

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

26. JAHRGANG

HEFT1/2019



**STÜRMISCHES ENDE DER SILBERPAPPEL IN BUCKOW (FOTO)
SCHWIERIGE DRUCKLEGUNG DER SVENDBORGER GEDICHTE
VORSCHAU AUF DAS AUGSBURGER BRECHT-FESTIVAL
BRECHT UND DIE RÄTEREPUBLIK IN BAYERN**

Wagner

22.2. ————— 3.3.19

 Stadt Augsburg

BRECHT

festival ————— augsburg



Sa 23.2. / 11 -14.00 Uhr / Stadtbücherei Augsburg

Neue Lyrik für Städtebewohner*innen

Mit: Nancy Hüniger, Ulrich Koch, Kathrin Schmidt, Daniela Seel, Ulf Stolterfoht und Raphael Urweider

Mehr unter www.brechtfestival.de

Gestaltung: kv-raunda



Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst



MEDIENPARTNER:



INHALT

Editorial	2
Impressum	2

BUCKOW

Brechts „Alte Vettel“ ist gefallen	3
<i>Margret Brademann</i>	
brechtweigelhaus bekommt ein Besucherzentrum	13
<i>Margret Brademann</i>	

FESTIVAL

Brechtfestival für Städtebewohner*innen 22.2.– 3.3.2019.	4
<i>Tina Bühner</i>	

DER AUGSBURGER

War er nicht viel mehr – Antirevolutionär?.	9
Brecht, die Räterepublik in Bayern, der Kommunismus und die Revolution	
<i>Jürgen Hillesheim</i>	

THEATER

„Verpiss dich!“	14
Der Eklat von Chur oder Der neue V(R)-Effekt	
<i>Jan Knopf</i>	
Muntere Dreigroschenoper in Darmstadt: Pressespiegel	34
Glückwunsch an Regine Lutz (mf).	48

BRECHT INTERNATIONAL

Brecht-Tage Berlin 2019: Brecht in Russland heute	18
10. bis 15. Februar 2019	
<i>Thomas Martin</i>	

Brechts Svendborger Gedichte: Drucklegung mit Schwierigkeiten	24
<i>Hans Christian Nørregaard</i>	

Brecht in Magas / Inguschetien	31
<i>Peter Krüger</i>	

KUNST

Brecht als Objekt „Entarteter Kunst“	29
<i>Klaus Baacke</i>	

REZENSIONEN

Werkschöpfung, Verwertung, Erbrecht, gesellschaftliche Verantwortung	36
„Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“	
<i>Ulrich Fischer</i>	

kurbelfertig?	39
„Weills Dreigroschenprozess“ (mf)	

Vom inszenierenden Lesen	40
„Gegenstimmen. Eine Dramendidaktik“	
<i>Florian Vaßen</i>	

Galilei, musterhaft	42
„Literarische Texte interpretieren: Lyrik – Prosa – Drama“ (mf)	

Ja da muss man sich doch einfach festlesen	44
„Brechts Berlin“ – randvoll mit Bildern, Infos und Erzählungen (mf)	

KLEINIGKEIT

BB liest Tucho	46
<i>Michael Friedrichs</i>	

Immerhin hat die Silberpappel in Buckow ihren Brecht um 62 Jahre überlebt. Kann man bei Bäumen von „sterblichen Überresten“ sprechen? In diesem Fall scheint das angemessen. *Margret Brademann* hat ihr Ende dokumentiert.

Das Augsburger Brecht-Festival „für Städtebewohner*innen“ (22. Februar bis 3. März) lockt eine Menge wichtiger Künstler*innen und Inszenierungen in die bisweilen immer noch unterschätzte Lechstadt – *Tina Bühner* verschafft uns einen Überblick. Und *Thomas Martin* informiert über die Brecht-Tage Berlin (10.–15. Februar).

Jürgen Hillesheim, der für das Festival eine Ausstellung mit umfangreichem Katalog zum Thema Räterepublik und Brecht vorbereitet, wirft die Frage auf, ob Brecht nicht eher als Antirevolutionär zu sehen sei.

Jan Knopf hat den Eklat um Samuel Schwarz bei seinem Chur-Aufenthalt miterlebt und für unsere Leser interpretiert.

Hans Christian Nørregaard spürt der komplizierten ersten Drucklegung von Brechts „Svendborger Gedichten“ im Detail nach.

Klaus Baacke hat entdeckt, dass das berühmte Brecht-Porträt von Rudolf Schlichter, das seit 1960 im Münchner Lenbachhaus hängt (jetzt flankiert von dem ebenso erstaunlichen Helene-Weigel-Porträt), Teil der „entarteten Kunst“ und zeitweise in der Sammlung von Hildebrand Gurlitt war.

Peter Krüger fördert seit Jahren Brecht in Inguschetien und berichtet von einer aktuellen Ausstellungseröffnung in Magas.

Des weiteren haben wir wie immer Theaterberichte, Buchbesprechungen, Kleinigkeiten (z.B. über Brechts Anleihen bei Tucholsky).

Lesen Sie wohl!

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißenrath, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe: Klaus Baacke, Margret Brademann,

Tina Bühner, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs,

Jürgen Hillesheim, Jan Knopf, Peter Krüger, Thomas Martin,

Hans Christian Nørregaard, Florian Vaßen

Titelbild: Silberpappel in Buckow. Foto: Margret Brademann

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die
Stadt Augsburg



bert brecht kreis - augsburg e.v.

Gefördert durch den
Bert Brecht Kreis
Augsburg e.V.

BRECHTS „ALTE VETTEL“ IST GEFALLEN

Margret Brademann

Die Atmosphäre des Brechtgartens in Buckow ist um ein Original ärmer geworden. Brechts letzte Silberpappel ist beim Sturm am Freitag, den 21. September 2018, umgestürzt. Wir sind froh, dass der gewaltige Baum sonst keinen Schaden angerichtet hat. Der jetzt umgebrochene Baum stand auf dem Nachbargrundstück, wo sich auch Brechts Arbeitszimmer mit Blick auf die beiden Pappeln befand. Das war die Kulisse, die er schätzte. Sein ganzes Leben lang waren Bäume, besonders alte, große Bäume für ihn Gleichnisse für menschliche Eigenschaften. Sein Wohlbefinden und damit auch seine Produktivität wurden von ihrer Anwesenheit stark beeinflusst. Als er die Wahl des Ortes Buckow als Schafensort im Journal vom 14.2.1952 begründete, waren sie sicher ausschlaggebend: „... finden auf schönem Grundstück am wasser des schermützelsees unter alten großen bäumen ein altes, nicht unedel gebautes Häuschen ...“ – Immerhin: Es gibt einen Setzling aus der Krone. Er muss noch ein paar Jahre „aufgepäppelt“ werden, dann wird er an der alten Stelle eingepflanzt.

In den *Buckower Elegien* von 1953 ist dieser besondere Baum drei Mal ein lyrisches Bild. Ursprünglich waren es zwei Silberpappeln; die andere musste bereits 2017 gefällt werden.

DER BLUMENGARTEN

Am See, tief zwischen Tann und Silberpappel
Beschirmt von Mauer und Gesträuch ein Garten
So weise angelegt mit monatlichen Blumen
Daß er vom März bis zum Oktober blüht.

...

BÖSER MORGEN

Die Silberpappel, eine ortsbekannte Schönheit
Heut eine alte Vettel. Der See
Eine Lache Abwaschwasser, nicht rühren!
Die Fuchsien unter dem Löwenmaul billig und
eitel.

Warum?

Heut nacht im Traum sah ich Finger, auf mich
deutend

Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren
zerarbeitet und
Sie waren gebrochen.



Unwissende ! schrie ich
Schuldbewußt.

LAUTE

Später, im Herbst
Hausen in den Silberpappeln große
Schwärme
von Krähen
Aber den ganzen Sommer durch höre
ich
Da die Gegend vogellos ist
Nur Laute von Menschen rührend.
Ich bin's zufrieden. ¶

Margret Brademann leitet das
brechtweigelhaus in Buckow.



BRECHTFESTIVAL FÜR STÄDTEBEWOHNER*INNEN

22.2.–3.3.2019

Tina Bühner

Das Brechtfestival 2019 widmet sich dem Leben in der Großstadt. Literarische Bezugsgröße ist Brechts Gedichtsammlung „Aus dem Lesebuch für Städtebewohner“ (1926/27). Aber auch andere Städtegedichte Brechts, wie „Letzte Hoffnung“ oder „Vom armen B.B.“ haben das Brechtfestival 2019 inspiriert. Brecht greift in ihnen die Erfahrungen des modernen Menschen in den Städten auf. Das Brechtfestival spürt diesem Lebensgefühl in der Gegenwart nach und begibt sich vom 22.2. bis 3.3.2019 auf die Spuren der Kräfte, die das Antlitz der neuen Städte gestalten. Es fragt: *Für wen ist diese Stadt? Wer gestaltet sie? Wer kontrolliert sie? Wem gehört sie? Wer soll mitbestimmen darüber, wie das urbane Leben der Zukunft aussieht?*

Das Brechtfestival für Städtebewohner*in-



nen ist ein Festival für Augsburg, über Augsburg, mit Augsburg(er*innen) und in Augsburg. Im Titel des Festivals schwingt ein offener, pluralistischer, einladender Ton mit – ein Vorbote auf ein abwechslungsreiches Kulturprogramm an über 20 Orten in der ganzen Stadt – mit

11 THEATERPRODUKTIONEN, 6 LITERATUR-VERANSTALTUNGEN, DER LANGEN BRECHT-NACHT als popkulturellem Event (1.3.) und vielem mehr. Das diesjährige Thema tritt dabei ganz unterschiedlich in Erscheinung. Die Stadt, sie wird besungen, bespielt und erforscht. Sie ist Bühne, Thema und Schauplatz. Ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden unter die Lupe genommen, auf die Bühne und zur Sprache gebracht. Lebensbedingungen, Lebensgefühl und das Zusammenleben unterschiedlichster



Das Berliner Ensemble kommt mit „Auf der Straße“ (© Julian Röder)

Städtebewohner*innen spielen beim Brechtfestival 2019 eine Rolle.

Das Publikum darf sich auf aufregende Theatererlebnisse freuen – sowohl Gastspiele als auch Produktionen aus Augsburg. Zur Eröffnung am 22.2. ist das **BERLINER ENSEMBLE** mit der Recherche-Theater-Arbeit „Auf der Straße“ der Regisseurin Karen Breece zu Gast. Breece ging ausführlich der Frage nach, was es bedeutet, in Deutschland arm zu sein, und widmet sich dem Thema Obdachlosigkeit. Das Ergebnis ist eine mutige Produktion mit Schauspieler*innen des Ensembles und von Wohnungs- und Obdachlosigkeit betroffenen Menschen, die ohne Voyeurismus und Tränendrüsen-Druck nach gesellschaftspolitischen Klassikern fragt – sozialem Miteinander und Solidarität: „... ein kluger, ziemlich großartiger Theaterabend“, sagt Peter Laudenbach von der SZ.

Zum Finale des Brechtfestivals trifft am 3.3. mit den Grimme-Preisträgern Devid Striesow, Sebastian Blomberg, Jasna Fritzi Bauer und Ursina Lardi u.a. ein prominent und hochkarätig besetztes Ensemble auf einen der brillantesten Texte des ausge-

henden 20. Jahrhunderts, der den Blick auf die andere Seite der gesellschaftlichen Schere richtet. „**UN-ENDLICHER SPASS**“ von David Foster Wallace thematisiert den an seinem Wohlstand und den Überforderungen der Gegenwart zugrunde gehenden Menschen der westlichen (urbanen) Welt. Regisseur Thorsten Lensing hat das 1500 Seiten starke Portrait einer Erschöpfungsgesellschaft zu einem fesselnden Theaterabend mit Starbesetzung verdichtet.

Das Staatstheater Augsburg ist erneut mit einer Brecht-Premiere am Programm beteiligt (23.2.). „**BAAL**“ mit seiner entfesselten Dichterkunst, dem Wald und den Naturgewalten stellt einen Kontrapunkt zur kalten und düsteren Stadtyrik des „Lesebuchs“ dar. Wir sind gespannt, wie Regisseurin Mareike Mikat den Klassiker neu interpretiert. Das Junge Theater Augsburg arbeitet mit „**HOME IS WHERE THE HEART IS**“ die deutsch-amerikanische Stadtgeschichte auf. In der Nachkriegszeit war Augsburg einer der größten US-amerikanischen Militärstandorte in Deutschland. 20 Jahre nach



„Antigone::Comeback“ erinnert an die legendäre Brecht-Inszenierung in Chur 1948 (© Raum + Zeit)



*andcompany&Co zeigen ihr Stück „Colonia Digital“
(© Dorothea Tuch)*

Schließung der letzten US-Kaserne richtet das Bürgerbühnenstück den Blick auf das Zusammenleben in der ehemaligen Garnisonsstadt, Premiere ist am 22.2.

„**ELECTRONIC CITY**“ von Falk Richter spielt in einem elektronischen Metropolis, einer globalen Stadt, die von der universalen Dienstleistungsindustrie beherrscht wird. Am Sensemble Theater feiert die Inszenierung von Sebastian Seidel am 22.2. Premiere. Eigens für das Brechtfestival richtet das Augsburger Ensemble **BLUESPOTS PRODUCTIONS** mit „Shitty City“ einen theatralen Parcours durch die Stadt Augsburg ein, der die 10 Gedichte aus dem „Lesebuch“-Zyklus in Szene setzt. Zehn Tage lang wird die Stadt zum Spielort für Brechts Lyrik (22.2-3.3.). Auf Einladung des Brechtfestivals befasst sich das Theater Ensemble mit einem

weiteren wichtigen Gesellschaftsanalytiker und -kritiker des 20. Jahrhunderts: **RAINER WERNER FASSBINDER**. Unter der Leitung von Leif Eric Young geht es in der Neuinszenierung von „Anarchie in Bayern“ um die gesellschaftliche Kraft von Bedrohungsszenarien. Premiere ist am 28.2.

Brecht hat seit früher Jugend mit kollektiven Arbeitsweisen experimentiert. Auch in seinen ästhetischen Schriften hat er über neue, bewegliche, theatrale Formen und Kollektiv-Ideen nachgedacht. Ganz bewusst wurden deshalb zum Brechtfestival 2019 einige der erfolgreichsten Regie-Kollektive des deutschsprachigen Raums nach Augsburg eingeladen. Nicht nur in ihren Arbeitsweisen, sondern auch in Inhalten und Ästhetik knüpfen sie an Brechts Arbeit an.

„Theaterkunst ist heute viel mehr als der in einem abgedunkelten Zuschauerraum reservierte Sitzplatz, von dem aus man in eine Guckkasten-Bühne blickt, wo ‚die Schauspieler wie in einem Aquarium herumschwimmen‘, wie Claus Peymann es einmal ausgedrückt hat. Beim Brechtfestival 2019 begeben wir uns auf die Spuren von Brechts epischem Theater und widmen uns als formalem Schwerpunkt einem erweiterten Theaterbegriff. Dafür haben wir herausragende Produktionen eingeladen, die Brechts Theatertheorie und seine Ästhetik fortführen und den theatralen und performativen Begriff auf interessante Weise bereichern“, sagt Festivalleiter Patrick Wengenroth.

Das überwiegend weiblich besetzte Performance Kollektiv **SHE SHE POP** gehört zu den internationalen Aushängeschildern des experimentellen Theaters aus Deutschland und feierte kürzlich sein 25jähriges Jubiläum. In ihrer aktuellen Produktion „Oratorium – Kollektive Andacht zu einem wohlgehüteten Geheimnis“ durchleuchten sie kritisch die Frage des (Privat-)Eigentums. „Oratorium“ ist von Brechts Lehrstücktheo-

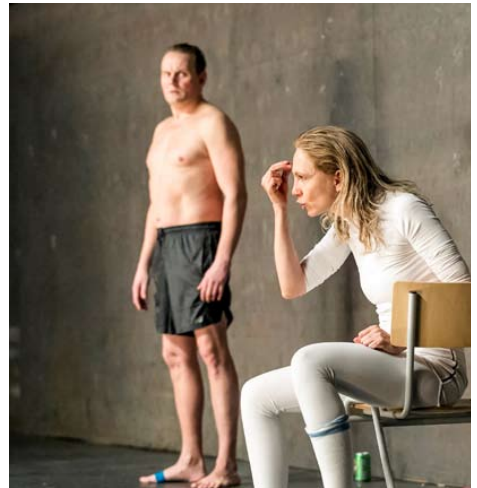
rie ebenso inspiriert wie vom antiken Theater. Wer ist präsent, wer wird repräsentiert? Die Zuschauer sind aufgefordert, sich aktiv als Chor in das szenische Wechselspiel aus Rede und Gegenrede einzubringen. Der Einzelne, die Gemeinschaft und die Wechselwirkungen aus beidem sind formal und inhaltlich ununterbrochen präsent und stehen zur Debatte. (2.3./3.3.)

Gleiches gilt für die Produktion „**BÖSE HÄUSER**“ von Turbo Pascal (24.2. und 25.2.), einem theatralen Gedankenexperiment zu Individuum und Gesellschaft. Rund 70 Zuschauer bekommen per Bluetooth-Kopfhörer von mehreren Performern unterschiedliche Gedanken-Anordnungen und Mitmach-aufforderungen direkt auf die Ohren. Wie gehen wir mit denen um, die Dinge anders sehen? Inspiriert von Brechts „Mahagonny“ haben **ANDCOMPANY&CO.** eine Performance entwickelt, die die sozialistischen Anfänge des Internets unter die Lupe nimmt. Wie konnte es dazu kommen, dass die Idee einer Kommunikation, die alle Menschen als gleichwertige Individuen vereint, sich in ihr Gegenteil verkehrte? „Colonia Digital – The Empire feeds back!“ spielt an einem dystopischen Ort nach dem großen Datencrash. Ein Training für die schwindelerregende Komplexität der Gegenwart (27./28.2.)

Der Regisseur Bernhard Mikeska arbeitet unter dem Namen „Raum+Zeit“ im Kollektiv mit dem Autor Lothar Kittstein und der Dramaturgin Alexandra Althoff. In ihrer Eins-zu-Eins-Performance „**ANTIGONE::COMEBACK**“ schicken sie die Zuschauer*innen jeweils einzeln auf eine Zeitreise. Ausgestattet mit einer VR-Brille, werden sie Zeugen einer Antigone-Probe von Bertolt Brecht und Helene Weigel am Theater Chur im Jahr 1948. Die Konstruktion subjektiver Wahrnehmung und (vermeintlicher) Realität ist auf faszinierende Weise in der theatralen Form enthalten und lädt – ganz im Geiste Brechts – zum Diskurs ein.

Im Rahmen des Lyrik-Tages „Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!“ tragen sechs bedeutende zeitgenössische Lyrikerinnen und Lyriker ihre eigenen Werke vor, die sich schwerpunktmäßig mit dem Thema Stadt befassen, und setzen diese ins Verhältnis zu ausgewählten Gedichten aus dem „Lesebuch für Städtebewohner“ von Brecht. Die Lesung mit **NANCY HÜNGER, ULRICH KOCH, KATHRIN SCHMIDT, DANIELA SEEL, ULF STOLTERFOHT und RAPHAEL URWEIDER** findet in zwei Sets in der Stadtbibliothek statt. Inspiriert von Brechts Städte-Gedichten präsentieren Björn Gögge, Felix Römer, Leticia Wahl und Jule Weber beim **POETRY-SLAM** am 26.2. ihre Texte, die Musiker Tom Jahn an den Tasten, Girisha Fernando am Bass und Stefan Brodte an den Drums improvisieren live dazu. Der Hamburger Journalist und Fernseh-Reporter Michel Abdollahi moderiert das poetische Kräftenessen.

Welche literarische Kraft steckt in der Auseinandersetzung mit den hässlichen Seiten



„Unendlicher Spaß“, auf dem Bild: David Striesow, Ursina Lardi (© David Baltzer/Agentur Zenit)



She She Pop kommt mit „Oratorium“ (© Benjamin Krieg)

des Menschseins, wie Vereinzelung, kapputten Beziehungen, Armut, Erfolgsdruck und Konsumzwang? Welche Deformationen erleiden Städtebewohner*innen durch die sie umgebende Architektur? Wann sind vier Wände Refugium oder Gefängnis? Im Rahmen der Lesung **„DYSTOPIA URBANA“** am 2.3. kommen die Autor*innen Dirk Bernemann („Asoziales Wohnen“), Julia von Lucadou („Die Hochhausspringerin“) und Johanna Maxl („Unser großes Album elektrischer Tage“) mit Festivalleiter Patrick Wengenroth ins Gespräch.

Keine Stadt ohne Disko. Der 1987 in Augsburg geborenen Schriftsteller, Dramatiker und Hörspielregisseur Michel Decar inszeniert auf Einladung des Brechtfestivals seinen gefeierten Debütroman **„TAUSEND DEUTSCHE DISKOTHEKEN“** als Live-Hörspiel (24.2.). Brecht war überzeugter Städtebewohner und die Erfahrungen, die er nach Augsburg und München in Berlin sammel-

te, haben ihn sehr geprägt. In der biographischen Lecture **„DER MORGEN RIECHT IMMER NACH RAUBTIEREN“** folgt Michael Friedrichs Bertolt Brecht gemeinsam mit Schauspielerin Ute Fiedler durch die Straßen der Großstadt Berlin (2.3.).

Viele weitere Veranstaltungen warten auf die Besucherinnen und Besucher des „Brechtfestivals für Städtebewohner*innen“. Mehr Infos zum gesamten Programm gibt es unter www.brechtfestival.de. Die Programmzeitung gibt es u. a. in der Bürgerinfo am Rathausplatz. Was muss man gesehen haben? In unmittelbarer Nähe zu Brechts Geburtshaus gibt es eine Woche vor Festivalbeginn fundierte Einblicke ins Programm aus erster Hand und in lockerer Atmosphäre beim **„BRECHTFESTIVAL-TALK FÜR STÄDTEBEWOHNER*INNEN“** mit Festivalleiter Patrick Wengenroth und Markus Krapf, Redaktionsleiter neue scene: Freitag, 15.2.2019 um 20 Uhr in Brecht's Bistro. ♪

WAR ER NICHT VIEL MEHR – ANTIREVOLUTIONÄR?

Brecht, die Räterepublik in Bayern, der Kommunismus und die Revolution

Jürgen Hillesheim

Brecht war unbequem, hin und wieder auch in der DDR. Dennoch herrschte meist Einigkeit darüber, dass er, nach einer „anarchischen“ Jugend, zum überzeugten Kommunisten und einem exponierten Repräsentanten einer sozialistischen Gesellschaftsform wurde. Für sie zu kämpfen, die Welt zu verändern, schuf er, in Theorie und Praxis, sein Episches Theater; so die Lehrmeinung vieler Jahre. Die Wirklichkeit sieht anders aus. Das zeigt die frühe Zeit, die oft nur als Phase angesehen wird, in der Brecht mehr den „Bürgerschreck“ markierte als bedeutsame Werke zu schreiben. Dabei entwickelte er aus seiner Wahrnehmung des Ersten Weltkriegs heraus und des Elends, das dieser brachte, ein Verständnis der Revolution als Fortsetzung des Krieges und des Leides unter anderer ideologischer, nun roter Flagge. Nachweisbar ist dies erstmals in Zusammenhang mit der Räterevolution, deren Auswirkungen Brecht in Augsburg vor nun fast genau 100 Jahren unmittelbar mitbekam. Immun gegenüber der Revolution blieb er, trotz aller Lippenbekenntnisse, bis zu seiner Zeit in der DDR. Das zeigen Konstanten seines Werkes.

Als der Krieg begann, war Brecht sechzehn Jahre alt. Schon längst wollte er ein großer Dichter werden. Erste literarische Versuche waren in einer Schülerzeitschrift erschienen. Nun, ab 8. August 1914, hatte er als Autor Zugang zu gleich zwei Augsburger Tageszeitungen. Kleinere Auftragsarbeiten verfasste er, hauptsächlich Lyrik. Den offenkundigen Nationalismus seiner Texte kaufte man ihm lange ab bzw. man sah ihn dem jungen Gymnasiasten nach, gerade auch angesichts der Tatsache, in welcher Weise da andere etablierte Schriftsteller in

Erscheinung traten: allen voran Thomas Mann. Inzwischen herrschen kaum noch Zweifel an der Doppelbödigkeit und Ambivalenz dieser Beiträge. Brecht bediente sich des patriotischen Pathos, weil er unter allen Umständen erstmals eigene Texte veröffentlicht sehen wollte. Dem Krieg allerdings stand er indifferent gegenüber. Er literarisierte ihn auf einer zweiten Textebene, um so Distanz zu ihm zu finden, ihn zur Bühne für seine Kunst zu machen. Seit 1916 allerdings stand er dem Krieg auch offen zunehmend kritisch gegenüber, verursacht durch das über Jahre andauernde Leid, das Brecht auch in Augsburg nicht verborgen blieb.

1918 entstand die berühmte *Legende vom toten Soldaten*, in der er mit dem wilhelminischen Kriegswahn abrechnete. Im „fünften Lenz“, so das Gedicht, würde man sogar die gefallenen Soldaten ausgraben, um sie wieder an die Front zu schicken. Jener grotesk gestaltete „tote Soldat“ ist jedoch inspiriert durch ein Brecht direkt betreffendes Einzelschicksal, das Caspar Nehers, seines Augsburger Freundes und späteren berühmten Bühnenbildners. Dieser war, nach freiwilliger Meldung, knapp vier Jahre im Krieg, wurde verwundet, verschüttet, und ebenfalls wieder „ausgegraben“, um erneut zu marschieren. Es ist der Missbrauch des Individuums, der Brecht zu diesem Gedicht bewegte. Diese poetische Warnung an Neher, sich sobald wie möglich der lebensbedrohlichen Situation zu entziehen, wuchs sich aus zur virtuosen Generalabrechnung mit dem Wilhelminismus, die Bestandteil vieler Kabarettprogramme der Weimarer Republik wurde.

Brecht selbst hatte sich vor einem Einsatz

an der Front erfolgreich drücken können. Er erlebte das Ende des Krieges in Augsburg als Militärkrankenwärter. Das war er auch noch für kurze Zeit, als in Berlin und München im November 1918 Republiken ausgerufen wurden. Sie inspirierten ihn zu seiner Revolutionskomödie *Trommeln in der Nacht*, deren erste Fassung, noch unter dem Titel *Spartakus*, in wenigen Wochen fertiggestellt war. Wie Caspar Neher war auch Andreas Kragler, der Protagonist, vier Jahre im Krieg. Nach seiner Heimkehr muss er feststellen, dass seine ehemalige Verlobte Anna, die Tochter eines wohlhabenden Geschäftsmanns, von einem anderen schwanger ist. Daher ist für den so entehrten Kragler kein Platz mehr in dieser Kriegsgewinnlagersellschaft. Was wäre da konsequenter als sich den Räterevolutionären anzuschließen, die ihn anwerben wollen, und dabei zu helfen, diese Gesellschaft hinwegzufegen? Tut Kragler aber nicht. Anstatt wieder an eine Front zu marschieren, selbst wenn dies eine andere wäre, geht er am Schluss in das „große, weiße Bett“ seiner Verlobten. Er nimmt sie zurück, mitsamt ihres ungeborenen Kindes, und wird ein angesehener Bürger, der für sich ausgesorgt haben wird. Der Zuschauer, der expressionistisches Aufbruchspathos erwartet, ist düpiert und mit ihm die Revolutionäre.

Dass Brecht deren Aktionen tatsächlich als schlichte Fortsetzung des Krieges betrachtet, lässt sich philologisch nachweisen und zwar eindeutig. In das Stück ist die *Legende vom toten Soldaten* integriert. Sie wird gesungen, als Kragler für die Räterevolution geworben werden soll. Der Krieg sei, wie gesagt, im „fünften Lenz“. Wenn man nachrechnet, kommt man damit exakt auf das Frühjahr 1919, die Zeit der Räteunruhen in Bayern und des Spartakus-Aufstandes in Berlin. Die Revolutionäre führen also Krieg, und der Einzelne tut gut daran, sich fern zu halten, will er nicht unter die Räder geraten.



Brecht posiert mit von seinem Freund Otto Bezold 1918 entwendeten Totenschädeln: Tod, wo ist dein Stachel? oder: Der doppelte Hamlet

Wie dieser Krieg aussieht, zeigt der in gleicher Zeit entstandene *Gesang des Soldaten der Roten Armee*. Jener Soldat ist Täter und Opfer zugleich. Explizit wird die rote Fahne als „unmenschlich“ bezeichnet. Die, die ihr folgen, haben „Tigergebisse“, sie bringen Leid, doch „niemals Freiheit“. Brandschatzend, mordend und dabei sein Selbst verlierend, zieht der Soldat der „roten Armee“ durch eine Vielzahl von Höllen, die an Dante Alighieris *Divina Commedia* erinnern. Er kommt an, „mit blutbefleckten, leeren Händen“ und einem „Herz, versehrt von Eis“ im „Paradis“ der kommunistischen Ideologie, das die schlimmste aller Höllen ist. Es war der kommunistische Politiker und spätere Kulturfunktionär Alexander Abusch, der empört von Brechts Gedicht war und ihn nach dessen erstmaligem Erscheinen 1925 zur Rede stellte. Angesichts der Eindeutigkeit und Radikalität der Bilder des Gedichts

gelang es Brecht nicht, sich überzeugend zu erklären. Er führte an, ja nicht die sowjetische rote Armee, nicht die Oktoberrevolution gemeint zu haben, sondern die deutsche, die fast in Zusammenhang mit den Aufständen um die Räterevolution entstanden wäre. Als ob diese weniger „rot“ gewesen wäre. Abusch war, aus seinem Blickwinkel, mit Recht entsetzt.

Brecht selbst verhielt sich in Augsburg um Ostern 1919, als es zu räterevolutionären Ausschreitungen kam, ähnlich wie im Ersten Weltkrieg, zu Zeiten des „Augusterlebnisses“: Wieder war etwas los in Augsburg, Teile der Bevölkerung auf den Beinen, wieder beobachtete Brecht distanziert, diskutierte mit den Räterevolutionären, machte sich wichtig, verschaffte sich über sie Publikationsmöglichkeiten, ließ sich aber nicht vereinnahmen. Für die USPD-Zeitung *Volkswille* konnte er, nach den revolutionären Unruhen, von Oktober 1919 bis Januar 1921, über zwanzig Theaterkritiken und Essays schreiben. Provokant, radikal antibürgerlich waren seine Beiträge, in denen er seinen Vorstellungen von Kunst Ausdruck verleihen und als scharfer Theaterkritiker in der Manier Alfred Kerrs erscheinen wollte. Alles andere jedoch als revolutionär sind diese Texte. Nicht eine einzige direkte politische Parole ist in ihnen zu finden. Allerdings führte eine dieser Besprechungen zu einem Strafverfahren gegen Brecht, weil er in einer seiner Kritiken eine Augsburger Schauspielerin beleidigt hatte.

In Kontakt mit den Redakteuren des *Volkswillens* gelangte Brecht über Lilly Prem, die, gemeinsam mit ihrem Mann Georg, in Augsburg zu den exponiertesten Räterevolutionären zählte, Resolutionen verfasste und Agitation betrieb. An der jungen Frau war Brecht interessiert, ihrem Werben für die Revolution widersetzte er sich jedoch. Die einzige wirkliche Tat vollbrachte er nach der Niederkämpfung der Unruhen, indem er Georg Prem, nach dem gefahndet

wurde, für zwei Nächte in seiner Mansarde versteckte, bis er gefahrlos ins Ausland fliehen konnte. Brecht selbst allerdings blieb an diesen beiden Tagen seiner Mansarde fern. Der Altruismus hatte seine Grenzen. Mit großer Wahrscheinlichkeit wollte Brecht Prem, mit dem er wenig zu tun hatte, ins Exil verhelfen, damit er sich besser an dessen Frau, mit der er bereits Jahre zuvor recht eng gewesen war, heranmachen konnte.

Paula Banholzer, die Mutter seines ersten Sohnes Frank, war zu Zeiten der Unruhen im Allgäu, um der Geburt entgegenzusehen; sie hatte Augsburg auf Geheiß ihres Vaters verlassen müssen, weil der angesehene Arzt einen Skandal wegen des unehelichen Kindes fürchtete. An Banholzer schreibt Brecht am 15. April 1919 und stilisiert sich zum „Bolschewisten“, der er nun geworden sei. Großen Einfluss habe er unter den Räterevolutionären, und nicht zuletzt ihm sei es zu verdanken, dass es in Augsburg nicht zu größeren Gewalttätigkeiten käme. Liest man einige Sätze weiter, erfährt man, dass Brecht mit den revolutionären Unruhen nicht viel zu tun gehabt haben kann. Als Tage zuvor die Situation in der Stadt bedrohlich schien, verließ er nämlich das Haus nicht. Angeblich ließ sein Vater ihn nicht gehen, aus Angst, dass dem Sohn etwas passieren könnte. Auch hatten sich die Augsburger Räte schon am 13. April den Bedingungen der Regierung Hofmann unterworfen, es herrschte also weitgehend Ruhe.

Dann wechselt Brecht das Thema, um, wie er schreibt, „zu Wichtigerem“ zu kommen. Das war sein erstes großes Drama *Baal*, dessen Protagonist ein sensibles wie gleichzeitig brutales, übersteigertes Individuum ist, das in den Spuren von Nietzsches Zarathustra wandelt; nichts weniger als ein „Antirevolutionär“ par excellence. Brecht tat zu dieser Zeit alles, um das Theaterstück endlich auf die Bühne zu bringen.

Brecht begann, sich in der Gesellschaft der

Weimarer Republik zu etablieren, mit viel Geschick und moralischer Flexibilität; in gerade der Gesellschaft, die er wie kein anderer mit den Mitteln seines Epischen Theaters analysierte und als veränderbar erweisen wollte. Die Eigenschaften, die für dieses Emporkommen notwendig waren, nannte er später in seinem Lyrikzyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926/27): Schläue, Abgeklärtheit und Empathielosigkeit; Eigenschaften, die Brecht selbst internalisiert hatte. Ein erster großer Erfolg war die Verleihung des Kleist-Preises 1922, den er unter anderem für *Trommeln in der Nacht* erhalten hatte. Mit der *Dreigroschenoper* hatte er es geschafft. Ihre Uraufführung am 31. August 1928 war gleichbedeutend mit Brechts internationalem Durchbruch. Konsequenter vermarktete er den Erfolg, verdiente Geld mit dieser Art von letztlich kulinarischer Gesellschaftskritik, deren Musik Kurt Weill geschrieben hatte. Den hatte Brecht bei den Vertragsverhandlungen übervorteilt. Er war nun tatsächlich „ganz oben“, ein „Städtebewohner“, dessen Prototyp er mit Andreas Kragler geschaffen hatte.

Dass Brecht nicht ideologiefähig war und dies auch blieb, zeigte sich, trotz oberflächlicher Annäherung an den Kommunismus, auch in dieser Zeit: z.B. im *Fatzer*-Fragment, das während mehrerer Arbeitsphasen zwischen 1926 und 1930 entstand. Zwar wird der im Krieg psychisch deformierte Protagonist Fatzer, der desertierte, als überpotenziertes Individuum und Ungeheuer dargestellt, die immer wieder ins Spiel gebrachte Revolution und die Gesellschaft, für die sie steht, erscheint jedoch in gleicher Weise als inhuman, weil in ihr das Individuum, das ihm je Eigene, zerstört wird. Der sozialistische „Masse Mensch“, so heißt es, ist einer ohne Kopf, ohne Gesicht, damit wertlos, ausgeliefert der Manipulation und Instrumentalisierung durch andere. Ähnliches formulierte Brecht auch in einem nur kleinen Fragment eines Stücks über Rosa

Luxemburg aus etwa gleicher Zeit. Was bleibt, ist tiefste Resignation.

Noch deutlicher ist Brechts Revolutionskritik im Lehrstück *Die Maßnahme* (1930/31). Als rigide marxistisch galt es stets, war aber auch bei Kommunisten höchst umstritten, die ihre Ideologie nicht in dieser Art rigide zuende gedacht und schon gar nicht vorgeführt haben wollten. Ein „junger Genosse“ betreibt mit anderen in China verdeckte Agitation und wird, da er durch sein spontanes Mitgefühl und seine Disziplinlosigkeit, die ihn zu altruistischen Taten hinreißt, von den anderen getötet. Denn er gefährdet die revolutionäre Aktion. Ein Kontrollchor legitimiert die Ermordung im Interesse des Kommunismus. Brecht allerdings verdeutlicht auf einer durchgängig nachweisbaren zweiten semantischen Ebene, dass sich hier eine profane Passion vollzieht, ein Individuum ans Kreuz genagelt wird, künstlerisch realisiert u.a. mit Zitaten aus der Musik der *Matthäus-Passion* Bachs. Die Kontinuität der revolutionskritischen Haltung Brechts erweist sich dadurch, dass er abermals auf Material der *Legende vom toten Soldaten* zurückgreift. Die „Grablegung“ des „jungen Genossen“ ruft die des „toten Soldaten“ auf; nur dass der „junge Genosse“ nicht auferstehen wird. Er ist Opfer der Revolution, sein Tod ein Skandalon. Sein Gesicht wird im Kalk zerstört, „ausgelöscht“. So wird nachgeholt, dessen er sich zuvor erwehrt hatte, ein kommunistischer „Masse Mensch“, ein „leeres Blatt“ zu sein, „auf das die Revolution ihre Anweisungen schreibt“.

Im Exil sang Brecht etliche „Loblieder des Kommunismus“, hinter deren Botschaften stand er nicht. Als er 1934 seine antifaschistische Sammlung *Lieder, Gedicht, Chöre* veröffentlichte, in der gleichfalls die *Legende vom toten Soldaten* enthalten ist, änderte Brecht jenen die Revolution als Krieg entlarvenden „fünften Lenz“ in einen „vierten Lenz“, um nun auf den „imperialistischen“ Krieg zu deuten. Das verstand er unter „Ge-

brauchswert“ von Dichtung, die nie „fertig“ sein dürfe und der aktuellen Situation anpassbar sein müsse. In der DDR machte er, der vielfach als Ketzer angesehen wurde, oft keinen Hehl aus seinen Vorbehalten. In den *Buckower Elegien* lässt Brecht Stalin die „Musen prügeln“, und Kunst und Künstler erscheinen bildlich als schön anzuschauende Silberpappel, die im Garten der DDR zerdrückt wird. Brecht blieb in diesem Garten, in dem ihm immerhin ein eigenes Theater zur Verfügung gestellt wurde.

Wie aber ging es mit *Trommeln in der Nacht* und Andreas Kragler weiter? Brecht lavierte wie immer, distanzierte sich von seinem Protagonisten, arbeitete das Drama mehrmals um. Das antirevolutionäre Ende ließ er unberührt, bis zu seinem Tod, Kragler und sich selbst insofern wieder die Treue haltend. Posthum allerdings wurde das Stück im Umfeld des Berliner Ensembles bearbeitet, mit Kommentaren versehen und so auf DDR-Linie gebracht. Brechts Witwe Helene Weigel gab dies als letztgültige Fassung aus, die es aber nie auf die Bühne schaffte, von einer Lesung in München 1966 abgesehen. Ein einziges Typoskript dieser Bearbeitung, das die Literaturfälschung dokumentiert, ist noch erhalten und im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Es ist eines der Exponate der großen Ausstellung „... vollends ganz zum Bolschewisten geworden ...? Die Räterepublik 1919 in der Wahrnehmung Bertolt Brechts,¹ die von 1. März bis 30. April 2019 sein ambivalentes Verhältnis zur Räterepublik und zur Revolution im Allgemeinen dokumentiert. ¶

Prof. Dr. Prof. h.c. Jürgen Hillesheim leitet die Brecht-Forschungsstätte Augsburg
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung aus: Frankfurter Allgemeine, 17.11.2018

¹ Ausstellung in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Es erscheint ein umfangreicher Katalog im Wißner-Verlag, ISBN 978-3-95786-196-2.

Brechtweigelhaus bekommt ein Besucherzentrum

Margret Brademann



Das brechtweigelhaus bekommt ein Besucherzentrum! Nach einem Architekturwettbewerb wurde am 15.11. der Siegerentwurf im Landratsamt des Landkreises Märkisch-Oderland in Seelow gekürt. Der Neubau soll als eingeschossiger Holzkörper mit Lärchenholzschalung gebaut werden. <https://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/1692629/>. Mehr Infos unter: http://maerkisch-oderland.de/cms/front_content.php?idcat=835&idart=5692. Vorausgegangen war eine längere Planungsphase, in der unter Mitwirkung des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und der Akademie der Künste über die Bebaubarkeit des Künstlergartens beraten wurde. Nach anfänglichen Vorbehalten kann ein bisher ungenutztes Areal im südöstlichen Teil des Grundstückes genutzt werden. Um das architektonisch wertvolle, denkmalgeschützte Atelierhaus (die sog. Eiserne Villa) den Besuchern vollständig zu öffnen, soll der Museumsshop mit Eintrittskasse, Arbeitsplätze sowie Depots für Archiv und Bibliothek ausgelagert werden, die z. Z. einen Großteil des Atelierhauses für Gäste unzugänglich machen. Darüber hinaus wird ein Raum für Sonderausstellungen, Veranstaltungen und Vorträge das Atelierhaus entlasten. Der authentische Ort kann dann der reinen Besichtigung dienen. ¶

„VERPISS DICH!“

Der Eklat von Chur oder Der neue V(R)-Effekt

Jan Knopf

In Zeiten der alltäglichen Prüderie ist der öffentliche Ton derb geworden; das scheint eine widersprüchliche Feststellung zu sein, ist aber (leider) wahr. Mann trägt zwar zum Schwimmen lange, übers Knie reichende schlabbrige Pumphosen, darunter möglichst noch die novembergraue Unterhose von Calvin Klein und zieht sich beim Duschen nicht aus, hat aber eine große Schnauze, wenn es an das anonyme Auskotzen per Facebook oder Twitter geht, „Shitstorm“ genannt. Da flutscht das ganze Arsenal von, wie sagte man in uralten Zeiten, „nicht hof-fähigen“ Beschimpfungen, wie „Alte Fotze“, „Motherfucker“, „Schwanzlutscher“ vom Wischmob der Smartphones. Parallel dazu steht im Öffentlich-Rechtlichen das salonfähige „Arschloch“ als Lieblingswort unserer neuen Hofpoeten, der so genannten Kabarettisten von Dieter Nuhr über Torsten Sträter bis zu Sebastian Puffpaff, für das Maul der Satire und produziert Dünnpfiff.

Nichts Böses ahnend fuhr ich zum groß angekündigten Festival „Brecht!/BB18“ in die seriöse Schweiz, genauer nach Graubünden, in das uralte Städtchen Chur, das im Herbst 2018 als „Camp der Zukunft“ Furore machen sollte. Zu feiern war der 70. Jahrestag der Inszenierung von Brechts „Die Antigone des Sophokles“ (in der Übersetzung Hölderlins). Noch mehr gepriesen werden sollte der (nicht ganz) neu entdeckte, aber umso gewichtigere Medien-Guru BB. Das neue Format der V(R)-Effekte (= Connection von Verfremdung und Virtual Reality) fegt über die Bühne und öffnet die Kommunikationsräume weit, weit: web 2.0 auf dem Theater.

Als Pionier der „social media“ sichert der

arme BB heutzutage mit seiner Radiotheorie und den „mitspielenden“ Lehrstücken die gängigen Shitstorm-Muster kritisch ab, sozusagen von links außen, und verhilft sich selbst zu neuer, ungeahnter Auferstehung im Recycling-Format. Statt Distribution (zu Deutsch: Zerstreuung = bloße Unterhaltung) gibt es nun endlich die aktive Kommunikation (zu Deutsch: das Usen = das Mitmachen). Der Volksempfänger ist zur Gegensprechanlage geworden. Wir werden endlich alle „sozial“, und die Demokratie siegt, denn alle machen mit und können folglich nicht fehlgehen. Zu Zeiten der 68er-Revolve figurierte diese Argumentation gegen die Schlagzeilen von BILD unter: „Fresst Scheiße! Zehn Millionen Fliegen können nicht irren.“

In der IT-Version heißt dies: Der alte V-Effekt geht über in die aktuelle Erkundung des „V(R)-Effektes“. Die „Immersion“ (zu Deutsch: das Untertauchen) reißt nicht nur die 4. Wand (zum Publikum) nieder; es fallen vielmehr alle Wände, und der Mensch gelangt endlich über die vernetzten Apparate zur unmittelbar individuellen Erfahrung der grenzenlosen Bodenlosigkeit. Das nennt sich „Digital-Theater“, zelebriert von der Truppe um Samuel Schwarz (Zürich), und öffnet seit wenigen Jahren auch im Theater radikal den Gegensprechkanal, den neuen Kult des „Theaters als Kritik“ oder auch des „Theaters 4.0“ oder „Enjoy Complexity“ (zu komplex zum „Umdeutschen“).

Es war das schönste Herbstwochenende seit Jahrhunderten. Die Veranstalter von „BB18!“ hatten bei ihrer Planung weder das tolle Wetter noch die noch tollere Schlager-



Der Schweizer Brechtexperte Werner Wüthrich (links) und Regisseur Claus Peymann mit der Churer Theaterdirektorin Ute Haferburg (kurz vor dem Auftritt fotografiert von Martin Dreier)

parade, „den größten Schweizer Kultanlass des deutschen Schlagers“ (so die Werbung), beachtet. Chur wälzte sich in Flower Power, trug von der SBB verteilte rote Herzchen-Sonnenbrillen, trällerte „Hossa Nova“ und „Itsy Bitsy“, zog mit Guildo Horn und Dschinghis Khan durch die bunte, sonnen-durchleuchtete Innenstadt, interessierte sich für die Zukunft nur mäßig und für den BB überhaupt nicht.

Dann machte ich auch noch zusammen mit Werner Wüthrich, dem Schweizer BB-Experten, den Fehler, vor dem Auftritt des „Stargastes“ Claus Peymann die Pionierrolle des armen BB für die, wie ich sie nannte, „asozialen Medien“ in Frage zu stellen. Nichts mit Kommunikation, totale Vereinzelung sei längst Trumpf, so unser zarter Versuch einer faktischen Kritik.

Wenn die Vorreiter von Theater 4.0 meinten – so führten Wüthrich und ich von der Bühne herab im Zwiegespräch aus –, sie könnten im Theater die „Selbstermächtigung“ wieder erlangen, indem sie „die

digitale Welt mit anspruchsvollen und kulturellen Inhalten füllten“ (so der neue Dortmunder Regie-Star Kay Voges), dann vergäßen sie, danach zu fragen „was“ sie da denn „füllten“. Keine Frage gilt den Vorgaben der Formate, den technischen Zwängen der Apparate, die sich auf der Churer Bühne so ausbreiteten, dass für die Darsteller Kabelhüpfen statt Spielen angesagt war.

Sollen die Apparate funktionieren, setzen sie, noch bevor sie überhaupt in action kommen, radikale (und unbewusste) Anpassung, ständige Wiederholung und unabsehbare Reproduktion voraus. In der Kriegsmetaphorik hieß das einmal: Trommelfeuer. Die Selbst-Ermächtigung schlägt um in die Entmachtung des Selbst. Heraus kommen die neuen Medienzitterer, die ihre Umwelt nicht mehr erkennen.

Diese Kardinalfrage auch nur anzusprechen angesichts des leeren Zuschauerraums, angesichts des auf seinen Auftritt wartenden Peymann als ziemlich einsamen Zuhörers, angestachelt womöglich durch den



Peymann und Samuel Schwarz (unscharfer Schnappschuss von Martin Dreier, der hauptsächlich gerade filmte)

Zwischenruf des zweiten Zuhörers, was wir, Wüthrich und ich, da ausführten, sei „Schwachsinn“, ließ Samuel Schwarz einen (germanischen) Kultfilm von Arne Vogel-sang einspielen, der den gerade aufgerufenen Schwachsinn prächtig in der Reproduktion der allbekannten Helden-Formate bestätigte. Das wäre „natürlich“ alles ironisch und deshalb äußerst kritisch gemeint. Widerspruch war schon kaum mehr möglich. Pause.

Die Pause fiel viel zu lang aus, weil die Apparate zu richten waren. Der Zuschauerraum „füllte“ sich nur sehr bedingt um weitere Interessenten, obwohl die „deutsche Theaterlegende Claus Peymann“ ihren Auftritt hatte. In der Zwischenzeit setzte sich bei Samuel Schwarz irgendwie der Vorsatz durch, seinem VR-Theater einen – so sagt man doch heute – „analogen“ Anstrich zu verpassen. Das angesagte Podiumsgespräch beginnend stellte Schwarz – nervös, offenbar noch am weiteren Verlauf des Abends

bastelnd – seinen Gast vor und versuchte, ihn mit einigen Fragen herauszulocken. Sein „Anliegen“ war (wie er es am 10. Oktober 2018 in der „Nachtkritik“ formulierte), die „Heroen des 20. Jahrhunderts“ zu schleifen, diejenigen, die den Jungen „seit langer Zeit jegliche Neuerung des Theaters“ verbauten, den Garaus zu bereiten: zu demonstrieren an Claus Peymann. Die Maxime also lautete nach „BB18“: „ins Nichts mit ihm“.

Bis dahin freilich wussten wir alle noch nicht, weshalb Schwarz ausgerechnet Brechts „Verhör des Lukullus“ als Digital-Theater-Hörspiel zum glorreichen Finale des „Camps der Zukunft“ angesetzt hatte. Nach meiner unmaßgeblichen Meinung handelt das Stück davon, die großen

Helden der Geschichte und ihre „Denkmäler“ nicht nochmals dadurch zu rechtfertigen, dass man – wie seit dem 1. Weltkrieg eingeführt (als die toten Massen überschaubar wurden) – nun auch dem „Unbekannten Soldaten“ (Singular!) ein Denkmal setzte. Vielmehr wären, so die Hoffnung BBs, „alle“ danach zu befragen, ob sie etwas Bleibendes, Nützliches, Brauchbares, Schönes für die Menschheit geleistet hätten. Da könnte das Ergebnis niederschmetternd ausfallen.

An ihren Werken, an den Resultaten ihrer „Arbeit und Mühe“, werdet ihr sie erkennen. So widmete der BB 1940, zur Zeit des letzten „Aufstiegs“ Hitlers, dem „Unbekannten Feldherrn“ sein Denkmal, in Form einer Reportage aus fernen, antiken Zeiten, die eigentlich und endlich der Vergangenheit angehören sollten wie die Hauptfigur gleichermaßen. Auch der Kirschbaum, den Lukullus nach Europa brachte, kann ihn nicht retten. Der Kirschbaum ist ein Natur-

produkt; er wächst von selbst und benötigt keine Helden zum Überleben. Das Gegenteil gilt: Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Also weg mit allen Helden.

Irgendwie musste Schwarz da etwas missverstanden haben.

Denn er wollte offenbar die Chance nutzen, mit Peymann als unfreiwilligem Hauptdarsteller eine psychologische Despoten-Studie zu inszenieren. Und dieser gab ihm, wiederum einen ganz anderen Zusammenhang aufrufend, das Stichwort für die „Peripetie“, die eigentlich erst im 3. Akt an der Reihe gewesen wäre: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“. Peymann zitierte den legendären Satz aus der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“, um Brecht mit Georg Büchner in die Reihe derjenigen zu stellen, die den „Unbekannten“, den „Alls“, wie Brecht sie, den Jargon der Inhumanität aufgreifend, nannte, eine Stimme zu geben und die anonyme Gewalt, der sie ausgesetzt sind, ans Licht, wenigstens der Kunst, zu zerren: „Die im Dunkeln sieht man nicht“.

Und was macht Schwarz? Er fragt Peymann: „Wie sieht es aus mit Ihrer eigenen Gewalt, die Sie ausüben gegen Ihre Schauspieler?“

Peymann bleibt ruhig, formuliert, Schwarz ignorierend, ins Publikum: „Lassen Sie diese Spielchen, ich höre sofort auf zu reden, wenn Sie mir so dumme Fragen stellen. Ich habe Sie heute kennengelernt, Sie sind der große Rhetoriker. Geben Sie mir zehn Minuten, dann können Sie mich tüchtig provozieren.“ Schwarz reagiert hektisch, springt auf, ruft in die (noch geschlossene) Bühne: „Ins Nichts mit ihm, wir fangen an!“ Es folgt eine kurze Pause, die ziemlich lang erscheint. Peymann murmelt noch, so vor sich hin: „Das ist doch pubertär.“

Dann der Schwall. „Es“ bricht förmlich aus ihm heraus. Schwarz brüllt „Du Arschloch!“ Das ginge ja noch hin; ist jedoch in diesen

Schweizer Hallen (noch) buchstäblich „unerhört“, aber nicht zu überhören. Schwarz stürmt hinter Peymann von links nach rechts über die Bühne, springt die Treppen herunter, eilt nach hinten durch den Zuschauerraum zur Tür, haut, sich umschaugend, wieder drauf, diesmal im Twitter-Ton: „Du bist ein dummer, blöder, chauvinistischer Fick-Arsch!“, und schreit, den Türgriff in der Hand, „Verpiss dich!“, und verpissst sich selbst (nach der Erläuterung des Grimm’schen Wörterbuchs: „durch Urin lassen entfernen“). Die Tür schlägt hinter ihm krachend zu.

Allgemeine Ratlosigkeit. Peymann steht langsam auf, bewegt sich langsam von der Bühne, geht langsam auf Ute Haferburg, die Theaterdirektorin, zu und beide verlassen langsam den Theatersaal. Allgemeine Ruhe des Entsetzens und der Verwunderung.

Auf der Bühne beginnen die verlassenen Schauspieler das Spiel vom „Ins Nichts mit ihm“, in VR-Verstärkung, ein Spiel, mit dem sie sich selbst widerlegen. Schade um den Aufwand. Wieder auf der Straße hören wir noch die fernen Töne der Schlagler aus den Kneipen: die Pepitas trällern mit „Pep“ ein schwungvolles „La, la, la“ und „Balla, balla“. Spätestens jetzt wissen wir, der BB ist endgültig out: er ist der unbekannte Poet geworden. So will es die Zeit der „sozialen Medien“.

Was von ihm bleibt? Der „volksläufige“ Spruch anonymer Herkunft: „Erst kommt das Fressen und dann die Moral“. Übersetzt in die heutigen Zeiten der Menschenfluten, der niemand mehr „Herr“ wird (auch die „Herr*innen“ nicht): Wir gehen den fröhlichen Zeiten eines nicht mehr nur verbalen Kannibalismus entgegen und schmeißen mit Menschen um uns, wie die Peachums mit ihrer Tochter, die sie auf den Strich schicken, um ihre Geschäfte zu schmeißen. Arme Schweiz. ¶

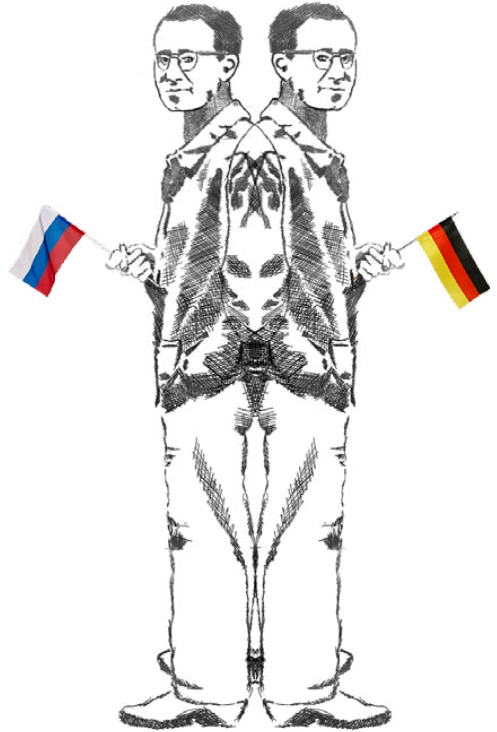
BRECHT-TAGE BERLIN 2019: BRECHT IN RUSSLAND HEUTE

10. bis 15. Februar 2019

Thomas Martin

Die Brecht-Tage 2019 stellen sich dem Umgang mit Brechts Werk in Russland: Welche Formen der Auseinandersetzung gibt es, welche Spuren hinterlässt diese Auseinandersetzung und welche Folgen zeitigt sie? In der derzeitigen kontaminierten Situation Russlands in der Weltpolitik bei zeitgleicher Stagnation im Inland hat Brechts Werk – das dramatische vor allem – neues Interesse von Künstlern und Wissenschaftlern erweckt. Brechts Literatur ist aktuell. Theaterkollektive arbeiten sich an Brechts Stücken ab oder entwickeln auf der Basis von Brechts Texten – Prosa und Essay – Inszenierungen im öffentlichen Raum. Die großen Stücke wie „Der gute Mensch von Sezuan“, „Der kaukasische Kreidekreis“ oder Frühwerke wie „Trommeln in der Nacht“, „Im Dickicht“ und „Mann ist Mann“ kommen neu auf die Spielpläne der renommierten Theater. Die Lehrstücke – von denen nur „Die Maßnahme“ und „Die Ausnahme und die Regel“ ins Russische übersetzt sind – und das „Futzer“-Material sprechen überraschend Theaterschaffende und Studenten gleichermaßen an. Es scheint, dass die Situation für einen neuen Umgang bzw. einen neuen Anlauf zur Rezeption Brechts gegeben ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Beschäftigung mit diesem Autor nicht nur zu neuen Erkenntnissen für die Bühne und die Literatur, sondern darüber hinaus auch zu einer erweiterten Denkhaltung, zu einer Inspiration für das politische Denken führt. Schließlich sind es die Umstände des täglichen Lebens, die den Ausschlag geben für das neu erweckte Interesse an Brechts Literatur.

Der Status des Klassikers scheint russische Theaterleute weniger zu beeindrucken als



Grafik: © Irina Rastorgueva

deutsche. Diesen ungehemmten Umgang mit Brechts Werk und dessen Rezeption wollen die Brecht-Tage vorstellen, untersuchen und kommentieren. Denn daran sind Hoffnungen geknüpft: Die gegenwärtige Unterkühlung des deutsch-russischen Theateraustauschs könnte aufgewärmt werden, die Brücke Brecht neue Zugänge eröffnen. Die Brecht-Tage 2019 sind ein Versuch in dieser Richtung.

Projektleitung: Thomas Martin

Ort: Literaturforum im Brecht-Haus

Eintritt, wenn nicht anders angegeben: 5 €, erm. 3 €

Programm

SONNTAG, 10.2. 2019, 20 UHR

GESPRÄCH MIT VIDEOEINSPICHLUNGEN

„der widerspruchsvolle, prozessuale charakter der zustände“: Kunst vor Gericht. Kirill Serebrennikow, sein Theater und die Folgen

Olga Fedianina und Sergio Morabito im Gespräch

Der Regisseur Kirill Serebrennikow steht seit 15 Monaten unter Hausarrest, jüngst wurde dieser bis Ende April 2019 verlängert. Der Prozess, der ihm wegen angeblicher Veruntreuung staatlicher Fördermittel gemacht wird, ist in vieler Hinsicht ein Rätsel. Klar ist: Er stellt in der Serie von Kunstprozessen, die in Russland seit der Jahrtausendwende gegen Kunst, Künstler und Kuratoren geführt werden, eine neue Dimension dar. Er trifft einen Künstler, der sich zivilgesellschaftlich zwar durchaus engagiert, seine Kunst aber dezidiert nicht als Mittel zum politischen Zweck begreift. Umgekehrt ist seiner Kunst selbst eine gesellschaftliche und politische Dimension zugewachsen, welche die Macht in einem Ausmaß eingreifen ließ, das bisher führenden Oppositionspolitikern vorbehalten war.

Die Dramaturgin und Journalistin Olga Fedianina, der Dramaturg und Regisseur Sergio Morabito, die beide mit Serebrennikow gearbeitet haben, stellen Aspekte seines Theater-, Opern-, Film- und Ballettschaffens im Kontext von Brechts Theatertheorie und -praxis vor.

Serebrennikow hat bisher erst ein Mal Brecht inszeniert, 2009 die „Dreigroschenoper“ am Moskauer Künstlertheater; seine „Müllermaschine“ (2015), die bei einem Gastspiel seines Gogol-Zentrums auch in Berlin bereits zu sehen war, erschloss der russischen Kulturszene das Schaffen Heiner Müllers, des wohl bedeutendsten Dramatikers in der Nachfolge Brechts.

In einem zweiten Teil informieren und diskutieren Fedianina und Morabito über Hintergründe und Verlauf des Prozessgeschehens – in der Hoffnung, dass dieses zum Zeitpunkt der Veranstaltung bereits Geschichte ist, und Kirill Serebrennikow wieder in Freiheit arbeiten kann.

MONTAG, 11.2. 2019, 16 UND 20 UHR

EINTRITT 8 €, erm. 5 €

INSZENIERUNG

„Ohne Pass kein Staat“

FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE,

Produktion Festival of Arts

„The Access Point“ St. Petersburg

ACHTUNG: AUSSER HAUS

Veranstaltungsort: Haupthalle Ostbahnhof

(zwei Vorstellungen, 16:00 + 20:00, in Russisch mit Simultanübersetzung)

Regie: Konstantin Uchitel und Vladimir Kuznetsov

Mit: Maxim Fomin und Sergej Wolkow
Brechts Dialoge, 1940/41 im finnischen Exil geschrieben, wurden während des Access Point Summer Festival of Arts in Sankt Petersburg 2016 erstmals aufgeführt. Die Premiere war zugleich die russische Erstaufführung. Die von Brecht im Hauptbahnhof von Helsinki verortete Situation wurde in den Finnländischen Bahnhof von Sankt Petersburg verlegt, in Wartesäle, Cafés, auf Bahnsteige. Über Kopfhörer mit den Stimmen der Darsteller verbunden, kann das Publikum die Gespräche der Emigranten – des Physikers Ziffel und des Metallarbeiters Kalle – verfolgen. Die Zuschauer können die Art der „Verfolgung“ selbst wählen: den Schauspielern auf dem Fuß oder sich in der Menge im Verkehr auflösend, Betrachter und Spieler zugleich sein. Eigene Bilder und die Bilder der Darstellung überlagern sich, synchronisiert von Stimmen und Geräuschen, während die Protagonisten/Flüchtlinge über Probleme des Alltags, das Exil, die Politik, über die täglichen Schwierigkeiten diskutieren. Die Relevanz dieser Dialoge für unsere Gegenwart ist – nicht nur im Berufsverkehr von Sankt Petersburg oder Berlin – bestechend und verstörend.

DIENSTAG, 12.2.2019, 20 UHR

VORTRÄGE, DISKUSSION UND PUBLIKUMSGESPRÄCH ZUM VORTAG

**„Eine zwiespältige Freundschaft“
Publikumsgespräch**

mit Konstantin Uchitel, Regisseur der FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE, und Thomas Martin

Brecht und Russland: Zwiespältige Vergangenheit, spannende Gegenwart

Olga Fedianina, Vortrag

Russland – bzw. die Sowjetunion – hat im Leben und im Schaffen Brechts stets eine doppelte Rolle gespielt. Ebenso gespalten war das Brecht-Bild in Russland und ist es noch. Einerseits hat er in seinen Werken die Sowjetunion als Land der Hoffnung beschrieben und benannt, ein Land, in dem eine, nicht nur von ihm erwartete, Weltveränderung einen Anfang nimmt. Wie hoch der Preis für diese Veränderung war, hat er geahnt, doch nicht genau gewusst – nie hat er diesen Preis öffentlich kritisiert. Als Emigrant hat er nie versucht, sich in der „Heimat aller Werktätigen“ niederzulassen. Im Gegenteil. Der Sowjetunion war seine politische Position sehr willkommen, nicht jedoch sein Werk. Die Ästhetik des brechtschen Theaters war mit dem sinnentleerten sozialistischen Realismus nicht vereinbar. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion war der sozialistische Realismus hinfällig, dabei kamen zwei alt-neue Probleme zum Vorschein. Zum einen war Brecht als Linker nun auch hier suspekt; zum anderen hatten die postsowjetischen Bühnen nach wie vor keinen Zugang zur brechtschen Ästhetik. Des ungeachtet wächst Brechts Popularität im russischen Theater im letzten Jahrzehnt stetig. Olga Fedianina widmet ihren Vortrag den widersprüchlichen Tendenzen in der heutigen Brecht-Rezeption in Russland.

Brecht ging durch Moskau, Moskau geht durch Brecht

Sergej Romashko, Vortrag

Seit Brecht diese Welt verlassen hat, erlebte Russland dramatische Umbrüche, die kaum jemand voraussehen konnte. Dabei ist die Zeitdifferenz zwischen Brechts Tod und unseren Leben heute nicht der entscheidende Umstand, der für die Aktualität des Dichters in Moskaus heißer und kalter Hektik noch immer ausschlaggebend ist. Auch die Frage: „Was ist heute wirklich aktuell?“ ist immer wieder neu zu beantworten, und wenn man die Welt nicht ganz flach sehen will (Brechts Galilei war bestimmt kein Flachdenker), dann wäre eine alte

chinesische Weisheit vielleicht doch aktueller als das, was die Medien tagtäglich so überheiß aufmachen ...

Der Literaturwissenschaftler und Künstler Sergej Romashko stellt Verblendungszusammenhänge von Literatur und Gesellschaft vor und untersucht sie.

MITTWOCH, 13.2. 2019, 20 UHR

VORTRÄGE UND DISKUSSION

„mir scheint ich bin vorläufig / aber was / läuft nach?“

Mit **Franziska Thun-Hohenstein** und **Irina Rastorgueva**

Ästhetische Distanztechniken bei Warlam Schalamow und Bertolt Brecht

Franziska Thun-Hohenstein, Vortrag

Warlam Schalamow (1907–1982), dessen „Erzählungen aus Kolyma“ über die Geschehnisse in den Lagern am Kältepol der Erde erst in jüngster Zeit die ihnen gebührende Anerkennung fanden, bezieht sich mehrfach auf Brecht. Hinter jeder Nennung steht die Wertschätzung für Brechts Suche nach neuen dramatischen Ausdrucksformen, die das Erkenntnispotential des Theaters in Zeiten der Extreme schärfen. Blickt man auf Schalamows eigene ästhetische Programmatik, so rücken die Positionen beider – jenseits der Frage nach einem direkten Einfluss – in eine bisweilen überraschende Nähe. Zuletzt sichtbar u.a. in der Münchner Inszenierung „Am Kältepol“ von Timofej Kuljabin, der Schalamows Erzählungen für die Bühne bearbeitet hat.

„Ästhetische Distanztechniken bei Schalamow und Brecht“ sind eine collageartige Spurensuche, die Spannungen aufscheinen lässt und einen Echo-Raum eröffnet: Einerseits geht es um die Tradition des russischen Agitproptheaters „Die blaue Bluse“, für das sich der junge Schalamow in den 1920er Jahren begeisterte und dessen künstlerische Prinzipien Brecht aus seiner Sicht verallgemeinert habe. Andererseits geht es um Schalamows Faszination für Brechts Abkehr vom Theater der Einfühlung, von der Ästhetik des Sozialistischen Realismus, die „den Terror unter dem Erbarmen, die

Lagerkälte unter der humanistischen Wärme“ versteckte (J. Rancière). Schalamows Bruch mit der herkömmlichen realistischen Literaturtradition geschah vor dem Hintergrund des im Lager Durchlebten. Er suchte nach ästhetischen Distanztechniken, um über den Menschen in einem Raum zu berichten, in dem das „Minimalprogramm der Humanität“ (W. Benjamin) außer Kraft gesetzt ist. Die Berührungspunkte zwischen den Denkhaltungen beider sind evident und für die aktuelle Rezeption ihrer Texte (insbesondere Schalamows) jenseits des rein thematischen Moments zu erarbeiten.

Brecht#Platonow, eine unerwartete Osmose

Irina Rastorgueva, Vortrag

Andrei Platonowitsch Platonow und Eugen Berthold Friedrich Brecht wurden 1898 mit einer Differenz von sechs Monaten geboren; der eine als zehntes Kind eines Lokomotivführers im westrussischen Woronesch, der andere als erster von zwei Söhnen eines aufsteigenden Prokuristen einer Papierfabrik in Augsburg am Lech. Beider Mütter arbeiteten im Haus, Brechts Mutter unterstützt von einer Magd. Brechts Großvater mütterlicherseits war Eisenbahner – so viel familiäre Gemeinsamkeit war vorhanden. Beide, Brecht und Platonow, erlebten Beginn und Zusammenbruch der Vorkriegsmoderne-Kultur, den Ersten Weltkrieg, Revolutionen. Beide sahen mit staunenden Augen elektrische Lampen aufleuchten und Flugzeuge fliegen. Beide liebten, ein Auto zu fahren, Brecht konnte sich eins leisten. Beide waren fasziniert von der kommunistischen Idee, beide wurden im bzw. vom Sowjetstaat enttäuscht. Beide waren zur Emigration gezwungen, Platonow blieb nur die innere. In ihren Werken sind soziale Probleme von der Absurdität der Situation durchsetzt, die Realität ist prall grotesk und nie tragisch, ohne komisch zu sein. Beide waren ästhetisch unbedingte Erneuerer. Brecht konnte seine Erfolge wahrnehmen, seine Experimente wo nicht selber, von anderen probieren lassen. Platonow starb fünf Jahre vor Brecht, der 1955 den Stalin-Friedenspreis in Moskau entgegennahm, von dem sein sowjetischer Kollege nicht geträumt haben dürfte.

Für tiefgreifende Rezeption war Platonow auf sein Nachleben angewiesen. Die Texte aus den Stücken – auch Platonow war Dramatiker, sogar Drehbuchautor – sind mitunter derart ähnlich, die Dialoge erschreckend deckungsgleich, dass es für Nichtexegeten teilweise schwierig ist, zu sagen, welcher Autor den Figuren ihre Dialoge in die Mäuler schrieb. Und dennoch haben sie sich nie getroffen, auch als Leser dürften sie sich nie begegnet sein – zumindest Brecht Platonow nicht.

DONNERSTAG, 14.2. 2019, 20 UHR

VORTRÄGE MIT VIDEOEINSPIELUNGEN UND DISKUSSION

„Von Zeit zu Zeit les ich die Zeitung gern.“

Probleme der Kommunikation zwischen Theater und Politik, zwischen Geschichte und Gegenwart

Mit **Vetka Kirillova** und **Fabiane Kemmann**

Der Große Oktober, der große Brecht – eine Analyse in Spurenelementen

Vetka Kirillova, Vortrag mit Videoeinspielung

Heute steht Brecht auf dem Spielplan vieler russischer Theater. Was diese Inszenierungen ausmacht, hängt mit der Frage zusammen, wie politisch das gegenwärtige Theater in Russland ist. Denn die Abkehr vom klassischen, psychologischen, dramatischen Theater wird in Russland immer noch als Abkehr vom eigentlichen theatralischen Wesen betrachtet. Ein un- oder postdramatisches Theater ist immer noch eine marginale Erscheinung. Da einige signifikante Texte von Brecht noch nicht ins Russische übersetzt worden sind, beschränkt sich die Rezeption der Brecht-Texte auf das gängige Repertoire, das in die gewohnten traditionellen Theaterformen passt. Der Schlüssel zum Verständnis der Wahrnehmung von Brechts Texten scheint in der Verdrängung des Politischen im russischen Theater zu liegen: es wird bewusst oder unbewusst aus dem brechtschen Stoff ausgeklammert. Es bleibt oft genug nur eine exotische kabarettistische Retro-Hülle übrig, oder die Inszenierung verwandelt sich in eine

formalistische Attraktion mit Elementen der revolutionären Avantgarde. Es wäre interessant, den Spuren dieser Verweigerung und Verzerrung des Politischen nachzugehen, die sich auf den Umgang auch mit Brecht auswirken. Es ist möglich, dass auf Russisch bislang unbekannte, fragmentarische oder nichtdramatische Texte von Brecht den Anstoß zum diskursiven Denken im Theater geben könnten. Brecht – als unser Zeitgenosse – stellt die Forderung nach der Repolitisierung des Theaters und provoziert politisches Denken.

„Высшая мера/Ein Höheres Maß“ – Wer sind die Stimmen der „Maßnahme“ in Russland heute?

Fabiane Kemmann, Vortrag mit Videoeinspielung

Brecht-Freund und Stalin-Opfer Sergej Tretjakow übersetzte Anfang der 1930er Jahre drei Stücke Bertolt Brechts ins Russische. Mit diesen „Epischen Dramen“ wurde 1934 in Moskau „Высшая мера/Die Maßnahme“ herausgegeben. Sergej Tretjakow, den Brecht seinen Lehrer nannte, übersetzte den deutschen Titel mit „Ein Höheres Maß“ beziehungsweise „Höchstmaß“ und fiel diesem 1939 selbst zum Opfer. Das Stück wurde nicht wieder aufgelegt, eine der vielleicht interessantesten Übersetzungen Brechts ging verloren. Nachdem sie 2016 in Brechts persönlicher Bibliothek gefunden wurde, fand die Uraufführung im November 2018 in Moskau als Kammerversion mit circa 100 Sängerinnen und Sängern statt. Regisseurin Fabiane Kemmann berichtet von Voraussetzungen einer Inszenierung der „Maßnahme“, Premiere und Debatten am Meyerhold-Zentrum, sie spricht über Perspektiven einer Realisierung der originalen Partitur für 300 Sänger in Moskau. Den Vortrag begleitet ein Standbild-Film zur Moskauer Uraufführung mit Fotos von Giam-piero Assumma.

FREITAG, 15.2., 20 UHR

VORTRAG MIT VIDEOEINSPIELUNG UND DISKUSSION

„Sie hat nicht nur gelernt zu spielen ...“

Brechts unaufhörliche Suche nach Carola Neher, die im Jahr 2019 nicht endet
Mit Irina Rastorgueva

„Haben Sie von Carola gehört?“ – Eine merkwürdige, eine phantasmagorische Geschichte, in der Brecht nach einer Schauspielerin sucht, der neben Helene Weigel für ihn wichtigsten: Carola Neher. Carola Neher floh vor den Nazis in die UdSSR – und verschwand. Sie starb. Sie starb im Gefängnis. Sie starb im Gefängnis an Typhus ... Brecht fragt zwischen 1937 und 55 mehrfach vergeblich Freunde und Institutionen nach ihr. Lange war es unmöglich, Informationen über ihren Standort zu erhalten, später, lange nach Brechts Tod wird es deutlicher werden. Carola war jung, hübsch, unglaublich talentiert, und wer weiß, ob vielleicht sie, nicht Marlene Dietrich, eine der berühmtesten Schauspielerinnen Hollywoods geworden wäre, wenn sie nach Amerika geflüchtet wäre? Sie hatte sich für die andere Seite entschieden. Wie auch immer, unsere Geschichte bemüht sich nicht um die Konjunktivstimmung, nicht um Authentizität, nur um Wahrscheinlichkeit. So macht Brecht sich auf die Suche nach „der Neher“, trifft im winterlichen Moskau des Jahres 2018, 19 oder 20 ... ein, durchwandert die verfallenen Fünfgeschosser der Chruschtschowkas am Stadtrand, begegnet Marx und Benjamin, trifft Kafka und, ja, duelliert sich im Dialog mit Gott.

Irina Rastorgueva, Autorin und bildende Künstlerin aus Sachalin, stellt Vorarbeiten und erste Szenen aus ihrem Animationsfilm vor.

RUSSEN/BRECHT // BETEILIGTE

Olga Fedianina, Übersetzerin, Dramaturgin und Journalistin. Geboren 1966 in Moskau, studierte dort Theaterwissenschaft und machte anschließend ein Aufbaustudium an der Humboldt-Universität zu Berlin (Germanistik). Freie Autorin und Redakteurin in Moskau und Berlin, seit 2013 im Verlagshaus Kommersant Moskau. Sie verfasste zahlreiche Aufsätze über Bertolt Brecht, insbesondere über Brecht-Interpretationen im russischen Theater.

Sergio Morabito, geboren 1963 in Frankfurt/Main, Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen, Regieospitanten bei Ruth Berghaus an der Oper Frankfurt. 1993-2018 Dramaturg und Regisseur an der Oper Stuttgart, seit 2011 unter der Intendanz von Jossi Wieler auch Chef dramaturg. Mit Wieler inszenierte er zahlreiche preisgekrönte Opern u.a. bei den Salzburger Festspielen. Morabito publizierte vielfach in Fachzeitschriften, übersetzte aus dem Italienischen, Französischen, Russischen, lehrte an mehreren Universitäten und ist Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste.

Konstantin Uchitel und Vladimir Kuznetsov

Maxim Fomin und Sergey Volkov

Sergei A. Romashko, geboren 1952 in Moskau. Studium an der Staatlichen Universität Moskau, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften, Professor der Staatlichen Universität Moskau (jetzt emeritiert). Publikationen zu Sprachtheorie, Poetik und Kunsttheorie, Kunstkritik. In den 1970er bis 1980er Jahren Teilnehmer an nicht-offiziellen Kunstaktivitäten in Moskau, Mitglied der Performance Group „Collective Actions“. Als Mitglied von „Collective Actions“ nahm er an mehreren internationalen Ausstellungen teil. Langjähriger Walter-Benjamin-Forscher, beteiligt an mehreren nationalen und internationalen Projekten, darunter „Benjamin-Handbuch“ (Hrsg. B. Lindner, Frankfurt am Main, 2006).

Franziska Thun-Hohenstein, geboren 1951. Studium der russischen Sprache und Literatur an der Lomonossow-Universität Moskau von 1969 bis 1973, Promotion 1981 in Berlin. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaft der DDR in Berlin. Von 1996 bis 2001 am Zentrum für Literaturforschung. 2001/02 wiss. Mitarbeiterin an der Universität Bremen. 2008 bis 2015 Leiterin des Forschungsbereiches Plurale Kulturen Europas. Seit 2016 Leiterin des Forschungsprojekts: „Das

Leben schreiben. Warlam Schalamow: Biographie und Poetik“. Sie publizierte zahlreiche Aufsätze zur sowjetischen Literatur, insbesondere zu Leben und Werk von Warlam Schalamow.

Irina Rastorgueva, geboren 1983 in Juschno-Sachlinsk, lebt in Moskau und Berlin. Studierte Philologie an der Staatlichen Universität Sachalin, arbeitete als Kulturjournalistin für mehrere russische Zeitschriften und Radiosender. Sie gründete 2015 das Kulturmagazin ProSachalin. 2017 Teilnahme an der Gruppenausstellung „Benjamin und Brecht. Denken in Extremen“ mit der Installation „Zweibahnstraße“ (mit Thomas Martin und J.M. Birn) an der Akademie der Künste. „Haben Sie von Carola gehört?“, in Kooperation mit Memorial Moskau, ist ihr erster abendfüllender Animationsfilm.

Vetka Kirillova, geboren 1978 in der Sowjetunion, in Alma-Ata, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Kunstgeschichte und Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main; sie lebt und arbeitet in Berlin als Dramaturgin, Produzentin und Regisseurin.

Fabiane Kemmann, 1980 in Düsseldorf geboren, lebt und arbeitet als Regisseurin in Berlin und Moskau. Nach Theaterarbeiten, u.a. als Regie- und Dramaturgie-Mitarbeiterin Martin Wuttkes und Dimiter Gotscheffs, studierte sie Literaturwissenschaften und Philosophie und schloss das Studium in Moskau ab. Seit 2013 experimentiert sie mit Brechts/Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“, etwa in Zusammenarbeit mit der Bundesarbeitsgemeinschaft Wohnungslosenhilfe auf dem Pariser Platz.

Thomas Martin, geboren 1963 in Berlin/Ost, ist Dramaturg, Autor und Herausgeber. Zuletzt: „Alles ist erlaubt. Das Karamasow-Gesetz“, Berlin 2016. Er leitete 2003 die Brecht-Tage „Brecht plusminus Film“ gemeinsam mit Erdmut Wizisla sowie 2006 „Krise und Kritik“ mit Guillaume Paoli. ¶

BRECHTS SVENDBORGER GEDICHTE: DRUCKLEGUNG MIT SCHWIERIGKEITEN

Hans Christian Nørregaard

Unter dem Titel *Svendborgdigte* erschien 2017 in Kopenhagen eine deutsch-dänische Parallelausgabe von Bertolt Brechts Lyrikband *Svendborger Gedichte*, dessen Erstausgabe im Sommer 1939 gedruckt worden war. In einem ausführlichen Nachwort wird zum ersten Mal die komplizierte und in mancher Hinsicht fast groteske Editions-geschichte des Buches geschildert. In seiner Rezension in der sozialliberalen Zeitung *Politiken* schrieb Thomas Bredsdorff: „Bertolt Brechts Gedichte aus den dreißiger Jahren sind sowohl Zeitgeschichte als zeitlose Poesie.“ 1939 war die Erstausgabe von derselben Zeitung ignoriert worden.

1939 war nicht das erste Mal, dass Brecht im Exil einen Gedichtband herausgebracht hatte. Schon 1934 erschien in Willi Münzenbergs Verlag Editions du Carrefour in Paris *Lieder Gedichte Chöre*. Der Komponist Hanns Eisler zeichnete als Mitverfasser, und der Band war hinten mit einer Notenbeilage versehen. Die Auflage umfasste 3000 Exemplare. Das Buch wurde überall außerhalb Nazideutschlands verbreitet und zur Kenntnis genommen. Auch in Dänemark wurde es von einer großen Kopenhagener Buchhandlung importiert, und in der sozialliberalen Zeitung *Ekstra Bladet* brachte der namhafte Kritiker Kai Friis Møller eine lobende Rezension. Dies war eine Ausnahme. Brecht galt in Dänemark ausschließlich als Dramatiker, als bedeutender Lyriker wurde er sonst nicht wahrgenommen. Mit den *Svendborger Gedichten* sollte es sich völlig anders verhalten.

Das wichtigste Buchprojekt Brechts im Exil war im September 1934 während eines gemeinsamen Aufenthalts in Dragør bei Ko-

penhagen mit dem Verleger Wieland Herzfelde verabredet worden; Herzfelde wollte in seinem Malik-Verlag in Prag Brechts Gesammelte Werke herausbringen. Im Mai 1938 erschienen zwei dicke Bände mit Stücken (Auflage: 2000 Exemplare), danach war die Lyrik an der Reihe – von der *Hauspostille* (1927) bis zu einer aktuellen Sammlung, die Brecht zunächst *Gedichte im Exil* nannte, die aber kurz vor der Drucklegung den Titel *Svendborger Gedichte* erhielt.

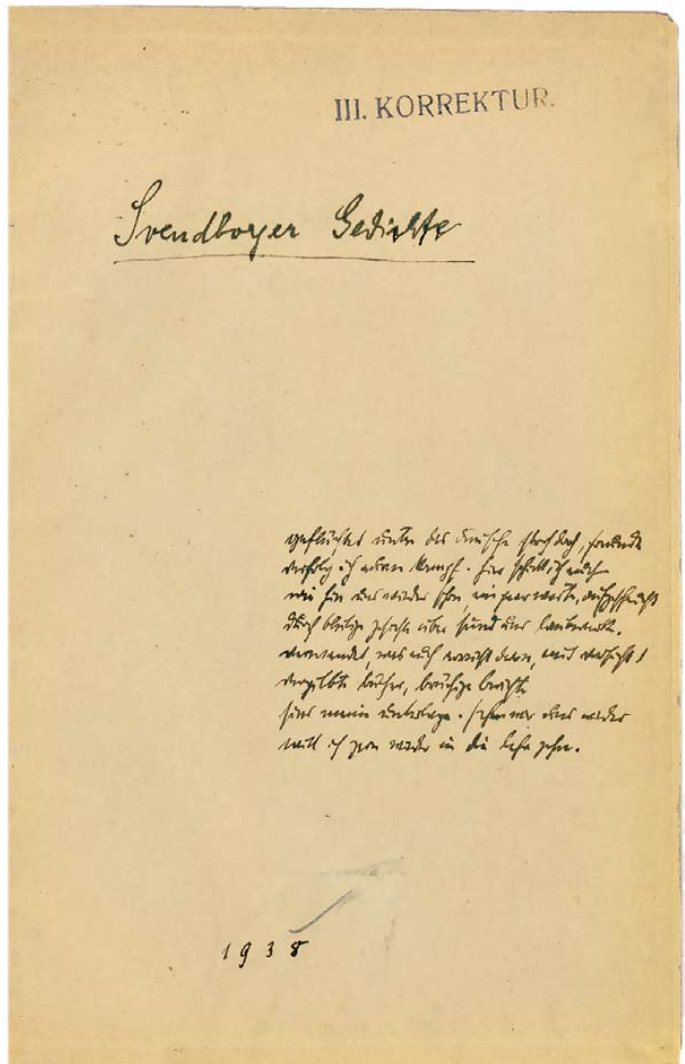
Das Buch sollte in Reichenberg (Liberec) in Böhmen gedruckt werden. Die Korrekturfahnen waren schon nach Skovsbostrand geschickt worden, als Herzfelde im Dezember 1938 beschloss, die Tschechoslowakei wegen der gespannten Lage zu verlassen, um sein Exil mit einem Zwischenaufenthalt in London in die USA zu verlegen. In dieser Zeit wurde der Reichenberger Satz vernichtet.

In Skovsbostrand blieben Brecht und seine Mitarbeiterin Margarete Steffin enttäuscht zurück – bis die impulsive Dänin Ruth Berlau vorschlug, eine Sonderausgabe der *Svendborger Gedichte* in Kopenhagen drucken zu lassen. Anhand der Reichenberger Korrekturfahnen konnte ein Buchdrucker dort ohne Schwierigkeiten den Satz rekonstruieren. Man war schnell darüber einig, und Steffin war bereit, ein zweites Mal Korrektur zu lesen. Durch Genossen in der dänischen KP wurde Berlau empfohlen, sich an den Buchdrucker Engenius Bast von der Universal Trykkeriet in der Rigensgade zu wenden.

Man beschloss, das Buch durch Subskription zu finanzieren. Um den Druck von

1000 Exemplaren zu ermöglichen (Druckkosten: 1000 Kronen) musste Berlau hundert Personen finden, die bereit waren, für 10 Kronen ein nummeriertes und von Brecht signiertes Exemplar zu kaufen. Obwohl Berlau in der dänischen Öffentlichkeit völlig unbekannt war (das Gegenteil wird gern von deutscher Seite behauptet), hatte sie vielfältige Kontakte: Kollegen vom Königlichen Theater, wo sie angestellt war, Leute aus der linken Kulturszene und Angehörige der Bourgeoisie, denn ihr Ehemann, Dr. Robert Lund, mit dem sie nicht länger zusammenlebte, war ein bekannter Ohrenarzt. Auch wenn 10 Kronen damals eine erhebliche Summe waren (die normale Ausgabe sollte 5 Kronen kosten), ist es erstaunlich, dass es ihr nie gelang, die notwendigen hundert Subskribenten zu sichern.

Wieland Herzfelde, der damals nie von Ruth Berlau erfuhr, schickte in seinen Briefen an Brecht und Steffin Vorschläge, die teilweise an Berlau weitervermittelt wurden. So war es notwendig, die Verlagsadresse mit Malik-Verlag London zu bezeichnen, weil der Verlag in der englischen Hauptstadt offiziell registriert war, um die tschechoslowakische Zensur zu hintergehen. In Dänemark war es ebenso: Gegen eine britische Publikation konnte die dänische Zensur nichts einwenden, obwohl sie in Dänemark gedruckt war, denn ein



Titel der Schlusskorrektur des Prager Satzes (Wikipedia, © Karel Schulz)

Buchdrucker ist nicht für den Inhalt eines Buches verantwortlich. Verantwortlich waren Wieland Herzfelde (German) und seine Publishing Company, London W. C. 1, wie es im Impressum hieß. Damit war auch der Export ins Ausland möglich.

Am wichtigsten wäre es gewesen, die Svendborger Gedichte unter Brechts Mitexilanten

überall auf der Welt zu verbreiten. Wieland Herzfelde hatte auch dazu viele konstruktive Vorschläge: Unter anderem könnte man 22 Exemplare an den progressiven Schweizer Verleger Emil Oprecht schicken. Von seiner Tätigkeit als Verleger in Berlin und Prag hatte Herzfelde internationale Geschäftsverbindungen, die für die Verbreitung des Bandes nützlich sein könnten. Diese Vorschläge wurden alle von Ruth Berlau ignoriert, oder – eher – sie erfuhr nie davon. Wir wissen nur, dass Wieland Herzfelde in New York, Walter Benjamin in Paris und Hanns Eisler in Mexico City je ein Exemplar zugeschickt bekamen; ansonsten waren die Svendborger Gedichte eine rein dänische Angelegenheit, und damit war das Schicksal des Buches schon besiegelt.

Als die 100 Normalexemplare und die 100 nummerierten endlich gedruckt waren – mitten im Juni 1939 –, machte Ruth Berlau Ferien auf der Insel Lidingö bei Stockholm, Brechts neuer Adresse seit April 1939. In einem Brief an ihren Freund, den Architekten Mogens Voltelen, schimpfte sie über ihre misslungene Tätigkeit als Buchherausgeberin, aber demnächst sollten 150 Exemplare per Boot in Schweden ankommen. Auch die 100 nummerierten Exemplare wurden Brecht zur Signatur vorgelegt und später an die Subskribenten geschickt. Als Brecht 1949 nach Berlin zurückkehrte, hatte er noch signierte Exemplare in seinem Koffer. Hans Bunge bekam später eins davon.

Am 8. August erschien die erste Rezension in einer dänischen Zeitung, dem kommunistischen Parteiorgan *Arbejderbladet*. Sie war von dem Lyriker und Brecht-Übersetzer Otto Gelsted geschrieben. Obwohl er es privat besser wusste, hob er hervor, dass es sich um eine Publikation aus London handelte. Wo seine Leser das Buch erwerben konnten, erwähnte er nicht, obwohl es völlig legal war, ein Buch aus England in Kopenhagen zu verkaufen. Unter Gelsteds Rezension

brachte *Arbejderbladet* eine Annonce für einen Gedichtband von Johannes R. Becher, der soeben in Moskau erschienen war und den man für 2,50 Kronen in der kommunistischen Buchhandlung in Kopenhagen kaufen konnte. Um so erstaunlicher ist es, dass die *Svendborger Gedichte* nie annonciert wurden, z. B. in *Arbejderbladet*, aber in Sachen Vermarktung war Ruth Berlau völlig unerfahren. Stattdessen schrieb sie am 21. Mai einen Brief an Mogens Voltelen, in dem sie vier Personen nannte, die er anrufen sollte, um sie als Subskribenten zu gewinnen. Auch in Odense, der größten Stadt auf Fünen, mobilisierte Berlau per Brief den Journalisten Knud Rasmussen, der ein häufiger Gast bei Brecht in Skovsbostrand gewesen war. In seinem provinziellen Milieu hatte er große Schwierigkeiten mit dem Absatz, aber ein Kollege erbarmte sich seiner und bestellte das teure Buch, um ihm einen Gefallen zu tun. So mussten Voltelen und Rasmussen betteln gehen, während Berlau vorwiegend im Hintergrund operierte.

Eine Liste der Subskribenten hat es niemals gegeben, dazu lief die Sache viel zu chaotisch. Auch die Anzahl der Subskribenten ist unbekannt. Die meisten waren linksintellektuelle Publizisten, die sich für Brecht interessierten, aber es gab auch mehrere Ärzte – darunter Dr. Robert Lund –, die das Buch ausschließlich kauften, um Ruth Berlau aus ihrer finanziellen Klemme zu helfen. Der bekannteste Subskribent, von dem wir wissen, war der Schriftsteller Hans Scherfig, der sich in einem Brief an Brecht für die *Svendborger Gedichte* bedankte.

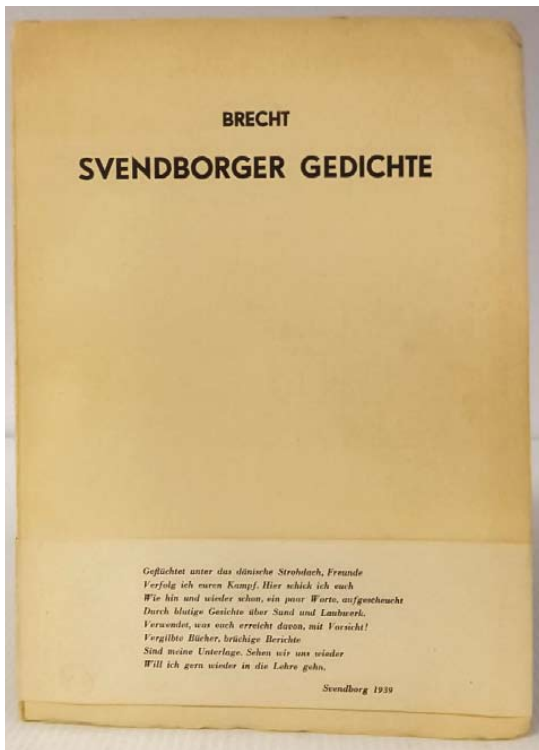
Auch Knud Rasmussen wollte eine Rezension in seiner Zeitung *Fyns Social-Demokrat* bringen. Als er Grete Steffin das erzählte, bekam er als Antwort einen sehr merkwürdigen Brief, in dem es hieß, er solle damit warten, damit die Subskribenten sich eine Zeitlang als Alleinbesitzer über das Buch freuen könnten. Steffins Verhältnis zu Berlau war immer gespannt, aber hier verrät

Steffin momentan doch fast die gemeinsame antifaschistische Sache! Nach Rücksprache mit Brecht brachte Rasmussen dennoch seine Rezension am 13. August.

Ruth Berlau hoffte auf eine große Rezension von Kai Friis Møller in *Ekstra Bladet*. Daraus wurde nichts. Die Zeiten waren anders als 1934, die außenpolitische Lage hatte sich verschärft.

Die deutsche Exilpresse erfuhr nie von der Existenz der *Svendborger Gedichte*, und als der Hitler-Stalin-Pakt am 23. August 1939 unterzeichnet wurde, war eine internationale Verbreitung des antifaschistischen Buches nicht mehr möglich. Dennoch überließ Berlau in jenen Tagen endlich einer Kopenhagener Buchhandlung, C. A. Reitzel in der Nørregade, eine unbekannte Anzahl Exemplare. Am 26. August verschickte die Importabteilung von Reitzel Rezensionsexemplare u.a. an den Chefkritiker von *Politiken*, Dr. Frederik Schyberg, und an *Svendborg Avis*, ein Organ der Bauernpartei Venstre. Dieser Versuch blieb natürlich erfolglos.

Obwohl der Band *Svendborger Gedichte* im Ausland unbekannt blieb, waren einzelne Gedichte darin schon in verschiedener Form publiziert worden. Das *Einheitsfrontlied* mit der Musik von Hanns Eisler war zwischen 1934 und 1937 in London, Moskau und Barcelona von Ernst Busch auf Schallplatte gesungen worden, und zwei Kampflieder, *Keiner oder alle* und *Resolution* (der Kommunarden), waren mit den Noten von Eisler in dem Liederbuch der Internationalen Brigaden, das Busch 1937 in Madrid herausgegeben hatte, zu finden, übrigens zusammen mit dem Erstdruck des *Einheitsfrontlieds*.



Titelseite der Kopenhagener Erstausgabe (Foto Peter Grosell, Kopenhagen, via ZVAB)

Das später berühmteste Gedicht der Sammlung, *An die Nachgeborenen*, wurde am 15. Juni 1939 von der *Neuen Weltbühne* in Paris gedruckt, das heißt gleichzeitig mit dem Druck in Kopenhagen. Hanns Eisler hatte 1937 während eines längeren Aufenthalts in der Nähe von Brecht in einer provisorischen Mappe mit Gedichten im Exil, wie die Sammlung damals noch hieß, herumgeblättert. Spontan hatte er mehrere Texte komponiert, aber besonders hatte er sich für die beiden Gedichte, die später Teil II und III von *An die Nachgeborenen* ausmachen sollten, begeistert. Im April 1937 komponierte er sie unter dem Titel *Zwei Elegien*. Eislers Begeisterung veranlasste Brecht dazu, den ersten Teil des Gedichts zu schreiben, den Eisler wiederum im Sommer 1939 in Mexico City unter dem Titel

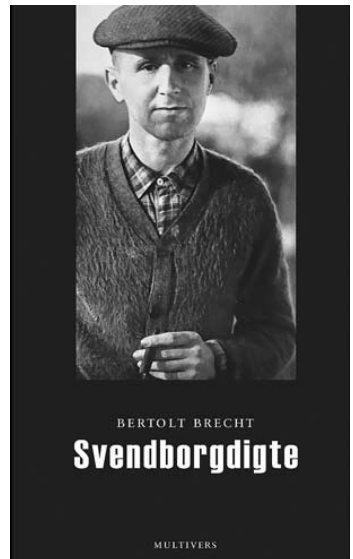
Elegie 1939 komponierte, nachdem er die *Svendborger Gedichte* mit der Post empfangen hatte.

Unter den deutschen Exilanten, die 1940 nach dem deutschen Überfall in Internierungslagern in Südfrankreich eingesperrt waren, bekam das Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration* eine besondere Funktion mit seiner Verheißung, „dass das weiche Wasser in Bewegung / mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. / Du verstehst, das Harte unterliegt“. Das Gedicht wurde herumgereicht, abgeschrieben und auswendig gelernt. Hannah Arendt hat darüber berichtet, auch wie Walter Benjamin unter seinen Leidensgenossen den Text vermittelt hat. Aber auch hier wird das Kopenhagener Buch nirgends erwähnt. Benjamins Exemplar mag ihm abhanden gekommen sein; von seinem letzten Besuch in Skovsbostrand hatte er einen Durchschlag mitgebracht. Außerdem war das Gedicht im Januarheft (1939) der Moskauer Exilzeitschrift *Internationale Literatur*, die überall verbreitet und gelesen wurde, gedruckt worden.

Im Oktober 1939, als sie ihre Tätigkeit am Königlichen Theater wieder aufgenommen hatte, schrieb Ruth Berlau an Knud Rasmussen in Odense: „Ist es zum Teufel nicht möglich, ein bisschen Geld für die *svendborgergedichte* zu bekommen? [...] Ich muss es zusammenkriegen, der Drucker tobt!“ Alles deutet darauf hin, dass sie selber den unbekanntesten Restbetrag bezahlt hat, denn Buchdrucker Bast bekam sein Geld und konnte sich viele Jahre danach nicht über die Zusammenarbeit beklagen. Die Restauflage – mehrere hundert Bände – konnte Berlau als ihr Privateigentum betrachten. Sie wohnte damals in einem bescheidenen Appartement in der Kopenhagener Innenstadt. Als sie dann im Mai 1940, einen Monat, nachdem deutsche Truppen das Land okkupiert hatten, Dänemark und das Kö-

nigliche Theater verließ, um Brecht nach Finnland zu folgen, nahm sie nur Kleinigkeiten mit sich auf die Reise. Es wurde Freunden und Bekannten überlassen, was mit den vielen Bänden der *Svendborger Gedichte* geschehen sollte, als das Appartement geräumt wurde. Das Schicksal dieser Bände ist unbekannt; dass sie aus Angst vor den nazideutschen Okkupanten vernichtet worden sind, ist nicht auszuschließen. ¶

Nachdruck mit freundlicher Genehmigung aus: *Eisler Mitteilungen* 66 (Okt. 2018), S. 28-30.
Hans Christian Nørregaard aus Kopenhagen, Schriftsteller und Filmregisseur, hält beim *Eislerstag* im Potsdam Museum/Forum für Kunst und Geschichte am 23.3.2019, 14:30 Uhr, einen Vortrag mit Ausschnitten aus seinem Film *Unter dem Strohdach* (Dänisches Fernsehen, 1998).
Er ist einer der Übersetzer der *Svendborger Gedichte* ins Dänische und hat ein ausführliches Nachwort für die Ausgabe verfasst: *Svendborgdigte*, oversat af Henrik Borberg, Ulla Gjedde og Hans Christian Nørregaard; efterskrift af Hans Christian Nørregaard; udgivet i samarbejde med BaggårdTeatret, Svendborg Egnsteater, Kopenhagen: Multivers, ISBN: 9788779173545.



BRECHT ALS OBJEKT „ENTARTETER KUNST“

Klaus Baacke

Im Dreigroschenheft 4-2017 gab es den Hinweis auf die Porträts Helene Weigel und Bertolt Brecht von Rudolf Schlichter. Kürzlich begegnete mir das Brecht-Porträt im Berliner Martin-Gropius-Bau auf der Ausstellung „BESTANDSAUFNAHME GURLITT. Ein Kunsthändler im Nationalsozialismus“. Es war nicht das Original, das hängt ja in München, sondern eine S/W-Fotografie in Größe des Originals. Das Porträt ist eines der wenigen Kunstwerke der Ausstellung mit nahezu vollständiger Provenienz:

RUDOLF SCHLICHTER (1890–1955), Porträt Bertolt Brecht, um 1926, Öl auf Leinwand (Reproduktion), Abbildung: ullstein bild

Provenienz:

1928 oder 1929: Staatliche Kunsthal-
le Karlsruhe, vom Künstler erworben
(?) – 27. August 1937: Beschlagnahme
durch RMfVP – 18. April 1939: Karl
Buchholz, Berlin, in Kommission über-
nommen – 1941: Rückgabe an RMfVP
– 12. März 1941: Durch Tausch erwor-
ben vom RMfVP durch Hildebrand
Gurlitt – 1945–1950: Central Collecting
Point Wiesbaden, Nr. WIE 1940/2 – Seit
15. Dezember 1950: Hildebrand Gurlitt,
Düsseldorf – Durch Erbgang an Helene
Gurlitt, Düsseldorf – Auktion: 35. Auk-
tion Moderner Kunst, Stuttgart, 23.–24.
Mai 1960, Los 581 – Städtische Galerie
im Lenbachhaus, München, erworben
auf obiger Auktion

Das Bild wurde 1937 als „Entartete Kunst“ beschlagnahmt und sollte Devisen einbringen. Karl Buchholz war neben Hildebrand Gurlitt einer der vier Kunsthändler, die im



Rudolf Schlichters Brecht-Porträt prägt das Brechtbild (Cover eines Reich-Ranicki-Bandes bei Insel, 2006).

Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda als „Entartete Kunst“ beschlagnahmte Werke gegen Devisen ins Ausland verkaufen.

Der „Brecht“ ließ sich anscheinend nicht verkaufen und wurde 1941 von Buchholz an das RMfVP zurückgegeben. Hier wurde das Bild am 12. März 1941 von Hildebrand Gurlitt durch Tausch erworben.

Es gehörte dann wohl zu den Kunstwerken, die von Gurlitt nach der Bombardierung Dresdens aus mehreren Depots in Sachsen im März 1945 nach Aschbach bei Bamberg verbracht werden konnten. Die Kunstwerke wurden bald von der US-Armee beschlagnahmt und befanden sich bis zur Rückgabe an Gurlitt im Dezember 1950 im Central Collecting Point in Wiesbaden.

Im Martin-Gropius-Bau wird die Reproduktion des Brecht-Portraits an einer Stellwand zusammen mit anderen Bildern gezeigt, die von den Amerikanern im CCP in Wiesbaden verwahrt wurden. An dieser Wand hängen neben vielen Original-Kunstwerken noch weitere Reproduktionen als „Platzhalter“, darunter ein Picasso, der auch 1960 auf der Auktion verkauft wurde.

Maurice Philip Remy geht 2017 in „**DER FALL GURLITT**“. Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstskandal“ (Europa-Verlag, Berlin u. a. 2017) in Text und Anmerkung auch auf die Geschichte des Schlichter-Bildes ein (S. 412+;630f):

Bei Ketterer in Stuttgart [1960] brachten drei Bilder aus der Sammlung auf der Juni-Auktion nach Abzug aller Kosten 46.500 DM; darunter waren ein Ölgemälde von Georg Schrimpf, „2 Frauen am Brunnen“, ein Porträt Bertolt Brechts von Rudolf Schlichter und – als absoluter Spitzenreiter – das „Frauenbildnis mit Kapuze“ von Pablo Picasso. Lediglich ein viertes Bild, das Gemälde „Braune Bar“ von Max Beckmann, das Gurlitt 1944 beim Künstler in Amsterdam erstanden hatte, blieb unverkauft.⁹¹

⁹¹ [...] Das Brecht-Porträt von Schlichter scheint wenige Jahre zuvor bei einer Auktion der Galerie von Wilhelm Grosshennig unverkauft geblieben zu sein: Grosshennig reichte es 1958 an Helene Gurlitt zurück. Vgl. Galerie Wilhelm Grosshennig, Brief an Helene Gurlitt, Düsseldorf, 5.3.1958, ebd.

In dem Buch „Rudolf Schlichter Bibliographie“ (München 1998) datiert der Bearbeiter Dirk Heiße das Gemälde auf 1927, erwähnt eine erste Abbildung in „**DER CICERONE**“, Jg. 1927, S. 151 [tatsächlich: S. 451], und zitiert eine Bildunterschrift der Süddeutschen Zeitung vom 27.5.1960: „Das Bildnis Bert Brechts hat Rudolf Schlichter im Jahre 1927 gemalt. Jetzt wurde es auf der Auktion bei R. N. Ketterer in Stuttgart versteigert. Hans Konrad Röthel hat es für die Städtische Galerie München, deren Direktor er ist, erworben.“ (S. 90) Die Bildunterschrift in „Der Cicerone“ lautete: „Aus der Ausstellung ‚Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst‘ in der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin.“

Das **LENBACHHAUS** München offeriert ei-

nen eigenen Blog zu dem Brecht-Bild, geht darin jedoch auf die Provenienz nicht ein. Zur Interpretation des Bildes schreiben Mathias Mühling und Karin Althaus u. a.:

Hinter Brecht sehen wir ein Automobil, die Lüftungsschlitze der Motorhaube und den Kotflügel. Brecht mochte Automobile. Er war ein vieregelter Mann, der sich auch schon mal einen Sonnenbrand zuzog von den langen Fahrten im Cabriolet. Fast meinen wir etwas gerötete Stellen in seinem Gesicht zu sehen. Zur Zeit der Entstehung des Porträts benutzte Brecht das Auto sogar als Metapher im von ihm gemeinsam mit Elisabeth Hauptmann entwickelten Lustspiel *Mann ist Mann*. „Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert, Ohne daß er irgendetwas dabei verliert“ heißt es im Zwischenspruch von *Mann ist Mann*.

Auch die Geschichte des **WEIGEL**-Porträts wirft Fragen auf. Adam Kuckhoff schreibt zu der Aufführung von „Mann ist Mann“ in der Volksbühne am 5. Januar 1928:

... die Weigel, spitzer Intellekt neben voller Natur, ganz geistig und so die eigentliche Trägerin der Aktivität des Stückes, seiner Lehre, die sie denn auch in zwei „Songs“ mit einem Mordsorgan und einer verteufelten Eindringlichkeit zu Gehör brachte.

1931 im Staatstheater Berlin ist Helene Weigel wieder die Witwe Begbick und Alexander Granach der Jesse. Und das führt zu der Frage: Wie und wo hat das Porträt von Helene Weigel vor der Kulisse von „Mann ist Mann“ „überwintert“? Es gehörte Alexander Granach. Ist das Porträt der Beschlagnahme durch das Goebbels-Ministerium entgangen? Wie kam das Bild nach so vielen Jahrzehnten in den Katalog des Auktionshauses Grisebach? Vielleicht gibt es einen Leser, der mehr darüber weiß. ¶

Klaus Baacke ist erreichbar unter klaus.baacke@t-online.de

Peter Krüger

Berlin, 13. November 2018: Um 21:00 Uhr Moskauer Zeit traf ich vor der Skype-Kamera die inguschetischen Akteure Rima Kurskiewa, Sulfia Kukorchoeva, Wacha Chadziew und Murtas Osiev und meine Übersetzerin Madina Chadzieva. Wir besprachen den Plan, nun endlich Brechts „Der Kaukasische Kreidekreis“ zu realisieren ...

Rückschau: Seit vierzehn Jahren sind wir im Nordkaukasus mit Brecht-Projekten unterwegs. Alles begann im Winter und Frühjahr 2004. Mit Mitteln der „Kulturstiftung des Bundes“ inszenierte ich Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“ und den ersten Brechtabend „An die Nachgeborenen“. Damals spielten, nach vielen Proben-Krächen, tschetschenische und inguschetische Akteure. Die Tschetschenen versuchten immer wieder die Inguschen zu dominieren. Ich drohte mit dem Rausschmiss. Danach ging es einigermaßen. Am 9. Mai 2004, dem Tag der COURAGE-Generalprobe, wurde der tschetschenische Präsident Kadyrow mit einer Bombe getötet. Ausnahmezustand. Verschiebung unserer Premiere auf Mitte Mai. Danach zogen die neuen Herrscher den Vorhang der Zusammenarbeit mit tschetschenischen Akteuren und mit mir „Westler“ zu. Mein „Hauptquartier“ wurde das inguschetische dramatische Nationaltheater „I. Basorkin“. Ein ewiges Hin und Her begann. Viele Inszenierungs-Pläne, zunächst von den inguschetischen Akteuren begeistert begrüßt, landeten in der Regierung und versandeten in Aktenschränken. Ich musste ununterbrochen über Skype und Telefon Druck ausüben. 2012 gewannen wir einen Wettbewerb, initiiert von der Moskauer Deutschen Botschaft: „Deutsche



Die Germanistin Madina Chadzieva steht mir ebenso seit 2004 für meine Inszenierungen von Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“ und mit dem 1. Brechtabend zur Seite. Die russischen Brechttexte stecken zum größten Teil in der Breschnew-Zeit fest, sind abgeschliffen, entschärft, haben so gar nichts Aggressives. Madina hatte und hat für unsere Arbeit Unglaubliches geleistet und ist auch für diese Ausstellung das geistige Zentrum. Ohne sie gäbe es unsere Unternehmungen nicht. Hier erzählte sie bei der Eröffnung über Brecht.

Tage in der Russischen Föderation“. Wir glänzten unter dem Motto: „Tage mit Bertolt Brecht in Inguschetien“. In Karabulak zeigten wir eine umfangreiche Ausstellung „Bertolt Brecht – An die Nachgeborenen“: Poster, Programmhefte, Bücher, Fotos u.a. über die Arbeit des Berliner Ensembles 1949–1990. Die Schau basierte auf Karl-Heinz Dreschers Tätigkeit im BE. Er war dort 37 Jahre Grafiker und Chef der Wer-



Die Schauspielerin Rimma Kurskiva ist seit 2012 dabei. Sie sang im Brechtabend Nr.2 u.a. „Das Lied vom Fraternisieren“ (auch hier) aus der COURAGE und das Eifersuchtsduett aus der „Dreigroschenoper“.

bung. Dazu wieder ein Brechtabend, eine Regie-Werkstatt, Filme und Gespräche im Fernsehen. Ich sprach über zwei Stunden mit dem inguschetischen Präsidenten Junus bek-Evkurov. Rosige Zeiten schienen zu beginnen. Es endete zunächst am 27. März 2014, dem Welttag des Theaters. Wir brachten „Prometheus im Kaukasus“ mit Texten von Aischylos und Goethe zur Premiere. Selbstverständlich dachte ich bei der „obersten Gottheit“ an die gegenwärtigen Herrscher und selbstverständlich wirkte Goethes Text „Prometheus“ in den kaukasischen Gefilden politisch so aktuell wie nie zuvor. Das entdeckte die inguschetische Kulturministerin sofort. Wir spielten drei Vorstellungen. Nach meiner Abreise verbot sie jede weitere. 2014 gelangen uns zum 70. Jahrestag der Deportation der Inguschen und Tschetschenen nach Kasachstan und Sibirien szenische Lesungen von



Es wird aufmerksam zugehört, während Rimma „Das Lied vom Fraternisieren“ singt.

Brechts „Arturo Ui“ und „Furcht und Elend des III. Reiches“.

Im Juli 2018 wurde die Kulturministerin abgesetzt und ein mit mir befreundeter Schauspieler und Intendant übernahm das Amt. Die Staatliche Universität baute ein neues modernes Bibliotheks-Gebäude, mit großzügigem Foyer. Meine Übersetzerin Madina Chadzieva lehrt dort in der Germanistischen Fakultät. Was lag näher, als der Universitätsleitung eine Neuauflage der Ausstellung „Bertolt Brecht – An die Nachgeborenen“ vorzuschlagen, Zunächst schienen die Materialien aus dem Museum in Karabulak verschwunden zu sein. Die Polizei musste tätig werden. Gestohlen war nichts, so stellte es sich heraus. In einem Aktenschrank des Regierungs-Archivs fanden sich die Sachen. Mitarbeiter hatten sie „ganz und gar vergessen“. Der neue Biblio-

theks-Direktor Adam Malsagov war von der Ausstellungs-Idee von Anfang an begeistert. Er ließ sehr schöne Stellwände bauen und setzte das inguschetische Fernsehen und die Presse in Bewegung. Am 19. September war die Premiere der Schau. Madina Chadzieva eröffnete mit einem Vortrag über Brechts Leben und Werk. Ohne Vorankündigung meldete ich mich überraschend über SKYPE aus Brechts letzter Wohnung in der Berliner Chausseestraße 125. Ich zeigte die Räume und Einzelheiten aus Brechts Arbeitsleben. Danach sahen die Besucher in Magas Außenansichten des heutigen Brecht-Hauses, ich führte zu den Gräbern der Brecht-Familie auf dem benachbarten Dorotheenstädtischen Friedhof. Wir besuchten Brechts Mitarbeiter und Geliebte. Der Rundgang endete bei Ruth Berlau und Elisabeth Hauptmann. Die Ausstellung war bis Ende Oktober in der Universität zu sehen und wird gegenwärtig für das neue Kulturhaus in Nazran vorbereitet.

Zurück zum 13. November und dem SKYPE-Gespräch mit inguschetischen Akteuren über „Der kaukasische Kreidekreis“. Zunächst müssen wir die Geldgeber klären. So ohne weiteres kann heutzutage die Kulturstiftung des Bundes oder die Deutsche Botschaft nicht mehr wirksam werden. Die russische Administration hat neue Gesetze herausgebracht, nach denen jeder sehr schnell zu einem „ausländischen Agenten“ erklärt werden kann. Wir müssen also herausfinden, wie wir in einer Gemeinschaftsproduktion die Finanzfragen regeln.

Eins zu Eins lässt sich Brechts Text heutzutage nicht mehr spielen. Das Vorspiel des Kreidekreises handelt in zwei Kolchozen, die sich über ein Tal streiten und wie es am nutzbringendsten bewirtschaftet werden kann. Das wirkt heute unfreiwillig komisch. Ich möchte die Grundidee in das Jahr 1957 verlegen. Die Inguschen kehrten aus der Deportation zurück und fanden auf ihrem Land neue ossetische Besitzer.



Die Uni-Bibliothek in Magas, Hauptstadt der Republik Inguschetien, Nachbarland Tschetscheniens

Was können beide Seiten ohne bewaffnete Streitereien tun, um friedlich miteinander zu leben?! Brechts Märchen, nach alten chinesischen Motiven, soll helfen, die bis heute wuchernden inguschetisch / ossetischen Spannungen zu verringern.

In der Bibliothek von Magas begannen wir mit dem Aufbau einer Sammlung von Brecht-Materialien. Grundlagen sind unsere Ausstellungen. Das Brecht-Archiv der Berliner Akademie der Künste brachte ein erstes Paket mit Büchern, Broschüren u.a. auf den Weg. Wenn die Sendung gut landet, folgt das „Internationale Theaterinstitut“ mit einem Paket und auch Bertolt Brechts Erben wollen mit einer Suhrkamp-Taschenbuchausgabe der neuen Sammlung in Magas helfen.

Vielleicht lässt sich auch die Augsburger Brecht-Forschungsstätte zu einer Hilfsaktion für den fernen Kaukasus bewegen? ¶

Peter Krüger ist Mitglied des Internationalen Theaterinstituts (ITI), eines weltweiten Theaternetzwerks, das seit 1948 unter dem Dach der UNESCO tätig ist.



Mond über Soho: Martin Bruchmann und Louisa von Spies (Foto © Nils Heck)

MUNTERE DREIGROSCHENOPER IN DARMSTADT: PRESSESPIEGEL

Der Trailer, den das Staatstheater Darmstadt von seiner „Dreigroschenoper“ ins Netz stellte (auf Youtube), fiel mir positiv auf: Im Gegensatz zu dem aktuellen Film, der die Ur-aufführungssituation rekonstruiert, wurde hier mit den Sehgewohnheiten betr. Bühnenbild und Kostüm offenbar erfrischend aufgeräumt. In Ermangelung eines Darmstadt-Korrespondenten bringen wir Presseauszüge. Die nächsten Aufführungen sind 1. und 3. März. (mf)

Darmstädter Echo, 2.6.2018

Einen Preis für die feinsinnige poetische Verkleidung seiner Botschaft hat Bertolt Brecht nie beansprucht. Aber gerade die griffigen Formeln erreichen im Verein mit Kurt Weills Musik eine besondere ankla-

gende Wucht. „Der Mensch lebt nur von Missetat allein“ und „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ sind der dramatische Ziel- und Höhepunkt im zweiten Aktfinale der „Dreigroschenoper“. Aber es ist kein Wutchor der Entrechteten, der in Darmstadt er)dingt. Die Figuren taumeln über die Bühne, sie haben die Kostüme abgelegt, im hautfarbenen Körperüberzug sind sie alle gleich, die Gelenke zappeln so kraftlos, dass sie sich kaum auf den Beinen halten können. Der Mensch ist zurückgekehrt zur nackten Existenz, die alle gleich macht in der Antwort auf die Frage, wovon er lebe. Indem er den anderen „peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frisst“: Verzweifelt schreien sie es hinaus, und auf einmal hat Brechts Moral-Musical eine zeitlose Dringlichkeit.



Könnt ihr nicht wenigstens etwas singen? Uli Pleßmann, Stefan Schuster, Yana Robin la Baume, Hans-Christian Hegewald, sowie Louisa von Spies und Martin Bruchmann (Foto © Nils Heck)

Frankfurter Allgemeine, 2.6.2018

„Die Dreigroschenoper“ steht da in riesigen Lettern zu lesen. Die Sicht auf die Bühne, auf das Stück selbst, scheint durch das ewige Nachbuchstabieren schon verstellt. Doch wie dann Mackie als sein eigener Moritatensänger vom langsam stockenden Sprechen bald in einen immer flotteren, freieren und schneller swingenden Gesang übergeht, so nimmt auch die Inszenierung bald Fahrt auf. Die anfangs quasi nackten, nur mit hautfarbenen Trikots, dann aber im Sinne der Tradition „klassisch“ gekleideten Darsteller räumen die Buchstaben teils weg und spielen mit ihnen. Aus einem großen, quer gelegten C wird etwa eine Mondsichel oder eine Art Schaukelbett, in der Polly (Louisa von Spies) wie in einem Rhönrad turnend mit stimmlich größter Intensität im Song vom Nein-Sagen ihren Eltern ihre Heirat mit dem Räuber Mackie andeutet. Alles läuft dann durchaus „werktreu“ und

wie am Schnürchen, woran neben den Darstellern das im Bühnenhintergrund sitzende Orchester unter der Leitung des Ersten Kapellmeisters Michael Nündel gewaltigen Anteil hat.

Frankfurter Rundschau, 4.6.2018

Ein outrierter Habitus ist allen Schauspielern eigen, während die Sentenz „Die im Dunkel sieht man nicht“ eigentlich nur für die sieben Musiker des Weill-Orchesters gilt, die im Hintergrund der Bühne postiert und mit Schiebermützen behütet eine weniger herb und karg klingende Dreigroschenopernmusik boten (musikalische Leitung Michael Nündel). Manchmal war der Ton glatt und voluminös, mit dem Gestus von Revue-Motorik und mit der Ohrwurm-Qualität, die viele der Songs mittlerweile als eine spezifische 20er-Jahre-Folklore erreicht haben. ¶

WERKSCHÖPFUNG, VERWERTUNG, ERBRECHT, GESELLSCHAFTLICHE VERANTWORTUNG

Ulrich Fischer

§ 106 UrhG bestimmt: „(1) Wer in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ohne Einwilligung des Berechtigten ein Werk oder eine Bearbeitung oder Umgestaltung eines Werkes vervielfältigt, verbreitet oder öffentlich wiedergibt, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft. (2) Der Versuch ist strafbar“ und § 12 StGB Abs. 1: „Verbrechen sind rechtswidrige Taten, die im Mindestmaß mit Freiheitsstrafe von einem Jahr oder darüber bedroht sind.“

Die Verletzung von Urheberrechten stellt somit kein Verbrechen, sondern nur ein Vergehen im Sinne von § 12 Abs. 2 StGB dar. Und deshalb ist es etwas übertrieben, wenn das hier besprochene Werk im *Verbrecherverlag* erschienen ist, der dankenswerterweise die lfb TEXTE, eine Schriftenreihe des Literaturforums im Brecht-Haus, verlegerisch betreut und dessen Trägerverein wiederum die Gesellschaft für Sinn und Form e.V. in Berlin ist. In dem Band sind Beiträge unterschiedlicher Genres versammelt, die aus Anlass und während der Brecht-Tage im Februar 2016 (vgl. dazu den Tagungsbericht von Christian Hippe in Dreigroschenheft 2/2016 S. 18 ff.) zum Titel des Bandes entstanden sind: Mitschriften von Diskussionen, Statements, sowie drei von einer Jury ausgewählte künstlerische Konzepte für Visionen von Brechts Werken nach dem Ablauf von deren urheberrechtlicher Schutzfrist am 31.12.2027. Dieses Datum wirft seine Schatten voraus. Es geht dabei nicht nur um Geld, sondern auch um: „höhere Güter“: künstlerische Freiheit, Erbrecht und gesellschaftliche Verantwortung.



Annett Gröschner und Christian Hippe (Hrsg.), *Laxheit in Fragen geistigen Eigentums: Recht und Urheberrecht*, ISBN 978-3-95732-276-0, Verbrecherverlag/lfb TEXTE 7, 2018, 225 Seiten, 24 €

Auf das Urheberrecht spezialisierte Rechtsanwälte und Verlagsjustiziare, Verleger, Literaturwissenschaftler, Theaterleute, Schriftsteller waren aufgerufen, mit Blick auf das auslaufende Schutzrecht für das brechtsche Werk sich Gedanken zu machen nicht nur über das Verhältnis von Brecht zum Urheberrecht, sondern auch über die Situation des Urheberrechts angesichts der durch die Globalisierung und Digitalisierung aufgeworfenen immer neuen Fragestellungen. Dabei ist Letzteres für das Urheberrecht nichts Besonderes: Mit Eintritt Brechts in das kulturelle und literarische Leben Deutschlands waren einschneidende technische Veränderungen mit unmittelbarer Auswirkung auf das Urheberrecht verbunden: nach dem Aufkommen des Stummfilms der Kampf um den Tonfilm, das Entstehen der Schallplattenindustrie, Speichermedien wie Schallplatte und Magnetofonbänder, Rundfunk und Fernsehen, alles Entwicklungen der zwanziger und dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts. Ist die heutige Situation, von den Herausgebern eine Zeit „grenzenloser Verbreitung von so genanntem Content“ genannt, wirklich so qualitativ und quantitativ anders als damals? Ergibt sich daraus wirklich das Bedürfnis nach einer völligen Umgestaltung des Urheberrechts, wie einige Beiträge glauben machen wollen? Ich bin da zweifelnd. Möglicherweise geht es bei solchen Bewertungen eher um die Eitelkeit der jeweils herrschenden Generation, etwas

ganz Besonderes und Einzigartiges zu sein und zu erleben.

Den Lesern eines Heftes, das „Dreigroschen“ im Titel führt, muss die wirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts und die brechtsche Haltung zu diesem nicht nähergebracht werden. Dem Auftrag dieses Heftes und dem zur Verfügung stehenden Platz geschuldet ist die nachfolgende Beschränkung des Rezensenten auf die Teile des Sammelbandes, die sich mit den spezifischen urheberrechtlichen Fragen zu Brecht und seinem Werk befassen. Und hier gibt es bekanntlich genug zu diskutieren.

Zunächst der Versuch einer „Ent-Warnung“, je nach Interessenlage: Bekanntlich besteht eine Spezifik im brechtschen Werk darin, dass insbesondere die Bühnenwerke, sei es z.B. „Die Dreigroschenoper“, „Happy End“ oder „Pauken und Trompeten“, sich dadurch auszeichnen, dass der Werkschöpfungsprozess – um es vorsichtig zu formulieren – nicht immer von Brecht völlig allein gestaltet wurde: Bei allem literaturwissenschaftlichen Streit um die künstlerische Qualität der „MitarbeiterInnen Brechts“ ist aus urheberrechtlicher Sicht den Positionen in dem Band zuzustimmen, nach denen wenig bis kein Zweifel daran bestehen kann, dass z.B. Elisabeth Hauptmann in einigen Fällen als Miturheberin im Sinne von § 8 UrhG anzusehen ist. Mit der dann zwangsläufigen Folge, dass die von ihr mitgeschaffenen Werken erst 70 Jahre nach ihrem Tode, also Ende 2043 gemeinfrei werden. Auf die Größenordnung der Miturheberschaft in qualitativer und quantitativer Hinsicht kommt es bei der rechtlichen Bewertung als Miturheber nicht an, es sei denn, es handele sich um eine unter jedem Gesichtspunkt irrelevante Beteiligung.

Somit würde sich die paradoxe Konstellation einstellen, wie einige Diskutanten der Tagung zu Recht betonen, dass die Erben Brechts, die bislang vehement gegen eine

Miturheberschaft argumentiert haben, aus Gründen der Tantiemen und des Mitspracherechts bei Verwertungen einen Positionswechsel beziehen. Spätestens an dieser Stelle wird ein kleines Manko in den Beiträgen des Bandes deutlich. Meines Erachtens wird von den Mitwirkenden zu wenig die Interessenpolarität, die dem Urheberrecht innewohnt, betrachtet. Denn wie überall im Recht, so auch im Urheberrecht sind die Interessen nicht unwesentliche Steuerungsmechanismen. Und das zeigt sich dann auch im Falle Brechts: In der Rolle als Verteidiger seines Werkes hat er, bzw. haben seine Erben, andere Interessen, als in der Rolle als „Einfüger“ fremder Werke in seine Schöpfungen, Stichwort Villon/(Kl)Ammer. Als aufgeführter Autor bringt er andere Interessen ins Spiel als der Regisseur eines (noch) urheberrechtlich geschützten Werkes. Den Interessen der Allgemeinheit an kostengünstiger Kultur stehen die der Kunstproduzenten, die den Produktionsprozess auch zur wirtschaftlichen Existenzsicherung betreiben, gegenüber. Neben dem immateriellen Urheberpersönlichkeitsrecht steht das materielle Verwertungsrecht, auch daraus können sich Interessengegensätze ergeben. Und dann, wenn – wie im Falle Brechts – Miturheber im Sinne von § 8 und mehrere Urheber eines verbundenen Werkes im Sinne von § 9 UrhG im Spiel sind, kann es auch noch zu Binnenkonflikten unter den jeweiligen Urhebern kommen. Natürlich wünscht sich jede Interessengruppe das Recht, das gerade ihre Interessen als die allgemein gültigen definiert. Die rechtspolitische Aufgabe besteht jedoch nicht in der Inszenierung eines Wunschkonzertes, sondern in einem fairen, transparenten Interessenausgleich. Und für das Urheberrecht als Schutzrecht für „geistige Güter“ ergibt sich in einer Welt der Sachen und Waren, der Immobilien und Mobilien ein weiteres Alleinstellungsmerkmal. Wie schwierig dieser „Spagat“ ist, erweist sich an einem Einwurf des langjährigen Dramaturgen an der Berliner Volksbühne (Carl Hegemann,

S. 25), jedem Juristen müsste doch der Unterschied auffallen, der zwischen einem Haus besteht, das abgerissen wird, und der Castorfischen Regietat in seiner Münchener Baal-Inszenierung aus dem Jahre 2015, die im Übrigen ein weiterer Anlass der Brecht-Tage zum Urheberrecht war.

Somit bin ich wieder bei Brecht, dessen und auch dessen Erben ambivalentes Verhältnis zum Urheberrecht der Band insbesondere in den Statements der Rechtsanwälte Albrecht Götz von Olenhusen und Jürgen Marten, sowie der Brecht-Forscherin Sabine Kebir wohlwollend thematisiert. Doch auch eine Gegenstimme kommt zu Wort, die von Uwe Kolbe. Sie singt eher die „Fuegi-Melodei“ und kann schon deshalb nicht überzeugen, weil sie emotional deutlich überfrachtet ist und damit den Rahmen sprengt, der von den übrigen Beiträgen sachlich-fachlich vorgegeben wird, ohne einen erkennbaren Mehrwert zu generieren. Kolbe befindet sich allerdings in berechtigter Übereinstimmung mit der Mehrzahl der zu Wort kommenden, die darauf hinweisen, dass der Begriff der unbedingten Originalität nichts anderes als eine Schimäre ist. Ohne Vorgegebenes gibt es nichts Neues. Oder noch banaler: Alles baut auf allem auf. Deshalb greift der Begriff „Plagiat“, der im Umfeld des Brecht'schen Werkes immer wieder und meistens zu nicht urheberrechtlichen, sondern böswilligen Zwecken verwendet wird, worauf von Olenhusen zutreffend hinweist, deutlich zu kurz.

Der große Vorzug der versammelten Meinungen ist, dass sie in ihrer Vieldeutigkeit deutlich machen, dass es im Urheberrecht nicht um Geniekult und Alleinanspruch geht, sondern letztlich immer, wie es Sabine Kebir zutreffend ausdrückt, um ein „Geben und Nehmen.“ Diese Polarität spiegelt sich nicht von ungefähr auch in den Begrifflichkeiten der unterschiedlichen Rechtsordnungen: Das deutsche „Urheberrecht“ geht vom Urheber, das anglo-amerikanische „Law of Copyright“ vom Verwender aus.

Bei der rechtspolitischen Berücksichtigung dieses „*do-ut-des*-Prinzips“ setzt im Grunde ein vernünftiges und auch modernes Urheberrecht an. Die Aufgabe der Rechtsanwender, also der Gebenden und der Nehmenden, also der Urheber, der Verbreiter und der Justizorgane ist es dann, das „Wie, Warum und Wieviel“ in angemessener Weise, also wie der Jurist in wolkiger Unbestimmtheit gerne sagt: nach „Treu und Glauben“ und unter Berücksichtigung der verfassungsrechtlichen Vorgaben wie des Schutzes der Persönlichkeits- und Eigentumsrechte, des Sozialstaatsprinzips und des Verhältnismäßigkeitsprinzips zu bestimmen. Durch einen solchen neuer Ansatz für das deutsche Urheberrecht könnte auch das von von Olenhusen apostrophierte „Prokrustesbett“ (S. 39 ff.), als das es sich zurzeit darstellt, deutlich angenehmer „designed“ werden, ohne dass das der „Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums“ geziehen werden könnte.

Dabei muss natürlich ein Leitgedanke jeden Urheberrechtsschutzes bestimmend bleiben, nämlich dass geschützt nur die Werke sind, die die nach der Rechtsprechung zu § 2 UrhRG erforderliche Schöpfungshöhe erreicht haben. Und wenn diese gegeben ist, dann lässt sich auch schnell die Spreu vom Weizen trennen, wie die vermeintliche Plagiatsaffäre Brecht/Gilbricht (S. 75) zeigt: Es geht immer auch und letztlich entscheidend um die Qualität, sowohl die der „Vorlage“, als auch die der „Nachlage“.

Ja, diesen Sammelband kann man jedem empfehlen, der sich, auch wenn er kein Urheberrechtsspezialist ist, mit diesem Rechtsgebiet, seiner Zukunftstauglichkeit und insbesondere der besonderen brechtischen Beziehung zu ihm befassen möchte. Die Mischung zwischen Theorie und Praxis, Schöpfern von Werken, deren Anwenden und Interpretieren macht die Lektüre für alle am Werk Brechts Interessierten lesenswert.

Für den Rezensenten blieb nach der Lektüre allerdings eine in dem besprochenen Band merkwürdigerweise überhaupt nicht angesprochene, offensichtlich nicht einmal angedachte rechtspolitische Frage offen: Wäre es nicht „recht und billig“, wäre es nicht ein notwendiger, zumindest angezeigter Akt der Wiedergutmachung, einem Autor, dessen Werk in Deutschland von 1933–1945 verbrannt, verboten und verfemt wurde und zwar von Staats wegen, genau von dem Staat, der eigentlich dafür berufen war, das

Urheberrecht auch dieses Autors zu schützen, wenigstens nachträglich dadurch – wie immer unzureichend auch – Genugtuung zu gewähren, dass für seine Erben die 70-jährige Schutzfrist des § 64 UrhG um die 12 Jahre verlängert wird, die durch Rechtlosigkeit, Willkür und Hass dem Schöpfer des Werkes entzogen wurden? Ja ich weiß, der eine oder andere wird jetzt aufstöhnen und den lieben Gott anrufen. Aber es gibt höhere Werte als die der persönlichen Befindlichkeit. ¶

KURBELFERTIG?

Weills Dreigroschenprozess

In einer Reihe des Lit-Verlags mit dem schönen Titel „Rechtsgeschichte und Rechtsgeschehen“ hat der Anwalt und 3gh-Autor Ulrich Fischer mit enormer Sachkenntnis und viel Liebe zum Detail den „anderen“ Dreigroschenfilm-Prozess untersucht: den von Kurt Weill (ISBN 978-3-643-1405-1). Der war und ist deutlich weniger bekannt als Brechts Verfahren. Und „verfahren“ war die Situation durchaus, unübersichtlich schon damals, mit zwei Prozessen von zwei Partnern mit unterschiedlichen künstlerischen Tätigkeitsfeldern und Interessen, Brecht und Weill, gegenüber einem Filmunternehmen, das fest entschlossen war, ein Großprojekt zum internationalen Erfolg zu führen.

„Kurbelfertig“ ist in diesem Prozess ein schöner Zentralbegriff. Die Kurbel war Bestandteil der Filmkamera, und damit man in Erwartung einer gelingenden Filmszene kurbeln und das teure Filmmaterial belichten konnte, musste eben vorab alles geklärt sein. Aber der Tonfilm war noch sehr jung, die Filmsprache in der Entwicklung, die bereits entstandenen Filmkonventionen waren jedenfalls andere als die der Opernbühne, die Brecht und Weill in ihrer *Drei-*



groschenoper so wirksam durch den Kakao gezogen hatten. Brecht und Weill fehlte es an Filmerfahrung, und die sich ergebenden Urheberrechtsfragen waren neu.

Erstaunlich aus heutiger Sicht, welch große publikumswirksame Begleitung die beiden Prozesse fanden, insbesondere im „Film-Kurier“ – es gab drei täglich in Berlin erscheinende Filmzeitungen –, aber durchaus auch in der „Frankfurter Zeitung“. War zunächst viel Sympathie für die David-ähnlich kämpfenden Autoren gegen den Film-Goliath vorhanden, so kippte das ins Gegenteil, als die Autoren einem Vergleich zustimmten, der ihnen hohe Kostenrisiken ersparte. Insgesamt viel Stoff für Anwälte, hier sauber aufgedröselte, unterfüttert mit diversen köstlichen Parodien, Satiren und Anzeigen aus der Tagespresse. Ulrich Fischer zieht folgendes Fazit:

Zum ersten Mal hatten sich zwei Autoren, wenn auch auf Basis nicht unbedingt optimaler Vertragslage, gegen die sich immer stärker entwickelnde Filmindustrie gewehrt und durch die breite Publizität ihres Falles das Bewusstsein für das Urheberrecht im Film, die Rollenverteilung zwischen Produzent und Autor und die Probleme des künstlerischen Qualitätsverlust durch Verfilmung geschärft. (S. 65 f.) ¶ (*mf*)

VOM INSZENIERENDEN LESEN

Florian Vaßen

Bertolt Brechts Überlegungen zu Geste und Gestus stellen neben Verfremdung und Episierung einen zentralen Aspekt seiner Theatertheorie dar, bei dem wegen seiner besonderen Komplexität weiterhin eine intensive Beschäftigung sinnvoll scheint. Die vorliegende Publikation *Gegenstimmen* von Hans Lösener nähert sich diesem Problemkreis aus dramendidaktischer Perspektive und ermöglicht so sowohl eine Erweiterung schulischer Methoden im Deutsch- und Fremdsprachenunterricht als auch eine produktive Annäherung an Bertolt Brecht, speziell an seine szenische „Gestentafel“ *Furcht und Elend des Dritten Reiches*.

In der Einleitung betont Lösener zunächst, dass es um „die Überwindung der Trennung zwischen theatraler und schulischer Rezeption“ (S. 1) von Theatertexten geht und dass „eine bestimmte Form von Lesen“ (S. 1), nämlich das „inszenierende(s) Lesen“ (S. 2), „der theatralen Aufführung ebenbürtige Inszenierungserfahrungen eröffnet.“ (S. 1f.) Lösener stellt sich die Frage: „Wie kann das Lesen von Dramentexten zu einer theatralen Erfahrung werden?“ (S. 4).

Löseners Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert. In dem ersten, „Grundlagen des inszenierenden Lesens“ (S. 6–67), entwickelt er seine Theorie der „Gegenstimme“ bzw. „Gegenstimmlichkeit“ mit Hinweisen zur Geschichte des abendländischen Theaters (Chor und Wechselrede), zur Frage des „Lesedramas“ und dem Aspekt von Haupt- und Nebentext sowie zur Definition von Stimmlichkeit (Sprechbewegung, Sprechform, Sprechstimmung, Sprechhaltung und Körperlichkeit). Von der „Theatralität in und mit der sprachlichen Gestaltung der Stimmlichkeit im Text“ (S. 20) gelangt Lösener zu Gestus und Haltung bei Brecht sowie zu einer Gestentypologie, die schon



Hans Lösener: *Gegenstimmen. Eine Dramendidaktik. Mit Leseübungen zu Szenen aus Brechts Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2017. [ISBN: 978-3-8340-1743-7; 241 S., 19,80 €]

beim Lesen sichtbar werde. Nach Lösener bedarf die Theorie der theatralen Lektüre neben der „Stimmlichkeit“ und des „Gestus“ jedoch „noch eines dritten Prinzips, dem der *Inszenierung*.“ (S. 31) Dazu wird ein Analysemodell auf der Grundlage der szenischen, der dialogischen, und der diskursiven Artikulation vorgeschlagen und am Beispiel der „Gestentafel“ „Der Verrat“, also in Form der „Gestik unter der Diktatur“ (Brecht) aufgezeigt. Der erste Teil endet mit einer „Schule des inszenierenden Lesens“ (S. 55), bestehend aus dem Lesen mit der eigenen Stimme in Form von verteilten Rollen, aus Sprechpartituren in verschiedenen Sprechweisen oder aus Schreibprozessen mit Untertexten und Kommentaren. „Grundsätzlich“, so Lösener, gehe „jede Dramenanalyse von einer Inszenierung aus“ und „jede Theaterinszenierung“ setze „eine eingehende Textanalyse voraus“ (S. 64). Es ist sicherlich richtig, dass „Theatralität nicht nur bei einer Aufführung, sondern auch beim Lesen erfahrbar wird“ (S. 31) (siehe u.a. Roland Barthes und Patrice Pavis), ob aber die aufgeführte Inszenie-

nung, die mentale Inszenierung als „Imaginationsleistung“ (S. 38) und die implizite Inszenierung im Text gleichwertig sind, scheint mir doch sehr fraglich. Eröffnet das „inszenierende Lesen“ (S. 2) wirklich „der theatralen Aufführung ebenbürtige Inszenierungserfahrungen“ (S. 1f.)? Hier wäre es meines Erachtens notwendig gewesen, neben der produktiven Verbindung von Aufführungs- und Leseprozess die grundsätzlichen Differenzen deutlicher herauszuarbeiten. Mentale und textimmanente Elemente sind letztlich doch sehr verschieden von realen körperlich-sprachlichen Bühnenergebnissen und deren Einbettung in Raum und Zeit, Ton und Licht, Kostüm und Bühnenbild.

In dem zweiten Teil, „Leseübungen zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches*“, der mehr als Zweidrittel des Umfangs der Publikation ausmacht (S. 68–232), geht es auf der Grundlage der vorangegangenen theoretischen Überlegungen um die schulische Praxis. In dem einführenden Kapitel „Inszenierende Leseerkundungen“ (S. 68–79) betont Lösener zunächst die historische Distanz und Fremdheit des Textes und zugleich die sich daraus ergebenden Möglichkeiten von Fremdheitserfahrungen – „Literatur macht Alterität zur sprachlichen Erlebnisform“ (S. 70). Als Ausgangspunkt des Leseprozesses dienen „Informations- und Gesprächsphasen“, zu deren Grundierung Lösener Hinweise zur „Entstehung des Stückes“, zu dessen schwieriger „Drucklegung“ sowie zur spezifischen Ästhetik in Form von Collage und Realismus, Montage und Alltagssituation, Haltungen und „gestarium“ (Brecht) sowie Spielraum und Unterbrechung gibt. Inhaltlich liegt der Akzent auf dem Gegensatz von Gewalt und Widerstand, „Banalität und Schrecken“ (S. 77), Lüge und ihrer (De-)Maskierung, Gesagtem und Verschwiegenem bzw. Reden und Verstummen.

Anschließend präsentiert Lösener auf 135

Seiten in der Regel gelungene Interpretationen zu 10 ausgewählten Szenen, u.a. zu „Das Kreidekreuz“, „Rechtsfindung“, „Die jüdische Frau“, „Der Spitzel“ und „Winterhilfe“, die nicht als „Musterinterpretationen“ (S. 69), sondern als „Hilfestellungen für inszenierende Leseerkundungen und für theatrale Lektüreexperimente“ (S. 69) zu verstehen sind. Die Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* sind für die Methode des inszenierenden Lesens besonders geeignet, da dieses „Lesestück“ (Walter Benjamin) deutliche „gestische Konfigurationen und stimmliche Textgestaltungen“ (S. 68) aufweist. Die einzelnen Interpretationen sind dabei unterteilt in „Vorbereitende Lektüre“, „Inszenierungslektüre“, „Hinweise zu den Aufgaben“ und „Aufgabenvorschläge“, die sich auf „inszenierende Leseerfahrungen“ konzentrieren, aber auch durch „handlungs- und produktionsorientierte Zugangsweisen zum Text ergänzt“ (S. 69) werden. Zweifelsohne hilfreich für den Unterricht, insbesondere in Bezug auf die historische Dimension, sind zudem die „Wort- und Sacherklärungen“ (S. 216–232) zu den 10 Szenen. Ein relativ umfangreiches Literaturverzeichnis sowie ein Abbildungsverzeichnis (S. 233–241) schließen die Untersuchung ab.

Auch wenn manche Brecht-Interessierte die deutliche Didaktisierung der Brecht-Texte stören mag und auch wenn Löseners spezielle Methode der Dramendidaktik nicht allen Lehrer*innen und Praktiker*innen zu sagen wird, ist diese Untersuchung wegen ihrer offenen und differenzierten Herangehensweise und wegen ihrer materialreichen Interpretationen eine reale Hilfe für den Unterricht, und es ist allemal den Versuch wert, diesen durchaus innovativen Ansatz einer Dramendidaktik auszuprobieren. ¶

Florian Vaßen hat gemeinsam mit Milena Massalongo und Bernd Ruping 2017 *Brecht gebrauchen: Theater und Lehrstück* herausgegeben.

GALILEI, MUSTERHAFT

Sollte man ein literaturwissenschaftliches Lehrbuch lesen, wenn das eigene Studium fast 50 Jahre her ist? Die Methodendiskussion in der Germanistik hat in dieser Zeit mitnichten an Tempo und Unübersichtlichkeit verloren. Wird man also nichts verstehen, sich wie ein Idiot vorkommen? Selbsterkenntnis ... In diesem Fall kann ich aber sagen: Wer wagt, gewinnt.

Friedmann Harzer steckt seinen Hut nicht auf den allerschicksten Stock und verlangt von uns auch nicht, diesen zu grüßen. Überrascht finde ich hier neben vielen Neuen sogar Namen zitiert, die vor 50 Jahren als etwas angestaubt galten – teils zustimmend zitiert, teils kritisch. Die vielen Neuen allerdings machen erwartungsgemäß das Gros der Literaturverweise auf – und davon gibt es, Hand aufs Herz¹, unglaublich viele. So viele, dass Friedmann Harzer auf eine Komplettbibliografie ebenso wie auf einen Index verzichtet hat. Stattdessen verweist er jeweils per Fußnote auf die Titel bzw. listet kapitelweise, übersichtlich sortiert, „Weiterführende Literaturhinweise“ auf. So wird man angehalten, öfter nachzublättern und zu suchen: Wo hat er nochmal den Erich Auerbach zitiert? Ach ja, hier, S. 59 f.

„Lyrik – Prosa – Drama“ heißen erwartungsgemäß die großen Kapitel, plus „Literaturwissenschaftliche Hintergrundannahmen“, sowie ein Anhang. Vorgeschaltet ist dem Ganzen ein Propädeutikum mit dem sympathisch-ermutigenden Titel „Wie man mit einem literarischen Text ins Gespräch kommt“. Und wie kommt man ins Gespräch? Man stelle Fragen, „im Wesentlichen vier Fragen“, und zwar die Frage „nach der Sprechsituation ..., den Motiven, Stoffen, Themen und Schlüsselbegriffen ..., den grammatischen und poetischen Formen ... sowie der Bildlichkeit ...“ (S. 23).

1 Was wär das jetzt für ein Stilmittel, abgesehen von „Alliteration“ und „Stilbruch“? Archaismus?



Friedmann Harzer, *Literarische Texte interpretieren*: Lyrik – Prosa – Drama, utb, Wilhelm-Finck-Verlag, ISBN 978-3-8252-4634-1, 288 Seiten, 24,99 €.

Harzer empfiehlt hierfür die von Rainer Warning und Johannes Hauck entwickelte „Vierfarb-Methode“, in der alle Teile eines zu untersuchenden Textes, die für eine der vier Fragen relevant sind, jeweils in einer Farbe markiert werden. Das wird auf dem Buchcover (siehe Abbildung) anhand von Rilke, „Sonette an Orpheus I,5“, dargestellt und im Buch detailliert entwickelt. Alles Signifikante zur „Sprechsituation“ z. B. wird blau markiert: „O wie er schwinden muß, daß **ihrs** begriff!“ Begriffen?²

Das Buch hatte ich zur Rezension erbeten, weil Harzer für den Schwerpunkt der Dramen-Analyse Brechts *Puntilla* hergenommen hat. Es geht hier also darum, ob die Brechtwelt, die vielfältige, davon etwas mitzunehmen hätte. Schon auf S. 19 werde ich Sympathisant, da wird Brecht mit seiner Verteidigung von Lyrikanalysen als Autorität zitiert (S. 19).

2 Vierfarbige Textbeispiele (sowie Lösungsvorschläge) kann man von der Verlags-Homepage herunterladen; das Buch selber ist zweifarbig gedruckt und behilft sich für die beiden anderen Farben mit „fett und Kapitalchen“ bzw. „kursiv und unterringelt“.

4.2 Bertolt Brecht: „Herr Puntila und sein Knecht Ma

Hegel schreibt: Der Herr kann
1 verfügen.

1 Gegenüber, von dem er aner-
in seiner Selbständigkeit, und
nd, den der Knecht dem Herrn
1 aufs Neue als jemanden, der
: Anerkennung statt: Der Herr
n. Der Knecht gilt ihm nicht als

Ergebnis: Das Defizit der Aner-
lierend, der den anderen nicht
rt, dass man Anerkennung nur
:n anerkennt, von dem man an-
n durch den Knecht zuteilwird,
ie selbst nicht anerkennt. Man
e Anerkennung Selbständigkeit

und Handlungen der Antagonisten so zum Ausdruck, d
Dramaturgie die Thematik von ‚Herr und Knecht‘ literar
anschaulicht? Wer spricht an welcher Stelle im Drama
wie lange und mit welcher Haltung?

Im Hinblick auf die Sprecher bzw. *dramatis personae*
des und ihrer Figurenkonstellation lassen sich fünf Af
ausmachen:

- erster Abschnitt: S. 8, Z. 6 – S. 9, Z. 28 (PUNTILA: Ober, [...]“
seit einiger Zeit unter der Tür steht.“): Konstellation Puntila/Rich
Puntila redet mit dem Ober und dem (im Alkoholdelirium schlafen-
ter; er dominiert das Gespräch quantitativ und performativ (vgl
Befehle auf S. 9, Z. 11 f. oder Z. 17)

*Der Einsatz dreier verschiedener Schriften im Text ist eine Herausforderung nicht nur für die Setzerei (den Autor?).
Beabsichtigt ist sicher eine leichtere Orientierung beim Lesen – die habe ich nicht verspürt, zumal sich die rechts
unten im Bild verwendete, handschriftähnliche Type nicht leicht liest (Abbildung in Originalgröße).*

Bei der *Puntila*-Analyse wird als erste Auf-
gabe gestellt: Interpretation der ersten Sze-
ne, „Puntila findet einen Menschen“³, auf
dem Hintergrund des Hegel-Texts über
Herrschaft und Knechtschaft aus der *Phä-
nomenologie des Geistes*, der mit abgedruckt
ist, unterstützt durch eine Erläuterung von
Georg W. Bertram. Die „vier Fragen“ werden
durchexerziert, mit ergiebigen Antworten.
Die gegenseitigen ironischen Äußerungen
von Puntila und Matti werden analysiert,
die Befunde geordnet, es folgt eine Bei-
spielinterpretation über neun Druckseiten.
So detailgenau ist Sekundärliteratur selten.

Anschließend bekommen wir die Aufgabe,
eine Hausarbeit zu schreiben, Thema sind
die „Spiel im Spiel“-Strukturen im Stück,
Motto ist Evas Satz „[...] ach so, jetzt ha-
ben Sie schon gespielt!“. Diesmal werden
Fragen und Antworten sowie das Ordnen
sehr kurz abgehandelt, schnell sind wir bei
Argumenten und Thesen:

3 Benutzt wird die Ausgabe der Edition Suhrkamp,
empfohlen wird dazu Neureuters *Brecht in Finn-
land*.

Im „Puntila“ finden sich verschiedene For-
men der Selbstthematization und „Spiel im
Spiel“-Strukturen im Prolog, im „Puntilalied“
und in den Bildern fünf, neun und elf. [...] Der Knecht Matti erweist sich als Autor, Initi-
ator und Regisseur dieser Spiele. (S. 226)

Die Schlusspassage der musterhaften Haus-
arbeit lautet:

Brechts „Puntila“ ist, wenig überraschend,
kein an die wunderbare Verwirr-Komödie der
Romantik anschließendes und auch kein auf
die Postmoderne vorausdeutendes Spiel mit
der unendlichen Offenheit und Spiegelung
der Wirklichkeitsebenen. Vielmehr demons-
triert dieses epische Theaterstück, dass gerade
der Knecht die Wirklichkeit kennt und durch-
schaut und, im Gegensatz zu seinen vermeint-
lich überlegenen Herren, mit beiden Beinen
fest auf dem Boden steht. (S. 242)

Wer als Brechtspezialist*in nach Durchar-
beiten dieses Buches nichts gelernt hätte,
wäre zu bewundern. ¶ (mf)

JA DA MUSS MAN SICH DOCH EINFACH FESTLESEN ...

Brechts Berlin – randvoll mit Bildern, Infos und Erzählungen

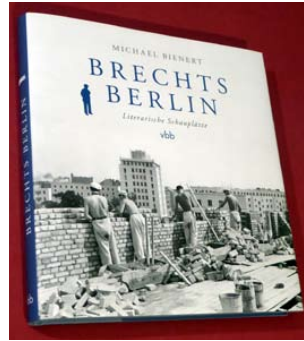
Michael Friedrichs

Etwa quadratisch im Format, gebunden mit Schutzumschlag, 200 Seiten, reichhaltig illustriert, sorgfältig im Layout – und das von einem Autor, der sich nicht nur umfangreich auskennt, sondern auch anschaulich erzählt und breiten Zugriff auf die Archive hat: Mehr kann man sich nicht wünschen.

In der Reihe „Literarische Schauplätze“ hat der Berlin-Experte Michael Bienert nach Bänden über Kästner, E. T. A. Hoffmann und Döblin nun einen Brecht-Band vorgelegt. Das Buch (ein Vorläufer war vor 20 Jahren als Insel-Taschenbuch erschienen) ist in die Kapitel „Westen“, „Theater“ und „Osten“ sowie „Anhang“ gegliedert, also nicht streng chronologisch sortiert, sondern beleuchtet seine Themen in einer abwechslungsreichen Kombination aus zeitlicher Abfolge und inhaltlichen Schwerpunkten.

Es beginnt mit einem einstimmenden, wenig bekannten Brecht-Text, „Meine längste Reise“, eine zu Brechts Lebzeiten nicht veröffentlichte Kurzgeschichte über eine U-Bahn-Fahrt in erschöpftem und ausgehungertem Zustand, die etwa 1921/22 stattgefunden haben soll.¹ Schmuckstücke wie dieses kennt nicht jede*r, und man darf vermuten, dass das Brechtarchiv Hilfestellung bei der Textsuche geleistet hat – tatsächlich hat die Akademie der Künste das Erscheinen des Bandes unterstützt. Ein schöner Beleg für Brechts Auffassung, dass gute, wichtige Bücher nicht von einem allein geschrieben werden können.

Es ist schon sehr erstaunlich, wie reichhaltig das aufgetriebene Bildmaterial ist, u.a.



Michael Bienert,
Brecht's Berlin:
Literarische
Schauplätze,
200 Seiten,
Verlag für
Berlin-Brandenburg,
ISBN 978-3947215270,
25 €

viele historische Postkarten in ausgezeichnete Qualität.² A nregend und genau passend das Auftaktbild aus der U-Bahn (siehe Foto rechts), man denkt gleich an den Kuhle-Wampe-Film. Sehr hilfreich auch der alte Stadtplan im ersten Teil, „Westen“, mit der Eintragung wichtiger Orte – Wohnsitze Brechts und für ihn wichtige Kneipen und Kultureinrichtungen, sie lagen in der Zeit bis 1933 tatsächlich alle im Berliner Westen, viele davon nah beieinander. (Weiter hinten im Buch sind der Ost-Berlin-Plan von 1954 und ein Promi-Gräberplan vom Dorotheenstädtischen Friedhof ebenso schätzenswert.) Sehr positiv vermerkt man den sachlichen Stil des Autors – er hält weiten Abstand von der verbreiteten Schwärmerie für die angeblich goldenen vergangenen Zwanzigerjahre.

Im zweiten Teil, „Theater“, wird das Spektrum der Bühnen aufgefächert, auf denen Brecht und seine ersten Stücke Erfahrungen sammelten. Wenn man hier vorwiegend „Schiffbauerdamm“ im Kopf hatte, lernt man viel Neues. Großartig die Abbildung eines Schülerprotokolls zur Oper „Der Ja-

1 Kleiner Fehler in Anm. 1: Der Prosa-Band 4 (GBA 19) wird als GBA 4 bezeichnet. Na gut.

2 Also sei die Grafikabteilung des Verlages auch bedankt.



sager“ mit Unterstreichungen von Brecht. Wertvoll der Hinweis auf die digitalisierte Fassung der zeitrafferartigen Einzelbildfolge der Aufführung von „Mann ist Mann“ 1931 (zugänglich auf der Homepage der Akademie der Künste). Darüber hinaus ist in diesem Teil für meinen Geschmack allerdings ein bisschen viel von allgemeiner Theatergeschichte zu lesen und ein bisschen wenig über Brecht auf der Bühne.

Der dritte, ausführlichste Teil handelt vom „Osten“. Da werden sogar die „Pappeln vom Karlsplatz“ gewürdigt, die nach dem Krieg trotz Brennstoffmangels stehen bleiben durften, und man erfährt, dass der Platz (der eigentlich Karlplatz heißt, ohne „s“) trotzdem bald wieder aufgepappelt werden musste, und das mehrfach, so dass das Gedicht dann wieder stimmte und heute noch stimmt. Im Kapitel über die Charité werden die beiden handschriftlichen Blätter des oft zitierten kleinen Gedichts über den Amselfesang reproduziert: „Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité“. Ein Schatz, der einen ganz nah an Brechts Schaffen kurz vor seinem Tod heranzuführt.

Wie erfahren und sorgfältig Autor Michael Bienert ist, merkt man immer wieder an der

Organisation des Buches und den konzipierten, bis zur letzten Zeile genutzten Unterkapiteln. Und obwohl oder weil dies ein Buch für viele Leser mit mutmaßlich sehr unterschiedlichen Vorkenntnissen ist, wird im Anhang präzise und übersichtlich dokumentiert. Die Bibliografie ist aktuell, sogar Parkers Brecht-Biografie (2018) ist schon eingearbeitet.³ Interessant die Einzelheiten über die Zusammenarbeit mit dem Architekten Hermann Henselmann. Und der Hinweis auf ein wenig bekanntes Gedicht „An einen jungen Bauarbeiter der Stalinallee“, geschrieben um 1952 und anscheinend ein Fragment.

Eine sehr genaue Analyse des Brecht-Denkmal am Schiffbauerdamm-Theater und ein Index mit den wichtigsten Brecht-Orten lassen einen nach der Lektüre angeregt und nachdenklich zurück.

Wer dieses Buch an Brecht-Interessierte verschenkt, macht sicher nichts falsch – es sei denn, andere waren schneller. ¶

³ Die Silberpappel von Buckow allerdings (erwähnt S. 143) hat den Redaktionsschluss dieses Buches nur kurz überlebt; siehe Bericht von Margret Brademann in diesem Heft. Alles wandelt sich.

BB LIEST TUCHO

Michael Friedrichs

Die Kurt-Tucholsky-Gesellschaft stellte ihre diesjährige Jahrestagung unter das Motto „**DÜRFEN DARF MAN ALLES**“ (Peter Panther 1928)“. Als ich das las, blinkte im Kopf „Mahagonny“ auf. Nachvollziehbar?

Tucholsky schrieb „Dürfen darf man alles“ als einleitende Worte in seiner Literaturkritik „Der Bär tanzt“, gedruckt in der *Weltbühne* am 24. April 1928 (<https://www.textlog.de/tucholsky-der-baer-tanzt.html>). Der Satz heißt komplett: „Dürfen darf man alles – man muß es nur können.“ Es folgt ein launiger Verriss schlecht geschriebener erotischer Literatur.

Hat Brecht Tucholsky gelesen? Mit Sicherheit kannte er dessen sehr positive Besprechung der „Hauspostille“, erschienen am 28. Februar 1928 in der *Weltbühne*. Über die „Legende vom toten Soldaten“ schrieb Tucho da: „Den Preußen hats ja mancher besorgt – so gegeben hats ihnen noch keiner.“ Aber es gab auch Kritik – über Tucholskys Spötteleien anlässlich der Eingliederung von Nicht-Brecht-Texten in Brecht-Texte dürfte dieser sich geärgert haben (etwa Theobald Tiger, „Lied der Cowgoys“, *Weltbühne*, 1.10.1930, Nr. 40, S. 522; es wird erwähnt in GBA 2, 440, übrigens mit einem Tippfehler im Registerband, S. 519: „Cowboys“).

Tucholsky war als Mitherausgeber der wöchentlich erscheinenden *Weltbühne* dort und anderswo umfangreich publizistisch tätig, sowohl als Kritiker wie als Kreativer. Insofern ist es nicht überraschend, dass es einige Texte von Tucho über BB gibt, aber nicht umgekehrt. Beide, Tucholsky und Brecht, waren in den Jahren 1925–27 Mitglieder der „Gruppe 1925“ (vgl. Hecht, Brecht Chronik, S. 191). Und sie sahen sich öfter, ca. 1927, als Stammgäste im Lokal von Max Schlichter (Parker, Brecht, S. 367).

In der *Weltbühne* hat Brecht wenig publiziert: das Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen“ 1922, und noch im Januar 1933 „O Falladah, die Du hangest“. Ausgaben von Tucholsky-Schriften und Hefte der *Weltbühne* finden sich in Brechts Nachlass erst aus den Jahren nach 1945.

Brecht erwähnt Tucholsky einmal eher beiläufig-sachlich, in einem Artikel über Formalismus und Realismus (GBA 22.1, 441), geschrieben 1938: Bei Tucholsky gebe es Beispiele für den inneren Monolog. Die GBA-Herausgeber verweisen auf Tucholskys Satiren über „Herrn Wendriner“, erschienen zwischen 1922 und 1930 in der *Weltbühne*. In dieser *Weltbühne* erschienen verschiedentlich auch Besprechungen von Brecht-Inszenierungen, etwa von Julius Bab über den Berliner „Eduard“ 1924, Harry Kahn über „Mann ist Mann“ und die „Dreigroschenoper“ 1928. Feuchtwanger veröffentlichte hier 1928 seinen Artikel „Bertolt Brecht (dargestellt für Engländer)“. Man darf also wohl davon ausgehen, dass die *Weltbühne* von Brecht in dieser Zeit öfter oder regelmäßig gelesen wurde.

Und Brecht hat Tucholsky auf seine Art geehrt. Bekannt ist, dass Brecht für ein 1935 in die „Mutter“ eingefügtes Gedicht durch einen Tucholsky-Text angeregt wurde: „Bürgerliche Wohltätigkeit“, auch von Ernst Busch gesungen (vgl. GBA 3, 498, dort allerdings mit fehlerhaft zitiertem Gedichttitel: „Bürgerliche Wohlanständigkeit“). Bei Tucholsky heißt es:

Sieh! Da steht das Erholungsheim
einer Aktiengesellschafts-Gruppe;
morgens gibt es Haferschleim
und abends Gerstensuppe.

Und die Arbeiter dürfen auch in den Park...

Gut. Das ist der Pfennig.

Aber wo ist die Mark –?

(*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 1928, Nr. 45, S. 11, <https://www.textlog.de/tucholsky-buergerliche.html>)



In Brechts „Lied vom Flicker und vom Rock“ heißt es auffallend ähnlich:

Gut, das ist der Flicker
Aber wo ist
Der ganze Rock?

Und nun haben wir also ein zweites Beispiel einer Formulierungshilfe Tucholskys für Brecht. „Dürfen darf man alles“ erscheint als Vorlage, wenn in „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, Szene 11, der Chor singt, „ungefähr ein Jahr nach dem großen Hurrikan“:

Erstens, vergiß nicht, kommt das Fressen
Zweitens kommt der Liebesakt
Drittens das Boxen nicht vergessen
Viertens Saufen, das steht im Kontrakt.
Vor allem aber achtet scharf
Daß man hier alles dürfen darf.
(GBA 2, 362)

Die erste Fassung der Oper wird im April 1929 abgeschlossen, ein Jahr nach Tuchos

Dürfen-darf. Es ist also recht wahrscheinlich, wenn auch nicht bewiesen, dass Tucholskys *Weltbühne*-Artikel „Der Bär tanzt“ hier für eine Zeile Pate gestanden hat.

Tucholsky schränkte sein „Dürfen darf man alles“ ein: Man muss es auch können. Brecht konnte. Und er hat das auch begründet, unter Bezug auf die Autorität des daoistischen Klassikers Zhuangzi:

HERR KEUNER UND DIE ORIGINALITÄT

Heute, beklagte sich Herr Keuner, gibt es unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfaßte noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertigbringt. (GBA 18, S. 18)

„Dürfen darf“ ist eine ähnlich einprägsame Formulierung wie in Tuchos berühmten Artikel „Was darf die Satire?“ (Ignaz Wrobel, *Berliner Tageblatt*, 27.01.1919, Nr. 36), die bekanntlich mit den Sätzen endete:

Was darf die Satire?
Alles.

Wird immer noch gern zitiert. ¶

Dank an Steffen Ille, Kurt-Tucholsky-Gesellschaft, für die Fundstelle von „Dürfen darf man alles“. Das Copyright für Tucholsky ist ausgelaufen, die Texte stehen im Netz: <https://www.textlog.de/kurt-tucholsky.html>. In der bei Rowohlt erschienenen Tucholsky-Gesamtausgabe sind die Texte „Der Bär tanzt“ und „Bürgerliche Wohltätigkeit“ in Band 10 enthalten, erschienen 2001.

GLÜCKWUNSCH AN REGINE LUTZ



Regine Lutz 1952 mit Brecht bei der Probe für den „Zerbrochenen Krug“ (Foto Hainer Hill © Akademie der Künste, Berlin) und im Augsburger Goldenen Saal bei der Eröffnung des Brechtfestival 2012 (Foto mf)

Regine Lutz konnte im Dezember ihren 90. Geburtstag begehen. Das Dreigroschenheft gratuliert herzlich!

Ihre Erzählungen von ihren ersten Erfahrungen als blutjunge Schauspielerin bei Brecht in Zürich und Berlin sind sicherlich allen Besuchern der Augsburger Brecht-festivals 2010 und 2012 noch gut im Gedächtnis. Gern erzählte sie, wie Brecht zwar Rockträgerinnen nachstellte, sie selber ihm aber immer auswich, zumal sie seine unter den Hosenbeinen herausschauenden langen Unterhosen abstoßend fand.

Sie stammte aus Basel und fing 1947 am Zürcher Schauspielhaus an, wo sie sehr bald Brecht kennenlernte. 1949 folgte sie seiner Einladung an das Berliner Ensemble – ihre unnachahmlich naiv-raffinierte, komikgesättigte Art, die Prologzeilen im Puntila zu sprechen, veranlassten Brecht sogar, diesen Text ihr als Kuhmädchen zu geben, nicht dem Matti. Zu ihren wichtigsten Brecht-Rollen zählen Gustchen in „Der Hofmeister“ (1950), Yvette in „Mutter Courage und ihre Kinder“ (1951), Polly in der „Dreigroschenoper“ (1960).

1993 erschien im Verlag Langen-Müller ihr Buch „Schauspieler – der schönste Beruf“, das bereitete den Weg für Lehrtätigkeit an der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München, später u.a. an der Hochschule Ernst Busch und am Mozarteum Salzburg. Ihre Rollen in Film und Fernsehen füllen eine lange Liste (unter anderem 1975 Else Woltersheim in Volker Schlöndorffs Böll-Verfilmung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“).

2011 hat sie ihr Archiv der Akademie der Künste übergeben – siehe 3gh 1/2012 mit der Laudatio von Klaus Völker, der sie mit folgender Passage zu Brechts Wirken als Regisseur zitiert:

Man musste ja nur hinhören, was er wollte, es begreifen und es einfach machen, ohne viel zu denken und zu fragen. Alle meine Arbeiten mit Brecht beruhten auf diesem Prinzip, und nie wieder habe ich einen sich so selbstverständlich ausdrückenden und einfach umsetzbaren Regisseur gefunden. Regisseure traf ich noch viele, einen Lehrer nie mehr.

Alles Gute, verehrte Frau Lutz! ♪ (mf)

brechtige Bildbände

aus dem Wißner-Verlag



208 Seiten | über 400 farbige Abbildungen
ISBN 978-3-89639-969-4 | 19,80 €



216 Seiten | über 400 farbige Abbildungen
ISBN 978-3-95786-025-5 | 24,80 €



Wißner

Mehr tolle Bildbände, spannende Erzählungen und weitere schöne Seiten von Augsburg finden Sie beim Wißner-Verlag unter www.wissner.com
Bücher erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag.

BRECHT

Das gesamte Programm
jetzt unter
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11
86152 Augsburg
Telefon 0821-518804
Fax 0821-39136
post@buchhandlung-am-obstmarkt.de
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de