liederzyklus mit Zwischentexten vertont hat. Doch bei Licht geht es nicht um Abenteuer und Liebe, sondern meist um die kleinen Dinge und Gedanken des Alltags, begleitet von leiser Melancholie, spielerischer Ironie und einem Funken Hoffnung. Eine unerwartete Perle ist das *Lied vom Ende des Kapitalismus* – nicht kämpferisch, nicht euphorisch,

sondern eher getragen von Staunen und Erleichterung: *Vorbei, vorbei, jetzt isser endlich vorbei. (...) Weißt du noch, wir regelten unsere Dinge übers Geld. (...) Der Kapitalismus, der alte Schlawiner, is' uns lang genug auf der Tasche gelegen. (...)*“ Aber das ist wohl auch nur ein schöner Traum gewesen. Denn im letzten Lied, *Rein in die Hosen*, funktionieren wir schon wieder – und „*Wie ich in diesen Plot geraten bin, fragst du mich. Weiß ich doch nicht.*“ Schön an Lichts Liedern ist ihr Wort- und Bilderwitz, der in deutschsprachiger Popmusik selten zu finden ist. („*Ich lag wie ein gestrandeter Wal auf der Seenplatte meines Minus-Geldes.*“) Es ist eine Musik, in der es auf die Texte ankommt und man die Texte versteht – im Gegensatz zum schnulzigen Schlager einerseits, dem pseudokritischen Hiphop-Gebell andererseits. Zum Chanson reicht es musikalisch nicht, dafür sind die leidenschaftlich intonierten Akkordmuster zu starr und zu stereotyp, die Melodiefolgen zu schlicht. Aber vielleicht ist es gerade dieser klare Rahmen der Musik, der dem lyrischen Ich in beunruhigenden Zeiten Halt und Anker gibt – mag auch die Welt untergehen, dagegen steht ein stabiles „*Ich singe, also bin ich.*“

Ganz anders setzt sich der Abend mit der Produktion **FATZERNATION** des Theter-Theaters fort. An die Stelle der weißgetünchten Nüchternheit im weitläufigen Obergeschoss des Textilmuseums tritt die demonstrativ heruntergekommene Beton-Ästhetik des engen Saals über dem City-Club. Auf gedrängt gestellten Holzstühlen sitzt das Publikum sich auf zwei Seiten gegenüber, von unten dringen in stillen Momenten laute Unterhaltungen und dröhnende Beats herauf. Die vier Darsteller kommen aus dem Publikum; sie tragen futuristische Mischungen zwischen Uniform und Raumanzug, sie treffen sich in der Mitte, lösen überdimensionale Kabel von ihrem Körper und deklamieren laut, dass sie von diesem Krieg genug haben. Lieselotte Fischer und Larissa Pfau, Jonas Graber und Saba Zorah,

zwei junge Frauen und zwei junge Männer, verkörpern wechselweise Fatzer und seine Kameraden Koch, Büsching und Kaumann, den Chor und die übrigen Figuren des Stücks, darunter auch Therese Kaumann, deren Rolle deutlich zurückgenommen ist. „*Das mit den Frauen*“, sagt Regisseur Leif Eric Young im Programmblatt, „*dieses Geschlechterkapitel braucht kein Mensch.*“

Überhaupt ist nicht viel von der historischen Grundierung des Stoffes zu spüren. Was im Text steht von dem Entsetzen, dem Grauen und der unheimlichen Langeweile des Stellenskriegs, von der wachsenden Hungersnot der Bevölkerung, von der Notwendigkeit, nach der Desertion von der Front unentdeckt zu bleiben, geht unter im aggressiven Gestus und Ton der Darsteller, die sich zwar vom kollektiven Wahn des Krieges abstöpseln, dafür aber selbst zu einer Art Kampfmaschinen werden. Erst geht es ihnen noch um Fleisch, also tierische Nahrung, dann entwickeln sich schwer deutbare Rivalitäten, und schließlich wird Fatzer aus unerfindlichen Gründen eine Art Sündenbock, den es umzubringen gilt. Dramaturgin Eva Katharina Ries spricht zwar im Programmblatt vom Wechselverhältnis von Denken und Affekt; auf der Bühne bleibt aber nur der Affekt als beständig gesteigerte Wutrede – garniert durch ein paar (pseudo-)revolutionäre Zitate aus Schillers *Räubern* und Büchners *Dantons Tod*, aus denen mehr Ressentiment als Raisonnement herausklingt.

Das junge Darsteller-Quartett macht das in stimmiger szenischer Choreografie, mit beeindruckender körperlicher Präsenz und maximalem Stimmeinsatz. Zwischenzeitlich sind die Vier auf der Leinwand zu sehen: demnach im zivilen Leben keine Kampfroboter, sondern freundliche, zugängliche Mitmenschen. Die Leinwand zeigt auch, von einem altertümlichen Epidiaskop projiziert, ein paar Titelbilder von Illustrierten: Fleisch, das brennende World Trade Center

in New York, Recep Tayyip Erdoğan. Am Ende wird sie hochgezogen, die Schauspieler öffnen die dahinterliegenden Fenster und schreien ihren Text hinaus auf den mit Nachtschwärmern und Fußballfans besetzten Königsplatz. Der Königsplatz grölt Unverständliches zurück.

Interessant ist die aus dem Lautsprecher eingeblendete Zwischenmusik. Sie ist eine schlichte Folge harter, energischer Paukenschläge, einmal abgemildert durch darüber gelegte Streicherklänge, doch sie steht weder im vorwärtstreibenden, kollektivierenden Vierviertel-Takt noch im gemütlichen und gemeinschaftsstiftenden Dreiviertel-Takt, sondern im sperrigen Fünfviertel-Takt. Der sorgt für ein Moment des Innehaltens und passt zur Erkenntnis der Dramaturgie, dass es eine vermeintlich feste „Wir-Identität“ nicht gebe. Aber auch der Abschnitt *Mars, Bringer of war* aus Gustav Holsts bekanntem Orchesterwerk *Die Planeten* steht im Fünfviertel-Takt, und wie alle Sternzeichen meint er eine anthropologische Konstante.

Was also bleibt von dieser Aufführung? Die Welt im Zeichen des Krieges aller gegen aller? Der Hass der nationalistischen Hetzer, der IS-Kämpfer, der Fußballfans, der Wutbürger? Der gemeinsame Nenner des „*Ich brülle, also bin ich.*“? Und das als Fatzer-„Nation“? Viel mehr vermag ich nicht zu erkennen, und das ist erstaunlich wenig für ein Stück, das immerhin aus dem Überdruß traumatisierter Menschen am Krieg erwächst. Aus welchen Verletzungen erwächst diese unbändige Wut, könnte man beispielsweise fragen. Doch „*Wen interessiert die Geschichte von diesen unsympathischen Ärschen?*“ fragt der Regisseur provozierend und entdeckt hinter alldem „*Texte von einer einzigen Person: Das ist Brecht. Das ist der Fatzer.*“ Aber bitte, der schrieb ja auch nicht im luftleeren Raum und kannte eine Menge Zwischentöne! ¶

## Den Brecht-Preis 2018 erhält die Autorin Nino Haratischwili

### Preisverleihung 19. April 20 Uhr

Den mit 15 000 € dotierten Bertolt-Brecht-Preis der Stadt Augsburg erhält in diesem Jahr die Autorin Nino Haratischwili für ihre Theaterstücke und ihren Roman „Das achte Leben“. Der Preis wird nun alle zwei Jahre verliehen. Haratischwili, 1983 in Georgen geboren, ist Theaterregisseurin, Dramatikerin und Romanautorin. Die öffentliche Preisverleihung ist am 19. April um 20 Uhr im Goldenen Saal des Augsburger Rathauses, die Laudatio hält Andreas Platthaus (Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung).

Haratischwilis Romane und Theaterstücke lassen sich mit den großen Exildramen Bertolt Brechts in Verbindung bringen, heißt es in der Begründung der Jury. Es wird ihre Begabung hervorgehoben, komplizierte historische Prozesse, Revolutionen und Kriege ebenso wie menschliches Versagen, Opportunismus und Machtmissbrauch sowie individuelle Katastrophen in sinnliche Geschichte und großartige Frauenfiguren zu fassen, was an Brechts „Mutter Courage“ und seinen „Kaukasischen Kreidekreis“ erinnere.

Einem breiteren Publikum wurde Haratischwili durch ihren Roman „Das achte Leben (Für Brilka)“ (erschienen 2014) bekannt. Darin wird der Aufstieg und Fall des Kommunismus von der vorrevolutionären Zeit bis ins Nachwende-Europa aus der Perspektive einer georgischen Familie geschildert. Derzeit ist in Hamburg eine Bühnenfassung dieses Romans zu sehen (Thalia Theater). Nino Haratischwilis Produktivität ist beeindruckend – seit 2006 hat sie 15 Theaterstücke verfasst und schon zahlreiche Preise und Stipendien erhalten. ¶

## „BRECHT UND DAS FRAGMENT“: BRECHT-TAGE 2018 IN BERLIN

*Christian Hippe*

„Brecht und das Fragment“ lautete das Thema der Brecht-Tage vom 5. bis 9. Februar in Berlin. Ein besonderes Anliegen lag für die Projektleiter Astrid Oesmann und Matthias Rothe darin, Fragmente nicht im Sinne eines ästhetischen Scheiterns zu verstehen, sondern als eigenständige Ergebnisse innerhalb eines Prozesses – vergleichbar mit einer Ästhetik der Theaterprobe, bei der man ebenfalls nicht von Scheitern sprechen könne. Mehr noch bestand die Idee darin zu fragen, inwiefern das Fragmentarische gar als eine Grundqualität der Poetik Brechts zu gelten habe und Brecht als ein Meister des Fragmentierens zu verstehen sei.

Roger Behrens wählte in seinem Eröffnungsvortrag die „Athenäums-Fragmente“ Friedrich Schlegels als Ausgangspunkt und hier insbesondere eine Passage, in der von der „praktischen Universalität“ die Rede ist, die aus der „Totalität der Einmischung“ erwachse. Von dieser Formulierung schlug er den Bogen zum „eingreifenden Denken“ Brechts, das sich dadurch auszeichne, dass es – wie es für jede Form der Emanzipation von grundsätzlicher Bedeutung sei – von der Forderung nach Universalität getragen werde, sich aber auf eine Totalität beziehe, die nicht vorab gegeben sei, sondern sich erst im Eingreifen prozessual entwickle. Der textlichen Form des Fragments, wie sie Schlegel seinen Gedanken zugrunde legt, erkannte Behrens genau diese ästhetische Qualität zu, als Form auf etwas zu verweisen, das sich erst noch zu etwas Ganzem entwickle. In genau dieser Hinsicht lohne auch in puncto Brecht die Überlegung, nach anti-systematischen, anti-prinzipiellen, fragmentierten Ansätzen in seinem Werk zu fragen, auch jen-

seits der offensichtlich Fragment gebliebenen Texte.

In der Diskussion allerdings wurde, wie auch am nachfolgenden Tag, deutlich, dass es keinesfalls unproblematisch ist, Brecht in eine Fragment-Ästhetik der Romantik einzuordnen. Statt künstlich gestaltete ästhetische Fragmente seien Brechts erhaltene Textfragmente, so Tom Kuhn, als Etappen innerhalb eines kontinuierlichen Arbeitsstroms zu verstehen – was nicht in Frage stelle, dass Brecht sich dem hohen Rang von Fragmenten innerhalb der literarischen Tradition bewusst gewesen sei und Stücke wie „Woyzeck“ und „Faust“ als ‚perfekte Fragmente‘ schätzte.

Der zweite Tag widmete sich praktischen Fragen der Übersetzung von Brechts Fragmenten. Konkreter Anlass dafür – wie insgesamt für das Thema der Brecht-Tage 2018 – war die Drucklegung des Fragmente-Bands der englischsprachigen Brecht-Ausgabe bei Bloomsbury. Kuhn, Herausgeber des Bandes, führte aus, dass es vor allem das „Fatzter“-Fragment gewesen sei, das den Verlag habe überzeugen können, einen solchen Band mit Stück-Fragmenten überhaupt in die Werkausgabe aufzunehmen. Als Ausgangstext für die Übersetzungen sei dann nicht auf bekannte deutsche Ausgaben der Werke Brechts, sondern auf die Archivmaterialien selbst zurückgegangen worden.

Charlotte Ryland berichtete über ihre Übersetzung von „Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda“. Ihr Ziel war es, die Offenheit des Textes beizubehalten, etwa indem Szenen nicht collagiert, sondern getrennt

als Varianten präsentiert werden. Ganz anders verfuhr Tom Kuhn im Falle des „Fatzer“-Fragments. Um englischsprachigen Theatern eine spielbare Fassung anzubieten, habe er aus dem großen, 500 Seiten umfassenden, chaotisch überlieferten Textkonvolut anhand der erkennbaren Fabel eine spekulative Rekonstruktion vorgenommen – entsprechend früherer Spielfassungen wie jener von Heiner Müller – und Szenen, die sich nicht in seine Rekonstruktion hätten einfügen lassen, als Appendix angehängt. Vom Publikum wurde dieses spekulative Vorgehen durchaus kontrovers aufgenommen, als Sakrileg, und zwar auch, weil der Charakter des Nicht-Fertiggestellten dadurch zurücktrete und eine ganz bestimmte Vorstellung von Theater bedient werde, wohingegen Inszenierungen wie diejenige von Jürgen Kuttner gezeigt hätten, wie sehr man gerade mit dem unstrukturierten, ungeordneten Textmaterial arbeiten könne.

Als weitere beteiligte Übersetzerin am englischsprachigen Fragmente-Band stellte Phoebe von Held ihre zusammen mit Matthias Rothe angefertigte Übersetzung des „Fleischhacker“-Fragments vor, das bekanntlich auf den naturalistischen Roman von Frank Norris zurückgeht. Brecht habe, wie die erhaltenen Textfragmente kenntlich machten, zunächst das Symptomatische, Spezifische des Romans herausgearbeitet. Die erhaltenen Fragmente würden daher, so Phoebe von Helds Interpretation, der selbstreferentiellen Logik folgen, den Roman gleichsam zu fragmentieren.

Wie man Brechts Fragmente auf dem Theater inszenieren könne, darum ging es am dritten Tag der Brecht-Tage. Melanie Albrecht und Michael Wehren stellten ihre unter Einfluss von bzw. in Anlehnung an Brechts „Fatzer“-Fragment entstandenen Arbeiten des Theaterkollektivs *friendly fire* vor: die Performance „ZOROPA“ und den Walk „Go! Fatzer! Go!“, ein Stadtspaziergang durch Mülheim, bei dem der „Fat-

zer“-Text mit dem Realraum abgeglichen und das heutige Mülheim gleichsam als Kriegslandschaft gelesen wurde.

Als weitere Gesprächspartnerin berichtete die Theaterregisseurin Claudia Bosse von ihrer inzwischen 20 Jahre zurückliegenden Inszenierung des „Fatzer“-Fragments in Genf (Théâtre du Grütli). Es sei für sie, so Bosse, der Versuch gewesen, szenisch mit dem Text zu arbeiten, ohne die Möglichkeiten, d.h. die offenen Stellen des Textes zu eliminieren. So konnten bspw. Textpartien, die schriftlich auf den Boden gemalt waren, frei vom Publikum abspaziert werden. Andere Sprechpartien und Auftritte von Akteuren in dem als Gesamtbühne definierten Gebäude folgten ohne vordefinierte Reihenfolge, auf kurzfristigen Zuruf.

Auf diese zurückblickende Diskussion über den Umgang mit Brecht-Fragmenten auf der Bühne schloss sich am vierten Tag eine konkrete szenische Aufführung der Gruppe „Fatzerapparat“ an. Die Besonderheit der Inszenierung unter dem Titel „Anatomie“ lag darin, dass Ausschnitte aus Brechts „Fatzer“-Text von kommentierenden, stark performativen Passagen durchbrochen wurden, die auf gemeinsame Gespräche und Diskussionen der Gruppe über den Text zurückgehen und von dem Regisseur Florian Hein für den szenische Einsatz modelliert wurden. Umstritten unter diesen Hinzufügungen war in der anschließenden Diskussion eine parodistisch überzogene Werbeeinlage für das Matriarchat – entstanden als Entgegnung auf die sexuelle Drastik des „Fatzer“-Textes –, da fraglich blieb, inwiefern die Ironisierung inhaltlich passend war.

Der letzte Tag der Brecht-Tage war einer Tagung vorbehalten, um einzelnen Aspekten nochmals pointiert nachzugehen. Neben den Beiträgen von Nicholas Johnson, Milena Massalongo, Ramona Mosse und einer abschließenden Performance von Susanne



Sachsse setzten insbesondere die Vorträge von Tom Kuhn und Martin Kölbl Akzente, da sie sich nochmals dezidiert der Problematik des Fragment-Begriffs stellten.

Tom Kuhn, der zum Thema „Gedichte/ Fragmente“ sprach, führte aus, dass etwa ein Zehntel der Gedichte der Großen Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe (GBA) als Fragment gekennzeichnet wären. Selbst im Lyrik-Band der englischen Werkausgabe sei im Kommentar mehrfach von „Fragment“ die Rede, obwohl eigentlich keine Fragmente aufgenommen werden sollten. Dabei sei es mehr als fraglich, wann bei einer Notiz von einem lyrischen Fragment die Rede sein könne. So wies Kuhn bspw. auf das Problem hin, bei Notizen entscheiden zu müssen, wann ein Zeilenumbruch dem mangelnden Platz geschuldet oder aber semantisch bewusst gesetzt ist. Als Beispiel führte er Brechts Notiz „WB“ anlässlich des Todes von Walter Benjamin an. Es sei durchaus fragwürdig, diese Notiz überhaupt als Gedicht zu verstehen. Andererseits aber lohne es, den Text als Dichtung aufzufassen. Der Begriff „Fragment“ sei dafür allerdings nicht präzise genug. Es bedürfe vielmehr einer eigenen Begriffstypologie, um zu benennen, wann ein Text verworfen wurde oder schlicht vergessen oder aber als bewusst unfertiger Text bereits ‚fertig‘ sei.

Auf einer Präzisierung im Umgang mit dem Fragment-Begriff bestand auch Martin Kölbl. Für den Umgang mit Brechts „Notizbüchern“ beispielsweise sah er diesen Terminus als gänzlich ungeeignet an, da er Differentes miteinander vermenge. Die Notizbücher könnten vielmehr als Netzwerk von Ideen und Formen, als eine experimentelle Textur charakterisiert werden. Um mit Blick auf andere Texte Brechts mit dem Fragment-Begriff arbeiten zu können, schlug Kölbl eine Differenzierung in zeitlicher Dimension vor. Auf Vergangenes bezogen rücke die Materialität der Überlieferung in den Blick, bspw. Papierabriss und

Textverlust. Im weiteren Sinne seien damit textliche Überbleibsel benannt. Auf Gegenwärtigkeit hin betrachtet, müsse man von einem Formkalkül sprechen, einer auf dem Fragmentarischen aufbauenden Strategie („vollendetes Ganzes“ im Sinne Schlegels). Schließlich könne man das Fragment vor der Perspektive eines Zukünftigen betrachten, im Sinne einer ideellen Spekulation auf ein Ausgebliebenes, sich noch Ergebendes. Brecht sei es primär um das Material gegangen, um Wertstoff für Neues, für Überarbeitungen. Ein Fragment-Begriff in der Perspektive auf die Gegenwart oder auf Zukunft liege bei Brecht nicht vor. Entsprechend könne man auch nicht von einer gezielten Fragmentierung sprechen, also einem gezielten Schaffen von Fragmenten. In seinen weiteren Ausführungen ging Kölbl auf Brechts „Gösta Berling“ ein, einen Text, der nicht einfach als Fragment vorliege, sondern letztlich durch die GBA dazu gemacht wurde. Alleine schon der GBA-Band-Titel „Fragmente und Projekte“ sei irritierend, da hier zunächst einmal eine Grenze hätte gezogen werden müssen. Die GBA, so Kölbl, tue einfach so, als hätten alle Fragmente vollendete Stücke werden können, wenn nur ausreichend Zeit vorhanden und die Umstände günstiger gewesen wären. Bereits an dieser Stelle müsse ein philologisch und editorisch präziser Umgang mit dem Terminus Fragment ansetzen.

Ein Dokumentationsband zu den Brecht-Tagen 2018, der alle Beiträge und die Diskussionen der Abendveranstaltungen umfasst, ist in Planung. ¶

Dr. Christian Hippe arbeitet am  
Literaturforum im Brecht-Haus.

# BRECHTS FILMNACHLASS IM ZEITALTER DIGITALER REPRODUZIERBARKEIT

*Christian Hippe*

In Berlin diskutierten Martin Koerber, Johanna Schall und Bernd Stegemann über die Bedeutung des neu erschlossenen und gesicherten Filmbestands des Bertolt-Brecht-Archivs

Es sei schlicht „spooky“ gewesen, die privaten Filmaufnahmen von Brecht und Familie zu betrachten, so Bernd Stegemann über seinen Eindruck nach erster Sichtung des Filmbestands des Bertolt-Brecht-Archivs, der Ende letzten Jahres in der Akademie der Künste in Berlin vorgestellt wurde. Bisher sei Brecht für ihn eine Leseerfahrung gewesen. Der Effekt, jetzt die lächelnden Augen Brechts in einer Filmsequenz gesehen zu haben, sei für ihn nicht weniger überwältigend gewesen, als wenn plötzlich Filmmaterial von Goethe aufgetaucht wäre. Doch das private Filmmaterial über Brecht und Familie ab Ende der 1920er Jahre (mit Schwerpunkt auf der Zeit des amerikanischen Exils) macht nur einen Teil des unter der Projektleitung von Anja-Christin Remmert und der Filmrestauratorin Maxi Zimmermann neu gesicherten und digitalisierten Filmbestands des Bertolt-Brecht-Archivs aus.

Den größten Teil des Bestands, der insgesamt etwa 50 Filme in gut 150 Filmbüchern umfasst und von der Deutschen Kinemathek als Depositum verwahrt wird, bilden die Dokumentationen von Brecht-Inszenierungen bis in die 1950er Jahre. Dazu zählt, als früheste überlieferte Filmdokumentation eines Theaterstücks von Brecht, die Berliner Inszenierung von „Mann ist Mann“ aus dem Jahr 1931. Die Aufnahme erfolgte in Form der Einzelbildschaltung: Statt 24 Bildern wird in diesem Verfahren lediglich ein

Bild pro Sekunde mit einer an fixem Ort positionierten Kamera aufgenommen, was bei durchlaufender Betrachtung schnelle, ruckelnde Bildabläufe zur Folge hat und an ein schlechtes Daumenkino erinnert. Brecht setzte diese Technik später bevorzugt ein; Dokumente in Realzeit sind nur in Ausnahmefällen, als kurze Filmsequenzen, überliefert. Wie aber sind die Filmdokumente in Einzelbildschaltung zu verstehen, die teils auch in unterschiedlichen Abspielgeschwindigkeiten vorliegen, etwa durch spätere Bearbeitung von Peter Voigt, der einzelne Aufnahmen verlangsamte, um die Bildfolge der realen Ablaufzeit anzunähern. B. K. Tragelehn, der im Publikum saß, wies darauf hin, dass dieses technische Verfahren für Brecht als Ersatz für Fotografien zu werten sei, mit dem Vorzug, dass man nicht dauernd habe die Rolle wechseln müssen. Das bedeute auch, dass es falsch sei, die erhaltenen Filmrollen als einen schnellen Filmfluss zu betrachten. Dann nämlich, so Tragelehn, „sehe man gar nichts“. Andererseits aber, so Anja-Christin Remmert, müsse man bedenken, dass die Dokumentation in Form der filmischen Einzelbildschaltung für Brecht nicht bedeutet habe, auf die klassische Theaterfotografie zu verzichten. Auch Martin Koerber, Leiter des Filmarchivs der Deutschen Kinemathek, widersprach, dass die Filme in Einzelbildschaltung als bloßer Fotoersatz zu verstehen seien. Er wies auf die Zwitterstellung zwischen Fotografie und Film hin, die es erlaube, das Material verschiedentlich wahrzunehmen. Die Einzelbildschaltung von „Mann ist Mann“ sei für ihn gerade deshalb ein eindrucksvolles Dokument, weil das Interesse am Medium Film und der technischen Apparatur der Filmkamera bei Brecht so stark ausgeprägt

gewesen sei – also sein Interesse an den neuen Möglichkeiten, die diese Technik bot.

Nach Brechts Tod wurde der Filmbestand unter Helene Weigel weiter ergänzt, um spätere DEFA-Verfilmungen der Werke Brechts, Dokumentarmaterial des Berliner Ensembles und dokumentarische Porträts über Brecht und Weigel. Darüber hinaus wurden Filme aus den Nachlässen Ruth Berlaus und Theo Lingens, die sich ebenfalls im Archiv der Akademie der Künste befinden, zum Brecht-Filmbestand hinzugefügt. Für die DEFA-Verfilmungen gilt, dass sie auch andernorts archivarisches betreut werden. Dennoch fand sich auch hier eine Aufzeichnung von „Die Mutter“ als Unikat in Brechts Nachlass, denn dort ist gegen Ende eine andere politische Ikonografie zu sehen als in der Fassung des DEFA-Bestands.

Solche und andere Entdeckungen waren Teil der umfassenden filmrestauratorischen Arbeiten, die nötig geworden waren, da sich erste Zersetzungsprozesse am Material zeigten. Ausgangspunkt bildete die genaue Materialrecherche und -sichtung, gefolgt von der materialtechnischen Prüfung, die schließlich eine Duplizierung zur Folge hatten, sofern es sich um erhaltungsgefährdete Unikate oder andernorts unzureichend gesichertes Material handelte. Einen weiteren, für die Benutzbarkeit entscheidenden Schritt bildete schließlich die Digitalisierung. Im Einzelfall wurde das Material zudem technisch aufgearbeitet, in Form von kleineren Retuschen, der Entfernung von Rotstich oder der Glättung von Filmrissen. Der markanteste Eingriff, so Remmert, sei gewesen, den Mitschnitt der „Hofmeister“-Aufführung in die richtige Reihenfolge zu bringen. Für alle Retuschen, die man zur Anpassung der Bildqualität vorgenommen habe, aber gelte, dass man immer auch den Roh-Scan aufbewahrt habe.

Inzwischen ist es möglich, im Filmbestand zu recherchieren. Die Daten sind im System

der Akademie der Künste eingepflegt und die Filme können unproblematisch in digitaler Form im Lesesaal der Akademie der Künste eingesehen werden. Gut 500.000 Euro hat das Projekt gekostet, das von der Lotto-Stiftung Berlin und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien finanziert wurde. So ist es mehr als wünschenswert, dass der Bestand auf viele interessierte Nutzer trifft.

Ob zu erwarten sei, dass auch Dramaturgen im Vorfeld von Inszenierungen mit dem Material arbeiten werden? Bernd Stegemanns Antwort fiel eindeutig aus: „Nein.“ Schließlich lebten wir im Zeitalter des Regietheaters, in der jeder alles neu erfinden wolle. Einen Regisseur, der sich für die Arbeiten seiner Vorgänger interessiere, so Stegemann provokant, habe er noch nie erlebt. Johanna Schall aber wiegelte ab, dass es durchaus Regisseure gebe, die Traditionsvorstellungen hätten, auch wenn das nicht bedeute, dass es gelte, etwas nachzuinszenieren. Die Filmdokumente seien wichtig, auch um dem verfälschenden, viel zu starren Eindruck der Modellbücher entgegenzuwirken. Für Stegemann jedoch stand fest, dass man sich Brecht weniger über Dokumente als über den Inhalt nähern müsse: als einem sozialistischen Dichter, der die Welt in theatrale Vorgänge habe übersetzen wollen – also vor dem Hintergrund der Aufgabe, die er sich stellte. ¶

## Anmerkungen zum Brecht-Bashing von Jan Philipp Reemtsma im Katalog zur Benjamin/Brecht-Ausstellung in Berlin

Dieter Henning

### 1 Reemtsmas Kritik an Brecht

Jan Philipp Reemtsma greift einen Tagebuch-Eintrag von Walter Benjamin vom 12. Juni 1931 auf, also nicht etwas, was Brecht geschrieben hat. Laut Benjamin hat Brecht gesagt: *„Wenn er in einem berliner Exekutivkomitee säße: er würde einen Fünf-tageplan ausarbeiten, auf Grund dessen in der genannten Frist wenigstens 200 000 Berliner zu beseitigen seien. Sei es auch nur, weil man damit ‚Leute hineinzieht‘. Wenn das durchgeführt ist, so weiß ich, da sind mindestens 50 000 Proletarier, als Ausführende, beteiligt.“*<sup>1</sup> Eine Aussage, die durch nichts zu rechtfertigen ist. Trotzdem stellt sich die Frage, wie man sie ablehnt und was man ihr zur Interpretation anfügt. Daneben, kein veröffentlichtes Statement vorliegen zu haben, sondern die Notiz aus einem privaten Gespräch, die nicht unmittelbar zur Veröffentlichung gedacht war, daneben, dass die Konjunktive nicht zu übersehen sind, ist die Aussage vom „Fünftageplan“ zu beachten, die in missglückter grimmiger Witzigkeit auf den damals gleichzeitigen stalinistischen Fünfjahresplan zur Industrialisierung in der Sowjetunion Bezug nimmt. Was immer aber zur Aussage zu erklären sein wird – sie sei ein Beitrag zu einer Debatte etc. –, sie ist politisch falsch, sie kalkuliert in politischer Absicht mit dem Leben von Menschen. Sie hat zudem eine eigenartige Moral.

Reemtsma ist zuzustimmen, Brecht habe

einen „Mafiatrick“<sup>2</sup> auf Lager; Reemtsma schreibt: *„Brecht möchte so ‚mindestens‘ 50 000 Proletarier auf die Revolution verpflichten.“* Er resümiert, *„in Phantasien vom Massenmord“* sich die *„Transformation des Proletariats als Klasse an sich zur Klasse für sich“* vorzustellen, sei: *„Kein schöner Anblick.“* Darum, um den schönen Anblick, geht es nicht. So wie sich Brecht das Benjamin zufolge vorstellt, funktioniert die Transformation des Proletariats zur Klasse für sich garantiert nicht. Immerhin ist darin aber ein Problem zu sehen, das Brecht hatte. Darüber kann man nachdenken.

Das tut Reemtsma in einer eigenen Weise. Er greift Brecht als Person an, er verdächtigt ihn. Das beginnt mit einer Verkürzung. Er schreibt, Benjamin berichte, Brecht *„glaube wieder an die Möglichkeit einer proletarischen Revolution“* und er *„mache sich auch gleich Gedanken“*. Das liest sich, als sei Brecht ganz scharf darauf, seine *„Mordphantasien“* endlich zu äußern (oder gar zu verwirklichen). Im Text von Benjamin ist das nicht so. Benjamin berichtet eine Seite vorher über Brecht: *„Er kam ‚sehr aufgekratzt‘, wie er selber sagte, weil nämlich die politischen Nachrichten aus Berlin ihn in seiner Überzeugung, in Deutschland werde man auf eine revolutionäre Situation noch jahrelang zu warten haben, erschüttert hatten.“*<sup>3</sup> Danach kommt Brecht nach Ben-

1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VI*, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1985, S. 439. Sämtliche nicht anders gezeichneten Zitate aus dem Benjamin-Text sind von Seite 438 oder 439.

2 Sämtliche Zitate aus dem Text von Reemtsma aus: *Benjamin und Brecht. Denken in Extremen*, im Auftrag der Akademie der Künste herausgegeben von Erdmut Wizisla, Berlin 2017, S. 105–108.

3 Überlegt man sich, was Brecht im Juni 1931 zu dieser Einschätzung gebracht haben könnte, wird kaum ein unmittelbarer Anlass anzuführen sein. Nach ihrem Wahlsieg bei der Reichstagswahl vom 14.9. 1930 hat-

jamin keineswegs, wie Reemtsma schreibt, „gleich“ auf seine Mordphantasie, er berichtet vielmehr – durchaus renommierend und schwadronierend, Reemtsma hat recht –, wie er „zu Beginn der Revolution in München eine Lazarettstation für Geschlechtskranke unter seiner effektiven Leitung gehabt habe“. Seine Erfahrungen sollen belegen, wie Brecht meint und Benjamin berichtet, mit den „Massen“ umzugehen sei: „Die Masse wolle privat behandelt werden, das sei im Umgang mit ihr der dialektische Hauptsatz.“ Brecht stellte sich, um Ausgang, Decken, Kohlen zu beschaffen, mit den Massen in „eine Einheitsfront der Illegalität“. Das mag privat den Massen geholfen haben, zu einer Kritik an ihnen und der Aufklärung, wie falsch es für sie war, patriotisch für das Vaterland in den Krieg zu ziehen, wird Brechts Dialektik schwerlich geführt haben. Er beschreibt Benjamin „Kollektiv-Maßnahmen“, zu denen er „geschritten“ sei (wieder ganz am „Privaten“ ausgerichtet), und danach kommt er auf die „Kollektiv-Maßnahmen“ zu sprechen, die er sich nach Benjamin für „die deutsche Situation“ ausdenkt, die zitiert worden sind und die Reemtsma aufgreift.

### Reemtsma unterbreitet Vorwürfe gegen

te die NSDAP ihre Wahlerfolge bei einzelnen Landtagswahlen fortgesetzt (in Oldenburg am 17.5.1931 hatte sie 37,2 Prozent der Stimmen). Was Brecht bewegt oder beeindruckt haben könnte und woraus er Schlüsse zog, war vielleicht zweierlei. Die Diskussion innerhalb der Partei über Aufstand oder Legalitätstaktik war im späten Frühjahr, nach den Aufstandsbestrebungen z.B. des SA-Führers Walter Stennes, zugunsten letzterer entschieden. Trotzdem wuchsen die Mitgliederzahlen der SA im Jahr 1931 um 88 000 im Januar auf 260 000 Ende des Jahres (sh. Ian Kershaw, *Hitler*, Stuttgart 1989, S. 442), zugleich hatte die Parteiführung ihre Kontakte zu Wirtschaft und Industrie verstärkt, z. B. zu Fritz Thyssen. Es gab finanzielle Unterstützung. Brecht mag gemutmaßt haben, das ließe sich agitatorisch ausnützen. Dass die NSDAP 1931 eine Betriebszellenorganisation (NSBO) gegründet hatte und damit (z. B. deren Zeitschrift „Das Arbeitertum“) in der Arbeiterschaft nicht erfolglos war, scheint ihn wenig bekümmert zu haben.



Der Stückeschreiber im Blaumann: Bertolt Brecht, etwa 1931. (Foto: unbekannt. © Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv)

Brecht; er widmet sich ihm als Person. Das Zitat bei Benjamin ist ein Anlass dafür. Reemtsma urteilt: „Die Macht über Leben und Tod ist die größte Macht, die das Leben dem Menschen bieten kann, [...]. Brecht sehnt sich nach solcher Macht und gibt dieser Sehnsucht ungeniert Ausdruck.“ Brecht sagt nicht, dass er in einem Exekutivkomitee sitzen möchte, er gesteht keine Karriereplanung, eine ungenierte Sehnsucht ergibt sich aus seinem Spruch nicht. Wäre besser, Brecht hätte sich geniert? Ist das nicht eine moralische Erwartung? Der Satz bliebe, auch wenn Brecht ein Genieren andeutete, falsch und zu kritisieren. Er ist der „Versuchung“ der Macht nicht nachgegangen, indem er Parteimitglied und Politiker wurde und in ein Komitee ging. Reemtsma sagt weiter, dass Brecht sich Benjamin gegenüber „als Möchtegern-Massenmörder stilisiert“,



und bleibt danach bei der Person Brecht, rückt aber von ihr ein wenig ab, indem er den politischen Zusammenhang, der Ausgangspunkt bei Brecht ist, aufnimmt und zugleich bestreitet: Da will etwas Revolution sein, was nur Massenmord ist. Brechts Vorschlag der Gewalt sei keine „Gegengewalt“.<sup>4</sup> „Es ist die Affirmation nach Willkür ausgeübter Brutalität, die nur einen einzigen Zweck hat: diese Brutalität auszuleben. Es ist keine Gewalt ‚zum Zwecke‘ der Revolution, sondern diese selbst.“ Klar scheint, wozu Brecht parallelisiert werden kann, was er sozusagen fordernd vorwegnimmt: „Nein, der passende Vergleich ist der Massenterror nach vorgeschlagenen Quoten, wie er unter Stalin dann üblich wurde.“<sup>5</sup> Damit ist die

Person Brecht moralisch und politisch einigermassen disqualifiziert: Als jemand mit Sehnsucht nach Macht über Leben und Tod, um den Massenmörder zu geben, ganz um die „Brutalität“ auszuleben; eben wie Stalin das getan hat.

Was dem Leser Reemtsmas vielleicht darüber hinaus im Ohr bleibt, ist die Aussage: „Die Macht über Leben und Tod ist die größte Macht, die das Leben dem Menschen bieten kann“; sie klingt, ja, wie klingt sie, staatsbezogen und staatsmännlich, der Sachverhalt, der behauptet wird, sei „für viele“ eine „Versuchung“, die der Macht nicht gewachsen seien, wie offensichtlich auch Brecht. Diese Macht wahrzunehmen, brauche es Verantwortungstätter, nicht solche Mörderr Männer wie Brecht. Reemtsma wird kaum meinen, dass jeder jeden jederzeit umlegen kann und sich so als Mächtiger über Leben und Tod fühlen und feiern kann; die Rede von der größten Macht greift weiter aus. Wenn „das Leben“ diese Macht gibt, muss eine Instanz gefunden werden, eine übergeordnete Macht, die das Problem in die Hand nimmt und verantwortlich regelt. Z. B. dadurch, dass sie Macht über Leben und Tod hat. Die Aussage vom direkten Bezug von Macht auf „Leben“ sieht ab von jeglicher konkreten historischen politischen Macht und ihrer jeweiligen Konstituierung. Statt über dergleichen zu reden, bleibt anscheinend nur die Folgerung und Forderung, zur größten Verantwortung im Leben braucht es moralische Charakterköpfe.

## 2 Anti-Tugend als Vergehen bei Reemtsma

Später im Text breitet Reemtsma aus, wozu Brecht seine 50 000 Mordbuben bringen will: „Revolutionäre werden sie erst durch die Mordaktionen.“ Überhaupt hält er es für ein Kennzeichen radikaler Revolutionäre, „dass sie im Tod schwelgen“; er zählt Himmler zu ihnen, aus dessen Posener Rede von 1943 er zitiert, im Morden „anständig“ geblieben zu sein. Ihm fällt nicht

4 Der Begriff „Gegengewalt“ ist bei Reemtsma Zitat aus: Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt, Main 2004, S. 72: „Die Gewalt, die Brecht beschwor, ist Gegengewalt.“ Die Gewalt, auf die geantwortet würde, sei die Notverordnungspolitik der Weimarer Präsidialregierungen. Außerdem weist Wizisla auf Fritz Sternbergs Bemerkung hin, Brecht äußere zugespitzte Sätze, „um die Menschen zu reizen“ (Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio, Erinnerungen an Bertolt Brecht*, Berlin 2014, S. 36). Sternberg berichtet, dass Brecht gern „vor vier bis zehn“ Männern mit Meinungen spiele, Benjamin ist dagegen allein Zeuge. Gewisse Gepflogenheiten Brechts, ob es sie gab oder nicht – sind nie ein Argument, bestimmte Inhalte von Aussagen zu entschuldigen.

5 Reemtsma meint die Massenverfolgungen vor allem der Jahre 1936–1938. Vgl.: Rolf Binner, Bernd Bonwetsch, Marc Junge: *Massenmord und Lagerhaft. Die andere Geschichte des Großen Terrors*, Berlin 2009. Die Autoren nennen als den „Schlüsseltext“ ihrer ausführlichen kommentierten Dokumentation (S. 9) vom Juli 1937: „Operativer Befehl des Volkskommissars des Inneren der UdSSR No. 00447. Über die Operation zur Verfolgung ehemaliger Kulaken, krimineller und anderer antisowjetischer Elemente.“ Ein Dreiergremium, eine sogenannte Troika – 64 Kommissionen über das Land verteilt –, jeweils besetzt mit Vertretern der regionalen Parteiführung, NKWD-Leuten und Angehörigen der Staatsanwaltschaft, war Herr über Leben und Tod. Der Befehl sah Erschießungen, Verhaftungen und Lagerweisungen nach Richtgrößen vor und überließ den Regionen bewusst ein eigenes Vorgehen (siehe die Darstellung zur „Vorbereitung“ und „Umsetzung“ der „Operation“ im genannten Buch S. 17–52 und 125–164).



auf, dass im Begriff „*anständig*“ von einer eigenen Moral bei Himmler die Rede ist und über sie nachgedacht werden könnte. Wozu Brechts Phantasiemorde dienen, weiß Reemtsma: „*Das Ungeheuerliche der Tat, das Selbst-zu-Ungeheuern-Werden, soll ihnen [...] die Ungeheuerlichkeit der Revolution, ihre Transzendierung (sagen wir: das Mit Füßen-Treten) aller (bürgerlichen) Moral verbürgen.*“ Es ist bekannt, dass Moral gegen den Nationalsozialismus, gegen Hitler, Himmler etc. wenig ausgerichtet hat, eher umgekehrt – auf Forschungen zum Nationalsozialismus sei verwiesen<sup>6</sup> – Moral, sich im Auftrag für das eigene Volk, für Nation und Staat, im Einsatz zu sehen, zur Entstehung und zum Funktionieren des NS-Regimes beigetragen hat. Ein Beispiel davon gibt Himmlers Rede.

Kann man nicht wenigstens irre werden daran, wie hilflos eine politische Moral bei denen war, die sich nicht in die nationalsozialistische eingebunden gesehen, nicht eingefügt haben? Und was war es in unterschiedlichen Fällen von viel zu wenig Widerstand für eine? Alfred Andersch fragt in seinem Buch über Himmlers Vater, einem Gymnasiallehrer für Altphilologie: „*Schützt Humanismus denn vor gar nichts?*“<sup>7</sup> Was ist, wenn von der Trauer und Niedergeschlagenheit, dass Humanismus vor gar nichts schützt, eine Spur in Brechts Werk sich findet? Das schützt Brecht nicht davor, verschiedene seiner Sprüche und Aussagen falsch, gefährlich oder monströs zu finden. Aber statt über die Person zu sprechen, wäre man bei wichtigen Inhalten. Der Inhalt, den Reemtsma vertritt

und gegen Brecht wendet, scheint im Aufrechterhalten von „(bürgerlicher) Moral“ zu liegen, gegen die vorzugehen und sich zu vergehen die von Brecht phantasievoll bestellten Mörderhorden lernen sollen, damit sie Revolutionäre werden: „*Der Massenmord macht sie zur Verkörperung der Revolution, die doch im Grunde schon am Ziel ist.*“ War Mord das Ziel der Revolution, von der Brecht phantasiert? Die Aussage, die zur langen Beschäftigung mit verschiedenen Revolutionen führen kann, unterstellt, dass mit dem Mord, also dem Vorgehen gegen die Moral, die Revolution im Fall, den sich Reemtsma für den Vorschlag Brechts vorstellt, am Ziel ist. Oder heißt „*im Grunde*“, Massenmord sei stets ein Ziel einer jeden Revolution?

Auch Moral hat eine Geschichte; bürgerliche Moral ersetzt in der bürgerlichen Revolution Vorstellungen wie Realität feudaler Moral; eine neue entsteht, wie sie z. B. in der Erklärung der Menschenrechte zusammengefasst ist. Dass darunter das Recht auf Eigentum zählt, fanden später in der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft nicht alle gut – Brecht auch nicht. Abzulesen ist jedenfalls – Reemtsma sagt von Brecht, er „*sagt das so nicht, aber was soll es sonst sein*“, ähnlich kann man bei ihm schlussfolgern –, dass derjenige, der über „*die größte Macht*“, die „*Macht über Leben und Tod*“ verfügt, ein Anhänger und durch sie angeleiteter Vertreter von Moral sein sollte. Nicht ein Mörder, der Mörder in Auftrag setzt.

### 3 Brecht und die Güte

Die ausführliche Darstellung von Brechts Befassung mit dem Gegensatz, gut zu sein und doch zu leben, wie es z. B. in den Stücken „*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*“ und „*Der gute Mensch von Sezuan*“ Darstellung findet, dass Moral und Anstand als im Vordergrund stehende Motive für Veränderung eines ökonomischen Systems, das u. a. auf ihnen beruht, nicht recht tauglich

6 Aus einem breiten Spektrum sei ausgewählt verwiesen auf die Bücher von Götz Aly und die von Harald Welzer. Dazu: Frank Bajohr, Michael Wildt (Hrsg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 2009 und: Hermann Glaser, *Bildungsbürgertum und Nationalismus. Politik und Kultur im Wilhelminischen Deutschland*, München 1993.

7 Alfred Andersch, *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte*, Zürich 1982, S. 136.

sind, kann hier nicht erfolgen, genauso wenig eine weit gefasste Auflistung von Sprüchen und Statements Brechts<sup>8</sup> gegeben werden. Ein Beispiel sei aufgegriffen. 1932 – in etwa aus der Zeit, aus der seine Aussage stammt, die Benjamin wiedergibt – veröffentlicht Brecht in Heft 6 der „Versuche“ unter dem Titel „Anmerkungen“ Kommentare zu Presseberichten über sein Stück „Die Mutter“. Er schreibt: „Es ist notwendig, dieser besitzenden Schicht, einer entarteten, schmutzigen, objektiv und subjektiv unmenschlichen Clique sämtliche ‚Güter idealer Art‘ aus den Händen zu schlagen, gleichgültig, was eine ausgebeutete, am Produzieren gehinderte, sich gegen das Verkommen wehrende Menschheit mit diesen Gütern weiterhin anzufangen wünscht. Zuerst muß unter allen Umständen diese Schicht jeden Anspruchs auf menschliches Ansehen verlustig gesprochen werden. [...] Der dem Mensch ein Wolf ist, ist kein Mensch, sondern ein Wolf. ‚Güte‘ bedeutet heute, wo die nackte Notwehr riesiger Massen zum Endkampf um die Kommandohöhe wird, die Vernichtung derer, die Güte unmöglich machen.“<sup>9</sup> Beachtenswert ist vieles an diesem Text, ob der Begriff „Vernichtung“ die physische der genannten Wolfsmenschen meint, kann heruntergespielt werden – gemeint sei die Ausschaltung im Zuge „der Notwehr riesiger Massen zum Endkampf“ oder dergleichen –, es ist wahrscheinlich nicht der unmittelbare Terror gegen die Feinde der Güte gepredigt, aber – so viel kann jedenfalls gesagt werden – der Verlust von deren Leben nicht ausgeschlossen. Anmerkenswert ist hinsichtlich der Diskussion um Brecht, die Reemtsma in seinem Beitrag aufmacht, ein Doppeltes: Brecht argumentiert mit Güte und er scheut das individuelle Vorgehen

gegen einzelne Personen nicht. Aus Güte, sie bedeutet ihm etwas, empfiehlt er das Vorgehen gegen jene, die „Güte unmöglich machen“. Das Wort Güte schreibt er als Zitat, sagt also, er nehme es auf, davon ist anderswo die Rede, und ich äußere mich dazu. Brecht schaltet sich in einen Diskurs um Moral ein, das gibt auch der Ausdruck „Güter idealer Art“ zu erkennen.<sup>10</sup> Man wird sich unter dem Begriff Inhalte von Moral vorstellen können; z. B. wählt Brecht moralisch konnotierte Begriffe, um diese „Clique“ zu verurteilen, er nennt sie entartet, schmutzig etc. Er schreibt davon, dass die „Clique“ der Besitzenden „jeden Anspruch auf menschliches Ansehen“ verlieren sollte; zugleich wird nicht zufällig aus einer ökonomischen Frage und Kritik, eine von „Menschheit“; da wird etwas in ein Höhe gehoben, wohin es nicht gehört. Aus der Eigentumsfrage wird eine Frage der moralisch Überlegenen. „Güte“ bedeutet für ihn, sich mit dem Stück „Die Mutter“ an der Seite der genannten „riesigen Massen“ zu sehen. Der Begriff von der „Kommandohöhe“ lässt sowohl an die Aussage vom „Exekutivkomitee“ aus Benjamins Zitat als auch an den Begriff der „Macht“ bei Reemtsma denken. Brecht will die Rolle als Künstler, die er glaubt, spielen zu können, durchaus spielen; er schreibt von „diesem großen Kampf“<sup>11</sup>, in dem er sich als Beobachter sieht. Er hat ein Sujet gefunden (nicht unbedingt das einzige, aber ein wichtiges). Er ist darin ein politisch Tätiger, kein Politiker. Ein kenntnisreicher Marxist oder Kommunist eher nicht, bei Marx steht die Kritik bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse im Zentrum und nicht die an bestimmten handelnden Personen, wie sie Brecht bevorzugt, wenn er die Existenz von Wolfsmenschen an-

8 Vgl. den Beitrag zu Brechts von Sidney Hook berichteter Aussage über die Vorbereitung der Schauprozesse in Moskau und die Angeklagten in 3gh 3/2017.

9 Zitiert nach *Versuche*, Reprint Frankfurt/Main 1959, S. 238–240, siehe auch BFA 24, S. 186f.

10 Auf eine genaue Auseinandersetzung um Brechts Stück „Die Mutter“ und evtl. Bezugsstellen von Brechts Zitaten wird nicht eingegangen.

11 *Versuche*, Reprint S. 239.

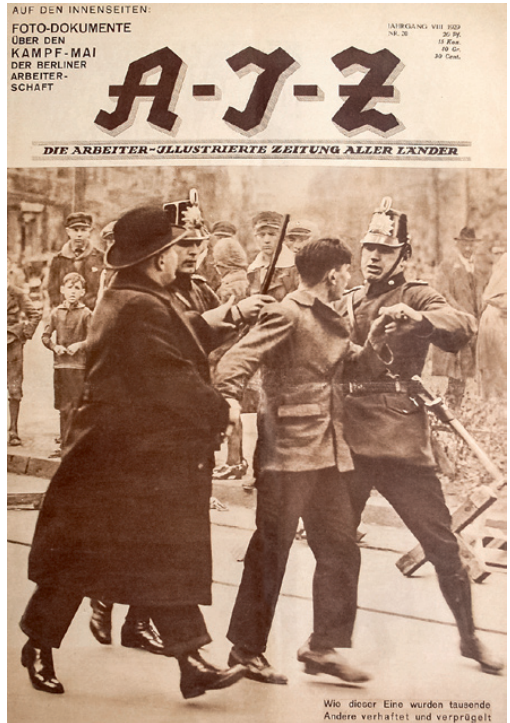
prangert und die Bösartigkeit der Kapitalistenklasse entscheidend sein soll.<sup>12</sup>

#### 4 Kritik und Moral

Im Katalog zur Ausstellung in Berlin, in dem Reemtsmas Beitrag steht, sind zahlreiche Verweise und Querbezüge, die als eine Art von Gesprächsmöglichkeit für den Leser gesehen werden können. So z. B. eine zwischen Reemtsma und Zoe Beloff über Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“. Beloff zitiert in ihrem Beitrag, der im Katalog unter der Rubrik „Faschismus“ eingeordnet ist, u. a. aus dem Schluss des Gedichts: „Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd/ Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt/ Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.“ Die Aussage ist kennzeichnend für Brecht; er führt eine Verzweiflung darüber ins Feld, dass gegen Unrecht zu wenig oder gar kein Widerstand war, nicht einmal Empörung. Die Begriffe „Unrecht“ und „Empörung“ besitzen einen moralischen Touch. Es ist u. a. die Niederlage gegen den Nationalsozialismus, die Brecht im Gedicht thematisiert, es ist nicht genügend und richtig gekämpft worden.<sup>13</sup> Brechts gesamtes Gedicht ist in den „Svendborger Gedichten“ von 1938 ein Bericht aus der Zeit des Kämpfens. Weder die Zeiten, noch Widerstandslosigkeit oder mangelnder Widerstand, nicht die Verzweiflung recht-

12 Vgl. z.B. MEW 4, S. 476 den Satz aus dem „Manifest“: „Das Kapital ist keine persönliche, es ist eine gesellschaftliche Macht.“

13 Fritz Sternberg berichtet (*Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*, Berlin 2014, S. 24f), wie Brecht bei ihm am 1. Mai 1929 zu Besuch ist und vom Fenster aus beobachtet, wie demonstrierende Kommunisten (der „Blutmai“ in Berlin, bei dem 31 Menschen getötet werden) von Polizei zusammengeschossen werden: „Als Brecht die Schüsse hörte und sah, daß Menschen getroffen wurden, wurde er so weiß im Gesicht, wie ich ihn nie zuvor in meinem Leben gesehen hatte. Ich glaube, es war nicht zuletzt dieses Erlebnis, was ihn dann immer stärker zu den Kommunisten trieb.“



Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung dokumentierte den Blutmai 1929, ein einschneidendes Erlebnis für Brecht. (Repro: [www.dhm.de/lemo](http://www.dhm.de/lemo))

fertigen 1931, als Brecht vielleicht noch eine Chance im Kampf gegen den Nationalsozialismus gesehen hat, was er gegenüber Benjamin im Sommer des Jahres sagt; nein, nichts. Aber jenes alles gehört zum Berichtswerten im Umkreis des Zitats. Reemtsma nimmt eine andere Aussage aus dem Gedicht auf und charakterisiert sie als heuchlerisch „angesichts von Benjamins Tagebucheintrag“. Es ist die Stelle – Reemtsma gibt sie nicht als Zitat wieder –: „Ach, wir/ Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit/ Konnten selber nicht freundlich sein.“<sup>14</sup> Genauso unfair in der Argumentation gegen Brecht wie der Verweis auf Stalins Troika-Morde ist die Vorstellung, die Reemtsma suggeriert:

14 Zitate aus dem Gedicht: BFA 12, S. 87.

„Man denke sich: dieses Gedicht Brechts als Hymne der mindestens 50 000 Mörder, die marodierend durch Berlin ziehen“; er argumentiert – auf Brechts Spruch gegenüber Benjamin bezogen –, der „angebliche Zweck wird zur Legitimationsrhetorik, die [...] das Gewissen kühlt.“ Angefügt wird, dass Mittel und Zwecke nicht unabhängig voneinander gesehen werden können. Aber von deren „Dialektik“, wie Reemtsma meint, ist danach nicht weiter die Rede. Von „Gewissen“ zu schreiben, verweist genauso auf Moral, wie bei Brecht die Zweckangabe der „Freundlichkeit“; der Kritik der politischen Ökonomie, wenn sich Brecht mit den Pronomen „wir“ im Gedicht dort einordnen will – Reemtsma spießt den Plural richtigerweise auf – gehört diese nicht zu. Wenn Brecht implizit von Gegnern redet, die Unfreundlichkeit aufnötigen, eröffnet er die Zweck/Mittel-Diskussion – „wir“ waren unfreundlich im Mittel und hatten den Zweck Freundlichkeit –, indem er auf den Gegensatz verweist. Da interveniert Reemtsma und bezieht den Diskurs über Freundlichkeit auf die „Monstrosität“ des Benjamin gegenüber bekundeten Mordplans. Auf einen Zweck zu rekurrieren, um das Mittel zu entschuldigen, ist eine vergleichsweise moralische Argumentation wie, es jemand vorzuwerfen, dass er es tut. Statt die Mittel zu kritisieren. Die inhaltliche und angemessene Kritik wäre zudem, am Beispiel der Freundlichkeit darauf hinzuweisen, was das für eine Sorte von angegebenem Zweck ist; Wohlverhalten bricht aus, Anstand wird zum erwünschten Ergebnis veränderter Ökonomie erklärt.

Wie ihrerseits relativ monströs moralische Argumentation werden kann, offenbart Reemtsma gleich am Anfang seines Textes: „Brecht möchte in fünf Tagen mehr Blut vergießen als alle lateinamerikanischen Militärdiktaturen es später in Jahren getan haben werden.“ Der 2017 geschriebene, vom Jahr 1931 aus angestrenzte Blick in die Zukunft ergibt eine Vergleichsfigur; wie das

schon für den Hinweis auf das Morden Stalins gilt. Die Schrecklichkeit des Individuums Brecht wird ausgestellt. Was ist damit für eine großartige Kenntnis befördert? Nichts als, wer jene an den Pranger stellt, kommt selber gut rüber? Das kann man ja machen, aber was ist das für eine Kritik? Moraltäter vermessen Größenverhältnisse. Auf besondere historische politische Umstände kommt es sichtlich nicht an. Ganz konkret auch nicht mehr auf die sprachliche Form der Aussagen. Brechts Konjunktive werden verglichen mit den späteren Realitäten in Lateinamerika, was dort welche Diktatur jeweils aus welchen Gründen wem angetan hat, wird so unwichtig, wie die Kritik falschen politischen Eingreifens in der Vorstellung Brechts 1931. Zwischendurch wird in der Darstellung seines Spruchs aus dem Brechtschen Konjunktiv ein Indikativ und die Vorstellungen von Stalin und Lateinamerika greifen in die Zukunft aus. Da ist jemand edel im Gemüt, der an Moral festhält, über die er nichts kommen lassen will. Das „Grinsen“ deutscher Landser auf Fotos, die sie zusammen mit ihren Opfern zeigen, wird dem „Kichern“ Lenins vergleichbar, wenn er seiner „Macht über den Tod anderer“ innewird. Was der da und die anderen dort tun oder getan haben, ist gleichgültig, es ist garantiert unmoralisch und auf jeden Fall kein schöner Anblick. So darf man sich dann – Überschrift bei Reemtsma „Massenmordphantasien als Abendunterhaltung“ – Benjamin und Brecht nicht nur sich am Abend unterhaltend, sondern sich in der anderen Bedeutung des Wortes delektierend vorstellen. Was bleibt von Reemtsmas Moralkritik: Die Politiker, also die Herrscher über Leben und Tod, müssen an den schärfsten moralischen Maßstäben gemessen werden. Das ist eine Untertanenmoral, in der empfohlen wird, sich damit abzufinden, dass es Herrschaft – und sogar eine bestimmte, nämlich eine solche moralgeprüfte – gibt.



## 5 Maßstäbe und Maßgaben von Auftragslagen

Brechts Bekundung gegenüber Benjamin lässt erkennen, wie heftig er ins Moralische verwickelt ist, von dort aus, auf dieser Grundlage, unterbreitet er seinen Vorschlag, der von anderen an Moral Orientierten als so große Herausforderung genommen werden kann.<sup>15</sup> Brechts angegebener Umgang mit den Massen – die „*Masse wolle privat behandelt werden*“ –, hier den revolutionären des Proletariats, besser: den leider nicht revolutionären, lässt sich am Zitat aus Benjamins Tagebuch nachvollziehen. Die Überzeugung, dass sie eigentlich revolutionär sind, ermöglicht und trägt den Vorschlag, wie mit ihnen umgegangen werden kann. Benjamin berichtet übrigens, dass Brechts Reden über den Umgang mit den „*Massen*“ „*sehr spaßig*“ war. Er schreibt, Brecht berichte von „*Methoden, mittels deren*“ er handelt. Dazu passt und gehört der Mordauftrag. Die mit dem Mord Beauftragten werden verpflichtet. Sie werden in einen moralischen Zusammenhang eingebaut und in ihn überführt. Das, was sie bislang offensichtlich nicht oder zu wenig tun, die „*revolutionäre Situation*“ (Zitat Benjamin, S. 438) auszulösen, zu eskalieren oder zu nutzen, wird ihnen in bestimmter Weise zugewiesen und aufgenötigt. Jemand gibt ihnen den Auftrag, am Töten der 200 000 teilzunehmen und als Vollstrecker tätig zu sein.

15 Der Bericht Benjamins von 1938 (*Versuche über Brecht*, Frankfurt/Main 1971, S. 134), der am Ende in einer Einschätzung Brechts gipfelt, als der vom Nationalsozialismus sagt – nach Benjamin –: „Sie planen auf dreißigtausend Jahre hinaus. Sie planen Ungeheures. Ungeheure Verbrechen. Sie machen vor nichts halt. Sie schlagen auf alles ein.“ Eine Erklärung des Nationalsozialismus ist das nicht. Aber für den bewundernden Tonfall des Berichterstatters Benjamin reicht es: „Während er so sprach, fühlte ich eine Gewalt auf mich wirken, die der des Faschismus gewachsen ist; ich will sagen eine Gewalt, die in nicht minder tiefen Tiefen der Geschichte entspringt als die faschistische.“ Auch der Verweis auf die Tiefen der Geschichte erklärt nichts.

Offensichtlich weiß die Auftragsstelle, wie sehr sie im Sinne der Beauftragten tätig ist und weshalb und wozu sie jene in Gang setzt. Das bildet sie sich ein. Was auffällt, ist, dass, so wie Benjamin weiter fortfährt, Brecht gar nicht berichtet, wie er sich denkt und zurechtlegt, in welcher Weise diese tötenden Massen „*privat behandelt*“ worden sind oder eben werden sollen. Wäre das nicht zu überlegen? Es scheint vorausgesetzt zu sein. Die Angehörigen des gedachten Exekutivkomitees, zu dem sich Brecht hinzugesellt, wissen auf jeden Fall eines, falls sie nach Brechts Vorschlag agieren: Sie fordern zum Morden im Sinne einer politischen Anschauung auf, einer Auftragslage, die sie sehen und ausgeheckt und konstruiert haben; sie wännen sich in einer Rolle, verfügen zu können; zu ihr zählt, die Proletarier zum Mitmachen und zum Handeln zu bringen. Das Exekutivkomitee unterstellt eine Repräsentanz für die 50 000. Ihnen erscheint selbstverständlich, die 50 000 verstehen, dass damit, den Auftrag zu erteilen, erklärt ist, dass man ihnen behilflich sein und sie unterstützen will, ganz deren Vorteil im Sinn habe. Das „*Private*“ muss nicht benannt werden. Es ist in der politischen Überzeugung enthalten. Brecht gibt an, dass man „*Leute hineinzieht*“; Benjamin führt das als wörtliches Zitat Brechts auf. Wenn sie schon anders nicht tätig werden und sich nicht selbst aufmachen, gibt man in der Hoffnung, sie handeln, Anweisungen und bringt sie auf Tour; eine, von der eben unterstellt und vorausgesetzt wird, dass es die ist, die ihnen zugutekommt und für sie da ist.

Da ist das, was Brecht als Plan vorschlägt – anders als Reemtsma das aufnimmt –, parallel zum Fünfjahresplan Stalins, der aus der weltanschaulichen Anweisung des historischen Materialismus, vermeintlich dem gesetzlichen Verlauf der Weltgeschichte gehorchend, an dessen Ende der erfolgreich erfolgte Dienst an Volk und Massen steht, die notwendige Etappe vollzieht; und

die, für die vorgeblich alles getan wird, wissen nicht, dass alles für sie gedacht ist, aber weil das so ist, ist das Mittel der Gewalt moralisch legitim. Die klassenlose Gesellschaft als jüngstes Gericht. Dann, wenn sie endlich erreicht ist, wird darüber geurteilt, was getan worden ist und wie wohlgefällig es Gott war.<sup>16</sup> Weder Brecht noch Benjamin

16 Vgl. die Darstellung von Slavoy Žižek zum Begriff „unethische Moral“, in der u.a. Brecht und – wieder einmal – dessen Stück „Die Maßnahme“ vorkommt: Slavoy Žižek, *Die bösen Geister des himmlischen Bereichs. Der linke Kampf um das 21. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2011, S. 187–205. S. 190 steht, der Stalinismus „ist insgeheim zu moralisch“. Von Interesse zu einer solchen Diskussion um Moral wäre, wie Nietzsches Moralkritik darin Platz hat – auch bei Brecht. Im Buch „Die gnadenlose Liebe“ hat Žižek am Schluss bezüglich politischer Entscheidungen eine Spannung von Religiösem und Ethischem, die so vielleicht nicht zu teilen ist (weil z.B. vorkommen müsste, wie Wissen eine Rolle spielt, das jemand zu haben „glaubt“), aber beachtlich ist, dass er ein Gedicht Brechts aufführt, um sie zu belegen. „Das Verhör des Guten“, vermutlich 1935 geschrieben. Es beginnt: „Tritt vor: wir hören/ Daß du ein guter Mann bist.“ Danach werden diesem in der zweiten Strophe sechs Fragen gestellt, ohne dass eine Antwort angegeben und vielleicht nicht einmal abgewartet wird. Moralische Nachfragen nach Güte kommen vor, z.B. inwiefern er ehrlich, tapfer, weise und nicht auf seinen Vorteil bedacht und nicht käuflich sei. Es ist ein durchaus moralisches Verhör, dem er unterzogen wird. In der dritten und letzten Strophe heißt es: „So höre: wir wissen/ Du bist unser Feind. Deshalb wollen wir dich/ Jetzt an eine Wand stellen. Aber in Anbetracht deiner Verdienste/ Und guten Eigenschaften/ An eine gute Wand und dich erschießen mit/ Guten Kugeln guter Gewehre und dich begraben mit/ Einer guten Schaufel in guter Erde.“ Der gute Mann scheint einer Zugehörigkeit zu einem „Wir“, das im Gedicht genannt ist, nicht zu entsprechen. Auf seinen Vorteil bedacht zu sein, wird ihm vorgeworfen; Ausgangspunkt ist nicht sein materielles Interesse oder Bedürfnis, sondern eine Zuordnung; an dieser wird sein Gutsein gemessen und er wegen Nichtentsprechens verurteilt. Gut zu sein, ist ein Hohn dem gegenüber, für ein Kollektiv zu funktionieren und in dessen Auftrag. Die Wiederholung des Adjektivs „gut“ im Gedicht verweist auf eine Absetzbewegung Brechts von Moral und sie tritt giftig und in Härte auf, gerade weil sie eine aufgrund von Moral ist. Beachtenswert ist, dass ein einzelnes Subjekt ihr zum Opfer fällt. Das lyrische Ich sieht sich in die Auseinandersetzung mit Moral verstrickt. Nicht der einzelne Mann und dessen Individualität

scheinen Zweifel daran zu hegen – und Reemtsma greift das leider nicht auf –, dass die 50 000 Mörder schon zu finden sein und ihr Werk tun werden. Was für ein Bild von den Massen! Es werden sich doch 50 000 finden, denen man einen Mordauftrag unterjubeln kann! Brecht scheint sich deren Bereitschaft sicher. Da gibt es welche, meint er, die haben die Moral – oder sie ist ihnen eben schnell beizubringen – den Auftrag der Gewalt zu erledigen. Der so sehr an den Massen orientierte Brecht – man möge nachzählen, wie oft der Begriff im Bericht Benjamins fällt! – scheint da klare Erwartungen zu hegen. Ob das, sie zum Morden zu bringen, das ist, was er meint, wenn er nach Benjamin sagt, die „Masse wolle privat behandelt werden“? Wenn ihnen das Morden privat zugutekommen soll und daran gedacht ist, nach der Revolution wird sich das schon erweisen, ist das eine mörderische Indienstnahme derer, in deren Dienst sich die im Exekutivkomitee Anordnenden inklusive Brecht sehen. ¶

– auch seine vielleicht eigene moralische, die zu kritisieren sein könnte (sie wird mit dem wiederholten Adjektiv „gut“ lächerlich gemacht) – steht im Mittelpunkt, sondern ein Kollektiv, dem er nicht entspricht. Er ist darin nicht moralisch, an ihn gestellte Anforderungen nicht zu erledigen. Die erste Person Plural bestimmt, was passiert: „wir wissen/ Du bist unser Feind.“ Žižek meint, Brecht halte sich in der „Lücke“ auf zwischen „dem Bereich moralischer Normen und dem Glauben“ (S. 187). Naja, über die besondere Sorte Glauben, z.B. einer an die besondere historische Sendung des Proletariats, die Verweltanschaulichung der Kritik von Marx, wäre lange zu schreiben.



# ANMERKUNGEN ZU DEN ANMERKUNGEN

Jan Philipp Reemtsma

Wenn man über von jemandem mitgeteilte Sätze eines Menschen schreibt, schreibt man nie über diesen als solchen, sondern eben über diese Sätze. Freilich ergibt sich daraus – oder: kann sich ergeben –, in welchem Licht dieser Jemand nun – und zwar, wenn die Metapher erlaubt ist, im Licht seiner eigenen Sätze – dasteht. Niemals kann man daraus ein komplettes Porträt machen wollen – wie denn auch. Und schon gar nicht bei einer so komplexen Figur, wie sie Bertolt Brecht nun einmal darstellt. Und also sollte man die (meine) Interpretation und Kommentierung von Sätzen, die Benjamin von ihm gehört und aufgeschrieben hat, auch nicht lesen, als wären sie etwas anderes als das.

Übrigens: „Brecht-Bashing“ – was soll das? Das leitet sich her vom „Paki-Bashing“, den rassistischen Übergriffen auf Pakistanis im England der (ich glaube) 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Nochmal: was soll das? Sie wollen doch ernstgenommen werden, Herr Henning! Ich mach das jetzt mal:

Meine Kritik an – nun, kann man es „Kritik an“ nennen?, eher wohl mein Abgestoßensein von – Brechts Worten teilt Henning, und wenn wir differieren, dann wohl nur graduell („durch nichts zu rechtfertigen“). Der Dissens geht ums Wie, ums Wie der Kritik und ums Warum der Ablehnung. Ich, so Henning, kritisierte, urteilte und verurteilte vom Standpunkt „bürgerlicher Moral“ aus, und damit würde ich weder der Sache (was sind die Notwendigkeiten des Klassenkampfes) noch der Person Brechts gerecht. Statt der Frage nachzugehen, welches eine angemessene Haltung eines marxistischen Intellektuellen gegenüber „den

Massen“ sei, und ob diese in den referierten Sätzen Brechts zum Ausdruck komme, täte ich, was bürgerliche Intellektuelle in den Klassenauseinandersetzungen eben täten, sie denunzierten im Namen einer angeblich ewigen, universal verbindlichen, jedenfalls über den Kämpfen stehenden Moral.

Der Vorwurf ist in solchen Debatten erwartbar und nicht originell. Aber das ist kein Einwand. Nur: werden wir durch den Vorwurf klüger? – Zum ersten, der bürgerlichen Moral. Gewiß, die Idee einer Moral, die über für Klassen oder Stände verbindliches Benehmen hinausgeht, anders als etwa bei Aristoteles in der „Nikomachischen Ethik“ oder bei Gottfried von Straßburgs König Marke im „Tristan“, ist spätneuzeitlich<sup>1</sup> (mit „Französischer Revolution“ hat das, anders als man oft hört, nichts zu tun). Der Angriff auf diese Form, über richtiges und falsches Handeln nachzudenken, ohne Bezug darauf zu nehmen, welchem Stand einer angehört, wird marxistisch (ist das eigentlich wirklich „marxistisch“?) angegriffen mit dem Argument, es sei unangemessen, menschliches Handeln, das unter gravierend anderen (materiellen) Umständen stattfindet, gleich zu beurteilen. Im Falle von Klassenkämpfen sei es nicht nur ungerecht, sondern funktional im Interesse der Herrschenden, denn es denunziere die Gewalt der Beherrschten, um den Herrschenden die Herrschaft zu sichern.

Ich halte das alles nicht für falsch, wenn auch in der Regel verkürzt und in Schlag-

<sup>1</sup> Ich spreche über die Mittel-, Westeuropäische, transatlantische Kulturformation. „Eurozentrisch“ ganz recht; so wie übrigens die marxistische Gesellschafts- und Geschichtstheorie auch.

wortform dargeboten, und dann wird es zum Klischee. Aber mir geht es um etwas anderes. Die Denunziation „bürgerlicher Moral“ (lassen wir es bei diesem Etikett) verselbständigt sich oft. Nicht, daß eine revolutionäre Aktion vielleicht (ausgemacht ist das ja nicht, manchmal gehen die Herrschenden, jedenfalls ihre Repräsentanten, einfach nach Hause oder steigen in die Bahn) gewaltsam sein muß, ist einzuräumen, sondern daß die Gewaltsamkeit zum Ausweis des Revolutionären wird, ist das Problem. Diese Verwechslung – man findet sie bei Robespierre, dem Bürgerlichen, wie bei Lenin, dem bürgerlichen Anführer der, wie er sie verstand, proletarischen Revolution – führt zu einer Gewaltschwärmerei, die mit politischen Zielen nichts zu tun hat, sondern auf ganz andere Dimensionen der menschlichen Existenz zeigt als politisches Raisonement oder sich aufs Politische richtende Affekte. Diese Schwärmerei höre ich aus den Sätzen, die uns Benjamin als die Brechts berichtet. Ich finde sie abscheulich.

Ist das „Denunziation“? Ich sage doch nicht: seht mal, so abscheulich ist Brecht, sondern: was immer ihr von Brecht sagt und denkt, integriert in euer Bild von dieser Person auch diese Dimension. Auch. Nicht mehr.

Was meine ich, wenn ich von einer „ganz anderen Dimension als der Politik“ spreche? Menschliches Handeln, Denken, Empfinden ist nicht nur politisch, und es kann, nein, es sollte, darf nicht nur nach Maßgaben irgendwelcher Politik beurteilt werden. Tut man das, kippt ein politischer Anspruch in einen totalitären („totalitär“ heißt: den Menschen in allen seinen Dimensionen, Gedanken, Empfindungen beanspruchend). Das Muster solchen totalitären Anspruchs ist etwa Platons „Staat“, in dem die individuelle Liebe auf Grund ihres partikulären Anspruchs aus dem Gemeinwesen ausgeschlossen wird, oder das, was Sebastian Haffner bei der Analyse des nationalsozialistischen Kameradschaftskults

deutlich macht. Totalitärem Anspruch sind solche aufs Partikuläre zielenden Regungen – Liebe, Empathie – und die aus ihnen entstehenden Handlungen verdächtig.

Thema Gewalt. Es gibt eine Verführungskraft der Gewalt. Menschen sind „an sich“ weder gewalttätig noch gewaltabstinent, sie sind, je nach Umständen und individueller Disposition (woher die auch immer stammt), gewalttätiger oder weniger gewalttätig. Mit der frühen Neuzeit beginnt sich eine Vorstellung von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen durchzusetzen, die so beschaffen sein sollten, daß die Menschen nach Möglichkeit gewaltabstinent leben können. Unter welchen Umständen diese Vorstellung aufgekommen ist, kann hier nicht diskutiert werden, noch muß ich darauf hinweisen, daß die Durchsetzung dieser Vorstellung („Idee“) als politisch-gesellschaftliche Realität keine Erfolgsgeschichte gewesen ist.<sup>2</sup> Diese Verführungskraft besteht nicht darin, daß Gewalt unter bestimmten Umständen Macht begründet und Vorteile materieller wie immaterieller Art nach sich zieht. Dann ginge es um diese Macht und diese Vorteile, und wenn die gewaltlos zufielen, vielleicht umso besser. Sondern darin, daß Gewalt – nach Willkür ausgeübt – eine Macht über Menschen verleiht, die es nur so gibt.

Derlei Liebe zur Gewalt ist seit der späten Neuzeit moralisch wie ästhetisch verpönt, aber es gibt immer wieder Rationalisierungen und Rhetoriken, die dies abschütteln. Dazu gehört die rassistische Rhetorik, die zwischen Menschen, die solche Rücksichten wert, und solchen, die dies nicht sind, grundsätzlich unterscheidet, und die Spielart revolutionärer Rhetorik, die nahelegt, daß solche Rücksichten per se konterre-

2 Aber wahrlich auch keine reine Mißerfolgsgeschichte! Man erlaube mir auf ein Buch hinzuweisen, auch wenn ich es selbst geschrieben habe: „Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne“, Hamburger Edition.

volutionär seien. Interessanterweise tref-  
fen sich diese Rhetoriken in der Metapher  
vom schädlichen Tier, sei es Raubtier, sei  
es Ungeziefer. Ihr bedienten sich u. a. St.  
Just, Fouquier-Tinville, Wyschinski, Freis-  
ler, Meinhof und Brecht (wie bei Henning  
nachzulesen).

Ich spreche von Brechts Gewaltschwärme-  
rei wie bei Benjamin nachzulesen, nicht da-  
von, daß Brecht sich auf irgendeinen Exe-  
kutenposten beworben hätte (wo auch).  
Ich spreche von Brecht als einem der vielen  
machtlosen Intellektuellen, die sich an die  
Stelle von Politikern phantasieren, die über  
Leben und Tod gebieten können und davon  
nach Gusto Gebrauch machen. Es ginge bei  
Brechts Phantasie nicht nur um Gewalt,  
schieres Morden nach Laune und Zufall?  
Wo wäre denn das politische Ziel, wenn die  
Mörderbanden durch Berlin ziehen? Und  
selbst wenn es nur jene Bourgeois wären,  
die von Brecht als Wölfe aus der mensch-  
lichen Gattung vorsorglich ausgeschlossen  
werden, was wäre politisch bei diesem Aus-  
rottungsfeldzug erreicht?

Nicht ich setze „Revolution“ mit einem  
sinnleeren Blutbad gleich, sondern Brecht  
tut das. Oder vielmehr sinnvoll im Sinne  
der durch solches Blutbad hergestellten  
Komplizengemeinschaft, die sich selbst jede  
Rücksicht oder Besinnung, jede Reflexion  
im Sinne der a priori konterrevolutionären  
bürgerlichen Moral ausgetrieben hat.

Ich habe geschrieben „kein schöner An-  
blick“ – ich meinte einen solchen Gewalt-  
schwärmer weit vom Schuß und denje-  
nigen, der ihm staunend zuhört. Darum  
ginge es nicht? Doch, darum geht es. Ich  
wünschte mir bei Leserinnen und Lesern  
solcher Dokumente einen moralischen wie  
ästhetischen Widerwillen. Im Grunde teilt  
ihn Henning mit mir, er geht nur einen  
Umweg.

Ein paar Bemerkungen zum Abschluß:



*Hamburger Edition 2013, 576 Seiten, 20 €*

Daß einer, der moralisch urteilt, dies tue,  
um selbst als besserer Mensch dazustehen  
– achja, diesen Unfug kenne ich von Vetera-  
nen der deutschen Wehrmacht und einigen  
ihrer Nachkommen, die sich über die Aus-  
stellungen über die Verbrechen der deut-  
schen Wehrmacht und mich als Leiter des  
Instituts, das sie konzipiert und viele Jahre  
lang gezeigt hat, aufregten. Nun dasselbe  
von links, na, was solls. – Bürgerliche Moral  
habe den Nationalsozialismus nicht verhin-  
dert. Hat sie nicht. Revolutionäre, proleta-  
rische, marxistische was auch immer hat's  
bekanntermaßen auch nicht. – Himmlers  
„anständig geblieben“ sei im Sinne bürger-  
licher Moral gesprochen? Durchaus nicht.  
Das ist Ständemoral eines Mordkollektivs,  
das auf Grund von Aufträgen handelt, des-  
sen Mitglieder sich aber nicht bei privaten  
Aktionen wie Vergewaltigung, Raub und  
sadistischen Überschußexzessen erwischen  
lassen sollten. – Daß Ziele nicht unemp-  
findlich gegen die Mittel zu ihrer Errei-  
chung seien, nennt Adorno „Dialektik“. Ich  
folge ihm da. ¶

## BAND 3: „ZAHN DER ZEIT“ UND WEITERE NOTIZEN AUS BB'S SCHREIBWERKSTATT

Stimmt, er hätte es uns einfacher machen können: mehr Ordnung, mehr Systematik. Am besten hätte sein Vater frühzeitig eine geschickte Bibliothekarin eingestellt statt dieser Haushälterin.<sup>1</sup> Dann wäre z. B. das „Tagebuch Nr. 10“ nicht das erste, was wir von ihm haben, sondern eben das zehnte.

Mit den Notizbüchern hat er es uns auch nicht gerade einfach gemacht. Beim Studium der Notizbücher 9–12 z. B., die im Oktober 2017 das Licht des Buchhandels erblickten, ist zu beachten, dass die Zählung 9–12 nicht der zeitlichen Folge ihrer Nutzung entspricht; die chronologische Ordnung wäre:

März – April 1921	NB 11
Mai – Sept. 1921	NB 9
Aug – Okt. 1921	NB 12
Nov. 1921	NB 10

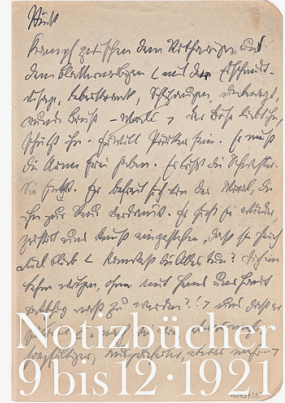
Das Herausgeben der Notizbücher insgesamt ist ein Riesenprojekt, seit Jahren betrieben von Martin Kölbl und Peter Villwock. Bisher erschienen:

Band 7, 1927–1939, NB 24+25:	2011
Band 1, 1918–1920, NB 1–3:	2012
Band 2, 1920, NB 4–8:	2014
Band 3, 1921, NB 9–12:	2017

Man sieht, die Abstände verlängern sich. Die emsigen Herausgeber versichern (glaubhaft): Das liegt keinesfalls an Trägheit auf ihrer Seite, sondern an diversen langen und sehr bedauerlichen Pausen in der Förderung. Insgesamt sind 14 Bände geplant, der nächste wird voraussichtlich im Sommer dieses Jahres redaktionell fertig; das Erscheinungsdatum ist dann Verlagsache. Und was danach kommt, bzw. ob überhaupt was danach kommt, ist derzeit völlig offen. Mäzene, hört die Signale!

<sup>1</sup> Und wen, der ihm abverlangt, lesbar zu schreiben.

## Bertolt Brecht



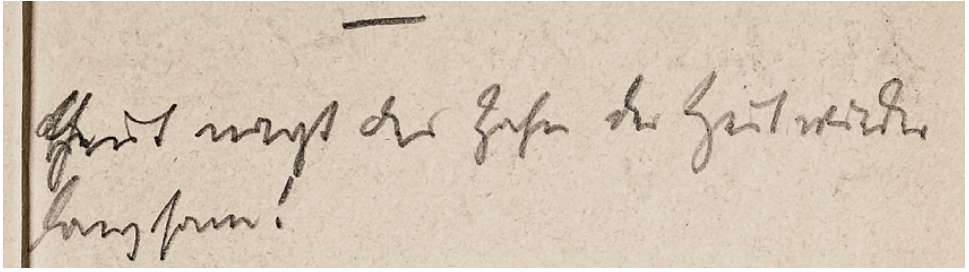
Band 3

Suhrkamp

*Bertolt Brecht, Notizbücher, Band 3: 1921, herausgegeben von Martin Kölbl und Peter Villwock, Suhrkamp Verlag, ISBN 978-3-518-42596-1, 58 €*

Zum vorliegenden Band 3: Das Notizbuch 9 umfasst 45 Blatt, NB 10 hat 21 Blatt, NB 11 33 Blatt und NB 12 64 Blatt. Sie werden in der Edition in bewährter Weise sowohl faksimiliert als auch transkribiert, und so füllt der dokumentarische Teil bereits gut 500 Seiten. Es folgt der Anhang – ein akribischer Kommentar von etwa 200 Seiten, komplett mit Literaturverzeichnis, Register zu Brecht-Titeln, Institutionen, Personen und Werken. Herz, was willst du mehr.

Was gibt's zu lesen, was ist Neues zu erfahren? Das ist natürlich erstmal sehr subjektiv. Ich bin z. B. elektrisiert, die Kleinigkeit zu lesen, dass Brecht im Notizbuch 12, 57', „Lillis Adresse!“ zu ermitteln sich vornimmt. Es handelt sich nach Vorschlag der Herausgeber um Lilly Prem, die Augsburger Revolutionärin, die damals, noch verheiratet, in Wiesbaden lebt. Dort besucht Brecht Marianne Zoff in der zweiten Oktoberhälfte 1921; anscheinend hat er aber die Anschrift der Eheleute Prem nicht heraus-



gefunden.<sup>2</sup> So ein Detail ist ein Puzzlestück, nicht eindeutig zuzuordnen, aber es ergänzt die Informationen über die durchaus nicht flüchtigen Beziehungen Brechts zu dieser eindrucksvollen Frau.

Oder man erfreut sich am Spürsinn der Herausgeber, die Brechts Zeilen in NB 12, 27<sup>r</sup>:

eines, das welches blutete, schaute dabei vor sich hin mit einem Ausdruck in dem schwarzen Gesicht und den sanften schwarzen Augen wie ein verweintes Kind

... als Zitat von Rosa Luxemburgs *Briefen aus dem Gefängnis* erkennen; es geht hier um die Beschreibung des Leidens von Tieren. Brecht notiert die Passage im Herbst 1921; eine Kenntnis von dieser sehr zeitnahen Lektüre (das Buch war 1920 erschienen) ergänzt das Bild von seiner intensiven Beschäftigung mit der ermordeten Revolutionärin.

Oder einfach so eine Zeile lesen zu dürfen wie in NB 12, 32<sup>r</sup>: „Heut magt der Zahn der Zeit wieder langsam!“ (siehe Abb. oben). Ist das ein eigener Einfall? mitgeschrieben aus einem Gespräch? Schmuckstück zum Sammeln. Zugegeben, nicht jeder Brechtfan hat vertiefte biografische und bibliografische Interessen (auch wenn mir das unverständ-

lich ist). Aber alle können jetzt wissen, dass diese Notizbücher 9–12 aus dem Jahr 1921 über weite Strecken Entwürfe zu dem Stück „Im Dickicht“ enthalten, das damit ein gutes Stück besser erschließbar wird. Nicht nur Dramaturgen dürfen sich also künftig durch NB 12, 9<sup>r</sup> bis 57<sup>r</sup> und die zugehörigen 40 Seiten Erläuterungen arbeiten.

Ganz allgemein kann man sagen: Näher als durch das Studium dieser Notizbücher kann man an den kreativen Prozess Brechts nicht herankommen. Die Reproduktionen allein würden einen oft ratlos machen – was soll das heißen? Die Transkriptionen leisten notwendige Hilfestellung, aber die Herausgeber betonen, dass sie keine definitive Textfassung erstellt haben:

Auf die Unterscheidung sicherer von unsicherer Entzifferung wird verzichtet; die Transkription ist insgesamt ein Lesevorschlag, der im Kontinuum von ganz sicherer bis ganz hypothetischer Lesung bei jedem Graphen anders zu verorten ist. (S. 533)

Sie setzen sich also bewusst (und überzeugend) von der Entschiedenheit ab, mit der die Herausgeber der BFA mit den Notizbüchern umgegangen sind.

Kleiner Nachtrag: Die schöne elektronische Edition unter [www.brecht-notizbuecher.de](http://www.brecht-notizbuecher.de), die die erschienenen Bände durch eine farbige Wiedergabe der Originalseiten ergänzt, erscheint mit Verzögerung – die NB 9-12 sind noch nicht hochgeladen. Bitte bald! ¶ (mf)

2 Die BFA-Editoren hatten Brechts Brief an Cas Neher vom Dezember 1921, in dem er schreibt, „Du, wo wohnt Lilli?“ (BFA 28, 147, 616) als Frage nach „Nehers Schwester Ellen“ interpretiert, deren Kose-name Lilli gewesen sei; eine Neher-Schwester dieses Namens ist nicht bekannt.



Klaus-Dieter Krabiel



Zu den gern zitierten, aber eher selten analysierten Texten Brechts gehört sein Gedicht *700 Intellektuelle beten einen Öltank an*. Hans Mayer, der das Gedicht 1961 in seinem Essay „Bertolt Brecht und die Tradition“ in voller Länge zitiert, bemerkt dazu im Kapitel „Die unliterarische Tradition: Kriminalroman, Sport und Technik“ lediglich, man dürfe das Gedicht „als ironischen Abgesang auf diese Schaffensperiode im Zeichen der gegenliterarischen Tradition ansehen“; gegenüber „der früheren Anglomanie, dem Technikult, einer provokatorischen Attitüde der Literaturfeindschaft“ stellten sich die Verse als „Aufhebung“ dar.<sup>1</sup> Ähnlich behandelt Klaus Schuhmann das Gedicht als Satire auf die „neusachliche Technikkonzeption“: „Wo es 1926 noch partielle Übereinstimmung mit der Neuen Sachlichkeit gab, wird 1929 bereits sarkastisch die Trennungslinie gezogen.“<sup>2</sup> Brecht habe „den Technikult in den

Abb. 1

Jahren des kapitalistischen Aufschwungs“ und „dessen literarische Verklärung [...] als Apologie des Kapitalismus durchschaut und unverhohlen verspottet“ (ebd., S. 306). Schuhmann nimmt auf die vermutlich aus dem Jahr 1929 stammenden Notizen Brechts zur Neuen Sachlichkeit Bezug, in denen der mit Brecht und Elisabeth Hauptmann befreundete Hannes Küpper<sup>3</sup> eine Rolle spielt.<sup>4</sup> Küpper sei „für neue Sachlichkeit. Ich aber

3 Hannes Küpper (1897–1955), Dramaturg, Schriftsteller und ab Oktober 1927 Herausgeber der Zeitschrift *Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen Essen*, ein bedeutendes Organ der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Aufsehen erregte Brechts Votum für Küppers Gedicht „He! He! The Iron Man!“ in seinem „Kurzen Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker“ (*Die literarische Welt* vom 4. Februar 1927; *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* der Werke Brechts [GBA], Band 21, S. 191–193. Dazu Brechts Bitte an Küpper vom 11. Januar 1927: GBA 28, S. 283; Küppers Gedicht: GBA 21, S. 669). Im Mai/Juni 1927 entstand auf Küppers Vermittlung das gemeinsam mit Kurt Weill und Carl Koch entwickelte Projekt einer Opernrevue für Essen mit dem Titel „Ruhrepos“, das jedoch am Widerstand der Stadtverwaltung scheiterte (GBA 21, S. 205f. und 676f.). Vgl. auch Anm. 8.

4 Schuhmann, S. 304, Anm. 114.

1 Zuerst erschienen: Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition. Pfullingen 1961; zitiert nach Mayer: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt a.M. 1971, S. 49.

2 Klaus Schuhmann: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913–1933. München 1971, S. 302. (Zuerst erschienen: Berlin: Rütten & Loening 1964.)



bin gegen sie“, heißt es dort lapidar, denn: „Die neue Sachlichkeit ist reaktionär.“<sup>5</sup>

Die Argumentation Schuhmanns geht wie die von Hans Mayer von der Annahme aus, das Gedicht sei im Februar 1929 in der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* zum ersten Mal erschienen.<sup>6</sup> Seit 1969 ist bekannt, dass der Text bereits ein Jahr zuvor, Anfang Februar 1928, in einem Künstler-Faschings-Almanach<sup>7</sup> abgedruckt worden war (vgl. *Abb. 1*) und vermutlich gegen Ende 1927 entstanden ist, zu einem Zeitpunkt, als von einem „ironischen Abgesang“ auf die Neue Sachlichkeit“ (Schuhmann, S. 305) und von Brechts Distanzierung von Hannes Küpper noch keine Rede sein konnte.<sup>8</sup> Auf diesen Sachverhalt zielt Jan Knopfs Kritik an den Thesen Schuhmanns ab: „Die Entstehungszeit des Gedichts widerlegt solche Spekulationen“.<sup>9</sup>

5 Bertolt Brecht: „Neue Sachlichkeit“ (GBA 21, S. 352–356, dort S. 355f.).

6 *Simplicissimus* 33. Jg. (1928/1929), Nr. 46 vom 11. Februar 1929, S. 598. Am Ende gezeichnet: Bert Brecht. Sein Gedicht war der erste Beitrag des Heftes. Die Zeitschrift vertrat gegenüber der Politik des Kaiserreichs und der Weimarer Republik eine antiklerikale, antifeudale und radikaldemokratische Position.

7 In Band VIII der *Gedichte* Brechts (Aufbau-Verlag 1969) heißt es in einer Erläuterung zum Gedicht: „Das Gedicht erschien erstmalig im Januar 1928 in einem Hamburger Faschings-Almanach und 1929 im Münchener ‚Simplicissimus.‘“ (S. 213) Die genaue Quelle des Erstdrucks wurde 1988 in der GBA (Bd. 11, S. 355) mitgeteilt: *Prisma im Zenith. Der 10. Kostüm-Künstler-Karneval am 3., 4., 6., 7., 8. Februar 1928. Fest-Almanach*. Hrsg. von Erich Engel und Paul Hamann. Hamburg 1928, S. 31f. Dort ist das Gedicht überschrieben: „700 Intellektuelle beten einen Öltank an / (Aus dem ‚Lesebuch für Städtebewohner‘)“; unterzeichnet: Bert Brecht. Auf S. 33: Bert Brecht / Zeichnung von Dolbin.

8 Schuhmann, S. 305. Obwohl es Texte von Hannes Küpper gibt, auf die man Brechts satirisches Gedicht beziehen könnte, blieben Brecht und E. Hauptmann dem Verfasser auch nach 1928 freundschaftlich verbunden. Küpper ist abgebildet auf dem bekannten Spichernstraßenfoto von 1927 (vgl. etwa *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt a.M. 1978, S. 69, Abb. 86.

9 Jan Knopf: „700 Intellektuelle beten einen Öltank

Die Wahl des Erstdrucks vom Februar 1928 als Textgrundlage in der GBA hatte noch weitere Konsequenzen für die Interpretation des Gedichts. Der Text entspricht zwar überwiegend dem späteren Druck im *Simplicissimus* (dort fehlt vor allem der Untertitel „(Aus dem ‚Lesebuch für Städtebewohner‘)“ sowie die Zählung der Strophen). Im letzten Vers findet sich allerdings eine überraschende Varianz, die zu weitreichenden Schlussfolgerungen Anlass bot. Lautet die Zeile im *Simplicissimus* „Im Namen [...] / Der Ratio und der Statistik!“, so hieß es im Erstdruck „Im Namen [...] / Des Fortschritts [sic] und der Statistik!“ Brecht spiele hier auf Henry Ford an, liest man in der GBA,

den amerikanischen Automobilfabrikanten, der in den zwanziger Jahren das Fließband nach Europa exportiert. Ford propagiert Rationalisierung, die es ermöglicht, die Arbeiter besser zu bezahlen und sie so als Konsumenten zu gewinnen. Über den Konsum läßt sich die Produktion absichern. Der „Fordismus“ wird Vorbild für die Massenproduktion und Massenkonsumtion in den kapitalistischen Gesellschaften [...].<sup>10</sup>

Ich muss gestehen, dass mir diese (von anderen Interpreten bereitwillig aufgegriffene) Deutung trotz redlichen Bemühens von Anfang an nicht plausibel erschien. Ich halte die Schreibung „Fortschritt“ für einen Druckfehler. Warum?

Ein Wortspiel „Fortschritt“ existierte weder in der zeitgenössischen Publizistik noch gar bei Brecht. Angenommen, es wäre beabsichtigt: Wie hätte der Leser das Wortspiel zu verstehen? Als „Schritt“ im Sinne Henry Fords? Oder als „Fortschritt“ à la Henry Ford? Wobei der Begriff „Fortschritt“, wäre er gemeint, zugleich auf „Ford“ anspielen

an“, in: Brecht-Handbuch in fünf Bänden (BHB). Hrsg. von Jan Knopf, Bd. 2. Stuttgart, Weimar 2001, S. 144–146, dort S. 146.

10 GBA 11, S. 355. Ebenso Knopf, S. 145f.

und „Fortschritt“ bedeuten müsste. Wollte man dem brillanten Sprachmeister Brecht eine derart verquere und – mit Verlaub – alberne Wortspielerei allen Ernstes zutrauen? Wäre eine Anspielung auf Henry Ford beabsichtigt, hätte das Wort ‚Fordismus‘ zur Verfügung gestanden, ein Begriff, der damals vielfach Verwendung fand – gewissermaßen ein Terminus technicus, den jeder Leser oder Hörer ohne weiteres verstanden hätte.

Apropos Hörer. Dass die (vermeintliche) Anspielung im Wort „Fortschritt“ beim Vortrag des Gedichts überhaupt nicht bemerkbar wäre, liegt auf der Hand. Im Erstdruck des Gedichts lautet der Untertitel: „Aus dem ‚Lesebuch für Städtebewohner““. Zu diesem Zyklus wird im zweiten Heft der *Versuche* vom Dezember 1930 mitgeteilt: „Der sechste Versuch: *Lesebuch für Städtebewohner* enthält Texte für Schallplatten.“<sup>11</sup> Texte also, die für den mündlichen, auf Schallplatte fixierten Vortrag bestimmt waren. Das muss freilich nicht für jeden einzelnen der Texte zutreffen; auch sind die *700 Intellektuellen* in das genannte *Versuche*-Heft nicht aufgenommen worden. Ob Brecht das Gedicht diesem Zyklus später weiterhin zurechnete, lässt sich nicht entscheiden. Immerhin weiß man, dass Brecht in den 1920er Jahren seine Lyrik vielfach für den mündlichen Vortrag geschrieben und gern selbst vorgetragen hat. Darauf machte er in einem Gespräch mit dem Publizisten Bernard Guillemain im Juli 1926 ausdrücklich aufmerksam: „Meine Lyrik hat mehr privaten Charakter“, heißt es da. „Sie ist mit Banjo und Klavierbegleitung gedacht und bedarf des mimischen Vortrags.“<sup>12</sup> Sollte das Gedicht *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* eine bedeutsame Anspielung enthalten, zumal im gewichtigen letzten Vers, die beim ‚mimischen Vortrag‘ gar nicht bemerkbar wäre?

11 GBA 11, S. 349.

12 Bernard Guillemain: „Was arbeiten Sie? / Gespräch mit Bert Brecht“, in: *Die literarische Welt* 2 (1926), Nr. 31 vom 30. Juli 1926, S. 1f.

Dass es sich um eine für das Verständnis des Gedichts wichtige Anspielung handeln soll, daran lässt die Interpretation von Jan Knopf keinen Zweifel. Kann er überzeugend darlegen, dass sich daraus im Kontext des Gedichts ein präzisierbarer Sinn ergibt? Hier zunächst der Wortlaut des Gedichts<sup>13</sup>:

700 Intellektuelle beten einen Öltank an

1

Ohne Einladung

Sind wir gekommen

700 (und viele sind noch unterwegs)

Überall her, wo kein Wind mehr weht

Von den Mühlen, die langsam mahlen, und

Von den Öfen, hinter denen es heißt

Daß kein Hund mehr vorkommt.

2

Und haben dich gesehen

Plötzlich über Nacht

Öltank.

3

Gestern warst du noch nicht da

Aber heute

Bist nur du mehr.

4

Eilet herbei, alle!

Die ihr absägt den Ast, auf dem ihr sitzt

Werktätige!

Gott ist wiedergekommen

In Gestalt eines Öltanks.

5

Du Häßlicher

Du bist der Schönste!

Tue uns Gewalt an

Du Sachlicher!

Lösche aus unser Ich!

Mache uns kollektiv!

Denn nicht, wie wir wollen:

Sondern, wie du willst.

13 Zitiert nach GBA 11, S. 174–176; die letzte Zeile wurde dem Abdruck im *Simplicissimus* entsprechend korrigiert (vgl. *Abb.* 3).

6  
 Du bist nicht gemacht aus Elfenbein  
 Und Ebenholz, sondern aus  
 Eisen.  
 Herrlich! Herrlich! Herrlich!  
 Du Unscheinbarer!

7  
 Du bist kein Unsichtbarer  
 Nicht unendlich bist du!  
 Sondern sieben Meter hoch.  
 In dir ist kein Geheimnis  
 Sondern Öl.  
 Und du verfährt mit uns  
 Nicht nach Gutdünken noch unerforschlich  
 Sondern nach Berechnung.

8  
 Was ist für dich ein Gras?  
 Du sitztest darauf.  
 Wo ehemals ein Gras war  
 Da sitztest jetzt du, Öltank!  
 Und vor dir ist ein Gefühl  
 Nichts.

9  
 Darum erhöhe uns  
 Und erlöse uns von dem Übel des Geistes.  
 Im Namen der Elektrifizierung  
 Der Ratio und der Statistik!

Das Gedicht ist eine Satire auf die quasi-religiöse Verherrlichung moderner Technik in Teilen der zeitgenössischen Literatur, nicht zuletzt in der Lyrik. Brecht bedient sich hier aller Mittel und Möglichkeiten parodistischer Gestaltung. Die Rahmensituation erinnert nicht zufällig an die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige und die Hirten (Mt. 2,1-12). 700 Intellektuelle sind gekommen, in der endlich gewonnenen Erkenntnis ihrer Belanglosigkeit (darauf weisen drei sprichwörtliche Redensarten in Strophe 1 hin: Knopf, S. 145), und haben „Plötzlich über Nacht“ den „Öltank“ gesehen, ihren neuen Gott:

Gestern warst du noch nicht da

Aber heute  
 Bist nur du mehr.  
 [...] Gott ist wiedergekommen  
 In Gestalt eines Öltanks.

In der von Ernst Rowohlt und Willy Haas 1925 begründeten Wochenschrift *Die literarische Welt* war am 23. Juli 1926 ein Artikel von Friedrich Sieburg mit dem Titel „Anbetung von Fahrstühlen“ erschienen<sup>14</sup>, eine Polemik gegen den ‚Amerikanismus‘ in der zeitgenössischen Kultur. Darin heißt es unter anderem:

Was in aller Welt treibt einen Teil der Berliner Literatur dazu, diese Leute [die Amerikaner] zu bewundern, Millionärsdramen zu schreiben, Faustkampfgloriolen aufzuführen, kanadische Holzhändler zu problematisieren, die Fahrstühle anzubeten, über stählernen Rhythmus zu quatschen, vor der General Motor Company auf den Knien zu liegen. [...] Welch eine Weltfremdheit spricht doch aus dieser Ingenieur-Romantik, die nicht versteht, wie ein Vergaser arbeitet und deshalb aus dem Pochen von sechs Zylindern den Atem unserer Zeit heraushört. [...] Die Maschine ist verständlich, für den Mechaniker ist sie kein mystischer Gegenstand. Warum für den Literaten? Wie kann überhaupt das Erlernbare Ehrfurcht einflößen? Man sieht nicht gern, daß das Griechenland Hölderlins durch Amerika abgelöst wird, nur weil einige Leute nicht wissen, wie es auf der Weizenbörse in Chicago oder im Inneren einer Starkstromzentrale zugeht.

Brecht kannte diesen Beitrag vermutlich; in der folgenden Nummer der Zeitschrift war sein zitiertes Interview mit Bernard Guillemin erschienen.<sup>15</sup> Als Anregung oder gar Quelle kommt der Artikel von Sieburg sicherlich nicht in Betracht. Aber die Koinzidenz von Formulierungen und Motiven

14 Die literarische Welt 2 (1926), Nr. 30 vom 23. Juli 1926, S. 8.

15 Vgl. Anm. 12.

zeigt immerhin, dass Brechts Gedicht und manch einer seiner Pläne (seit Anfang 1926 arbeitete Brecht an einem Stück über die Chicagoer Weizenbörse; vgl. GBA 10.1, S. 271–318) sich im Rahmen zeitgenössischer Debatten bewegten.

„Ab Strophe 5 ist der Text reines Gebet, das die Intellektuellen an ihren neuen Gott richten.“ (Knopf, S. 145) In Gestalt des Öltanks treten die technischen Errungenschaften an die Stelle christlicher Glaubensinhalte; die Verhaltensweisen der „Anbetenden“ sind die aus der christlichen Devotion vertrauten. Entsprechend besteht das Gedicht im Folgenden weitgehend aus Preisungen im Sinne der christlichen Liturgie und alttestamentarischer Psalter sowie aus Bitten des *Vaterunser*, wie Knopf anhand der Quellen, auf die Brecht anspielt, im Einzelnen nachweist.<sup>16</sup> Alle „göttlichen Attribute“ werden „nach dem Satzmuster ‚nicht-sondern‘ [...] in der Negation erfasst“ (ebd.) und auf den Öltank bezogen. „Du bist nicht gemacht aus Elfenbein / Und Ebenholz“, kostbare Materialien, aus denen Kreuzfixe vielfach gefertigt sind, „sondern aus / Eisen.“

Du bist kein Unsichtbarer  
Nicht unendlich bist du!  
Sondern sieben Meter hoch.  
In dir ist kein Geheimnis  
Sondern Öl.  
Und du verfährt mit uns  
Nicht nach Gutdünken noch unerforschlich  
Sondern nach Berechnung.

In den Strophen 8 und 9 wird deutlich, worauf die drei Verse der 4. Strophe – „Eilet herbei, alle! / Die ihr absägt den Ast, auf dem ihr sitzt / Werk-tätige!“ – abzielen. „Was ist für dich ein Gras? / Du sitzt darauf“, heißt es in Strophe 8; „vor dir ist ein Gefühl / Nichts.“<sup>17</sup> Und in Strophe 9: „er-

<sup>16</sup> Knopf, S. 145. Diese Quellen werden hier nicht wiederholt; einige Anspielungen wurden ergänzt.

<sup>17</sup> „Wo ehemed ein Gras war / Da sitztest jetzt du, Öl-



Abb. 2

löse uns von dem Übel des Geistes.“ Das „Gefühl“ für die Natur („Gras“) und der „Geist“: Sie sind der „Ast“, auf dem die Intellektuellen sitzen – eifrig bemüht, ihn abzusägen. M.a.W.: Sie entziehen sich selbst die Grundlagen ihrer Existenz und ihres Anspruchs. Deshalb werden sie als „Werk-tätige“ bezeichnet: als Handwerker, die Gedichte produzieren, ohne Künstler zu sein.

Die Schlussstrophe formuliert die abschließende Bitte der Intellektuellen an ihren neuen Gott:

Darum erhöre uns<sup>18</sup>  
Und erlöse uns von dem Übel des Geistes.  
Im Namen der Elektrifizierung  
Der Ratio und der Statistik!

tank!“. Der Hinweis „auf die Redensart, dass da, wo jemand hinschlägt, kein Gras mehr wächst“ (Knopf, S. 145), erfasst nur die eine Hälfte der Strophe; mitzudenken sind die Zeilen „Was ist für dich ein Gras?“ und „vor dir ist ein Gefühl / Nichts.“

<sup>18</sup> Anspielung auf Ps 13,4, 55,3, 86,1 und 7 u.ö.

„Elektrifizierung“, „Ratio“ und „Statistik“ sind die äußersten Gegensätze zum Gefühl für die Natur und zum Geist, die Brecht hier als unabdingbare Voraussetzungen von Poesie anspricht. Dies jedenfalls ergibt sich aus der Logik der letzten Strophen des Gedichts.

Die beiden letzten Verse sind parodistische Anspielung auf die mit dem christlichen Ritual des Kreuzzeichens verbundene Formel „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes“. Die drei Begriffe „Elektrifizierung“, „Ratio“ und „Statistik“ verweisen also auf die tiefsten Glaubensinhalte der Technikgläubigen, sie sind insofern im satirischen Kontext des Gedichts eindeutig abwertend gemeint. Gäbe es im Erstdruck des Gedichts tatsächlich die behauptete Anspielung auf Henry Ford, wäre dieser zwangsläufig mitbetroffen. Dagegen sprechen allerdings eine Reihe von Äußerungen Brechts über Ford aus den Jahren 1929/1930 und noch aus der Exilzeit, die eindeutig positiv konnotiert sind. In dem am 11. Januar 1929 vom Kölner Rundfunk ausgestrahlten Gespräch Brechts mit Herbert Jhering, Ernst Hardt und Fritz Sternberg über die neue Dramatik äußert Brecht: „Die Fordsche Fabrik ist, technisch betrachtet, eine bolschewistische Organisation, paßt nicht zum bürgerlichen Individuum, paßt besser zur bolschewistischen Gesellschaft.“ (GBA 21, S. 274) Noch eindeutiger heißt es in einem vermutlich 1930 entstandenen Notat über das moderne Theater: „Die epische Darstellungsweise auf dem Theater ist die vorläufig einzige Möglichkeit, das Fortschrittliche zu gestalten, denn es entspricht jener Haltung und es ermöglicht jene Haltung des Zuschauers, welche eben eine fortschrittliche Haltung ist. Es ist die Haltung der Henry Ford, Einstein und Lenin.“ (Ebd., S. 383) Und um 1934 notiert Brecht: „Würde man in 1000 Jahren die Fordschen Fabriken ausgraben, so würden die Leute nicht leicht feststellen können, ob sie vor oder nach der Weltre-

volution so gebaut wurden.“ (GBA 22.1, S. 54)

Jan Knopf zieht solche Belege nicht ins Kalkül, er versucht vielmehr, die vermeintliche Anspielung auf Henry Ford im Text des Gedichts argumentativ zu verankern. Er spricht von der „Kollektivierung durch die industrielle Massengesellschaft“ und von ihrem neuen „Warencharakter“, vom „Verlust traditioneller bürgerlicher Individualität“ (S. 145), und verweist in diesem Zusammenhang auf die Verse 29f.: „Lösche aus unser Ich! / Mache uns kollektiv!“ Abgesehen davon, dass Brechts Text weder auf die ‚industrielle Massengesellschaft‘ noch gar auf ihren ‚neuen Warencharakter‘ Bezug nimmt, sind die beiden Verse innerhalb der quasi-theologischen Bildlichkeit des satirischen Gedichts unmittelbar plausibel: Es ist die Vorstellung einer ‚communitio‘ als Ausdruck der christlichen Glaubensgemeinschaft, in der das Ich und sein Wille ‚ausgelöscht‘ sind – eine Vorstellung, die von den anschließenden Versen 31f. – gesagt vom Öltank, dem neuen Gott der Technikgläubigen – bestätigt wird: „Denn nicht, wie wir wollen: / Sondern wie du willst.“<sup>19</sup>

„Der Fordismus“, schreibt Knopf, wurde

zum Motor der Massenproduktion und Massenkonsumtion in den kapitalistischen Gesellschaften mit dem Effekt, dass die Produkte nicht mehr über ihren tatsächlichen Wert definiert wurden, sondern Warencharakter annahmen. Um die Nachfrage zu steigern, mussten die Produkte als (angeblich lebensnotwendige) Waren angepriesen und verkauft werden, was wiederum zu einer rapiden Verbreitung der Werbung führte. Es galt nicht mehr, was man tat, sondern was man hatte und genoss. B.s Gedicht erfasst diese ‚Amerikanisierung‘ der ‚Alten Welt‘,

<sup>19</sup> Als indirekte Anspielung auf die Bitte des *Vaterunser* „Dein Wille geschehe“ ist nicht nur Vers 27 zu betrachten („Tue uns Gewalt an“, Knopf, S. 145), sondern auch die Verse 31f.



## 700 Intellektuelle beten einen Öltank an

Ohne Einladung  
Sind wir gekommen  
Siebenhundert (und viele sind noch  
unterwegs)

Überall her,  
Wo kein Wind mehr weht,  
Von den Mühlen, die langsam mahlen, und  
Von den Öfen, hinter denen es heißt,  
Daß kein Hund mehr vorkommt.

Und haben Dich gesehen  
Plötzlich über Nacht,  
Öltank.

Gestern warst Du noch nicht da,  
Aber heute  
Bist nur Du mehr.

Eilet herbei, alle,  
Die ihr absägt den Ast, auf dem ihr  
sitzt,  
Werktätige!

Gott ist wiedergekommen  
In Gestalt eines Öltanks,

Du Häßlicher,  
Du bist der Schönste!  
Tue uns Gewalt an,  
Du Sachlicher!

Lösche aus unser Ich!  
Mache uns kollektiv!  
Denn nicht wie wir wollen,  
Sondern wie Du willst.

Du bist nicht gemacht aus Elfenbein  
und Ebenholz, sondern aus

Eisen,  
Herrlich, herrlich, herrlich!  
Du Unscheinbarer!

Du bist kein Unsichtbarer,  
Nicht unendlich bist Du!

Sondern sieben Meter hoch.  
In Dir ist kein Geheimnis,  
Sondern Öl.  
Und Du verfährt mit uns  
Nicht nach Gutdünken, noch un-  
erforschlich,  
Sondern nach Berechnung.

Was ist für Dich ein Gras?  
Du sitztest darauf.  
Wo ehedem ein Gras war,  
Da sitztest jetzt Du, Öltank!  
Und vor Dir ist ein Gefühl  
Nichts.

Darum erhöhe uns  
Und erlöse uns von dem Übel des  
Geistes

Im Namen der Elektrifizierung,  
Der Ratio und der Statistik!

Bert Brecht

an dem nun auch die Intellektuellen aktiv teilhaben, als umfassenden und irreversiblen Prozess, dem sich niemand mehr entziehen kann und der als ‚neu-sachliche‘ Realität hingenommen werden muss.“ (Knopf, S. 146)

Von all dem ist in Brechts Satire nicht die Rede. Und gegen die Meinung, dass irgendeine „Realität hingenommen werden“ müsse, steht nahezu das gesamte Werk Bertolt Brechts. Knopfs Ausführungen beruhen allein auf der Annahme, in der (Fehl-)Schreibung „Fordschritt“ stecke eine Anspielung auf Henry Ford. ‚Fordismus‘ aber ist keines der Motive, die das Gedicht auf der Ebene des Technik-Kults satirisch-parodistisch beleuchtet. (Könnte sonst die vermeintliche Anspielung auf Ford ohne weiteres durch den Begriff „Ratio“ ersetzt werden, ohne dass im Gedicht eine Verständnislücke entstünde?) Es kann auch keine Rede davon sein, dass Brecht hier (Ende 1927!) seine im Jahr 1931 entstandenen „theoretischen Ausführungen im Dreigroschenprozess“ vorweggenommen hätte (Knopf, ebd.).

Dass Brecht den letzten Vers des Gedichts, wie er im *Simplicissimus* lautet („Der Ratio ...“), so und nicht anders wollte, lässt sich aus einer vom Dichter korrigierten typierten Abschrift des Gedichts aus dieser Zeitschrift schließen, die im Bertolt-Brecht-

Abb. 3

Archiv aufbewahrt wird.<sup>20</sup> Sie zeigt zwar nur eine einzige handschriftliche Korrektur<sup>21</sup>, kann aber doch als Beleg dafür gelten, dass Brecht den Text mit einiger Sorgfalt durchgesehen hat.

Es ist nicht bekannt, auf welchem Wege das Gedicht aus dem Künstler-Karneval-Almanach in den *Simplicissimus* gelangte. Bis zum Beweis des Gegenteils darf man davon ausgehen, dass es Brecht war, der den Text zur Verfügung gestellt, den Untertitel gestrichen, die Nummerierung der Strophen entfernt und die letzte Zeile korrigiert hat. Warum beließ er es nicht bei der Korrektur des Druckfehlers, sondern ersetzte den Begriff „Fortschritt“ (im Sinne technischen Fortschritts) durch „Ratio“ (vgl. Abb. 3)? Vermutlich wollte er den Fortschrittsbegriff (verstanden als ‚gesellschaftlichen‘ Fortschritt) jetzt, im Februar 1929, nicht preisgeben, zumal seine Verwendung im

20 BBA 1533/32-33. Unter dem Text findet sich (ebenefalls typiert) der Hinweis: „Aus: *Simplicissimus* XXXIII/46 (11.2.1929) Seite 598“. Diese Abschrift, neben den beiden Drucken einziger Überlieferungsträger des Gedichts, wird weder in der GBA noch im BHB erwähnt. In der GBA fehlt auch jeder Hinweis auf den Abdruck im „*Simplicissimus*“ und auf die Variante in der letzten Zeile des Gedichts.

21 Am linken Rand neben V. 42 wird das fehlende Wort „Sondern“ („Sondern sieben Meter hoch“) ergänzt.



Kontext des satirischen Gedichts Anlass zu Missverständnissen hätte geben müssen.

700 Intellektuelle beten einen Öltank an: Brechts „Aufhebung“ seiner „Schaffensperiode im Zeichen der gegenliterarischen Tradition“ (Hans Mayer)? Hat Brecht Ende 1927 „den Technikkult in den Jahren des kapitalistischen Aufschwungs“ und „dessen literarische Verklärung [...] als Apologie des Kapitalismus durchschaut“ (Klaus Schuhmann)? Meines Erachtens überschätzen solche Thesen die werkgeschichtliche Bedeutung des Gedichts bei weitem. Die Häufung satirisch-parodistischer, auf die christliche Tradition abzielender Mittel rückt das Gedicht in die Nähe einer bewussten Persiflage. Der Text, zuerst im Karneval-Almanach *Prisma im Zenith* erschienen und wohl auch für diesen Band verfasst<sup>22</sup>, erschien ein Jahr darauf im *Simplicissimus* – am 11. Februar 1929, in der Rosenmontags-Ausgabe der Zeitschrift. Das Titelblatt des Heftes zeigte Karikaturen zweier Faschingsgestalten und war überschrieben „Klamauk“ (vgl. Abb. 2). Die beiden Druckorte waren schwerlich ganz zufällig gewählt. Die Zielrichtung der Satire war die Mystifizierung moderner Technik. Aber die Mittel, deren Brecht sich bediente, sind auch im Kontext der Karnevals- und Faschings-Traditionen zu sehen, in denen religionskritischer Witz und die Parodie kirchlicher Rituale und Bräuche seit jeher ihren Platz hatten. ¶



### Njamy Sitson spürt einer möglichen Verbindung von „Trommeln in der Nacht“ zur deutschen Kolonie Kamerun nach

Bei der Veranstaltung des Brecht-Kreises zum 120. Geburtstag Brechts in der Augsburger Barfüßerkirche war neben den Sänger\*innen Gina Pietsch und Anatol Käbisch auch der aus Kamerun stammende Sänger und Multi-Instrumentalist Njamy Sitson zu erleben. Er ging den wenigen Spuren in Brechts „Trommeln in der Nacht“ (Augsburger Fassung) nach, die auf Afrika verweisen: War es vielleicht die deutsche Kolonie Kamerun, wo Kragler als Soldat kämpfen musste, wo er gefangen wurde und von wo er sich über Spanien nach Deutschland rettete? „Ich bin in Afrika gewesen. Es gibt viel Sonne da. Wir haben Neger totgeschossen.“ Mit Trommeln, Rasseln, einer aus einer Flasche improvisierten Flöte und seiner hellen Sprech- und Gesangsstimme machte Njamy Sitson das Grauen des Kolonialkrieges erlebbar. Im Hintergrund war die Königsmaske des Bamileke-Meisters aus Kamerun zu sehen (Museum Rietberg, Zürich), die auch vergegenwärtigt, wie sehr die westliche moderne Kunst von der afrikanischen beeinflusst ist. ¶ (mf)

22 Vermutlich hatte Erich Engel, einer der beiden Herausgeber des Almanachs, Brecht um einen für den Zweck geeigneten Beitrag gebeten. Brecht kannte den Theater- und Filmregisseur Erich Engel (1891-1966) seit 1922. Mit dessen Beteiligung als Regisseur an dem Film *Mysterien eines Frisiersalons* begann eine enge Zusammenarbeit zwischen beiden, die bis zur *Dreigroschenoper* reichte und nach dem Zweiten Weltkrieg 1948 mit der *Mutter Courage* wieder aufgenommen wurde.

# KARL MARX NEBEN KARL VALENTIN: BRECHTS DOPPEL-„TROMMELN“ IN DEN MÜNCHNER KAMMERSPIELEN<sup>1</sup>

*Dirk Heiße*

Regietheater einmal anders! Christopher Rüping (32), der junge Hausregisseur der Kammerspiele, nimmt den Erstling des jungen Brecht (24) vom Kriegsheimkehrer Kragler 95 Jahre nach der Uraufführung Ende September 1922 fast originalgetreu beim Wort (Premiere war am 17. Dezember 2017). „Trommeln in der Nacht“ wurde als „Komödie“ in den damaligen Kammerspielen, einem Vorstadttheater an der Augustenstraße 89, von Otto Falckenberg inszeniert. Heute ist man im Schauspielhaus an der Maximilianstraße wieder hautnah dabei. Auf der stark am einstigen Bühnenbild von Otto Reigbert orientierten Szene (Jonathan Mertz) aus schrägen Zimmer- und Hauswänden unter einem roten Mond wird Brecht in einem O-Ton präsentiert, der verblüfft und vor den Kopf stößt. Doch die wildesten Sätze sind allesamt Zitate. Rüping und die Dramaturgin Katinka Deecke waren erkennbar fleißig: Die bekannte Druckfassung als „Drama“ (1922) wird durch die erst 1990 von Wolfgang M. Schwiedrzik im Archiv der Kammerspiele (heute im Stadtarchiv München) aufgespürte früheste sogenannte Augsburgische Fassung wieder zur ursprünglichen „Komödie“ und mit vergessenen Pointensätzen aufgerauht: „Der Bürger ist ebenso notwendig wie – das Pissoir.“<sup>2</sup>

Das schräge Bühnenbild und die Einsprengsel der frühen Fassung zeigen überdeutlich, was alles in dem Stück steckt: Der Hohn auf

das bürgerliche Rührstück, die Ableitung vom Jahrmarkt – Kragler ist der „Leichnam (...) für's Jahrmarktspanoptikum“<sup>3</sup> –, von der „Hundekomödie“,<sup>4</sup> der „Affenkomödie“<sup>5</sup> und vom Wirtshausstheater des von Brecht so sehr verehrten Karl Valentin. Mit ihm zusammen inszenierte Brecht einen Tag nach der Uraufführung der „Trommeln“ in den Kammerspielen die Kabarettrevue „Die rote Zibebe“ nach der Schnapskneipe im Vierten Akt der „Trommeln“ mit einem „Abnormitätenwirt“ und Dichtern wie Joachim Ringelnatz und Klabund.<sup>6</sup> Und dann die zeitbedingten und zeitlosen hohlen Phrasen der Bürger („Reißt ihnen die Phrasen aus dem Hals!“<sup>7</sup>), die den Krieg überstanden haben und nun anstelle von Geschosskörben Kinderwagen produzieren: „Der Sau Ende ist der Wurst Anfang.“<sup>8</sup> Das Kapital bestimmt die Diktion – die Kritische Theorie kondensiert in einem Satz.

Die musikalische Einrichtung dieser „dramatischen Ballade“ (Lion Feuchtwanger)<sup>9</sup> im stimmigen Wechsel von Schlagern und Songs könnte leicht in ein „Brechtical“ abgleiten, wird aber durch Glanzleistungen wie die Soli von Wiebke Puls als besoffene Frau Balicke und Damian Rebgetz (Mehrfachfigur) aufgefangen. Der Wundermann

3 Ebd., S. 13; 15.

4 Ebd., S. 31.

5 Ebd., S. 38.

6 Vgl. Dirk Heiße, Die rote Zibebe. Auf den Spuren zweier Improvisationen von Bert Brecht und Karl Valentin. Mit einer unbekanntenen Regienotiz Brechts. In: JUNI. Magazin für Literatur und Kultur. H. 49/50, Bielefeld 2015, S. 11-92.

7 Trommeln 1990 (wie Anm. 2), S. 73.

8 Ebd., S. 19.

9 Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht. Dargestellt für Engländer (1928), in: ders., Centum Opuscula. Eine Auswahl. Rudolstadt 1956, S. 556-561, hier S. 556.

1 Erweiterte und annotierte Fassung der Rezension in der Abendzeitung, München, Nr. 299/52 vom 30.12.2017, S. 35 (Kultur).

2 Wolfgang M. Schwiedrzik (Hrsg.), Brechts „Trommeln in der Nacht“. Frankfurt a. M. 1990 (hinfort zitiert Trommeln 1990), S. 47.

Rebgetz brilliert als Conférencier und Ersatzmann für die sämtlich gestrichenen Nebenfiguren der „Trommeln“ und mausert sich zum Ein-Mann-Chor des antiken Dramas! Das „Lied vom toten Soldaten“, das Brecht seinerzeit auf der Klampfe hinter der Bühne gesungen hat, erklingt diesmal aber nicht. Dafür geht die musikalische Reise von einem Grammophon über eine Jukebox bis zu „Kraftwerk“-Robotersängern. Und Jimi-Hendrix-like wird am Ende die Bühne zerstört und geschreddert. Doch das ist bereits das Schreddern einer Ruine.

Brecht erwog für sein Stück „zwei Schlüsse: komisch und tragisch“.<sup>10</sup> Rüping nimmt das auf und lässt das fünftaktige Stück in zwei Fassungen abwechselnd spielen, „VON“ Bertolt Brecht als „Liebesgeschichte“ und „NACH Bertolt Brecht“ als „Revolutionsgeschichte“.<sup>11</sup> Der fünfte Akt heißt in VON, wie im Original, „Das Bett“ und zeigt, wie der gehörnte Kragler sich für seine Anna entscheidet und mit ihr und einer Publikumsbeschimpfung einen starken Abgang hinlegt: „Glotz nicht so romantisch! Ihr Wucherer! (Wirbel) Ihr blutdürstigen Feiglinge!“<sup>12</sup> Dann lässt Rüping Anna ermorden und dreht die Musik auf, was wohl als das finale „Geschrei (...) in den Zeitungen“<sup>13</sup> zu verstehen ist und den Spartakusaufstand im Berliner Zeitungsviertel vom Januar 1919 meint, der freilich kein Aufstand war, sondern eine zusammengeschossene Besetzung. Das dramatische Echo dieser Schüsse sind die „Trommeln in der Nacht“.

Die zweite Aufführung „NACH Bertolt Brecht“ hat vier VON-Akte und einen neuen Schluss. Der fünfte Akt heißt jetzt „Die Idee“ und führt als Planspiel die Möglichkeit durch, was geschehen würde, wenn

Kragler sich nicht für das Bett, sondern für die Idee der Revolution entscheiden und zu den Kämpfern ins Zeitungsviertel ziehen würde. Was folgt, ist aber keine Idealisierung der Revolution, sondern deren völlige Desillusionierung, gemäß der Sentenz, die den zweiten Akt beschließt: „Spartakus steht auf. Der Mord geht weiter.“<sup>14</sup> Das Kapital marschiert, die Reaktion obsiegt. Revolutionäre sind nur „Tote auf Urlaub“ (Eugen Leviné).<sup>15</sup> In allem Klamauk grinst plötzlich die historische Wahrheit wie ein Totenschädel. Nicht nur Anna wird jetzt getötet, sondern auch der Wundermann. Der authentische Schluss in VON mit der knackigen Publikumsbeschimpfung wirkt jedoch eindeutig besser.

Fazit: Man kann ein Stück wiedererkennen, das im Schutt der Zeit längst verschwunden war, kann es, wie den toten Soldaten in Brechts Ballade, wieder ausgraben und sogar dem modernen Regietheater anvertrauen. Die wilde Sprache, die Entlarvung der tagtäglichen Phrasen des Bürgers, der Politik in Krieg und Revolution, der ominösen „Zeitungen“ (heute: Medien) und des Theaters als Jahrmarktsbude zeigen die Geburt des epischen Theaters aus dem Geiste des Panoptikums. Ohne „Trommeln“ keine „Dreigroschenoper“.

Der Jahrmarktsblick erlaubt geradezu eine Neuentdeckung des jungen Brecht, den der alte ostdeutsche Theaterheilige lange verstellte. Man bekommt eine Ahnung, wie das Stück seinerzeit gewirkt haben muss: Als zweistündige dramatische Abrissbirne alles bis dahin Gewohnten. Der Schock darüber konnte nur durch die Verleihung des Kleist-Preises ein wenig gelindert werden.

10 GBA 26, Journale 1, S. 132.

11 <https://www.muenchner-kammerspiele.de/in-szenierung/trommeln-in-der-nacht>, Aufruf vom 8.2.2018.

12 Trommeln 1990 (wie Anm. 2), S. 73.

13 Ebd., S. 74.

14 Ebd., S. 39.

15 Der Satz des am 5. Juni 1919 in München hingeworfenen Kommunisten und Räterevolutionärs Eugen Leviné aus seiner Verteidigungsrede vor Gericht lautet vollständig: „Wir Kommunisten sind alle Tote auf Urlaub.“ Vgl. Eugen Leviné, Ahasver. Rede vor Gericht u. anderes. Berlin 1919, S. 28.

Abb. 1: Szenenbild der Uraufführung von „Trommeln in der Nacht“ am 29. September 1922 in den Kammerspielen an der Augustenstraße. Zweiter Akt: Pfeffer. V.l.n.r.: Else Kündinger (Amalie Balicke), Wilhelmine They (Anna Balicke), Otto Stoeckel (Babusch), Felix Gluth (Karl Balicke), Erwin Faber (Andreas Kragler), Kurt Horwitz (Picadilly-/Zibeben-Manke), Hans Leibelt (Friedrich Murk), Annemarie Hase (Marie). Foto: Archiv Werner Frisch, Augsburg.



Und noch was: Dank dieser wortgetreuen Inszenierung wird einer der frechsten Sätze Brechts aus dem Jahr 1928 verständlich: „Als ich ‚Das Kapital‘ von Marx las, verstand ich meine Stücke.“<sup>16</sup> Marx sitzt bei Brecht sogar im Zuschauerraum: „Aber dieser Marx war der einzige Zuschauer für meine Stücke, den ich je gesehen hatte. Denn einen Mann mit solchen Interessen mußten gerade diese Stücke interessieren. Nicht wegen ihrer Intelligenz, sondern wegen der seinen. Es war Anschauungsmaterial für ihn.“<sup>17</sup>

Im Zuschauerraum saß bei der Uraufführung der „Trommeln“ neben dem imaginären Karl Marx der leibhaftige Karl Valentin. Kurt Horwitz, der den Picadilly- und Zibeben-Manke gespielt hatte, schildert die gesellige Runde nach der Uraufführung, als man mit Valentin zusammen kam. Alles wartete darauf, wie er reagieren würde: „Endlich sagte Valentin:, Ja wissen’s – bei diesen modernen Stücken, da müßt am Schluß der Vorstellung einer kommen, der die Leute am Arm packt und ihnen sagt: ‚Sie – es ist *Schluß!*‘“ Damit, so Horwitz weiter, hatte Valentin auch ganz recht, „(...)

denn die Schwäche des außerordentlichen Stückes lag tatsächlich in dem verwehenden Schluß, der die Ausweglosigkeit des zu spät heimkehrenden Frontsoldaten zeigen sollte, aber mehr noch zeigte, daß die Dichtung hier noch nicht Gestalt annahm.“<sup>18</sup> Ganz ähnlich sah das auch Thomas Mann, der in einer Rezension für amerikanische Leser 1923 befand, dass „Trommeln in der Nacht“, die bittere Geschichte eines aus dem Kriege heimkehrenden Soldaten, zwei gute Akte besitzt, dann aber zerflattert“.<sup>19</sup>

*Nicht* im Zuschauerraum saß freilich jemand anderer, den die Münchner Kammerspiele dort sensationsheischend sehen wollen. Im Programmheft für die Spielzeit 2017/18 raunt es mit leichter Rechenschwäche und unter Anspielung auf einen Terroristen-Status: „Damals, bei der Uraufführung [der „Trommeln“] vor hundert Jahren am 29. September 1922, heißt es, habe ein Schläfer im Publikum der Kam-

18 Kurt Horwitz, Erinnerung an Valentin, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 3371 vom 16. November 1958, Blatt 6f.

19 Thomas Mann: Briefe aus Deutschland III, in: ders., Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1, Essays II 1914-1926, Frankfurt a. M. 2002, S. 686-689, hier S. 696.

16 [Der einzige Zuschauer für meine Stücke], in: GBA 21, S. 256f., hier S. 256

17 Ebd., S. 256f.



Abb. 2: Fast wie einst:  
„Trommeln in der Nacht“  
2017/18 in den Kammer-  
spielen an der Maximilianstraße. Zweiter Akt:  
Pfeffer. V.l.n.r.: Damiane  
Rebgetz (Chor), Wiebke  
Mollenhauer (Anna Ballicke), Hannes Hellmann  
(Karl Balicke), Christian  
Löber (Andreas Kragler),  
Wiebke Puls (Amalie  
Balicke), Nils Kahnwald  
(Friedrich Murk). Foto:  
Julian Baumann.

merspiele gegessen und sich angeguckt, wie die wohlmeinenden Theaterleute die Welt verändern wollten. **ADOLF HITLER WAR SEIN NAME.**<sup>20</sup> Diese abstruse Behauptung, die sich weder konkret noch als angeblich aus Schauspielerkreisen stammendes Gerücht verifizieren ließ, bildet im Zeitalter der „fake news“ die Variante „fake oldie“. Doch trotz dieses Wackelkontakts mit der historischen Wahrheit erweist sich die Inszenierung als so überzeugend, dass sie inzwischen zum renommierten Berliner Theatertreffen eingeladen wurde.<sup>21</sup> Die haltlose Hitler-Bemerkung hatte durch die von ihr ausgelöste Recherche am Ende sogar noch etwas Gutes. Aus der Umkehrung der Perspektive (nicht Hitler bei Brecht, sondern Brecht bei Hitler) ergaben sich durch Brechts Beobachtungen und den daraus gezogenen dramatischen und essayistischen Schlussfolgerungen zahlreiche neue Erkenntnisse zur Frühzeit Hitlers 1922/23

in München. In meinem Vortrag „Brecht studiert Hitler oder Über die Theatralik des Faschismus“ kamen diese Erkenntnisse am 22. Februar 2018 im NS-Dokumentationszentrum München zur Sprache. So trommeln die „Trommeln in der Nacht“ unablässig weiter, über VON und NACH hinaus, fordern auf zu Skepsis und Widerspruch und zum niemals nachlassenden „Lob des Zweifels“ (1939): „Gelobt sei der Zweifel! Ich rate euch, begrüßt mir / Heiter und mit Achtung den / Der euer Wort wie einen schlechten Pfennig prüft! / Ich wollte, ihr wäret weise und gäbt / Euer Wort nicht allzu zuversichtlich.“<sup>22</sup> ¶

Weitere Aufführungstermine:

04. April - nach Brecht

07. April - von Brecht

21. April - nach Brecht

siehe auch:

<http://www.kammerspiele.de>

20 N.N.: Neuproduktion *Trommeln in der Nacht* von Bertolt Brecht. Inszenierung: Christopher Rüping. Premiere Dezember 2017. Kammer 1, in: Katinka Deecke (Redaktionsleitung Spielzeitheft), *Münchner Kammerspiele. Spielzeit 2017/18*. München 2017, S. 44 (Groß- und Fettdruck im Original).

21 stra., „Nach“ oder „von“? Theatertreffen-Auswahl steht fest, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 26 vom 31.1.2018, S. 9.

22 GBA 14, S. 459-161, hier S. 459.



# „AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“ AM OPERNHAUS ZÜRICH – MUSIKALISCH BEINAHE EIN EREIGNIS

*Ernst Scherzer*

Glücklicherweise pfeifen manche Theaterdirektoren auf die Frage, ob ein Stück heutzutage „aktuell“ erscheinen mag; im Falle von „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ sind es sogar etliche. Wer diese zweite große Zusammenarbeit zwischen Bertolt Brecht und Kurt Weill gegen deren „Dreigroschenoper“ ausspielen möchte, scheint zu übersehen oder vielmehr überhören, dass es sich hier gleichsam um eine andere Gattung handelt: Was dort um drei Groschen erhältlich sein soll, erscheint jetzt im Stile der großen Oper. Das wurde einem so recht wieder bewusst im glanzvollen Opernhaus Zürich, wo Chefdirigent Fabio Luisi – ein als solcher vielleicht nicht allgemein bekannter Meister seines Faches, der sich weder vor der Operette noch vor zeitgenössischen Kompositionen scheut – zum Taktstock gegriffen hat. Wann hat man zuletzt diese Partitur Kurt Weills mit derartiger Leidenschaft serviert bekommen? Auf eine CD-Einspielung der vom Publikum bejubelten Produktion wartet der Unterzeichnete (dem keine bessere Charakterisierung des Gehörten eingefallen war).

Freilich fordert diese „echte“ Oper anders als die frühere auch entsprechende Stimmen. Und damit steht es in diesem Theater leider kaum besser als in vielen anderen, die sich dieses Werks annehmen. Von der Interpretin der Leokadja Begbick wird noch am wenigsten Stimme verlangt. Aber mehr schauspielerischer Einsatz als ein beständiges Wiegen im Rhythmus der Musik, mit dem sich Karita Mattila begnügt, dürfte es schon sein. Im Übrigen haben auch alle übrigen Darsteller optisch nicht viel anderes zu bieten. Das geht allerdings weitgehend wohl auf das Konto des Regisseurs Seba-

stian Baumgarten. Er lässt die Handlung im Bühnenbild von Barbara Ehnes und den teilweise phantasievollen Kostümen von Joki Tewes und Jana Findeklee irgendwo im Wilden Westen spielen und steht damit womöglich den Autoren mit ihrem fiktiven Ort Mahagonny ganz nahe. Weshalb der allerdings am Beginn die Fluchtszenen der drei Gauner (Michael Laurenz als Willy der Prokurist und Christopher Purves als Dreieinigkeitsmoses singen zwar anständig, erscheinen aber genauso harmlos wie ihre „Chefin“) von einer Tänzergruppe spielen lässt, erscheint nicht nachvollziehbar.

Am besten gefiel wieder einmal der Interpret einer kleineren, wenn auch in seiner Fressszene hervorstechenden Rolle, nämlich Paul Curievici als Jakob Schmidt. Cheyne Davidson (Sparbüchsenbill) und Ruben Drole (Alaskawolfjoe) ergänzten das Quartett der Holzfäller, in dem der Paul Ackermann von Christopher Ventriss seit seinem schwachen Wiener Staatsoperauftritt vor ein paar Jahren eine deutliche Steigerung aufzuweisen hatte.

Bleibt die Jenny Hill von Annette Dasch und damit wohl die schwächste Leistung des ganzen Abends. Einerseits konnte sie sich nicht entscheiden, in welchem Dialekt sie diese im Grunde unsympathische Figur sprechen sollte, andererseits war sie ihr stimmlich kaum gewachsen. Immerhin gab es doch eine Szene, die in Erinnerung bleibt: Das zumeist ausgesparte Kranich-Duett machte in seiner ganzen Darbietung wenigstens ein bisschen von den – mit Ausnahme der Orchesterleistung der Philharmonia Zürich – schalen Eindrücken wett. ¶

# „DIE DREIGROSCHENOPER“ IN BASEL: DARF MAN BRECHT SO SPIELEN?

*Ernst Scherzer*

Österreichische Freunde der „Dreigroschenoper“ seien geröstet oder erst recht verärgert. Hierzulande gab es vor ein paar Jahren bei den Salzburger Festspielen eine Weichspülerfassung (wo waren da eigentlich die angeblich so strengen Brecht-Erben?) und im Vorjahr eine durch so genannte Stars verdorbene Produktion im Theater an der Wien (sonst zweifellos das beste Haus in der Bundeshauptstadt). In Letzterer stand Johannes Kallitzke am Dirigentenpult und sorgte mit seiner Leistung für einen wenigstens nicht ganz verlorenen Abend. Der in Wien lebende und auch als Komponist Geschätzte war auch der Hauptgrund für die Anreise nach Basel in der Hoffnung, hier besseren Darstellern zu begegnen. Leider erwies sich diese als trügerisch.

Im Grunde genommen entsprach nur der Peachum von Thomas Reisinger in Spiel und Sprache den Erwartungen, die man wohl zu Recht von einer guten Brecht-Aufführung erwarten darf. Allerdings musste er wegen einer Erkältung im Gesang von Klaus Brömmelmeier „vertreten“ werden. Dabei ist nicht anzunehmen, dass er im allfälligen krankheitsbedingten Krähen die im Finale hässlich heraustönende Pia Händler (Lucy) übertroffen hätte. Paula Hans war eine annehmbare Polly, was man von ihrer Mutter Cathrin Störmer nicht behaupten kann. Ihr hüftenschwingendes Mitgehen im Takt der Musik nervte nur.



*Kein Mond über Soho (Paula Hans, Thimeo Strutzenberger; Foto: ©Sandra Then)*

Thimeo Strutzenberger spielte den Macheath als angstvolles Bürschchen, der gewiss schon beim Wort Polizei die Hosen voll hat. Auch wenn deren Chef Brown in Gestalt von Ingo Tomi höchstens eine Schießbudenfigur abgibt.

Der Regisseur Dani Levy mag als einziges Plus für sich buchen können, aus Basel zu stammen. Seine „Dreigroschenoper“ bedarf einer Rahmenhandlung, die er auf der voll gestopften Bühne von Jo Schramm im fernen Osten ansiedelt. Dort machen sich gestresste Manager in einer Klinik darüber, das Stück wohl mehr schlecht als recht und vor allem ohne jeden Witz – auch wenn das Baseler Premierenpublikum anderer Ansicht zu sein schien, was kaum für dieses spricht – vorzuführen. Und wenn jedes zweite Wort von Hakenfingerjakob „Scheiße“ lautet, muss man schon mehr als nur höflich sein, nicht das ganze Unternehmen als solche zu bezeichnen. ¶

## „DER GUTE MENSCH VON SEZUAN“ IN DER WIENER SCALA: WÜRDIGE NACHFOLGER EINES TRADITIONSREICHEN HAUSES

*Ernst Scherzer*

Unzählige Male ist der Besucher der österreichischen Bundeshauptstadt auf dem Weg nach Hause am Theater mit dem geschichtsträchtigen Namen Scala vorbeigefahren; aufmerksam wurde er erst jetzt, da ein Brecht lockte. Ob zum ersten Mal, lässt sich aus dem lückenhaften Archiv leider derzeit nicht feststellen. Aber in dem längst abgerissenen, im gleichen Wiener Bezirk stehenden Etablissement, das der seit rund zwanzig Jahren bestehenden Neugründung den Namen gab, stand der Stückeschreiber mit den zu seiner Zeit besten der Darsteller regelmäßig auf dem Programm. Als „Kommunistentheater“ war es so manchen natürlich ein Dorn im Auge, obwohl ein mehr als nur tüchtiger Kulturstadtrat der Nachkriegszeit genau dieser Partei angehört hat!

Es mag ein bisschen weit hergeholt sein – und doch sieht der Berichtende politische Zusammenhänge, die gerade den „Guten Menschen von Sezuan“ ohne krampfhaftige Veränderungen unvermindert aktuell erscheinen lassen. Am Tag nach der Brecht-Aufführung gab es im Stadttheater Baden (sogar unter Mitwirkung eines Sohnes des legendären Schauspielers Karl Paryla von der „alten“ Scala) eine Operette, in der ein mit neuen Texten angereichertes Couplet Ansagen des angeblich feschen frischgewählten Bundeskanzlers auf die Schippe nahm: Der hatte Leuten, denen die Mieten ihrer Wohnungen zu hoch sind empfohlen, diese doch einfach selbst zu erwerben

...

Zurück zur Scala, einem gemütlichen kleinen Theater mit Plüschausstattung und einem erfreulich bunten, von Ödön von

Horváth und Boris Vian über Sean O’Casey und Fritz Hochwälder zu Molière reichenden Spielplan. Ganz schön anspruchsvoll, aber offensichtlich von einem neugierigen Stammpublikum unterstützt. Und wenn alles nur einigermaßen so gut gelingt wie „Der gute Mensch“, kann man sich nur freuen.

In der Inszenierung des Hausherrn Bruno Max wirkt nichts aufgesetzt, vielleicht sind die drei Götter etwas exotische Figuren, warum auch nicht. Natürlich ist die kleine Bühne (Ausstattung Marcus Ganser) bald ein bisschen vollgeräumt, was gekonnt gestalteten Auftritten keinen Abbruch tut. Jeder einzelne Darsteller – von denen nur zwei mit einer einzigen Figur vorlieb nehmen müssen – schlüpft so überzeugend in seine (ihre) Rollen, dass sie allesamt namentlich angeführt werden müssten.

Begnügen wir uns mit der Nennung von drei Namen. Bei Sun, dem Flieger, weiß man nicht recht, ob er Sympathien verdient. Was freilich nicht an Régis Mainka liegt. Auch der Wasserverkäufer Wang ist ja eher eine zwielichtige Figur: Bernie Feit bekommt das ganz vorzüglich hin. Doch für die Shen Te/Shui Ta von Johanna Elisabeth Rehm die rechten Worte zu finden, fällt schwer. Der gute Mensch steht uns logischer Weise näher als der zwangsläufig böse. Aber die junge deutsche SchauspielerIn führt beide so grandios vor, dass man ihr nur lautstark zujubeln kann.

Platz fanden auf einem Gerüst gerade noch vier Musiker, die der Musik von Paul Dessau zu ihrem Recht verhalfen. ¶

## AM 23. 11. 2017 BESUCHTEN WIR AB 19.30 UHR EINE AUFFÜHRUNG IM „THEATER AM SCHIFFBAUERDAMM“ IN BERLIN. ODER: EIN UN/BE/ERKANNTES STÜCK „VOM ARMEN B. B.“

*Gerd Koch (unter Mitarbeit von Dea Komagie und A. N. R. Warbasse)*

Es wurde ein uns bisher unbekanntes Stück von Bertolt Brecht, der in diesem Theater ja eine Zeitlang tätig war, gegeben. Der Titel des Stückes: „Der KauKreischKreisch“. Der Regisseur dieses Stückes: Michael Thalheimer. Die Spieldauer: Etwa 1 Stunde und 45 Minuten ohne Pause. Die Handlung: Eine weibliche Spielerin trägt einen männlichen Säugling namens „Mich(a)el“ durch Berg und T(h)al bzw. auf der leeren Bühne herum. Und am Ende ist alles im Eimer.

Die weibliche Person hat einen Freund bzw. er will sie, fühlt sich aber von ihr „verarscht“ (so sagt er), als er nach Kriegseinsatz und jetzt nicht bloß einfacher Soldat sondern zum Zahlmeister oder mehr befördert, auf die weibliche Person nebst Mich(a)el trifft. Interessant hier das Wort „verarscht“, das der Soldat gegenüber der weiblichen Person gebraucht: Brecht wird hier als Bereicherer des deutschen Wortschatzes hörbar. Gut, dass in dieser Hinsicht nicht nur Martin Luthers als Sprachgenie 2017 gedacht wird ... Ganz zum Schluss kommt noch ein Richter in diesem Stück vor: Ihm wird ein halber Eimer (Theater-)Blut über den Kopf gegossen, so dass man deutlich sieht: Ein Blutrichter ist hier am Werke.

Und gut auch, dass dieser Brecht sein Stück „Der KauKreischKreisch“ genannt hat: „Kauen“ (siehe Brechts „Kau“) ist eine Kiefern-, Zunge-, Zähne-Aktivität: Durch Hinzufügung von Speichel geschieht ein Schlucken von Nahrung *in* den Körper. Aber der Brecht ist auch Dialektiker und So-und-anders-Denker: Hier in diesem Stück „Der KauKreischKreisch“ wird nicht verschluckt, sondern nach draußen, gegen SpielerInnen und Publikum „gekreischt“ / „gekrischen“

(siehe „KreischKreisch“) – wir erinnern uns: Möwen kreischen, machen laute, schrille Geräusche (ok, sie können nicht anders) – so auch in dieser Theateraufführung eines (noch unbekanntes) Brecht-Stücks, das die „Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe“ der Brecht-Werke nicht aufweist. Das Theaterstück ist somit sehr gut geeignet für eine ältere (etwas gehörge-schwächte) Zuhörerschaft.

\*

Und auch recycling-affine ZuhörerInnen werden bedient: Augenscheinlich aus einer früheren Aufführung eines anderen Brecht-Stückes, nämlich seines „Kaukasischen Kreidekreises“ aus einer vergangenen Spiel-Saison des „Berliner Ensembles“, waren gute Programm-Hefte noch übrig: Die wurden nun – zum Glück – nicht schlicht in den Müll geworfen, sondern dem Publikum des „KauKreischKreisch“-Stückes angeboten („untergejubelt“; denn für dieses Stück am 23. 11. 2017 gab es kein Programm-Heft). Eine gute Idee! Die könnte vom listigen Brecht stammen! Das gibt zu denken! So entstand ein nach- und ein-drücklicher Theaterabend!

Auch so richtig schön: Im dunklen linken Bühnenhintergrund war jemand an der E-Gitarre tätig (man beachte den geschickten Bezug auf die aktuelle Diskussion um „E“-Mobilität & „E“-nergie-Spar-Wende; das benutzte Instrument soll dem Hörensagen nach, nicht aus Dessau stammen, was aber nichts zu Sache tut).

\*

Und endlich noch dies: Wenn Brechts „Kaukasischer Kreidekreis“ mal wieder ge-



vorne Stefanie Reinsperger (*Grusche Vachnadze*), hinten Tilo Nest (*Azduk*), Foto © Matthias Horn

geben wird: Wir gehen hin; das Programmheft haben wir ja schon. Und in Band 8 der Werk-Ausgabe vom Stückeschreiber Brecht finden wir den Text und wir besitzen auch das Buch mit Zeichnungen von Tadeuzs Kulisiewicz aus dem Jahre 1956, versehen mit einem Vorwort von Bertolt Brecht. Und ein gar nicht so altes Programmheft (Nr. 120, von 2010) haben wir auch noch – mit einem belebenden Essay von Jean Ziegler unter dem Titel: „Bertolt Brecht, ein Visionär“: „Im ganzen *Kreidekreis* gibt es keine einzige pathetische Zeile, nur Vernunft, Ironie, akribisch genaue Analyse der Verhältnisse ... Die Liebe, die Zuneigung, die Fürsorge, die Solidarität sind gewöhnlich. Sie sind Zeichen von Vernunft.“ (S. 5)

\*

Nochmal zum Programmheft, das wir am 23. 11. 2017 in die Hand bekommen hatten – da merken wir: Wir müssen uns, zumindest was das Cover dieses Heftes anbetrifft, in unserem positiven Urteil korrigieren. Es zeigt mittig eine dralle, bezopfte weibliche

Person per Foto und weist ansonsten 5 fette Druckzeilen auf: (1)BERLINER (2)ENSEMBLE (3)VON BERTOLT BRECHT (4)DER KAUKASISCHE (5) KREIDEKREIS. Wie nun ist diese aktuelle Cover-Poesie zu lesen? Das Berliner Ensemble (BE) ist (sei) ‚von Bertolt Brecht‘ (na, gut; aber die BE-Intendantin von 1949 – 1971 war Helene Weigel; BB hat da Regie gemacht und Stücke geliefert – klar: und mehr). Also müssten die drei ersten Zeilen so lauten: „BERLINER ENSEMBLE VON HELENE WEIGEL“. Und nun bleiben einsam zurück die beiden Zeilen DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS ohne Autoren-Angabe (kann man sich vielleicht auch ersparen – weiß ja jeder, dass der von Bertolt Brecht ist!).

\*

Das unbekannte Brecht-Stück „Der KaukreischKreisch“, das wir am 23. 11. 2017 sahen, ist nicht in Brechts Werke aufgenommen worden (vielleicht ist es auch gut so, dass es in gewisser Weise unbekannt bleibt /geblieben ist...). ¶



# NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 8. September 2017 – 2. März 2018

*Zusammenstellung: Helgrid Streidt*

## Kontaktadresse:

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

**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)

## BBA A 4997

Benjamin and Brecht : thinking in extremes : 26.10.2017-28.1.2018, Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, Berlin-Tiergarten / concepts, texts, transcriptions Ursula Marx, Anett Schubotz, Iliane Thiemann, Erdmut Wizisla (dir.) ; English translations: Ben W. Knight ; editing English texts: Wendy Wallis. - English brochure. – Berlin : Akademie der Künste, [2017]. - 43 Seiten

## BBA A 4966

Benjamin und Brecht : Denken in Extremen / im Auftrag der Akademie der Künste herausgegeben von Erdmut Wizisla. - Berlin : Akademie der Künste ; Berlin : Suhrkamp, [2017]. - 282 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-518-42083-6 - ISBN 3-518-42083-6

Darin:

Wizisla, Erdmut: Vorwort / Erdmut Wizisla, Seite 7-10  
Steinweg, Marcus: Eine gewisse Kälte : Notizen zu Benjamin & Brecht / Marcus Steinweg, Seite 18-29  
Lange, Bernd-Peter: Französische Eröffnung : Benjamin und Brecht spielen Schach, Seite 30-39  
Broomberg, Adam: Ermattungstaktik : 2017 / Adam Broomberg & Oliver Chanarin ; aus dem Englischen übersetzt von Ulrich Fries und Irmgard Müller, Seite 40-43 : Illustrationen  
Marx, Ursula: Von Gästen und Vandalen : eine Typologie des Wohnens / Ursula Marx, Seite 48-61  
Furtwängler, Felix Martin: Verwisch die Spuren : 2017 / Felix Martin Furtwängler, Seite 62-69  
Wizisla, Erdmut: Diebold gegen Benjamin und Brecht / Erdmut Wizisla, Seite 73-80  
Martin, Thomas: Zweibahnstraße / Thomas Martin, Seite 81-95 : Illustrationen  
Claus, Carlfriedrich: Randbemerkungen zu den Svendborger Gesprächen zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht : 1968 / Carlfriedrich Claus, Seite 99-101 : Illustration  
Reemtsma, Jan Philipp: Massenmordphantasien als Abendunterhaltung / Jan Philipp Reemtsma, Seite 105-108  
Kluge, Alexander: Benjamin-Brecht-Kontainer / Alexander Kluge, Seite 113-127 : Illustrationen

Raddatz, Frank M.: (Brecht + Kafka) x Benjamin=Müller! / Frank-M. Raddatz, Seite 131-145

Thiemann, Steffen: Mord im Fahrstuhlschacht : Tatsachenreihe / von Bertolt Brecht und Walter Benjamin ; ins Holz geschnitten von Steffen Thiemann, Seite 149-174

Thiemann, Steffen: "Uff, stöhn, ächz, grübelgrübel" oder Mord mit Fußnoten / Steffen Thiemann, Seite 175

Tragelehn, B. K.: Ahoi B und B / B. K. Tragelehn, Seite 179-187 : Illustration

Beloff, Zoe: Parade des alten Neuen / Zoe Beloff ; aus dem Englischen übersetzt von Ulrich Fries und Irmgard Müller, Seite 191-199 : Illustration

Grünbein, Durs: Ein Albumblatt für Walter Benjamin / Durs Grünbein, Seite 203

Lindner, Burkhardt: Kein Missverständnis, Seite 207-213

Schulz, Kristin: Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung : eine Reise nach Svendborg. Lose Notizen / Kristin Schulz, Seite 217-224

Maron, Jonas: Skovsbostrand 2016 / Jonas Maron, Seite 225-231

Hahn, Barbara: Schwankende Gebilde : Benjamin träumt von Brecht und Weigel / Barbara Hahn, Seite 235-241 : Illustration

Arjomand, Minou: Wenigstens bin ich nicht unschuldig : Arjomand, Benjamin und Brecht / Minou Arjomand ; aus dem Englischen übersetzt von Ulrich Fries und Irmgard Müller, Seite 245-257

De Waal, Edmund : My problem with the Frankfurt School, 2016 / Edmund de Waal, Seite 257

De Waal, Edmund: Casualty list : 2017, Seite 261

De Waal, Edmund: Verlustliste / Edmund de Waal ; aus dem Englischen übersetzt von Ulrich Fries und Irmgard Müller, Seite 262-263 : Illustration

Lammert, Mark: Bildnis H. M., Seite 264-271

Lammert, Mark: Zeichenproben 1993 / 1995 / 1996, Seite 272-273

## BBA B 1186

Brecht, Bertolt:

Die Ausnahme und die Regel : Lehrstück / Bertolt Brecht ; Farbholschnitte von Hanfried Wendland. - Berlin : Andante

Handpresse, 2016. - 77 Seiten : Illustrationen. - (NeueKleider-Drucke : ... Druck 41. Druck)

BBA A 4969

Brecht, Bertolt:

È Mana Kuragio kai ta paidia tēs / Mperolt Mprecht ; metaphrasē: Giōrgos Depastas. - Peristeri : Kapa Ekdotikē, [2016]. - 125 Seiten : Illustrationen, 21 cm  
ISBN 978-618-5191-40-5

BBA B 1072 (3)

Brecht, Bertolt:

Notizbücher / Bertolt Brecht. Hrsg. von Martin Kölbl ... - Berlin : Suhrkamp  
3. Notizbücher 9-12 : (1921). - Erste Auflage. - 2017. - 735 Seiten : Faksimiles, Illustrationen  
ISBN 978-3-518-

BBA B 1191 (2018)

Bertolt Brecht : 90 Jahre „Die Dreigroschenoper“

In: Suhrkamp-Theater Magazin. - Berlin, 2018. - Seite 10-11 : Illustration

BBA A 4995

Bienert, Michael:

Döblins Berlin : literarische Schauplätze / Michael Bienert. - 1. Auflage. - Berlin : Verlag für Berlin-Brandenburg, 2017. - 192 Seiten : Illustrationen, Karten, 22,5 cm x 21 cm  
ISBN 978-3-945256-95-4 - ISBN 3-945256-95-X

BBA B 1181 (7)

Biermann, Wolf: Statt seiner sprach nun Frau Weigel / von Wolf Biermann

In: Das Journal / Grisebach. - Berlin, [2015]-. - Ausgabe 7.2017, Seite 18-21 : Illustration

BBA B 1181 (7)

Biermann, Wolf: Herr Hegel hat Langeweile im Grab auf dem Brechtfriedhof in Berlin / von Wolf Biermann im August 2017

In: Das Journal / Grisebach. - Berlin, [2015]-. - Ausgabe 7.2017, Seite 20-21 : Illustrationen

BBA A 4996 (2017/1)

Bloch, Max: Hoffnungsloser Moralist: Frank Warschauer (1892-1940) : Freundschaft mit Brecht - Damals in Prag - Tod im Exil / Max Bloch

In: Exil / hrsg. von Joachim H. Koch. - Frankfurt/Main. - 36. Jahrgang, Nr.1 (2017), Seite 5-14 : Illustrationen

BBA A 4992

Brecht, Bertolt:

Leben des Galilei : Schauspiel / Bertolt Brecht. - 1. Auflage. - Berlin : Suhrkamp, 2018. - 160 Seiten : 21 cm x 13,7 cm, 348 g. - (Suhrkamp Letterpress)  
ISBN 978-3-518-42747-7 - ISBN 3-518-42747-4

BBA A 4961

Brecht, Bertolt:

Landskap i eksil / Bertolt Brecht. - [1. utgave]. - Oslo : Kolon Forlag, [2017]. - 369 Seiten : 21 cm  
ISBN 978-82-05-48784-0

BBA A 4982

Bucciantini, Massimo:

Un Galileo a Milano / Massimo Bucciantini. - Torino : Giulio Einaudi editore, [2017]. - xix, 251 pages : illustrations (some color), 24 cm  
ISBN 978-88-06-23039-5

BBA A 4989

Burney, Shehla:

Representation and reception : Brechtian "Pedagogics of Theatre" and critical thinking / Shehla Burney. - New York ; Bern ; Berlin ; Brussels ; Vienna ; Oxford ; Warsaw : Peter Lang, [2018]. - 94 Seiten  
ISBN 978-1-4331-4855-2 - ISBN 1-4331-4855-2

BBA A 4962

Chūrihi gekijō to bunka no seiji = Das Schauspielhaus Zürich und Politik der Kultur / Hayanagi Kazunori hen. - Tōkyōto : Nihon Dokubun Gakkai, 2016-nen 10-gatsu 22-ka. - 99 Seiten : 21 cm. - (Nihon Dokubun Gakkai kenkyū sōsho ; 117)

Text teilweise japanisch (Han, Hiragana und Katakana), teilweise deutsch

ISBN 978-4-908452-07-9 - ISBN 4-908452-07-5

Darin:

Ichikawa, Akira: Brecht als Regisseur und Dramaturg und die Schweiz / Akira Ichikawa, Seite 23-44

Wüthrich, Werner: Die Schweiz - eine Theaterdekoration ohne Bühnenarbeiter? : Bertolt Brecht, die Antigone und das Exilland Schweiz. Vom Churer „Antigonemodell 1948“ zum Berliner Ensemble / Werner Wüthrich, Seite 45-62

BBA B 30 (2017/9)

Dieckmann, Friedrich: Wie lange dauerte das Berliner Ensemble? : eine Zeitreise vom Anfang bis zur Gegenwart / von Friedrich Dieckmann

In: Theater der Zeit / hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. - Berlin. - 72. Jahrgang, Heft 9 (September 2017), Seite 46-48 : Illustration

BBA A 4993

Efimova, Svetlana:

Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur / Svetlana Efimova. - Paderborn : Wilhelm Fink, [2018]. - 353 Seiten : Illustrationen. - (Zur Genealogie des Schreibens ; Band 22)

Dissertation, Freie Universität Berlin, 2016

ISBN 978-3-7705-6304-3 - ISBN 3-7705-6304-2

BBA B 851 (64)

Faßhauer, Tobias: Potenziertes Trügen : Analyse der Hollywood-Elegie „Jeden Morgen“ (1942) / von Tobias Faßhauer  
In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. - Saarbrücken. - 64 (Oktober 2017), Seite 10-14 : Illustrationen

BBA B 851 (64)

Fladt, Hartmut: Zur Bedeutung der „Lied“-Gattungen im Schaffen Hanns Eislers / von Hartmut Fladt

In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. - Saarbrücken. - 64 (Oktober 2017), Seite 4-9 : Illustrationen

BBA A 4971

Flegel, Silke:

Bühnenkämpfe : Autor-Dramaturgen in der frühen DDR: Brecht, Kipphardt, Hacks / Silke Flegel. - Frankfurt am Main ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Warszawa ; Wien : Peter Lang Edition, [2017]. - 426 Seiten : Diagramm, 21 cm x 14,8 cm. - (Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung ; Band 17)

Dissertation, Bochum Universität, 2015

ISBN 978-3-631-67894-7 - ISBN 3-631-67894-0

Darin:

Flegel, Silke: Bertolt Brecht : Stückeschreiber, Dramaturg, Regisseur, Musiker und Bühnenbauer / Silke Flegel, Seite 113-189

BBA A 4984

Goethe im 20. Jahrhundert / herausgegeben von Malte Denkert und Ulrike Denkert. - Kiel : Goethe- Gesellschaft Kiel, [2017]. - 114 Seiten : 19,5 cm x 21 cm, 317 g. - (Jahresgabe der Goethe-Gesellschaft Kiel ; 2017)

ISBN 978-3-88312-399-8 - ISBN 3-88312-399-4

BBA A 4984

Golz, Jochen: Einschüchterung durch die Klassizität? : Brechts Verhältnis zu Goethe / Jochen Golz, Weimar

In: Goethe im 20. Jahrhundert / herausgegeben von Malte Denkert und Ulrike Denkert. - Kiel, [2017]. - Jahresgabe der Goethe-Gesellschaft Kiel ; 2017. - Seite [7]-40

BBA A 4985

Hartmann, Anne:

"Ich kam, ich sah, ich werde schreiben" : Lion Feuchtwanger in Moskau 1937 : eine Dokumentation / Anne Hartmann. - Göttingen : Wallstein Verlag, [2017]. - 456 Seiten : Illustrationen. - (Akte Exil ; Neue Folge, Bd. 1)

ISBN 978-3-8353-3152-5 - ISBN 3-8353-3152-3

BBA A 4983

Hempel, Anna Mercedes:

La teoría/praxis del teatro de bertolt brecht / Anna Mercedes Hempel. - Asunción : Ediciones y Arte, 2016. - 313 páginas

BBA A 4988 (2017)

Hillesheim, Jürgen: Von Baal bis Keuner : Bertolt Brechts Namen / von Jürgen Hillesheim

In: Blätter für oberdeutsche Namenforschung / für den Verband für Orts- und Flurnamenforschung in Bayern e.V. hrsg. - München. - 54. Jahrgang (2017), Seite 168-180

BBA A 4933

Hillesheim, Jürgen:

Von Baal zu Baal : fünfundzwanzig Studien - fünfundzwanzig Jahre Brecht-Forschungsstätte Augsburg / Jürgen Hillesheim ; herausgegeben von Helmut Koopmann. - Würzburg : Königshausen & Neumann, [2017]. - 416 Seiten : 23,5 cm x 15,5 cm, 92 g. - (Brecht - Werk und Kontext ; Band 2)

ISBN 978-3-8260-6220-9 - ISBN 3-8260-6220-5

Darin:

Hillesheim, Jürgen: Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität : Georg Büchners „Dantons Tod“ und Bertolt Brechts „Baal“ im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers, Seite 15-35

Hillesheim, Jürgen: Der Münchner Elternmörder Jakob Apffelböck, der „tolle Mensch“ und der „Stückeschreiber“ :

ein Aspekt der Nietzsche-Rezeption Bertolt Brechts, Seite 37-52

Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts "Ballade vom Liebestod" und die Augsburger Hasenbrauerei, Seite 53-61

Hillesheim, Jürgen: Über die Verführung Adrian Leverkühns : Bertolt Brechts „pornographisches“ Sonett und Thomas Manns „Faustus“-Roman, Seite 63-77

Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden : von der „Legende vom toten Soldaten“ bis zur „Maßnahme“, Seite 79-99

Hillesheim, Jürgen: Karl May, Theodor Fontane und das „Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald“, Seite 101-109

Hillesheim, Jürgen: Von der „Ernte“ zum „Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald“ : Brechts Anfänge, Seite 111-120

Hillesheim, Jürgen: Besonnenheit und entfesselter Hass zu Beginn des Ersten Weltkriegs : Brechts „Augsburger Kriegsbriefe“ versus Ludwig Ganghofers „Eiserne Zither“, Seite 121-135

Hillesheim, Jürgen: „Die Lust des Besitzes fühlte ich tief ...“ Bertolt Brechts „Zeit meines Reichtums“, Seite 137-146

Hillesheim, Jürgen: Bert Brecht fand zu sich selbst : der Tod der Mutter und der Auftritt des Münchner „Theaterprofessors“ Artur Kutscher, Seite 147-157

Hillesheim, Jürgen: Von Illusionen und Ehebetten : Brechts Einakter „Die Hochzeit“ und Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“, Seite 159-170

Hillesheim, Jürgen: Lessings „Nathan“, Hebbels „Agnes Bernauer“ und viel Lokalkolorit : Bertolt Brechts Erzählung „Der Augsburger Kreidekreis“, Seite 171-183

Hillesheim, Jürgen: Dienstmagd und Diva : Brechts „Kindesmörderin Marie Farrar“, Seite 185-208

Hillesheim, Jürgen: Apokalypse und Formen Epischen Theaters : Karl Kraus und Brecht, Seite 209-231

Hillesheim, Jürgen: Zwitter aus gutem Grund : zwei frühe Zeitungsbeiträge Bertolt Brechts, Seite 233-249

Hillesheim, Jürgen: Zwischen „Frühlingserwachen“, Melancholie und kleinbürgerlicher Enge : ein Notizbuch Sophie Brechts, der Mutter des „Stückeschreibers“, Seite 251-273

Hillesheim, Jürgen: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“ : Brechts Nietzsche-Rezeption, Seite 275-300

Hillesheim, Jürgen: „Ja, die Liebe hat bunte Flügel ...“ : der „Liebestod“ der Carmen in einer Ballade Bertolt Brechts, Seite 301-313

Hillesheim, Jürgen: Brechts Leiden an der Revolution : von der „Ballade von dem Soldaten“ bis zu „Mutter Courage und ihre Kinder“, Seite 315-330

Hillesheim, Jürgen: Von „ewiger Wiederkehr“ und Fortschrittsillusionen : Orchestrierung und Trommel im Werk Bertolt Brechts, Seite 331-349

Hillesheim, Jürgen: Zwischen Register- und Champagnerarie : Brechts „Erinnerung an die Marie A.“ und Mozarts „Don Giovanni“, Seite 351-358

Hillesheim, Jürgen: Helden und Soldaten an neuen Fronten : von Bertolt Brechts frühester Weltkriegsdichtung bis zur „Ballade von des Cortez Leuten“, Seite 359-375

Hillesheim, Jürgen: Von Liù zum „jungen Genossen“ : Giacomo Puccinis „Turandot“ und Bertolt Brechts „Die Maßnahme“, Seite 377-392

Hillesheim, Jürgen: Ein Elternmord und einige Friseurbesucher : zu Bertolt Brechts und Karl Valentins Film „Mysterien eines Frisiersalons“, Seite 393-402  
 Hillesheim, Jürgen: 'Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus...': Brechts „Baal“ und „Die Winterreise“ von Wilhelm Müller und Franz Schubert, Seite 403-416

BBA A 4968

Koopmann, Helmut:

Bösartigkeiten und Einsprüche: Studien zum Werk Bertolt Brechts / Helmut Koopmann. - Würzburg: Königshausen & Neumann, [2017]. - 280 Seiten : 23. 5 cm x 15.5 cm

ISBN 978-3-8260-6335-0 - ISBN 3-8260-6335-X

Darin:

Koopmann, Helmut: Brecht - Schreiben aus „Widerspruchsgeist“, Seite 9-28

Koopmann, Helmut: Bert Brecht, oder: Vom subversiven Schreiben, Seite 29-35

Koopmann, Helmut: Baal in Pfersee. : Einiges zum Augsburger Brecht, Seite 37-50

Koopmann, Helmut: Großstadtdschungel und Raubtierwelt: Brecht geht freudig nach Berlin, Seite 51-75

Koopmann, Helmut: Was wäre, wenn die Hai-fische Menschen wären?: Der weise Herr Keuner blickt hinter die Kulissen, Seite 77-97

Koopmann, Helmut: Brecht und die Klassiker – eine problematische Beziehung, Seite 99-116

Koopmann, Helmut: „Das Besondere im Allgemeinen“ : Über Brechts Schwierigkeiten mit der Geschichte, Seite 117-131

Koopmann, Helmut: Wörüber lacht Brecht eigentlich? : Und etwas über Humor, Seite 133-152

Koopmann, Helmut: Brecht und die Kinder, Seite 153-174

Koopmann, Helmut: Brechts Liebeslyrik, Seite 175-195  
 Brechts „Buckower Elegien“ - ein Alterswerk des Exils?, Seite 197-220

Koopmann, Helmut: Brechts späte Lyrik, Seite 221-241

Koopmann, Helmut: Späte Deutschlandbilder. : von Brecht und seinem Todfeind Thomas Mann, Seite 243-259

Koopmann, Helmut: Wer früher stirbt, lebt besser weiter. : Brecht und der Tod, Seite 261-275

Koopmann, Helmut: Der Besitz des Reisenden. : Brechts neues Haus, Seite 277-278

BBA B 278 (71)

Kolar, Katharina: 10 Jahre Deutsches Archiv für Theaterpädagogik (DATP) / Katharina Kolar

In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. - Uckerland. - 33. Jahrgang, Heft 71 (2017), Seite 52-53 : Illustrationen

BBA A 4970

Knott, Marie Luise:

Dazwischenzeiten : 1930. Wege in der Erschöpfung der Moderne / Marie Luise Knott. - Erste Auflage. - Berlin : Matthes & Seitz, 2017. - 191 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-95757-472-5

Darin:

Knott, Marie Luise: Den Mut barbarisieren : Bertolt Brechts Zeit der Lehrstücke / Marie Luise Knott, Seite 83-135 : Illustrationen

BBA C 7394

Krabiel, Klaus-Dieter: Die Sphäre der politischen Auseinandersetzung meiden : Peter Suhrkamps Auswahl „Bertolt Brechts Gedichte und Lieder“ (1956) / Klaus-Dieter Krabiel In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. - Berlin ; Boston, 1957-. - 61. Jahrgang (2017), Seite [3]-19

BBA A 4998

Kuschel, Karl-Josef:

Im Fluss der Dinge : Hermann Hesse und Bertolt Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen / Karl-Josef Kuschel. - 1. Auflage. - Ostfildern : Patmos Verlag, 2018. - 713 Seiten : Illustrationen, 22 cm x 14 cm

ISBN 978-3-8436-1042-1 - ISBN 3-8436-1042-8

BBA B 738 (2017/12)

Laages, Michael: Dünne Berliner Luft : die Zeit schreit nach Theater, das die menschlichen Abgründe beleuchtet. Beim Lokalderby der Berliner Schauspielbühnen zum Saisonstart war davon nicht viel zu sehen / Text Michael Laages

In: Die deutsche Bühne / Hrg.: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. - Hamburg, 1909-. - 88. Jahrgang, 12 (Dezember 2017), Seite [16]-19 : Illustrationen

[U.a. zur Inszenierung von Bertolt Brechts "Der kaukasische Kreidekreis" am Berliner Ensemble]

BBA B 1183 (2015/1)

Lange, Bernd-Peter: Korrektiv der Einsamkeit :

Bernd-Peter Lange über Bertolt Brechts und Walter Benjamins Schachbegegnungen im Exil

In: Karl : die kulturelle Schachzeitung. - Frankfurt, M. - 32. Jahrgang (2015) Heft 1, Seite 54-58 : Illustrationen

BBA B 441 (2017/4)

Lehmann, Hans-Thies: Zwei Leben mit Brecht : zum Tod von Carl Weber (1925-2016) / Hans-Thies Lehmann

In: Theater heute. - Berlin. - 58. Jahrgang, Nummer 4 (April 2017), Seite 71 : Illustration

BBA A 4972

Lob des Realismus : die Debatte / herausgegeben von Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann. Rolf Bossart, Heinz Bude, Wolfgang Engler, Jette Gindner [und 15 weiteren]. - Berlin : Theater der Zeit, [2017]. - 213 Seiten

ISBN 978-3-95749-074-2 - ISBN 3-95749-074-X

Darin u.a.:

Kluge, Alexander: Tschukowskis Telefon : Umwege zum Realismus / Alexander Kluge im Gespräch mit Nicole Gronemeyer, Seite 55-65

Kubisch, Simon: Das Helsingør-Syndrom : über den kapitalistischen Realismus und seine möglichen Alternativen / Simon Kubisch im Gespräch mit Jakob Hayner, Seite 100-110

Stahl, Enno: Analytischer Realismus im Roman / Enno Stahl, Seite 122-131

Stegemann, Bernd: Der Realismus ist tot / Bernd Stegemann, Seite 194-206

BBA A 4991

Lyrik im Bundeskanzleramt : diese Publikation erscheint anlässlich der Veranstaltungen *Gedenken und Erinnern* am 14. April 2015 und *Gipfeltreffen der Poeten* am 25. November 2017 im Bundeskanzleramt / auf Initiative der Staatsministe-

rin für Kultur und Medien Prof. Monika Grüters MdB. - Berlin : Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien ; Berlin : Delius, August 2017. - 86 Seiten : Illustrationen

Darin:

Gipfeltreffen der Poeten : Gottfried Benn und Bertolt Brecht zum 60. Todestag. Konzept und Dramaturgie: Anika Steinhoff, vorgetragen von Hans Löw und Alexander Khuon am 25. Januar 2017 im Bundeskanzleramt

Enthält von Bertolt Brecht: Verjagt mit gutem Grund, Aus verblichenen Jugendbriefen, Vom Schwimmen in Seen und Flüssen, Vom armen B. B., Der bennoide Mensch im Hutladen, Über die Verführung von Engeln, Erinnerungen an die Marie A., An die Nachgeborenen, Wer zu Hause bleibt, wenn der Kampf beginnt, Fragen eines lesenden Arbeiters, Der Radwechsel, Entdeckung an einer jungen Frau, Zwei mal Zwei ist vier

BBA B 441 (2018/1)

Müller-Schöll, Nikolaus: Polizeiliche und politische Dramaturgie : während sich der klassische Dramaturg am Theater behaupten muß, wird Dramaturgie international derzeit als Hot Topic gehandelt und ihr zwiespältiges Erbe offen gelegt / Nikolaus Müller-Schöll

In: Theater heute. - Berlin, 1960-. - 59. Jahrgang, Nummer 1 (Januar 2018), Seite 47-51 : Illustrationen

BBA A 4964

Neumann-Rieser, Doris:

„der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.“ : Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten / Doris Neumann-Rieser. - Würzburg : Königshausen & Neumann, [2017]. - 387 Seiten. - (Brecht – Werk und Kontext ; Band 3)

Dissertation, Universität Wien, 2016

ISBN 978-3-8260-6313-8 - ISBN 3-8260-6313-9

BBA A 4981

Pietsch, Gina:

Mein Dörfchen Welt : Autobiografie / Gina Pietsch. - Berlin : Neues Leben, [2017]. - 271 Seiten : Illustrationen, 21 cm x 12,5 cm

ISBN 978-3-355-01864-7 - ISBN 3-355-01864-3

BBA A 3203 (36)

BBA A 3203 (37)

Püreoitüoa oyöndaeyöngük = Bertolt Brecht und das moderne Theater. - Souil : Hanguk pürehitü haghoi, 1995-. - Bände Titelszusatz Band 1 (1995) und Band 5 (1998):

Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft. - Beiträge teilweise koreanisch, teilweise deutsch ISSN 1229-6716 2017

BBA A 4980

Paterno, Wolfgang:

Faust und Geist : Literatur und Boxen zwischen den Weltkriegen / Wolfgang Paterno. - Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 2018. - 444 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-205-20545-6

Darin:

Paterno, Wolfgang: „Zeitfigur“ im Ring: Brechts Diskurserweiterungen / Wolfgang Paterno, Seite [515]-303

BBA A 289 (2017/6)

Elisa Primavera-Lévy, Matthias Weichelt: Wahrheitskunst : Gespräch mit Friedrich Dieckmann über Literatur und Kultur in Ost und West / Elisa Primavera-Lévy, Matthias Weichelt ; Gespräch mit Friedrich Dieckmann

In: Sinn und Form / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. - Berlin, 2017. - 69. Jahr, Heft 6 (November/Dezember 2017), Seite 756-768

BBA A 4990.2

Revermann, Martin: Brechtian chorality / Martin Revermann

In: Choruses, ancient and modern / ed. by Joshua Billings ... - 2. impr. - Oxford [u.a.], 2014. - Seite 151-169

BBA A 4978

Rokem, Freddie:

TheaterDenken : Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern / Freddie Rokem ; Vorwort von Nikolaus Müller-Schöll ; aus dem Englischen von Mayte Zimmermann. - Berlin : Neofelis Verlag, [2017]. - 287 Seiten : Illustrationen, 21 cm x 13,5 cm

ISBN 978-3-95808-048-5 - ISBN 3-95808-048-0

Darin:

Rokem, Freddie: Walter Benjamin und Bertolt Brecht diskutieren Franz Kafka: Reisen ins Exil / Freddie Rokem, Seite 175-201 : Illustration

Rokem, Freddie: Unfälle und katastrophale Konstellationen: Performative Anliegen / Freddie Rokem, - Seite 251-274 : Illustrationen

Rokem, Freddie: Wünsche, Versprechungen und Drohungen : Walter Benjamins performative Erzählungen / Freddie Rokem, Seite 251-274

BBA B 30 (2018/2)

Schäffer, Maximilian: Viel Lärm um nichts : Münchner Kammerspiele. "Trommeln in der Nacht" von/ nach Bertolt Brecht / Maximilian Schäffer

In: Theater der Zeit / hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. - Berlin, 1946-. - 73. Jahrgang, Heft 2 (Februar 2018), Seite 47-48 : Illustration

BBA B 1188 (96)

Schinköth, Thomas: Thomaner singen Hanns Eislers "Galilei"-Musik / Thomas Schinköth

In: Gewandhaus-Magazin / Hrsg.: Gewandhaus in Leipzig. - Altenburg. - Nr. 96, Herbst 2017, Seite [18]-21 : Illustrationen

BBA B 1188 (96)

Seliger, Michael: Eislers "Johannes-Passion" / Kirsten Nijhof (Foto) und Michael Seliger (Text) Illustrationen

In: Gewandhaus-Magazin / Hrsg.: Gewandhaus in Leipzig. - Altenburg. - Nr. 96, Herbst 2017, Seite 22-26 : Illustrationen

BBA A 4979

Sozialistische Pädagogik : eine kommentierte Anthologie / herausgegeben von Benjamin Paul-Siewert, Robert Pfützner, Michael Winkler. - Baltmannsweiler : Schneider Verlag Hohengehren GmbH, [2016]. - 261 Seiten. - (Pädagogik und Politik ; 10)

ISBN 978-3-8340-1654-6 - ISBN 3-8340-1654-3

Darin:



Brecht, Bertolt: Quellentexte, Seite [51]-55 [Die Große und die Kleine Pädagogik; Theorie der Pädagogien; Lob des Lernens; Leben des Galilei, Auszug]  
Salomon, David: "Eingreifendes Denken" oder Der politische Dichter als Pädagoge / David Salomon, Seite [57]-63

BBA B 441 (2018/2)

Stammen, Silvia: Mord und Schredder : Michael Thalheimer inszeniert Shakespeares "Richard III" am Münchner Residenztheater als zeitloses Schurkenstück, Christopher Rüping rekonstruiert Bertolt Brechts "Trommeln in der Nacht" an den Münchner Kammerspielen mit doppeltem Schluss / Silvia Stammen  
In: Theater heute. - Berlin, 1960-. - 59. Jahrgang, Nummer 2 (Februar 2018), Seite 13-15 : Illustrationen

BBA B 278 (71)

Steinweg, Reiner: Verfilmung eines Lehrstückspiels nach Brecht : mit einer Bitte um Unterstützung an die Community / Reiner Steinweg  
In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. - Uckerland, 2005-. - Jahrgang, Heft 71 (2017), Seite 66

BBA B 1185 (281)

Stölzl, Christoph: Helene Weigels mutiges, unvergessenes Gesicht hat Rudolf Schlichter zum Teil der Kulturgeschichte gemacht / Christoph Stölzl  
In: Grisebach. - Berlin, [2015]-. - Nr. 281(30. November 2017), Seite [84-87] : Illustrationen

BBA B 441 (2017/12)

Syha, Ulrike: Wie war das noch mal mit Brecht? : auch deutsche Dramatikerinnen leben selten vom Schreiben allein. Ulrike Syha zum Beispiel gibt u. a. auch Workshops, zum Beispiel in Sri Lanka. Manchmal wird daraus ein freundlicher Clash der Kulturen: ein Bericht aus den Tropen / von Ulrike Syha  
In: Theater heute. - Berlin. - 58. Jahrgang, Nummer 12 (Dezember 2017), Seite 42-45 : Illustrationen

BBA B 30 (2017/12)

Teschke, Holger: Extrem eingreifendes Denken : eine Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste über die Freundschaft von Walter Benjamin und Bertolt Brecht / Holger Teschke  
In: Theater der Zeit / hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. - Berlin, 1946-. - 72. Jahrgang, Heft 12 (Dezember 2017), Seite 69 : Illustration

BBA B 1184

Thiemann, Steffen: Mord im Fahrstuhlschacht : Tatsachenreihe / von Bertolt Brecht und Walter Benjamin ; ins Holz geschnitten von Steffen Thiemann ; mit einer Nachbemerkung von Erdmut Wizisla ; Herausgeberin: Akademie der Künste, Berlin. - Berlin : Akademie der Künste, [2017]. - 32 Seiten : 35 cm x 27 cm  
ISBN 978-3-88331-223-1

BBA B 1188 (96)

Timtschenko, Maria: Was geschieht mit der Wohnung? : Hanns Eislers Geburtshaus in Leipzig ist saniert und die Geburtswohnung von der Leipzigstiftung gekauft / ... Maria Timtschenko

In: Gewandhaus-Magazin / Hrsg.: Gewandhaus in Leipzig. - Altenburg. - Nr. 96, Herbst 2017, Seite [8]-11 : Illustrationen

BBA A 4967

Wagner, Frank D.: Minima Hegeliana : Brechts Denkbilder / Frank D. Wagner. - Würzburg : Königshausen & Neumann, [2017]. - 250 Seiten  
ISBN 978-3-8260-6294-0 - ISBN 3-8260-6294-9

BBA B 1182 (2017/4)

Wizisla, Erdmut: Benjamin und Brecht : Denken in Extremen / Erdmut Wizisla  
In: Museumsjournal / Museumspädagogischer Dienst Berlin. - Berlin, 1987-. - 31. Jahrgang (2017) Heft 4, Seite 70-71 : Illustrationen

BBA B 441 (2018/1)

Völker, Klaus: Die Schuld der Unschuld : "Denken in Extremen": Die Akademie der Künste in Berlin präsentiert Bertolt Brecht und Walter Benjamin im Dialog / Klaus Völker  
In: Theater heute. - Berlin, 1960-. - 59. Jahrgang, Nummer 1 (Januar 2018), Seite 76-78 : Illustration

BBA B 441 (2017/11)

Wille, Franz: Das alte Haus von Bertolt B. : Oliver Reese eröffnet seine Intendanz am Berliner Ensemble mit Camus' "Caligula", Brechts "Der kaukasische Kreidekreis" und Arne Lygref / von Franz Wille  
In: Theater heute. - Berlin. - 58. Jahrgang, Nummer 11 (November 2017), Seite 48-51 : Illustrationen

BBA B 1174 (5+1)

Wizisla, Erdmut: Big stage for the archiv : Berliner Ensemble / Erdmut Wizisla. - 2018 In: Journal der Künste / Akademie der Künste. - Berlin, [2017]-. - Ausgabe 5 (Januar 2018), english edition, Seite 14-15

BBA B 1174 (5)

Wizisla, Erdmut: Große Bühne für's Archiv : Berliner Ensemble / Erdmut Wizisla  
In: Journal der Künste / Akademie der Künste. - Berlin, [2017]-. - Ausgabe 5 (Januar 2018), Seite 40-41 : Illustration

BBA B 1190 (78)

Wizisla, Erdmut: Das Herz braucht Liebe : Ansprache anlässlich der Enthüllung einer "Berliner Gedenktafel" für Carola Neher am 7. Dezember 2017 am Fürstenplatz 2 / Erdmut Wizisla  
In: Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin : Mitgliederrundbrief. - Berlin : Museum, 1987- Nr. 78 (Januar 2018), Seite 21-22 : Illustration

BBA B 1192

Zwischen den Fronten : der Glasperlenspieler Hermann Hesse / hg. von Lutz Dittrich ; mit Originalbeiträgen von Jan-Pieter Barbian, Gunnar Decker, Lutz Dittrich, Michael Kleeborg und Volker Michels. - Berlin : Literaturhaus Berlin, [2017]. - 96 Seiten : Illustrationen. - (Texte aus dem Literaturhaus Berlin ; Band 18) ISBN 978-3-926433-57-2

**Bertolt Brecht Gastprofessur** der Stadt Leipzig  
am Centre of Competence for Theatre (CCT)  
der Universität Leipzig

**Centre of  
Competence  
for Theatre**

*Ändere die  
Welt, sie  
braucht es*

## LESERBRIEF

Leipzig, 20.12.2017

LESERBRIEF

Als langjähriger Leser des *Dreigroschenhefts* möchte ich darüber informieren, dass am 11.12. d.J. im Neuen Rathaus der Opernregisseur Peter Konwitschny als erster Gastprofessor für die von der Stadt gestiftete Brecht-Professur steht. An der Veranstaltung, deren Programm ich beilege, habe ich auch persönlich teilgenommen – es war wohl-tuend so etwas noch zu erleben. Beiliegend das Programm und die Pressemitteilung der Universität Leipzig. Es wäre schön, wenn darüber im *DGH* berichtet würde.

Bei dieser Gelegenheit zu den Berichten über die Maßnahme-Aufführung in Augsburg. In Leipzig wird die *Maßnahme* gekoppelt mit den *Persern* im Schauspielhaus gezeigt. In der Aufführung, die ich Anfang Juni gesehen habe und sehr überzeugend fand, gab es von einem vorwiegend jugendlichen Publikum langanhaltenden Beifall, wie ich ihn in Leipzig noch nicht erlebt habe.

Persönlich hat mich besonders die Funktion des jungen Genossen beeindruckt. Er hat m.E. historisch recht gehandelt, indem er versucht, die nationalen Besonderheiten zu berücksichtigen (Baum-woll-Treidler, Textil-Arbeiterinnen). Das war zwar gegen die von Moskau verordnete Strategie der Komintern – die aber in China bereits Ende der 20-er Jahre gescheitert ist. Die KP China hat sich unter Mao von der führenden Rolle der KPdSU verabschiedet und ist einen eigenen, zeitweilig sehr problematischen Weg gegangen. Aus heutiger Sicht kann man den jungen Genossen als Vorgänger von Deng Xiaoping sehen. Unabhängig von manchen Problemen gebührt der Führung der chinesischen Kommunisten das Verdienst, Hunderte von Millionen aus der Armut befreit zu haben und einen bescheidenen Wohlstand einzuräumen, von dem die Bürger der ehemaligen S.U. nur träumen konnten (und nicht einmal das). Aus eigener Anschauung kann ich das gut einschätzen. Es wäre deshalb nützlich, an Hand der *Maßnahme* die Geschichte der kommunistischen Bewegung zu diskutieren – ohne einschränkende Schablonen. Vielleicht lässt sich dazu eine Diskussion organisieren.

Für das Neue Jahr alles Gute – im Sinne von Brechts Motto „Ändere die Welt, sie braucht es.“

Ihr Siegfried Seidel



## Kunst, Kreativität, Unterhaltung.

Wir setzen uns für eine lebendige Kunst- und Kulturszene ein. Deshalb unterstützen wir das vielfältige Programm in Augsburg und der Region.



Stadtsparkasse  
Augsburg