

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

28. JAHRGANG

HEFT 3/2021



F. VASSEN ÜBER BRECHT MATERIAL – MATERIAL BRECHT (FOTO)
JAN KNOPF ÜBER NAZI-FOLKLORE IM „DREIGROSCHENFILM“
FELIX LATENDORF ÜBER BRECHT UND WERNER SÖLLNER
XUE SONG ÜBER LI PO IN GEDICHTEN VON BRECHT

Wagner

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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

THEATER

Brecht Material – Material Brecht 3

Florian Vaßen

LYRIK

„Was erwartet man noch von mir?“ –

Bertolt Brecht bei Werner Söllner 14

Felix Latendorf

Der chinesische Lyriker Li Po

in Brechts Gedichten 21

XUE Song

FILM

„Hoppla“ – nur ein Versehen? 27

Nazi-Folklore im „Dreigroschenfilm“ von 2018

Jan Knopf

BRECHTKREIS

Neuer Kreativwettbewerb 1

Zwei Brecht-Baustellen in Augsburg 45

REZENSIONEN

Desertieren, um zu leben 31

Florian Vaßen sammelt eigene Texte einer
mehr als ein halbes Jahrhundert währenden
Befassung mit Brecht

Dieter Henning

Krenek und Weill; Novembergruppe:

Zwei Rezensionen 35

Andreas Hauff

Verwirrungen um Lotte Lenya 44

Ein paar Notizen und ein neuer Roman

Ernst Scherzer

„Du verstehst, das Harte unterliegt“ 46

81 Sprüche zur Enthärtung unserer Welt

Alke Bauer

DER AUGSBURGER

Brechts „Der Tsingtausoldat“: eine mögliche

Quelle. 48

Michael Friedrichs

Kreativwettbewerb für Augsburger Schülerinnen und Schüler: POST VON PAPA

Der Bert Brecht Kreis Augsburg e.V. lädt zusammen mit dem Brechtfestival Augsburger Schülerinnen und Schüler ab Klasse 5 zum nächsten Kreativwettbewerb ein: **POST VON PAPA**. Im Mittelpunkt steht die Bildpostkarte aus dem British Museum in London, die Brecht 1934 an seinen zehnjährigen Sohn Stefan nach Svendborg schickte – die Karte zeigt Kinder beim Marionettentheater, ein Ausschnitt aus einem langen chinesischen Rollbild. Damit sind zahlreiche Themen angeschnitten: Brechts Gedichte für Kinder, das Leben der Familie in Svendborg, die Vater-Sohn-Beziehung, die Exilsituation, das chinesische Puppentheater. Alle künstlerischen Formen sind willkommen, Einreichschluss ist der 18. Oktober 2021. Der Brechtkreis hat einen „Toolkit“ mit Hintergrundinformationen für Interessierte vorbereitet, der per E-Mail abgerufen werden kann (friedrichs@wissner.com). Wie in den letzten Jahren auch wird eine Jury die Beiträge beurteilen, und die besten werden beim Brechtfestival im Februar gezeigt. (mf) ¶

„ü70 – ist das ein Problem für dich?“ So werde ich zwar nicht gefragt, es könnte aber sein, zumal ich seit ein paar Jahren Mitglied dieses Klubs bin. Meine Antwort wäre: Nein und Ja.

- *Nein*, weil für die Qualität unserer bescheidenen Vierteljahresschrift, die nun immerhin über ein Vierteljahrhundert besteht, sicherlich die engagierte, kundige und hartnäckige Recherche unserer Autoren und (zu wenigen) Autorinnen entscheidend ist.
- *Ja*, weil absehbar ist, dass dann leider doch die eine oder der andere von uns im Laufe des nächsten Vierteljahrhunderts die Segel streichen, das Handtuch werfen, den Löffel abgeben oder den Rechner endgültig herunterfahren wird.

Es erstaunt auch mich immer wieder, wieviel Neues über den vergleichsweise gründlich erforschten Brecht und sein Werk immer noch herauszufinden ist. Aber möglicherweise kann man neue Hochschulkarrieren nicht mehr auf einem Brecht-Schwerpunkt aufbauen? Das könnte ein Grund sein, warum wir relativ wenige (schmerzhaft wenige) Artikelangebote aus der Altersgruppe „u40“ bekommen.

Umso mehr freut es mich, dass diesmal zwei Junge mit substanziellen Beiträgen vertreten sind: Felix Latendorf, der in Berlin studiert, ist schon zum zweiten Mal im Heft (vgl. 3gh 1/2021); Xue Song (ihre Diss. bei Prof. Detering erschien 2019) arbeitet inzwischen an der Shanghai Jiao Tong University. Möge das zum Trend werden! ¶

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

Stadtsparkasse 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

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Alke Bauer, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Dieter Henning, Jan Knopf, Felix Latendorf, Ernst Scherzer, Florian Vaßen, Xue Song

Titelbild: Baustelle Universität Augsburg 2011 (Foto: *mf*)

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.

BRECHT MATERIAL – MATERIAL BRECHT

Florian Vaßen

Florian Vaßen hat uns den erweiterten und ausgearbeiteten Text zu seinem Impulsvortrag „Brecht Material – Material Brecht“ zur Verfügung gestellt, den er im Berliner Ensemble im Rahmen der „Brecht-Gesprächsreihe ‚Und der Haifisch?‘ Digitale Podiumsdiskussion zur Aktualität Brechts“ am 30. April 2021 gehalten hat. Die gesamte Veranstaltung ist zu finden unter: <https://www.berliner-ensemble.de/brecht-symposium>. Der Beitrag ist auch in der *e-cibs* (digitale Zeitschrift) der International Brecht Society erschienen, zugänglich unter <https://e-cibs.org/issue-20211/> (mf)

Abstract

In the following, I examine Bertolt Brecht's theory of material value, based on three theses: Brecht uses world literature and a variety of philosophical and political theories and positions as material for his literary work and his theatrical practice; citation and montage are central aspects. With this approach, he simultaneously criticizes the 'heritage' conception of socialist realism. Moreover, in a life-long working process, Brecht uses his own texts as material. A variety of drafts and text versions are the consequence, while fragments and fragmentarizations take on a special relevance in his process of "self-understanding". Brecht's texts and theatrical concepts ultimately also become material for other, mostly younger writers and theater-makers. Thus, he is a 'momentous' classic and still has a great influence on contemporary theater, post-dramatic theater, and today's director's theater.

1 Der Verwerter Brecht und sein Material

Der Titel meines Vortrags „Brecht Material – Material Brecht“ bezieht sich auf einen der zentralen Aspekte in Bertolt Brechts Arbeitsweise: Alles, was für die künstlerische Arbeit brauchbar ist, dient Brecht als Material – entsprechend seiner Theorie vom „Materialwert“, die eine radikale Haltung zur Historie und Tradition der Literatur und des Theaters beinhaltet.¹ Schon lange bevor er Ende der 1920er Jahre seine „Materialwert“-Theorie² entwickelte, benutzte Brecht fremde Texte aus Literatur, Philosophie und Gesellschaftstheorie wie einen ‚Steinbruch‘. Respektlos, „ohne schädliche Ehrfurcht“ (BFA 21, 289), „schnoddrig“ (BFA 21, 288), wie er selbst formuliert, und vor allem „lax“ „in Sachen des geistigen Eigentums“ (BFA 21, 315) bricht er sich – durchaus mit Anstrengung und Überlegung – das Material aus der Weltliteratur heraus, das er verwenden kann.

Der Begriff Material hat, laut Duden, die Bedeutung „Rohstoff“, Arbeitsmittel, aber auch „[schriftliche] Angaben, Unterlagen, Belege, Nachweise“; er ist etymologisch abgeleitet von spätlateinisch „*materialia*“, bezogen auf lateinisch „*materia*“.³ In seinem

1 Vgl. auch Günther Heeg (Hg.): *Recycling Brecht. Materialwert, Nachleben, Überleben*. Berlin: Theater der Zeit 2018 und Florian Vaßen: „einfach zerschmeißen“. *Brecht Material. Lyrik – Prosa – Theater – Lehrstück. Mit einem Blick auf Heiner Müller*. Berlin/Milow/Strasbourg: Schibri 2021.

2 Bertolt Brecht: *Materialwert*, In: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht u.a. Bd. 21. Schriften 2. Teil 2. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1993, S. 285–286; im Folgenden steht die Sigle BFA mit Band- und Seitenzahl hinter dem Zitat; vgl. auch BFA 21, 288–289.

3 *Duden*. Bd. 5. Fremdwörterbuch. Mannheim u.a.:

szenisch-theoretischen Text *Der Messingkauf* erläutert Brecht sein radikales Verständnis vom Material mit Hilfe der Szene eines „Messinghändler[s, der] zu einer Musikkapelle kommt und nicht etwa eine Trompete, sondern bloß Messing kaufen möchte.“ (BFA 22.2, 778)⁴ In Bezug auf das Theater stellt sich Brecht die Frage: „[Wie sollte man heute Klassiker spielen]“ (BFA 21, 181) und findet die Antwort im Material-Begriff: „Wirklich brauchen davon konnte man nur mehr den Stoff. [...] Was man zur Anordnung und zum Wirksammachen dieses Stoffes dann aber brauchte, das waren neue Gesichtspunkte. Und die konnte man nur aus der zeitgenössischen Produktion beziehen.“ (BFA 21, 182)

Kontrafaktur und Parodie, Gegenentwurf und Bearbeitung, die Erprobung und Vermischung von literarischen Formen, das Experimentieren mit ‚Anti-Formen‘, z. B. bei der Oper oder den Lehrstücken, bestimmen dementsprechend Brechts Arbeitsweise. Besonders in seiner Dramen-Produktion ist er der große ‚Verwerter‘⁵: anfangs François Villon und Arthur Rimbaud, Hanns Johst und Rudyard Kipling,

Frank Wedekind und Karl Valentin, später Christopher Marlowe, John Gay, Komparu Zenchiku, Upton Sinclair, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, schließlich Maxim Gorki, Titus Livius, John Millington Synge und Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Hella Wuolijoki, Jaroslav Hašek und Nordahl Grieg, Jakob Michael Reinhold Lenz, William Shakespeare, Molière und George Farquhar.

Brecht verwendet darüber hinaus traditionelle asiatische und mittelalterliche Theaterformen, er knüpft an den antiken Chor ebenso an wie an moderne Dramenstrukturen seit dem Sturm und Drang. Shakespeare ist das große Vorbild für das Theater, Luther für die Sprache und die Naturwissenschaftler Francis Bacon und Galileo Galilei für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft,⁶ für ein „Theater im wissenschaftlichen Zeitalter“ (BFA 22.2, 695). Brechts programmatische Theaterschrift *Kleines Organon für das Theater* bezieht sich dementsprechend mit ihrem Titel explizit auf Bacons *Novum Organum*, und die dialogische Form des *Messingkaufs*, des anderen grundlegenden theatertheoretischen Textes, übernimmt Brecht aus den *Discorsi* von Galilei.

Dudenverlag, 8. Aufl. 2005, S. 639. „*Materia*“ bildet mit ihrer spätlateinischen adjektivischen Form „*materialis*“ auch den sprachlichen Ursprung des Begriffs Materialismus. Es ist also durchaus denkbar, dass Brecht in seiner Vorliebe für den Material-Begriff den historischen und dialektischen Materialismus von Marx und Engels immer mitdenkt. Ernst Bloch verweist in einer etwas eigenartigen Formulierung darauf, „daß das Wort *Materie* von *mater* her stammt, also von fruchtbarem Weltschoß und seinen durchaus experimentierten Formen, [...]“ Ernst Bloch: *Das Materialismusproblem*, seine Geschichte und Substanz. In: ders.: *Gesamtausgabe* Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 17.

- 4 Pointiert schreibt Brecht 1926: „Das Theater wird in absehbarer Zeit das verstaubte Repertoire eines Jahrhunderts einfach auf seinen Materialwert hin untersuchen, indem es die guten alten Klassiker wie alte Autos behandelt, die nach dem reinen Alteisenwert eingeschätzt werden.“ (BFA 21, 164)
- 5 Vgl. Florian Vaßen: Die ‚Verwerter‘ und ihr ‚Material‘ – Brecht und Baal. In: ders.: „*einfach zerschneiden*“, S. 174–199.

Trotz des Aufgreifens und Verwendens von Themen, Formen und Methoden, trotz intertextueller Bezüge und Korrespondenzen, z. B. zwischen Brechts *Baal* und Johsts *Der Einsame*, der *Dreigroschenoper* und Gays *The Beggar's Opera*, dem *Jasager* und dem japanischen Nō-Spiel, Brechts Johanna-Stücken und Schiller, besteht in keiner Weise die Gefahr von Epigonalität. Alfred Kerr, einer der schärfsten Kritiker Brechts in der Weimarer Republik, nennt ihn zwar „ein[en] schäumende[n] Epigone[n]“⁷ aber

- 6 Wie Brecht arbeiten auch die Naturwissenschaften in ihren Versuchen mit vorgefundenem, zum Teil fremdem Material.
- 7 Alfred Kerr: Toller und Brecht in Leipzig. In: *Berliner Tageblatt* vom 11.12.1923; zit. nach Bertolt Brecht. *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten*,

der ebenfalls sehr renommierte Kritiker Herbert Ihering hält zu Recht dagegen:

Die Produktivität eines Dichters erkennt man an seinem Verhältnis zu alten Stoffen. Werfel erfindet im ‚Schweiger‘ eine ‚nie dagewesene‘ Fabel – und ist doch in jedem Zug epigonenhaft. Brecht entzündet sich an Marlowes ‚Eduard II‘ – und ist doch in jedem Zug schöpferisch. Daran, wie ein Dichter Vorgänger übernimmt, wie er fremde Bestandteile einschmilzt, ja wie er geradezu die Probe der Anlehnung besteht, sieht man seine Selbständigkeit.⁸

Aus der Materialwert-Theorie folgt, dass die Zitation als intertextuelles Verfahren eine der wichtigsten Vorgehensweisen von Brecht ist. Entsprechend der Artefakt-Kritik von Friedrich Nietzsche betont er, dass es sinnvoll ist, „die Stücke als Rohmaterial [zu] verwenden“, d. h. „wegstreichen, Neues einfügen“ (BFA 22.2, 708), und im *Buch der Wendungen* „empfiehlt“ er, „Sätze von“ philosophischen „Systemen“ „voneinander [zu] trennen“, „damit sie erkannt werden“, sie also aus dem Zusammenhang zu reißen und „sie einzeln der Wirklichkeit gegenüber[zustellen“ (BFA 18, 95).

Um sich die fremden Texte anzueignen, muss er sie sich anverwandeln und einverleiben, muss sie sozusagen ‚fressen‘; pointiert könnte Brecht als ‚Xenophage‘ bezeichnet werden.⁹ Dazu muss er sie jedoch zerlegen, muss Teile „heraushacken“ (BFA 23, 285), wie er selbst formuliert. In dem

Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968, S. 176–180, hier S. 177.

8 Herbert Ihering: Toller und Brecht. In: ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. 1. 1990–1923. Berlin: Aufbau 1958, S. 356–360, hier S. 358f.

9 Mit einer anderen Akzentuierung spricht auch der brasilianische Schriftsteller Oswald de Andrade 1928 in dem anticolonialistischen und kulturrevolutionären *Manifesto Antropófago (Antropophagisches Manifest)* von dem Einverleiben und Fressen des Fremden.

Sonett zur Neuauflage des François Villon von 1930 heißt es wunderbar zweideutig in der letzten Zeile: „Ich selber hab mir was herausgenommen ...“ (BFA 14, 99), und in einem Brief an Alfred Döblin vom 28. September 1938 schreibt Brecht: „Ich halte Ihre Werke für eine Fundgrube des Genusses und der Belehrung und hoffe, daß meine eigenen Arbeiten Funde daraus enthalten. Ich glaube, ich kann mich in keiner würdigeren Form als der des *Exploiteurs* [Hervorhebung – FV] bei Ihnen einstellen.“ (BFA 29, 112–113)

Gebrauchswert, handwerkliches Vorgehen und kollektives Arbeiten negieren jeglichen Geniekult und stellen die Autonomie des künstlerischen Subjekts in Frage, wie er besonders anschaulich in seiner Keuner-Geschichte *Herr Keuner und die Originalität* darlegt:

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. (BFA 18, 18)

Brecht ist ein „Meister der Klebologie“,¹⁰ er arbeitet bei der Herstellung seiner Typskripte mit „Schere und Klebstoff“¹¹, sodass sie „durch die vielen Schnittstellen und Überklebungen einen Objektcharakter“ er-

10 Hans-Joachim Bunge: Vorausbemerkungen zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Schriften Bertolt Brechts. Sonderdruck aus: *Mitteilungsblatt der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. (1958), H. 1–3, S. 23–30, hier S. 25; zit. nach Iliane Thiemann: Fragmente in laufenden Metern. Ein [fragmentarischer] Streifzug durch das Bertolt-Brecht-Archiv. In: Astrid Oesmann / Matthias Rothe (Hg.): *Brecht und das Fragment*. Berlin: Verbrecher Verlag 2020, S. 199–231, hier S. 220.

11 Thiemann: Fragmente, S. 225.

halten, durch den das verarbeitete Material und damit der „Entstehungsprozess sichtbar“ bleibt.¹²

Bestimmendes Strukturmerkmal von Brechts Drama und Theater ist folglich die Montage¹³ des ‚erbeuteten‘ und ‚gefressenen‘ Materials. Sie vor allem hat ihm von Seiten des dogmatischen sozialistischen Realismus den Vorwurf des „literarischen Formalismus“ eingebracht, der – so Brecht spöttisch – „simpel von der *décadence*“ abgeleitet wird. „Die literarischen Avantgardisten sind dekadente Bourgeois, fertig. Man muß also von ihnen absehen und bei den Klassikern lernen. [...] Die *Montage* etwa gilt als Kennzeichen der *décadence*. Weil durch sie die *Einheit* zerrissen wird, das *Organische* [kursiv im Original] abstirbt!“ (BFA 26, 328) Dementsprechend formuliert Brecht bitterböse und polemisch am 27. Juli 1938 in seinem *Journal*: „Die Moskauer Clique lobt jetzt *Hays* Stück ‚Haben‘ über den roten Klee. Das ist echter sozialistischer Realismus. Neu, weil alt. Hier schuf ein Genie, unberührt von Moden und Wirren der Zeit. Was ist Form? Hier ist Inhalt. Das Stück ist ein trauriger Schund, Sudermann ist dagegen ein Fortschritt.“ (BFA 26, 316)

Der Material-Begriff steht demnach in deutlichem Widerspruch zur Erbe-Konzeption des sozialistischen Realismus. Brecht wählt nicht aus nach Kriterien der Klassenzugehörigkeit oder des Klassenkampfes, die Kategorien auf- und absteigende Gesellschaftsformationen bzw. sogenannte dekadente und progressive Literatur sind für ihn keine produktiven politischen oder ästhetischen Kategorien, wenn es darum geht, was aus der Literatur der vergangenen Jahrhunderte zu gebrauchen ist.

Gegen den Vorwurf von Georg Lukács und

anderen, die „Techniken der Joyce und Döblin“ seien „lediglich Verfallsprodukte“, verteidigt Brecht trotz kritischer Distanz zu „diesen Dokumenten der Ausweglosigkeit“ ihre „wertvolle[n] hochentwickelte[n] technische[n] Elemente“, die da sind: „Innerer Monolog (*Joyce*), Stilwechsel (*Joyce*), Dissezierbarkeit der Elemente (*Döblin*, *Dos Passos*), assoziierende Schreibweise (*Joyce*, *Döblin*), Aktualitätenmontage (*Dos Passos*), Verfremdung (*Kafka*) [kursiv im Original].“ (BFA 22.2, 630) Kafka, mit dem er sich 1934 in Svendborg nochmals intensiv in Gesprächen mit Walter Benjamin auseinandersetzt, hält Brecht „für einen großen Schriftsteller“, bei dem „das Parabolische mit dem Visionären in Streit“ liege und dessen „Genauigkeit“ „die eines Ungenauen, Träumenden“ sei; Brecht lobt den *Prozeß*, wie Benjamin schreibt, als „ein prophetisches Buch“¹⁴.

Am deutlichsten orientiert Brecht sich jedoch – trotz Kritik im Einzelnen – an Alfred Döblins Konzeption einer epischen Schreibweise, insbesondere an seinem Roman *Berlin Alexanderplatz*, den er nach Fritz Sternbergs Auskunft mehrmals intensiv gelesen hat. In dem schon erwähnten Brief an Döblin betont Brecht ausdrücklich den „Fleiß“, „mit dem er“ dessen „literarische Werke studiert und sich die vielfachen Neuerungen, die [...] (Döblin) in die Betrachtungs- und Beschreibungsweise [...] (der) Umwelt und des Zusammenlebens der Menschen eingebracht“ hat, „zu eigen gemacht“ hat. Brecht lobt explizit Döblins „bahnbrechende[] Beschreibungstechnik“, seine „völlig neuartige[n] Gesichtspunkte“ und besonders die „Theorie von der Autonomie der Teile“ (BFA 29, 112).

Auffällig ist, dass Brecht sich in der Regel nicht nur auf einen Bezugstext konzentriert, sich nicht monokausal an einem Autor ori-

12 Thiemann: Fragmente, S. 223.

13 In Bezug auf die Verfremdung sieht Brecht sich „beim Aufbauen einer Aufführung eher wie einen Monteur als wie einen Gärtner“ (BFA 25, 429).

14 Walter Benjamin: Notizen Svendborg Sommer 1934. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. VI. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 523–532.

entiert, im Gegenteil, die Verwendung, Zitation und Montage, von sehr unterschiedlichen Prätexten ist charakteristisch für seine Arbeit. Bestes Beispiel ist schon das frühe Theaterstück „Baal“, das zwar als Gegenentwurf zu Hanns Johsts idealistischem, pseudosakralen Drama *Der Einsame* konzipiert ist, zugleich aber in einem engen intertextuellen Bezug zu Villon, Rimbaud und Verlaine, zum Alten Testament sowie zu Nietzsche und Wedekind steht. Trotz großem Interesse an Diderot ist Brecht kein Aufklärer und den Symbolisten und Surrealisten steht er, wie Walter Benjamin belegt, ambivalent gegenüber. Brecht ist auch kein Hegel-Schüler und kein Nietzsche-Adept – schon 1916 betont er, „daß er Nietzsche nicht mehr mag, während er sich für Spinoza begeistert“.¹⁵ Mit seiner Kritik an der Verelendungstheorie und seinem Ansatz beim hedonistischen „Glücksverlangen“ (BFA 23, 242) ist er auch kein dogmatischer ‚Marxist‘.

Seit seinen frühen Texten, vor allem dem *Baal*, betont Brecht Gebrauchen und Verbrauchen als Genuss, auch die Theorie des Materialwerts gehört in den Kontext der Konsumtion. Rückblickend sieht er in Baal zwar „den Untergang eines nur Genießenden in der schließlichen Unfähigkeit zum Genuß [...]“ (BFA 22.1, 264), aber 1953 bei der Beschäftigung mit der Oper *Die Reisen des Glücksgotts* betont er gleichwohl: „Es ist unmöglich, das Glücksverlangen des Menschen ganz zu töten [Hervorhebung im Original].“ (BFA 23, 242) Wirkliche Potentialität sieht Brecht in der Verbindung von Konsumtion und Produktion, im ästhetischen Bereich sich manifestierend in dem Gebrauchen von Material und dessen Verarbeitung im literarischen und theatralen Arbeitsprozess. Das individuelle Glücksstreben soll in einen kollektiven Produktionsprozess eingebettet werden und könnte so eine soziale

Dimension erhalten.¹⁶ Gleichwohl besteht auch für Brecht vor allem in seinen Texten zu Baal und im *Fatzer* der immanente Widerspruch vom „[S]treben nach dem Glück“, dem „Programm des Lustprinzips, das den Lebenszweck setzt“,¹⁷ und den „sozialen Beziehungen“ sowie der Kultur als Gegengewicht zur „Willkür des Einzelnen“ und seinen „Interessen und Triebregungen“, wie Freud es in seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* dargelegt hat: „Diese Ersetzung der Macht des Einzelnen durch die der Gemeinschaft ist der entscheidende kulturelle Schritt.“¹⁸

Brechts Arbeit mit dem gesammelten „Rohmaterial“ basiert auf seiner „großen Leidenschaft des Produzierens“ (BFA 23, 73) „im weitesten Sinne“, wozu etwa auch die „Liebe“, „Schachzüge“ oder „Spiele“ (BFA 26, 468)¹⁹ gehören, es besteht also ein be-

16 Vgl. Herbert Marcuse: Zur Kritik des Hedonismus. In: ders.: *Schriften*. Bd. 3. Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934-1941. Springe: zu Klampen 2004, S. 250-285. Neben Herbert Marcuse haben sich auch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno mit der Frage des Glücks auseinandergesetzt. Ähnlich wie Marcuse betonen sie, dass das „Ziel“ „das Glück aller Individuen“ sei und „daß kein individuelles Glück möglich sei, das nicht virtuell das der Gesamtgesellschaft in sich beschließt.“ Theodor W. Adorno: *Veblens Angriff auf die Kultur*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Prismen. Ohne Leitbild. Bd. 10.1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 72-96; hier S. 87; vgl. Pola Groß: *Adornos Lächeln. Das „Glück am Ästhetischen“ in seinen literatur- und kulturtheoretischen Essays*. Berlin/Boston: de Gruyter 2020.

17 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: ders.: *Studienausgabe*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Bd. 9. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt a. M.: Fischer 1974, S. 191-270, hier S. 208f.; vgl. auch Florian Vaßen: „Erst kommt das Fressen ...“. „Glücksverlangen“, Produktivität und „Materialwert“ – Nietzsches Antimoralismus, Spinozas Materialismus und Freuds Lustprinzip. In: ders.: „einfach zerschmeißen“, S. 200-223.

18 Freud: *Unbehagen*, S. 225.

19 „Produktion muß natürlich im weitesten Sinn genommen werden, und der Kampf gilt der Befreiung der Produktivität aller Menschen von allen Fesseln. Die Produkte können sein Brot, Lampen, Hüte, Mu-

15 Hanns Otto Münsterer: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22*. Mit Photos, Briefen und Faksimiles. Zürich: Arche 1963, S. 9.

sonders intensives Verhältnis von Konsumtion und Produktion von Material. Diese Vielgestaltigkeit und Widersprüchlichkeit beschreibt Heiner Müller treffend als „Materialschlacht Brecht gegen Brecht“.²⁰

2 Brechts Eigenmaterial und „Selbstverständigung“

Viele Schriftsteller bearbeiten bekanntlich immer wieder und über einen längeren Zeitraum ihre Texte, aber keiner, so meine zweite These, macht das so intensiv und so extensiv wie Bertolt Brecht. Seine Texte sind nie fertig, das von ihm zu Papier Gebrachte dient ihm grundsätzlich als Material für seine weitere literarische Arbeit bzw. für seine Theaterpraxis. Es geht also zum einen um verschiedene Textfassungen sowie mediale Variationen und zum anderen um das Verhältnis von Literatur und Theater, gerade auch bei der Lehrstück-Konzeption.

Für die lebenslange Beschäftigung mit einem ästhetischen und thematischen Material ist erneut Brechts *Baal* ein besonders prägnantes Beispiel: Die erste Fassung des *Baal* datiert von 1918, die zweite von 1919, 1920 kommt eine Buchpublikation nicht zu stande, die erste Veröffentlichung von 1922 im Kiepenheuer-Verlag kritisiert Brecht als zu „glatt“ (BFA 26, 129). 1926 entsteht

sikstücke, Schachzüge, Wässerung, Teint, Charakter, Spiele usw. usw.“ (BFA 26, 468)

20 Heiner Müller: Fatzner±Keuner. In: ders.: *Werke*. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223–231, hier S. 231.

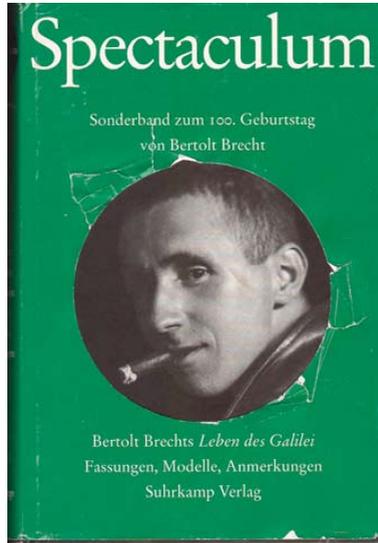
mit *Lebenslauf des Mannes Baal* unter dem Einfluss der Neuen Sachlichkeit eine neue, deutlich veränderte Fassung, in der Baal aus der Natur in die Großstadt geht und dort als Monteur arbeitet. 1929/30 experimentiert Brecht unter dem Titel *Der böse Baal der asoziale* mit kleinen Lehrstücken und 1955 stellt er schließlich eine letzte Fassung her.

Zuvor schreibt er 1953 rückblickend in dem Aufsatz *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* im Kontext der Fragment geliebtenen Oper *Die Reisen des Glücksgotts*: „Zwanzig Jahre nach der Niederschrift des ‚Baal‘ bewegte mich ein Stoff (für eine Oper), der wieder mit dem Grundgedanken des ‚Baal‘ zu tun hatte.“ (BFA 23, 241) Auch von vielen anderen Brecht-Texten gibt es mehrere Entwürfe und unterschiedliche Fassungen, von der *Maßnahme* z.B. fünf,²¹ vom *Leben des Galilei*, um noch ein weiteres Beispiel zu

nennen, kennen wir drei Fassungen, eine frühe von 1938/39, die amerikanische von 1947 und schließlich eine letzte von 1955/57 (vgl. BFA 5, 7–289).

Beim Dreigroschen-Komplex finden wir eine andere Art der Material-Verwertung in Form medialer Vielfalt: Auf die *Dreigroschenoper* von 1928 folgt 1930 das Filmexposé *Die Beule*, aus dem für Brecht geschei-

21 Siehe Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976; Steinweg erwähnt in seinem Nachwort „etwa 80 unterschiedliche Wortfolgen“ und betont ausdrücklich, dass Brecht seine Texte nicht als „Endprodukte“ ansieht, sondern als „in Entwicklung zu haltende Gefüge.“ (S. 484)



Drei Fassungen des „Galilei“: viel Material

terten Filmprojekt des Dreigroschenfilms (1930/31) entsteht 1932 *Der Dreigroschenprozess* als *Ein soziologisches Experiment*. Hinzu kommt 1933/34 im Exil der *Dreigroschenroman*, der in seiner Montageform eine Vielzahl von sichtbaren, kursiv gesetzten Zitaten enthält. Ergänzt man noch die große Anzahl von sehr unterschiedlichen Schallplatten mit den Songs der *Dreigroschenoper* sowie Brechts im Kontext der *Dreigroschenoper* veröffentlichte theoretische Überlegungen zum epischen Theater, vor allem zur „Literarisierung“ (BFA 24, 58) und zur „Trennung der Elemente“ (BFA 22, 156), dann wird eine vielgestaltige und heterogene mediale Materialverarbeitung sichtbar.

Seinen Schreibprozess beschreibt Brecht als „Selbstverständigung“, wie es im Kontext des *Fatzer*, seinem umfangreichsten und wichtigsten Fragment, heißt:

das ganze stück, da ja unmöglich,
einfach zerschmeißen für experiment,
ohne realität!
zur „selbstverständigung“²²

Brecht will „das ganze stück“ „zerschmeißen“, d. h. wie die Prätexte der Weltliteratur wird auch sein eigener Text, ein Konvolut von ca. 550 Seiten, ‚zerlegt‘, sodass er ihn als „Rohmaterial“ weiter verwenden bzw. neu zusammenstellen oder montieren kann. Der gesamte Arbeitsprozess dient vor allem „zur ‚selbstverständigung‘“ des Schreibenden. Das Wort Selbstverständigung hat Brecht in dieser handschriftlichen Notiz durch doppelte Unterstreichung hervorgehoben und zudem in Anführungsstriche gesetzt und damit als Zitat gekennzeichnet. Es ist zu vermuten, dass Brecht hier aus dem „Vorwort“ *Zur Kritik der politischen*

Ökonomie von Karl Marx zitiert, in dem es heißt: „Wir überließen das Manuskript (der *Deutschen Ideologie* - F.V.) der nagenden Kritik der Mäuse um so williger, als wir unsern Hauptzweck erreicht hatten – Selbstverständigung.“²³

In diesem Zusammenhang steht auch die Diskussion um Fragment und Fragmentarisierung,²⁴ also die Frage nach dem Scheitern eines Arbeitsprozesses, respektive nach dem Status eines Entwurfs oder einer unfertigen Fassung, weiterhin die Erprobung eines Textes und die bewusste Fragmentarisierung, entsprechend eben dieser Arbeitsweise der „Selbstverständigung“²⁵ bei *Fatzer* oder gemäß Heiner Müllers Überlegungen zum ‚synthetischen Fragment‘.²⁶ In einem Brief an Helene Weigel erwähnt Brecht 1928 seinen „*Urfatzer*“ (BFA 28, 312) und stellt damit sicherlich eine Verbindung zu Goethes *Urfaust* her, der neben „Kleists ‚Guiskard‘ und Büchners ‚Wozzeck‘“ – so Brecht – „zu einer eigentümlichen Gattung von Fragmenten“ „gehört“, „die nicht unvollkommen, sondern Meisterwerke sind, hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform.“ (BFA 24, 431–432) Heiner Müller greift diesen Vergleich der beiden Theatertexte auf: Das „*Fatzermaterial*“ ist „Brechts größte[r] Entwurf und einzige[r] Text, in dem er (Brecht) sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung [...]. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung.“²⁷

23 Karl Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie. In: ders./Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 13. Berlin: Dietz 1969, S. 3–160; hier S. 10.

24 Vgl. hierzu zuletzt Oesmann/Rothe (Hg.): *Brecht und das Fragment*.

25 Vgl. Florian Vaßen: „Das utopische Moment ist in der Form“. „Selbstverständigung“, Schreibprozess und theatrale Form – Heiner Müllers und Bertolt Brechts *Fatzer*. In: ders.: „*einfach zerschmeißen*“, S. 521–536.

26 Vgl. Heiner Müller: Ein Brief. In: ders.: *Werke*. Bd. 8, S. 174–177, hier S. 175.

27 Müller: *Fatzer*±Keuner, S. 229.

22 BBA 109/56 (hs.); Textstellen, die nicht in BFA enthalten sind, werden nach dem Bertolt-Brecht-Archiv mit der Sigle BBA und den entsprechenden Nummern zitiert; siehe auch Günter Glaeser: *Fatzer* [Kommentar]. In: BFA 10.2, 1120.

Die Differenz zwischen der Schreib- und der Anwendungsebene hat Brecht im Kontext der Lehrstück-Theorie besonders deutlich angesprochen: Unter dem Titel „Ftz-dok“, also Fatzerdokument, heißt es:

Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jenem Zweck identisch, zu dem sie verwertet wird. So ist das Fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum Lernen des Schreibenden gemacht.

Wird es späterhin zum Lehrgegenstand, so wird durch diesen Gegenstand von den Schülern etwas völlig anderes gelernt, als der Schreibende lernte. Ich, der Schreibende, muß nichts fertigmachen. Es genügt, daß ich mich unterrichte. Ich leite lediglich die Untersuchung und meine Methode dabei ist es, die der Zuschauer untersuchen kann. (BFA 10.1, 514, BBA 109/14 + 520/07)

Brecht zeigt hier, dass seine Lernprozesse als Schreibender andere sind als die bei der ‚Verwertung‘ in Form eines „Lehrgegenstand[s]“, respektive Materials. Brecht muss kein ‚fertiges‘ Werk schaffen, sein Schreibprozess muss nicht abgeschlossen sein, vielmehr „unterrichte[t]“ er sich selbst und macht dazu mit Hilfe des „Fatzerdokuments“ eine „Untersuchung“; „der Zuschauer“ dagegen soll Brechts „Methode“ in der Anwendung, also in der Praxis, „untersuchen“.

Brechts Theatertexte dienen im Zusammenspiel mit Musik, Bühnenbild und Schauspielkunst aber auch als besonders wichtiges Material für seine Theaterpraxis. Die Texte müssen sich bei den Inszenierungen ‚bewähren‘ und werden – ausgehend von der theatralen Praxis – immer wieder überarbeitet und modifiziert, neu gelesen und ausprobiert. Ihrerseits bildet die jeweilige Theaterpraxis das Material für Veränderungen und Bearbeitungen der Texte. Ohne Aufführungsmöglichkeit ist der Theatertext in seiner ästhetischen und politischen

Qualität, d. h. in seiner Brauchbarkeit, nicht überprüfbar, wie Brecht in seiner Exilzeit bei seinem äußerst unbefriedigenden Arbeiten für die Schublade erfahren hat.

Ausdruck dieses dialektischen Verhältnisses sind die von Brecht entwickelten Modellbücher, die er seit den 1940er Jahren, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, als er in der SBZ/DDR endlich selber inszenieren konnte, mit Unterstützung von Ruth Berlau konzipierte.²⁸ Mit Beschreibungen, Kommentaren und Analysen, mit Notaten und Protokollen, Noten, Skizzen und Zeichnungen, vor allem aber mit einer Vielzahl von Bühnenfotos werden der Grundgestus des jeweiligen Stückes sowie szenische Arrangements, die Gliederung der Fabel, Tempo, Ablauf der Aufführung und Varianten festgehalten. Brecht geht es dabei jedoch nicht um Vorschriften, nicht einmal um Vorbilder, sondern um experimentelle Entwürfe als Theater-Material zwecks Weiterentwicklung und Weitergabe seiner Theaterarbeit mit Blick auf spätere Inszenierungen. In der umfangreichen großformatigen Publikation *Theaterarbeit* von 1952, in der „6 Aufführungen des Berliner Ensembles“²⁹ versammelt sind, heißt es dazu:

Modelle zu benutzen ist eine eigene Kunst; so und so viel davon ist zu erlernen. Weder die Absicht, die Vorlage genau zu treffen, noch die Absicht, sie schnell zu verlassen,

28 Vgl. Bertolt Brecht: [„Katzgraben“-Notate 1953]. In: BFA 25, 399-490. „Während die Modellbücher Dokumente von Aufführungsergebnissen darstellen, sind die „Katzgraben“-Notate 1953 der erste und einzige Versuch Brechts, einen Probenprozeß darzustellen, der zum Aufführungsmodell führt.“ Werner Hecht: „Katzgraben“-Notate 1953. In: BFA 25, 542-578, hier S. 545; vgl. auch Iliane Thiemann: Fragmente, S. 225.

29 Berliner Ensemble/Helene Weigel (Hg.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Dresden: Dresdner Verlag 1952; vgl. BFA 5. Zu der oft übersehenen Bedeutung von Brechts *Theaterarbeit* vgl. Detlev Schöttker: Brechts „Theaterarbeit“. Ein Grundlagenwerk und seine Ausgrenzungen. In: *Weimarer Beiträge* 53 (2007), H. 3, S. 438-451.

ist das Richtige. Bei dem Studium von Modellen, von Erörterungen und Erfindungen beim Einprobieren eines Stücks, sollte man angesichts gewisser Lösungen von Problemen hauptsächlich der Probleme ansichtig werden. Gedacht als Erleichterungen, sind die Modelle nicht leicht zu handhaben. Sie sind nicht gemacht, das Denken zu ersparen, sondern es anzuregen; nicht dargeboten, das künstlerische Schaffen zu ersetzen, sondern es zu erzwingen. Nicht nur zur Abänderung der Vorlage, auch zur Annahme ist Phantasie nötig. (BFA 25, 398)

Diese Modellbücher sollen also „Vorlagen“, d. h. Material, für die praktische Theaterarbeit sein.

In einer anderen Weise spielt der Material-Begriff für Brecht auch auf den Proben eine auffällige Rolle. Von ihm und seinem Theaterkollektiv werden dabei Materialien vorgestellt und ausgebreitet, untersucht und geprüft, kritisiert und modifiziert. Die spezifische Form der Proben besteht aus dem „Ausprobieren [kursiv im Original]“ von „mehrere[n] Möglichkeiten“, wie Brecht in dem Text *Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen)* (BFA 22.1, 597–599) schreibt. Er versteht den „Probenleiter“ (BFA 22.1, 597), wie er den Regisseur nennt, nicht als genialen Künstler, der seinen Regieeinfall umsetzen und durchsetzen will, sondern als Handwerker mit „induktivem Vorgehen“ in einem kollektiven Prozess. Seine „Aufgabe ist es, die Produktivität der Schauspieler (Musiker und Maler usw.) zu wecken und zu organisieren“ (BFA 22.1, 597), indem er ihnen den Theaterraum, Bewegung und Geste, vor allem aber den Text und den sprachlichen Ausdruck als Material anbietet.³⁰ Brecht bezieht seine

Überlegungen zur „Schauspielkunst“ (BFA 22.2, 618) explizit auch auf nichtprofessionelle Schauspieler*innen und arbeitet mit Amateuren: „Von Anfang an wurden Amateure mit ausgebildet.“ (BFA 22.1, 555) Ausdrücklich betont er, dass „es sich lohnt, vom Amateurtheater zu sprechen“ (BFA 22.1, 593).

Auch die Zuschauer*innen sehen sich in Brechts epischem Theater nicht mit einem in sich geschlossenen Werk konfrontiert, Theaterautor, Regisseur*in und Schauspieler*innen geben keine feste Bedeutung, keine fertige Interpretation vor. Das Publikum soll angesichts des dargebotenen Materials vielmehr „eine Haltung“ entwickeln, „die auch in den Wissenschaften eingenommen werden muß“ – „eine staunende, erfinderische und kritische“ (BFA 26, 407), sodass ein Spannungsfeld zwischen Bühne und Publikum entsteht. Brecht lehnt es ab, „den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann“ (BFA 24, 59) – eine Formulierung, die schon auf das postdramatische Theater vorausdeutet. Für dieses „komplexe Sehen“ (BFA 24, 59) bedarf es – so Brecht – neben der „Schauspielkunst“ allerdings einer „Zuschaukunst“ (BFA 22.2, 618).

In Brechts Lehrstück-Konzeption bilden schließlich die komplexen poetischen Texte in besonderer Weise das Material oder – wie es auch gelegentlich heißt – die Folie, das Dispositiv für den Spielprozess der Teilnehmenden und Agierenden, denn: „Die Form der Lehrstücke ist streng“, d. h. konzentriert und in gewisser Weise redu-

30 Anschaulich präsentiert und erfahrbar wird neudings Brechts Probenarbeit durch 133 Tonbänder mit Aufzeichnungen von fast 100 Stunden von Brechts Proben des *Galilei*, seiner letzten Inszenierung im Jahr 1955/56, Tonbänder, die Stephan Suschke im Bertolt-Brecht-Archiv entdeckt und aus

denen er ein wichtiges Tondokument zusammengestellt hat. *Brecht probt Galilei 1955/56. Ein Mann, der keine Zeit mehr hat*. Originalaufnahmen. Ausgewählt und zusammengestellt von Stephan Suschke. Berlin: speak low 2021. [3 CDs mit Booklet] [Siehe auch die Besprechung von David Barnett in 3gh 2 (2021), S. 25–27.]



Auch eine Art von Materialverwertung: Brecht-Zitate zu Baustellenplanen! Universität Augsburg, 2011 (Foto: mf)

ziert, „jedoch nur, damit Teile der eigenen Erfindung und aktueller Art desto leichter eingefügt werden können.“ (BFA 22.1, 351) Die Lehrstücke stehen nicht für einen Lerninhalt, sie sind vielmehr Lehrgegenstand in Form von politisch-theatralem Material für den Lernprozess und die ästhetische Erfahrungsproduktion der Beteiligten, denn: „Es handelt sich bei diesen Arbeiten um Kunst für den Produzenten, weniger um Kunst für den Konsumenten“ (BFA 22.1, 167).

3 Der folgenreiche ‚Klassiker‘ Brecht als Material

Gegen Max Frischs Formulierung, Brecht habe die „durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers“³¹, stelle ich schließ-

31 Max Frischs Diktum (1965) von der „durchschlagende[n] Wirkungslosigkeit eines Klassikers“ in Bezug auf Brecht war vermutlich ironisch gemeint, wurde aber in der Folgezeit zu einem zentralen Aspekt in der Kritik an Brecht. Max Frisch: *Der Autor und das Theater*. In: ders.: *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 68–89; hier S. 73; Vgl. auch Frischs Äußerungen zu Brecht in: Max Frisch: *Tagebuch 1946–1949*. In: ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Sechs Bände. Bd. II 1944–1949. Hg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 347–750, zu Brecht besonders S. 593–603; Max Frisch: *Tagebuch 1966–1971*. In: ders.: *Gesammelte*

lich drittens die These auf: Brecht ist im deutschsprachigen Raum der wirkungsvollste Theater-„Klassiker“³² im 20. und 21. Jahrhundert und dient dementsprechend mit seinem epischen Theater und sogar mit seinen Lehrstücken als Material für vielfältige Theaterprozesse. Als ‚Klassiker‘ kann Brecht bezeichnet werden, weil er traditionelle theatrale Elemente, vorbildhafte Theater-Experimente und seine Zeit überdauernde Theaterformen miteinander verbindet, und wirkungsvoll ist er immer noch, wenn auch nicht direkt politisch, so doch politisch-ästhetisch. Er ist keineswegs ein ‚toter Hund‘, wie er lange und immer wieder vor allem im Feuilleton betitelt worden ist, vielmehr ist er seit vielen Jahren der meist gespielte Autor nach Shakespeare, und die heutige Theaterpraxis und viele aktuelle Inszenierungsstile sind ohne Brecht nicht denkbar.

Abgesehen von Brechts Regie-„Schülern“

Werke. Bd. VI. 1968–1975, S. 5–404, zu Brecht besonders S. 20–38.

32 Zu Brecht als Klassiker vgl. auch Hellmuth Karasek: *Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers*. München: Kindler 1982; ders.: *Vom Bürgerschreck zum Klassiker*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1995.

Peter Palitzsch, Egon Monk, Benno Beson und Manfred Wekwerth – später kann wohl auch Heiner Müller dazu gezählt werden – verwenden auch viele andere Regisseure*innen am traditionellen Stadttheater ebenso wie an Freien Theatern oder bei den großen weltberühmten Häusern Brechts theatrale Techniken und Theaterformen, als zurzeit bekannteste sind wohl René Pollesch und Frank Castorf zu nennen. Brecht beeinflusst sowohl das Theater, das in der realistischen Tradition steht, als auch das Regietheater, vor allem ist er ein Ausgangspunkt des sogenannten Postdramatischen Theaters. Selbst seine Schauspieltheorie,³³ die Jahrzehnte deutlich im Schatten von Konstantin S. Stanislawski, Lee Strasberg und Michail Tschechow stand, beeinflusst in neuerer Zeit verstärkt die Schauspieler*innen etwa bei Castorf und Milo Rau.

Besonders sichtbar aber ist Brechts Weiterwirken in der deutschsprachigen Dramatik: In Auseinandersetzung mit Brecht steht Max Frisch mit seinen ‚Lehrstücken ohne Lehre‘ und – wenn auch distanzierter – Friedrich Dürrenmatt mit seinen grotesken Komödien, weiterhin das Dokumentartheater eines Heinar Kipphardt und Peter Weiss, aber auch jüngere dokumentarische Experimente, das neue Volkstheater eines Franz Xaver Kroetz, ganz zu schweigen von einer ganzen Generation von Dramatikern aus der DDR; die bekanntesten sind Peter Hacks, Volker Braun und Heiner Müller. Letzterem diente Brecht außer Shakespeare, Büchner, Kafka, Artaud, Beckett als bevorzugtes Material: Neben Brechts *Büsching*-Entwurf steht Müllers *Der Lohndrucker*, die Lehrstücke *Die Horatier* und *die Kuriatier*

sowie *Die Maßnahme* entstehen neu und zugleich widerspruchsvoll weiterentwickelt als *Der Horatier* bzw. als *Mauser* sowie *Der Auftrag*; *Die Schlacht* bildet einen Kontrapunkt zu *Furcht und Elend des III. Reiches*. Besonders hervorzuheben sind Müllers gescheiterter Versuch, Brechts Fragment *Die Reisen des Glücksgotts* mit seinem *Glücksgott* weiterzuschreiben, und seine Experimente mit Brechts *Fatzer*-Fragment.

Es ist ungewiss, welchen Stellenwert in Zukunft das Brecht-Material in der Theater-Entwicklung haben wird, wie also ein „Theater der Zukunft“,³⁴ von dem Brecht mit Blick auf *Die Maßnahme* spricht, und wie „der höchste Standard technisch“ (BFA 26, 330), den er im *Fatzer* zu finden glaubt, aussehen werden. Aber Brechts Theater, seine Texte, seine Theorie und seine Praxis, werden weiter als Material eine kritische Verwendung finden. Brechts Materialwert-Theorie bildet, gerade auch auf ihn selbst angewandt, heute noch einen produktiven Ausgangspunkt für die Theaterpraxis. Zurecht weist Müller darauf hin: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.“³⁵ Aber dazu muss das Material gebraucht und praktisch erprobt werden. Deshalb ist Sebastian Kirschs Modifikation von Müllers Statement gleichermaßen zutreffend: „Brecht zu kritisieren ohne ihn zu gebrauchen ist Verrat!“³⁶ – also weiterhin praktische Kritik und kritische Praxis des Brecht-Materials. ¶

Florian Vaßen war von 1982 bis 2009 Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Hannover und u.a. Leiter des Studiengangs Darstellendes Spiel
florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de

33 In den „*Katzgraben*“-Notaten behauptet Brecht, dass das Theater in Bezug auf die Verfremdung „noch nicht weit genug“ sei, und betont: „Ich müßte die Schauspieler völlig umschulen und würde bei ihnen und beim Publikum einen ziemlich hohen Bewußtseinsstand benötigen, Verständnis für Dialektik usw.“ (BFA 25, 430)

34 Brecht referiert von Manfred Wekwerth. In: Brecht: *Die Maßnahme*, S. 262–266, hier S. 265.

35 Heiner Müller: *Fatzer*±Keuner, S.231.

36 Sebastian Kirsch. Brecht kritisieren ohne ihn zu gebrauchen ist Verrat! In: Theater der Zeit 67 (2012), H. 3, S. 61.

„WAS ERWARTET MAN NOCH VON MIR?“ – BERTOLT BRECHT BEI WERNER SÖLLNER

Felix Latendorf

„Es brechtete in den siebziger Jahren augenfällig von Temeswar über Klausenburg und Hermannstadt bis Bukarest.“¹ Damit diagnostizierte Peter Motzan für die jüngste Generation rumäniendeutscher Schriftsteller:innen² eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Bertolt Brechts. Panoramatisch stellt er die Dialogverfahren rumäniendeutscher Schriftsteller:innen wie u. a. Richard Wagner, Anemone Latzina, Rolf Bossert, Johann Lippet und Werner Söllner dar.

Der letztgenannte Söllner wurde 1951 in Neupanat/Horia im Banat geboren und starb 2019 in Frankfurt am Main.³ Sein schmales Werk, das einige Lyrikbände, noch weniger verstreute Prosa-Schriften sowie Essayistisches beinhaltet, steht bereits mit seinem Debütband *wetterberichte* (gedichte. Klausenburg 1975) unter dem Einfluss Brechts.⁴ Doch erst ein Jahr später tritt Söllner explizit in den Dialog mit Brecht – sein Gedicht

*Man erwartet noch etwas von mir*⁵ ist „anbert brecht“ gewidmet.

Dieses Gedicht soll nachfolgend im Mittelpunkt der Untersuchung Bertolt Brecht bei Werner Söllner stehen (II). Abschließend werden exemplarisch zwei weitere Auseinandersetzungen des rumäniendeutschen Schriftstellers mit dem Brechtschen Oeuvre beleuchtet (III).

In der Forschung wurde Söllners Werk besonders häufig in Beziehung zu intertextuellen Strategieverfahren gesetzt.⁶ Er selbst verweist – jedoch weniger offensichtlich – auf diese Verfahren, indem er sich auf den Traditionslinien von Heinrich Heine, Georg Trakl, Gottfried Benn⁷ oder Friedrich Hölderlin, Peter Huchel, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Johannes Bobrowski⁸ positioniert. Einen dezidierten Verweis Söllners, ebenfalls in der Tradition Brechts zu stehen, gibt es indes nicht. Dafür setzt er sich implizit in ein Verhältnis zu dessen „mündigen Nachfahren aus der DDR“⁹ und beschreibt zugleich das Lebensgefühl in den 1970er Jahren in Rumänien:

Einen so selbstverständlichen Umgang mit den Büchern moderner Autoren wie er hierzulande [in der BRD, F.L.] möglich ist, konnte

1 Motzan (1999, 146).

2 Hiermit wird die Generation an Schriftsteller:innen verstanden, die in den 1970er Jahren begannen, erste Publikationen vorzulegen. Im Kontrast dazu steht die Einteilung der gesamten rumäniendeutschen Literatur in Epochen. Wilhelm Solms schreibt im Vorwort des plakativ betitelten Bandes *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*: „So war die jüngste Epoche der rumäniendeutschen Literatur, die etwa von 1972 bis 1985 gedauert hat, nicht nur ihr künstlerischer Höhepunkt, sondern zugleich ihr Endpunkt.“ (S. 11)

3 Vgl. einführend zu Werner Söllners Leben und Werk: Detering: Art.: „Söllner, Werner“.

4 Vgl. bspw. das Eröffnungsgedicht *Ausspruch eines Baumes* (S. 5), das sich in den Diskurs des „Gesprächs über Bäume“ einschreibt. Vgl. dazu Brecht: An die Nachgeborenen. In: ders. (1988, Bd. 12, 85-87) u. Rduch (2017).

5 Sowohl in Söllner (1976a, 74f.) als auch in ders. (1976b, 24f.).

6 U. a. wird von seinem „intertextuellen Erinnerungsprojekt“ (Vgl. Schau [2003, Kap. 2]), seiner „ausgeprägten und auffälligen Intertextualität“ (Tudorica [1997], zit. n. Schau [2003, 97, Anm. 95]) oder einer „teleskopartigen Intertextualität“ (Campbell [2017, 66]) gesprochen.

7 Vgl. Söllner (1994b, 12).

8 Vgl. Söllner (2017a, 47).

9 Motzan (1976, 97) u. vgl. ders. (1999, 145f.).

man zwar nicht pflegen; aber die relativ liberale Informationspolitik machte es ein paar Jahre lang möglich, in den Universitätsbibliotheken Hugo Friedrich und Levi-Strauss in der richtigen Reihenfolge zu lesen; wenn in den Literaturseminaren von Trakl und Werfel die Rede war, weil gerade der deutsche Expressionismus „dran“ war, brüteten die Interessiertesten unter den Studenten außerhalb der Uni auch über Hans Henny Jahnn oder Carl Sternheim. Und in den Buchhandlungen kauften die Literaturbesessenen unterm Ladentisch und für relativ viel Geld Taschenbuchausgaben von Hans Magnus Enzensberger ebenso wie von Ernst Jandl, Neuerscheinungen von Günter Kunert ebenso wie von Volker Braun oder Karl Mickel.¹⁰

Um zu vermeiden, dass der Intertextualitäts-Begriff überstrapaziert wird – wie im Querschnitt durch die Forschung skizziert wurde –, soll auf Gérard Genettes Theorie der „Transtextualität“¹¹ zurückgegriffen werden. Mit Transtextualität ist nach Genette alles das gemeint, was einen Text in eine „geheime oder manifeste Beziehung zu anderen Texten bringt“¹². Die Einteilung in fünf Typen von Transtextualität (Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität)¹³ erlaubt es, die komplexen transtextuellen Strategieverfahren Söllners differenzierter zu erfassen und zu beschreiben.

II

Während die Widmung „an bert brecht“ Söllners Gedicht *Man erwartet noch etwas*

von mir¹⁴ in eine augenscheinliche Beziehung zu dem gewidmeten setzt, ist jedoch bereits der Titel als Anspielung zu lesen, als Umformulierung der Brechtschen Frage: „Was erwartet man noch von mir?“ Der Titel als Intertext bezieht sich auf Brechts Poem *Der 4. Psalm*.¹⁵ Aus der Kombination von paratextueller Widmung und intertextueller Anspielung konstruiert sich das architextuelle Formprinzip des Söllnerschen Gedichts: in Bezug auf Ersteres als Dialog mit dem Zugeeigneten, in Bezug auf Letzteres als Gattungstransfer des Psalms.

Die Beschäftigung in der expressionistischen Dichtung mit den Psalmen der Bibel und deren Stilmerkmalen (Prosagedicht, Parataxe, Dialogstruktur, usw.) bildete für Brecht die Grundlage seiner Auseinandersetzung mit dieser Form.¹⁶ Für Söllner wiederum ist allein Brechts *Der 4. Psalm* grundlegend – erst durch dieses Gedicht, erst durch den Dialog mit Brecht entsteht sein Text.¹⁷

Formal übernimmt Söllner Brechts numerisches Prinzip und gliedert seinen Text in vier Abschnitte. Brechts Gedicht hingegen ist lediglich in drei Abschnitte aufgeteilt. Daher kommt dem vierten und letzten Part (S, V. 25f.) des Söllnerschen Gedichts eine besondere Aufgabe zu, nämlich eine repetitive. Die Frage „warum ist also nicht ruhe?“ (S, V. 25) ist ebenfalls ein Zitat aus dem Brechtschen Psalm-Gedicht (B, V. 7). Das abschließende „man erwartet noch etwas von mir“ (S, V. 26) wiederholt den Titel,

10 Söllner (1990, 134).

11 Genette (1993).

12 Ebd., S. 9.

13 Genettes terminologische Einteilung verlangt eine gleichartige Fusion der Begriffe Transtextualität (Paratextualität usw.) und Text, wie sie das bereits existierende Wort des „Intertextes“ mit den Begriffen Intertextualität und Text unternommen hat. Für Genette sind Intertexte demnach eine Unterkategorie von Transtexten. Solche Intertexte treten als Zitat, Plagiat und Anspielung auf. Vgl. ebd., S. 10.

14 Im Folgenden werden die Verse des Gedichts im Text mit der Sigle „S, V. #“ zitiert – die Strophenummerierungen und Leerzeilen werden dabei nicht berücksichtigt.

15 In: Brecht (1988, Bd. 11, 32f.). Im Folgenden werden die Verse des Gedichtes mit der Sigle „B, V. #“ zitiert – die Strophenummerierungen und Leerzeilen werden dabei nicht berücksichtigt.

16 Vgl. Mautner (2001, 84-96).

17 Insofern lässt sich Söllners *Man erwartet noch etwas von mir* als Hypertext von Brechts *Der 4. Psalm* verstehen. Vgl. Genette (1993, 14f.).

rahmt das Gedicht, führt somit zurück zu Brecht. Der Dialog, der durch die Widmung und das Zitat aufgenommen wurde, führt am Ende zu seinem Ausgangspunkt.¹⁸

Auch auf der lautlichen Ebene übernimmt das Gedicht den Duktus der Brechtschen Verse. Heißt es bei jenem im zweiten Vers „[i]ch habe alle Patiencen gelegt“ (B, V. 2), spricht das lyrische Subjekt bei Söllner in einem Parallelismus: „ich habe meine fragebogen vorgelegt“ (S, V. 2). Das Tempus beider Gedichte bewegt sich erst im Perfekt, dann im Präsens, die Reden der lyrischen Subjekte richten sich an eine Masse. Inhaltlich spiegelt sich dies in beiden Texten: Nachdem aufgezählt wurde, was das jeweilige lyrische Subjekt bereits geleistet hat – Brechts hat „alle Bücher in den Ofen gestopft“ (B, V. 3) und „[a]lle Weiber geliebt“ (B, V. 4), Söllners ist „bei allen meistern [...] in die leere gegangen“ (S, V. 4f.) –, wird die Masse direkt sich rechtfertigend angesprochen – bei Brecht: „Ich habe zu verstehen gegeben, daß man das Hohe Lied von mir / nicht mehr erwarten darf. [...] Wer immer es ist, denn ihr sucht: ich bin es nicht.“ (B, V. 10-13) und bei Söllner: „hört freunde auf / mit eurem weisen nicken“ (S, V. 7f.).

Doch während Brechts lyrisches Subjekt sich im dritten Abschnitt zurücknimmt

18 Jan Wagner beschreibt den Effekt einer solchen Bewegung anhand eines Gedichts von T. S. Eliot in seiner Rede „Ein Knauf als Tür. Wie Gedichte beginnen und wie sie enden“ folgendermaßen: „Eliot unterläuft anderswo dieses Prinzip [der Kreislauf des Werdens und Vergehens, F.L.] und gestaltet einen Raum, dessen Ausgangstür, tritt man hinaus, sogleich wieder hineinzuführen scheint: ‚In my beginning is my end; lautet der Anfangsvers, der Schluss hingegen, in dem er die Worte umstellt, ‚In my end is my beginning‘ – und macht so die Schleife, die nie endende Acht perfekt. Und vielleicht ist dies ein nicht unerheblicher Effekt einer geglückten letzten Zeile: Dass, nachdem uns die erste zur zweiten, die zweite zur dritten, die dritte zur vierten Zeile geführt hat und so weiter, sie uns an den Anfang zurückzwingt, den Wunsch in uns weckt, mit der Lektüre ein weiteres Mal zu beginnen, und das sogleich.“ In: Wagner (2017, 243).

und ein blasphemisches Lamento an die Gesellschaft das Gedicht beschließt, greift Söllners Subjekt am Ende des dritten Parts Brechts Bild der ausgelegten Patiencen wieder auf: „ich wollte ein großer Spieler werden – / aber das as mußte ich immer im ärmele halten“ (S, V. 21f.). Wiederum wird auf den Anfang verwiesen, auf den Intertext.

Peter Motzan kommt in seiner Analyse auf einen ähnlichen Befund bezüglich der Differenz zwischen Brechtschem und Söllnerschem Gedicht:

Zwischen Ich und gesellschaftlichem Umfeld klafft in beiden Texten ein Riß. Doch während Brechts auf Provokation angelegte Konfessio blasphemische Züge trägt und aus Überdruß und Langeweile in paradoxen Wendungen die Verweigerung zum Überlebensprinzip in einer verkehrten Welt erhebt, kommt in Söllners Gedicht ein anlehungsbedürftiges, fragendes, in seinen Bewegungen eingeschränktes Subjekt zu Wort, das allerdings noch nicht sein letztes gesprochen hat und trotz aller Enttäuschung und Zurückweisung das Prinzip des Weitermachens, des Weitersuchens vertritt.¹⁹

Für Söllner ist *Der 4. Psalm* Anfangs- und Endpunkt zugleich, nur die Nuancierung in den Aussagen unterscheidet sein Gedicht von dem Brechts. Darüberhinaus integrierte der rumäniendeutsche Dichter seinen Text in überarbeiteter Form in den 1978 erschienenen Gedichtband *Mitteilungen eines Privatmannes*. An prominenter erster Stelle eröffnet es nicht nur den Band, sondern auch den ersten Zyklusteil, der überschrieben ist mit: „Man erwartet noch etwas von mir“. Das Gedicht hingegen trägt nun den Titel *Was erwartet man noch von mir?*²⁰. Neben formalen Änderungen bei der Groß- und Kleinschreibung sowie der Interpunktion²¹

19 Motzan (1999, 151). Vgl. auch Kegelmann (1995, 36f.).

20 Söllner (1978, 7f.).

21 „Meine Neigung zur Modernität ging, als ich meine erste Gedichtsammlung schrieb, so weit, daß ich

dividuelle Wirklichkeit, die sowohl wirklich als auch unwirklich, die mal Tatsache und mal Traum sein kann. Entscheidend, was wirklich ist und was nicht, ist nun nicht mehr eine vorgegebene Doktrin, sondern der individuelle Blickpunkt. Söllner fasst diesen Blick sechs Jahre später in seiner Frankfurter Poetikvorlesung durch die Metapher des Kaleidoskops. Eine zerbrochene Scherbe aus der Wirklichkeit erlaubt einen neuen Blick auf diese. Mit einem Wittgenstein Zitat verdeutlicht er dies:

„Das Bild“ das im Kaleidoskop [...] entsteht, „stimmt mit der Wirklichkeit überein oder nicht; es ist richtig oder unrichtig, wahr oder falsch. Das Bild stellt dar, was es darstellt, unabhängig von seiner Wahr- oder Falschheit (...) Was das Bild darstellt, ist sein Sinn.“²⁷

Für die Menschen in der Wirklichkeit einer Diktatur, die die Brechtsche Dialektik ausblendet, heißt dies nach Söllner, dass sie ein Vorrecht darauf haben, „ihre Welt kaleidoskopisch zu betrachten“²⁸. Dies gilt dezidiert für ihn²⁹ und begründet sein Verständnis von Literatur, als „etwas ganz und gar Entbehrliches und dennoch wirksam[es]“³⁰. Durch den Dialog mit Brecht reflektiert die lyrische Sprechinstanz des Gedichts die poetische Möglichkeit, mit der Wirklichkeit umzugehen. Und gewinnt eine Losung, die mit Brecht verknüpft und durch eine Alliteration ausgestellt, höchst poetologisch ist: auf Tatsachen und Träumen Tango tanzen mit der Dialektik.

Die Basis eines für ihn poetischen Grundmotivs gewinnt Söllner in der Auseinandersetzung mit Brecht in dem Gedicht *Man erwartet noch etwas von mir*. Das Wortspiel von Lehre und Leere in den Versen „bei

allen meistern meiner halb verbrauchten jugend / bin ich in die leere gegangen“ (S, V. 5f.) nimmt der rumäniendeutsche Schriftsteller vier Jahre später wieder auf: „Ach so, Sprachlehre, Sprachleere.“ Das Gedicht *Sitzkrieg des Dichters*³¹, das überdies auf Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters*³² anspielt, formuliert eine zentrale Erkenntnis Söllners: Für ihn als rumäniendeutschen Dichter, einen deutschsprachigen in Rumänien, einen polyglotten, der aus dem Rumänischen ins Deutsche und anders herum übersetzt, ist Sprache leer sowie jedwede Lehre von Sprache.³³

Vor allem in seinen Gedichten ist dieses Motiv eingeschrieben. In seinem Langgedicht *Schneeballgedicht*³⁴ heißt es beispielsweise: „Es ist, es verschlägt mir / die Sprache, es ist die Herrschaft / der Redner über die Sprachlosen“. Die Herrschaft der Redner über die Sprachlosen, die Herrschaft der Sprachmächtigen über die Sprachohnmächtigen hat politische Dimension. Hier rührt Söllner an seinen Lebensumständen in Rumänien. Er weiß, wer die Sprachmächtigen sind und dass er ein Sprachohnmächtiger ist. Die Konsequenz daraus ist eine generelle Sprachskepsis. Sie mündet in der Erkenntnis der Sprachleere.

15 Jahre später knüpft Söllner an die Verse des *Schneeballgedicht[s]* an, wenngleich mit einer anderen Stoßrichtung. In seinem Poem *Seestück*³⁵ heißt es: „Freiheit, wortlos zu sein! // Als sei jenseits der Sprache / eine andere, flüssige Welt.“ Waren im *Schneeballgedicht* die Sprachlosen noch die Beherrschten, sind hier die Wortlosen die Freien. Söllners Gedicht attestiert der Sprachlosigkeit keine Leere mehr, sondern eine Freiheit. Die Wortlosen sind frei, weil sie „jenseits der Sprache“ eine „andere,

27 Söllner (1994a, 125).

28 Ebd., S. 131.

29 Vgl. ebd., S. 133f.

30 Ebd., S. 134: „Literatur ist ein Zeichen, das bedeutet, daß mindestens ein Mensch noch lebt: der, der sie liest.“

31 In: ders. (1980, 29).

32 In: Brecht (1988, Bd. 12, 29).

33 Vgl. dazu vertiefend Söllner (2017b).

34 In: ders. (1978, 58-61).

35 In: ders. (1993, [9]).

flüssige Welt“ erkennen. Eine Welt, in der es möglicherweise keine Sprache mehr gibt, somit keine Sprachleere.

Jedoch weist *Seestück* keinen Weg in diese sprach-, wortlose Welt, sondern verdeutlicht das es immer nur ein Annähern an diese gibt: „Doch kaum bewegt sich / das Segel, zieht das Geisterschiff / seine Bahn, an den Inseln / vorbei“. Lediglich in Momenten ist diese Welt sichtbar. Die Zeit reißt das Geisterschiff dieser Welt mit sich fort. Werner Söllner nahm das Gedicht auch in seinen letzten Band *Knochenmusik* von 2015 auf (S. 47), der zwar weiterhin um dieses poetische Motiv kreist und nach jener „flüssigen Welt“ sucht,³⁶ aber keine Antwort findet.

In einem seiner beiden letzten veröffentlichten Gedichte beendet Söllner seine Suche, endet sein Schreiben, findet das poetische Motiv seine Erlösung. Der programmatische Titel *Leg den Stift weg, es ist alles*³⁷ weist den Weg, den das Gedicht vom Titel über ein Enjambement in den ersten Vers schlägt:

gesagt. [...]

In den Regalen hinter dir Worte, Worte,

Worte. Plunder und Wunder. Erfüllung

und Leere. So viel gesprochen hast du, und

nichts

gesagt. Nichts von den Wahrheiten, vom

Irrtum

noch weniger.

[...]

Die lyrische Sprechinstanz des Gedichts richtet sich mutmaßlich an einen Dichter. Sie fordert ihn auf den Stift wegzulegen.

³⁶ Siehe zum Beispiel: *Besuch* – „Guten Tag, Sprache. Lang / nicht gesehn.“ (S. 11); *Leeres Zimmer* – „zuschauen / ohne ein Wort, wie uns langsam / verläßt, was uns längst schon / verlassen hat.“ (S. 31) oder *Landregen* – „Ein Engel aus Blei, / wie aus der Sprache gefallen, fällt mir / ins Wort: Der Krieg / hat noch nicht aufgehört.“ (S. 33).

³⁷ In: Söllner (2018, 104, V. 1 u. 3-7).

Worte sind in den Regalen verstaub, mutmaßlich beim Staub. Worte wie „Plunder und Wunder“, die sich im Reim anziehen und doch keinen semantischen Bezug zueinander haben. Und auch Worte wie „Erfüllung / und Leere“, die sich in dem poetischen Motiv der Sprachleere wiederfinden. Die Erfüllung aller Wörter in der Sprache ist die Leere. Es bleibt nichts als die Erkenntnis, dass der Dichter „viel gesprochen“ und trotzdem „nichts / gesagt“ hat.

Dass dieses Motiv, das Söllner aus der Auseinandersetzung mit Brecht gezogen hatte, in seinem letzten Poem ins Zentrum rückt, verdeutlicht die Bedeutung Brechts für den rumäniendeutschen Dichter. Insofern ist es nicht allzu abwegig, Söllners *Leg den Stift weg, es ist alles* mit Brechts *Ach, wie doch einst ich sie sah*³⁸, in Verbindung zu setzen:

ACH, WIE DOCH EINST ICH SIE SAH, wie ich

selber, nicht neu in der Welt war

Neu doch sollte sie sein. O fröhliche Zeit des

Beginnens!

Weiß das Blatt und der Stift umreißt die

umfangliche Planung!

Erste Linie im Nichts, kühn steigend durchs

Nichts in das Alles!

Ausheben des Grunds und tiefes: hoch wird

der Bau sein.

Sehen des nie Gesehenen! Ausprobieren des

Neuen!

Bei Brecht beginnt es mit dem Stift, der Linien „durchs Nichts in das Alles“ zieht. Bei Söllner wird der Stift weggelegt, denn „es ist alles gesagt“. Der rumäniendeutsche Dichter knüpft Anfang und Ende zusammen. Sein letztes Gedicht, als Abschiedsgedicht konstruiert, verweist auf ein Poem Brechts, das ein Beginnen beschreibt. Söllner steckt somit einen Rahmen vom Anfang zum Ende und vom Ende zum Anfang:

³⁸ In: Brecht (1993, Bd. 15, 215).

KLEINES EMIGRANTENLIED

[...]

Schreib in offenem Gelände
uns beiden ein Stück
vom verstümmelten Ende
zum passenden Anfang zurück.³⁹

Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt** (1988-1993): Gedichte I-V. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a. Bd. 11-15. Berlin, Weimar.
- Campbell, Paul-Henri** (2017): „Helle Träume berichten von dunklem“. Imaginationen von Vergangenheit und Gegenwart in Werner Söllners *Der Schlaf des Trommlers* (1992). In: *Die Wiederholung. Zeitschrift für Literaturkritik* Nr. 4, S. 56-79.
- Detering, Heinrich**: Art.: „Söllner, Werner“. In Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Online unter: <http://www.munzinger.de/document/16000000531>. [abgerufen am 8. August 2020].
- Genette, Gérard** (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.
- Kegelman, René** (1995): „An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache...“ Zur Situation rumäniendeutscher Literatur der achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefelds.
- Mautner, Josef P.** (2001): Art.: „Psalmen“. In: Brecht Handbuch. Bd. 2. Gedichte. Hg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar, S. 84-96.
- Motzan, Peter** (1976): Nachwort. In: Vorläufige Protokolle. Anthologie junger rumäniendeutscher Lyrik. Hg. v. Peter Motzan. Klausenburg, S. 93-101.
- (1999): Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht. In: Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag. Hg. v. Ferenc Száz u. Imre Kurdi. Budapest, S. 139-165.
- Rduch, Robert** (2017): „Gespräch über Bäume“. Kleine Geschichte eines Missverständnisses. In: *Wortfolge. Szyk Słów* Nr. 1, S. 99-113.
- Schau, Astrid** (2003): Leben ohne Grund. Konstruktion kultureller Identität bei Werner Söllner, Rolf Bossert und Herta Müller. Bielefeld.
- Solms, Wilhelm** (1990): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hg. von Wilhelm Solms. Marburg, S. 11-24.
- Söllner, Werner** (1975): wetterberichte. gedichte. Klausenburg.
- (1976a): Gedichte. In: Vorläufige Protokolle. Anthologie junger rumäniendeutscher Lyrik. Hg. v. Peter Motzan. Klausenburg, S. 68-76.
- (1976b): Man erwartet noch etwas von mir. Gedichte. In: *Neue Literatur* 27, H. 2, S. 23-30.
- (1978): Mitteilungen eines Privatmannes. Gedichte. Klausenburg.
- (1980): Eine Entwöhnung. Gedichte. Bukarest.
- (1988): Kopfland. Passagen. Gedichte. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- (1990): Nachwort. In: Franz Hodjak: Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte. Frankfurt a. M., S. 125-141.
- (1992): Der Schlaf des Trommlers. Gedichte. Zürich.
- (1993): Zweite Natur. Gedichte mit Radierungen von Konrad Maas. München.
- (1994a): Die Entstehung der Wirklichkeit im Kaleidoskop. Frankfurter Vorlesung. In: *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik* 42, H. 1, S. 124-155.
- (1994b): „Von den Nöten der Freiheit“. [Gespräch mit Edith Konradt]. In: *Halbasien* 4, H. 2, S. 11-20.
- (2015): Knochenmusik. Gedichte. Mit einem Nachwort von Eva Demski. Frankfurt a. M.
- (2017a): Was hat die Tradition in der Moderne verloren? Ungereimte Gedanken zum Reim und anderen Anrührigkeiten. In: *Die Wiederholung. Zeitschrift für Literaturkritik* Nr. 4, S. 38-52.
- (2017b): Kann Sprache noch Heimat sein. Sieben diagnostische Gegenfragen nebst einem abschließenden Behandlungsvorschlag. In: *Die Wiederholung. Zeitschrift für Literaturkritik* Nr. 4, S. 30-37.
- (2018): Der Pinscher und die Sesamlady; Leg den Stift weg. In: Wohnblockblues mit Hirtenflöte. Rumänien neu erzählen. Hg. von Michaela Nowotnick und Florian Kühner-Wielach. Berlin: Wagenbach, S. 103-104.
- Tudorica, Christina** (1997): Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur. Tübingen/Basel.
- Wagner, Jan** (2017): Der verschlossene Raum. Beiläufige Prosa. München. ¶

39 In: Söllner (1992, 63, V. 4-8).

DER CHINESISCHE LYRIKER LI PO IN BRECHTS GEDICHTEN

*XUE Song**

Die zweite Chinabegeisterung in Europa, zu Anfang des 20. Jahrhunderts, folgte auf zumindest zwei Impulse, einerseits die Taoismus-Rezeption, andererseits die Vorstellung und die Rezeption chinesischer Literatur, vor allem von Gedichten aus der Tang-Dynastie.¹ Brecht notierte seine gedankliche Übereinstimmung mit Laotse in seinem Tagebuch (zwischen dem 16. und 21. September 1920).² Seine Faszination und Begeisterung für chinesische Kultur und Kunst setzte zum Teil zeitgleich mit der Rezeption chinesischer Tang-Gedichte im deutschen Sprachraum ein, deren Übersetzung zu Anfang des 20. Jahrhunderts durch eine Reihe von Autoren verfügbar gemacht wurde. Über Brechts zweifache Kontinuität der Rezeption der chinesischen Philosophie und Poesie habe ich in meinem Buch durch einzelne Textanalysen einen weiten, materialreich dokumentierten Überblick gegeben.³ In diesem Aufsatz lege ich den Schwerpunkt auf Brechts Beschäftigung mit dem chinesischen Lyriker Li Po.⁴ Bereits in seinen Schuljahren begegnete Brecht, nach der Erinnerung seines Freundes Hanns Otto Münsterer, chinesischen Gedichten mit großem Interesse.⁵ Offenbar öffneten

die Übertragungen von Otto Hauser und Klavand Brechts Augen für die Welt der chinesischen Lyrik. Er war in der Schulzeit mit einer Buchreihe von chinesischen Gedichten vertraut, unter anderem auch mit der Lyrik von Li Po. Li Po gehört zum Typ des vagabundierenden Dichters, der sich deshalb nicht, wie sonst im alten China üblich, um eine offizielle Karriere bemühte und Beamter wurde.⁶ Er behielt lieber seine Freiheit und war bekannt für sein Wanderleben, sein ausgeprägtes poetisches Talent und seine außergewöhnliche Phantasie. Er wurde jedoch Opfer einer Intrige am Kaiserhof und musste ins Exil gehen. Hans Bethges Nachdichtung *Die chinesische Flöte* und Klavands Nachdichtung *Li-tai-pe* hinterließen bei Brecht einen tiefen Eindruck von Li Po, seinen Gedichten und seiner Lebensweise, so dass er während der Schulzeit ein kleines Gedicht *Litaipee* schrieb. Am 26. Januar 1919 las Brecht seinem Freund Hanns Otto Münsterer dieses scherzhafte „chinesische“ Gedicht vor. Es handelt vom Dichter Li Po, dessen hohe sprachliche und dichterische Begabung sowie integren Charakter Brecht dort beschrieb:⁷

Litaipee kann in siebzig Sprachen reden.
Siebzig Teufel der Hölle können ihn nicht
versuchen.
Litaipee kann in siebzig Sprachen beten.
In siebzig Sprachen kann Litaipee fluchen.⁸

Dieses kurze Gedicht zeigt, dass sich Brecht mehr oder weniger über die Lebensweise Li

* School of Foreign Languages, Shanghai Jiao Tong University, 200240 Shanghai, China

1 Vgl. Weijia Li: China und China-Erfahrung in Leben und Werk von Anna Seghers. Phil. Diss. Bern 2009, S. 20.

2 Vgl. GBA Bd. 26, S. 168.

3 Vgl. Song Xue: Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption. München 2019.

4 Li Po: d.i. Litaipe, Li Tai Po, Li Bai: 李白 701–766. In dieser Arbeit wird die Schreibweise der chinesischen Dichter gewählt, die Brecht in seiner Arbeit benutzt.

5 Vgl. Hanns Otto Münsterer: Bert Brecht. Erinne-

rungen aus den Jahren 1917–1922. Berlin 1966, S. 43.

6 Vgl. GBA Bd. 14, S. 594.

7 Ebd., S. 90.

8 Ebd.

Pos informiert hatte. In der Einleitung des Buches *Die Chinesische Dichtung*⁹ wird das Leben Li Pos so beschrieben, dass Li lieber seine Freiheit behalten, seinen eigenen Bedürfnissen nachgehen und sich nicht von gesellschaftlichen Normen deformieren lassen wollte. Statt sich um eine offizielle Karriere zu bemühen, liebte er es zu wandern, zu trinken und zu dichten. Das kleine Gedicht zeigt Brechts besondere Begeisterung für Li Po. Jedoch wurde das Gedicht nicht veröffentlicht. Dennoch markiert es seinen ersten Versuch, in einem Gedicht Li Po als Figur darzustellen.

Als sich Brecht im Exil wieder den chinesischen Lyrikern zuwandte, tauchte Li Po wiederum in dem Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* auf, das zu Brechts Exillyrik der Jahre 1933 bis 1938 gehört. Offenbar schrieb Brecht das Gedicht in den frühen Jahren seines Exils, und zwar um 1934.¹⁰

DIE AUSWANDERUNG DER DICHTER¹¹

Homer hatte kein Heim
 Und Dante mußte das seine verlassen.
 Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege
 Die 30 Millionen Menschen verschlangen
 Dem Euripides drohte man mit Prozessen
 Und dem sterbenden Shakespeare hielt man
 den Mund zu.
 Den François Villon suchte nicht nur die Muse
 Sondern auch die Polizai
 »Der Geliebte« genannt
 Ging Lukrez in die Verbannung
 So Heine und so auch floh
 Brecht unter das dänische Strohdach.

Das Gedicht bezieht sich nicht nur auf Flucht und Verbannung westlicher Heimatloser, Verjagter und Wandernder. Auch die Dichter Li Po und Tu Fu der Tang-Dynastie kommen vor, deren Lebenszeit sich

überschnitt. Li Po war zwölf Jahre älter als Tu Fu und mit diesem gut befreundet. Die beiden zusammen werden von der chinesischen Nachwelt auch „Li Du“ („李杜“) genannt und genießen hohes Ansehen in der chinesischen Literaturgeschichte. Beide Lyriker mussten während der Bürgerkriege der „An-Lushan-Rebellion“¹² in die Provinz Sichuan (四川) im Südwesten Chinas fliehen.¹³ Sie führten jahrelang ein Wanderleben und schrieben engagierte Gedichte über die Not der einfachen Leute in den Kriegswirren, deren Grausamkeiten Brecht im Gedicht kritisiert. Die Bürgerkriege, die „30 Millionen Menschen“ verschlangen und die Dichter obdachlos machten, bedrohten nicht nur die Existenz der Dichter, sondern auch deren Geist.

Das Erscheinen der chinesischen Dichter Li Po und Tu Fu in Brechts Gedicht schafft eine Verbindung westlicher und östlicher Elemente in einem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang, ein fiktives Kollektiv berühmter Dichter der Weltliteratur, in das Brecht sich selbst integriert. Brecht sucht nach einer Zugehörigkeit zu einer ehrenvollen Gemeinschaft, in der er Trost, Ermutigung und Selbstachtung finden kann. In diesem Zeitraum war er zwar von seiner Situation als Schriftsteller im Exil ohne Leser enttäuscht, aber fest davon überzeugt, in absehbarer Zeit bald wieder nach Deutschland zurückkehren zu können. Obwohl geographisch von Deutschland entfernt, hat er sich innerlich seinem Heimatland ange-

12 Die „An-Lushan-Rebellion“ („安史之乱“, 755–763) wurde nach ihrem Anführer benannt. An Lushan (安祿山, 703–757) war seit den 740er Jahren zum mächtigen General-Gouverneur in den gesamten Grenzlanden aufgestiegen. Am 16. Dezember 755 löste er einen Aufstand gegen das Tang-Reich aus. Als sich die Rebellion am 17. Februar 763 ausgebrannt hatte, war das Tang-Reich ruiniert. Vgl. Rainer Hoffmann/Qiuhua Hu: China. Seine Geschichte von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit. Freiburg/Berlin/Wien 2007, S. 110 ff.

13 Wilhelm Grube: Geschichte der chinesischen Literatur. Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Bd. 8. Leipzig 1902, S. 277–278, 285–286.

9 Otto Hauser: Die chinesische Dichtung, Berlin 1908; ders., Li Tai Po, Gedichte aus dem Chinesischen, Aus fremden Gärten. Berlin 1911.

10 Vgl. GBA Bd. 14, S. 593.

11 Ebd., S. 256.

nähert. Er wanderte nicht aus freiem Entschluss aus Deutschland aus, aus Furcht vor der Unterdrückung durch die Machthaber, vielmehr wurde er gezwungen und vertrieben. Mit seinem aktiven Widerstand lehnte sich Brecht eng an geschichtliche Vorgänger der Weltliteratur an und sah der Zukunft optimistisch entgegen, um die eigene Zuversicht und seinen Mut im weiteren Kampf gegen den Faschismus zu stärken.

Brecht reflektiert bewusst mehrmals seine eigene Rolle als „verbannter Dichter“¹⁴ im Spiegel chinesischer Lyriker. Es ist vor diesem Hintergrund nachvollziehbar, dass Brecht die größten chinesischen Lyriker Li Po und Tu Fu in die Gruppe der vertriebenen Dichter der Weltliteratur integriert, in die er sich selbst hineinwünscht. Vier Jahre später, vermutlich im Zusammenhang mit seinen *Anmerkungen* zu den *Chinesischen Gedichten*, schreibt Brecht 1938 zudem einen Text *Das letzte Wort*, in dem er auf die chinesischen Lyriker eingeht:

Die älteste aller Lyriken, die noch besteht, die chinesische, erfuhr Beachtung von seiten gewisser Fürsten, indem die besseren ihrer Lyriker individuell gezwungen wurden, mitunter die Provinzen zu verlassen, in denen ihre Gedichte zu sehr gefielen. Li Tai-po war zumindest einmal im Exil, Tu Fu zumindest zweimal, Po Chü-i zumindest dreimal. [...] Eine solche Beachtung von seiten des Staates allerdings, eine Ehrung von solchem Ausmaß, wie die deutsche Literatur dieser Zeit erfuhr in Form ihrer totalen Vertreibung, hat kaum je eine Literatur erfahren: die Verbeugungen der Faschisten bestehen aus Fußtrittten. Ich hoffe, daß die deutsche Literatur sich dieser außerordentlichen Aufmerksamkeit würdig erweisen wird.¹⁵

Wieder vier Jahre später drückt Brecht dasselbe in einem Geburtstagsbrief vom März 1942 aus seinem kalifornischen Exil an die

dänische Schriftstellerin Karin Michaëlis aus, die ebenfalls in New York im Exil lebt:

Die chinesischen Lyriker und Philosophen pflegten, wie ich höre, ins Exil zu gehen wie die unsern in die Akademie. Es war üblich. Viele flohen mehrere Male, aber es scheint Ehrensache gewesen zu sein, so zu schreiben, daß man wenigstens einmal den Staub seines Geburtslandes von den Füßen schütteln mußte.¹⁶

Dieser Kommentar Brechts zur Exilerfahrung der chinesischen Lyriker und Philosophen zeigt, dass das Exilleben und das literarische Schaffen Brechts im Exil bei der Rezeption der chinesischen Poesie eine wichtige Rolle spielten. Brechts Beschäftigung mit den chinesischen Gedichten ist mit seinen eigenen Exilerfahrungen eng verbunden. Mit diesen nacheinander entstandenen Gedichten, Texten und Briefen wollte Brecht zeigen, dass einerseits die verbannten Dichter eine Methode für ihren antifaschistischen Abwehrkampf gebrauchen, andererseits, dass die Ausdauer und Überzeugung der verbannten Dichter, die in dem Gedicht gefordert werden, für die weitere Entwicklung von großer Bedeutung sind. Obwohl das Leben im Exil immer härter wird, glaubte Brecht einen Ausweg für die verbannten deutschen Dichter gefunden zu haben, und zwar bei den chinesischen Vorgängern. Als Vorbilder sollten sie die deutschen verbannten Dichter anregen, sich Gedanken über ein neues Verständnis vom Exil zu machen. Exil bedeutet nicht unbedingt eine Tragödie, sondern kann den verbannten Dichtern auch nützen. Die im gleichen Zeitraum entstandenen Gedichte, Texte und Briefe, in denen Brecht die chinesischen Lyriker als Vorbilder behandelt, sollten die verbannten Dichter im Exil ermutigen und Hoffnung auf den Sieg gegen den Faschismus machen.

¹⁴ GBA Bd. 12, S. 35.

¹⁵ GBA Bd. 22.1, S. 455.

¹⁶ GBA Bd. 23, S. 9.

nesisch“.²⁵ Es ist sehr auffällig, dass sowohl der Titel als auch die Intention des Gedichts durch die chinesischen Einkleidungen charakterisiert sind. Insbesondere sind das Motiv und die Intention dieses Gedichts eher sentimental-melancholischer und subjektiver Art, was auch für die Gedichte Bruchts in *Fifteen Poems* gilt. Zudem sind zahlreiche typisch traditionelle chinesische Elemente in der Nachdichtung Bruchts auffällig: „Park“, „Tempel“, „Opfer“, „Mond“, „machte Verse“, „Frühdämmerung“, „nahmen den Tee“, „Kraniche schriegen“, „Reiskuchen“ und andere. Solche Elemente häufen sich in dem Gedicht, machen es zu einer dichterischen Chinoiserie. Brecht war „Chinoiserien“ gegenüber aber recht zurückhaltend. Bereits 1939 brachte er zum Ausdruck, dass er bei der Arbeit am Stück *Der gute Mensch von Sezuan* die „Gefahr der Chinoiserie“ vermeiden wollte.²⁶ 1944 nannte er die vom amerikanischen Verleger in Arthur Waleys *Translations from the Chinese* gedruckten chinesische Figuren und Landschaftsbilder zwischen den Gedichten „billige Chinoiserie“.²⁷ Daher liegt der Schluss nahe, dass Brecht nicht wusste, dass es sich nicht um ein originales, chinesisches Gedicht handelt, sondern um eine dichterische Chinoiserie.

Inhaltlich gesehen geht es im Gedicht um einen Bekannten bzw. Freund von Li Po, der alltägliche Situationen aus dem Leben mit Li Po erzählt. Jedoch ist der Inhalt oft weniger chinesisch als westlich gefärbt, beispielsweise die Zeilen „Du nahmst mich bei der Hand“, „Ich fütterte dich mit Pflaumenkuchen“ und „Später dann lagen wir, blickend nach dem Mond“, die nahelegen, dass das lyrische Ich die geliebte Person von Li Po wäre. Jedoch sind solche Ausdrücke für chinesische Gedichte thematisch und inhaltlich untypisch. Unmittelbare Zeugnisse des privaten Lebens

sind in der Tang-Dichtung selten, Liebesgeschichten ganz rar.²⁸

In der chinesischen Literatur ist das Thema „Grab des Li Po“ ein beliebtes Thema für die chinesischen Dichter, daher existieren zahlreiche Gedichte über dieses Thema, darunter gilt das Gedicht unter dem Titel *Li Pos Grab* von Brechts Vorbild Po Chü-yi²⁹ als eines der bekanntesten. Das Gedicht lautet wie folgt:

GRAB DES LI PO³⁰

Bei Ts'ai-shih am Flusse liegt Li-Po's Grab.
Ach! Ein verfallener Hügel nur,
Mitten im Grün endloser Felder,
Ist seiner Gebeine Ruhestätte.
Einstmals staunten über sein Dichten
Bewegt, ergriffen, Himmel und Erde.
Ach, wie so oft stirbt ein Dichter in Armut.
Ein großer ist mit ihm dahingegangen!

Anders als das Gedicht Bruchts enthält das Gedicht Po Chü-yis typische chinesische Elemente zum Thema, beispielsweise zum Ort seines Grabs, zu seiner Persönlichkeit, seinem Wanderleben, seiner lyrischen Dichtung sowie zu seinem mystischen Tod. Über den Tod Li Pos sind zwei Versionen im Umlauf. Nach der einen soll er nach kurzer Krankheit im Hause eines Neffen gestorben sein. Nach der anderen habe er auf einer Bootsfahrt, wie gewöhnlich angeheitert durch den Genuss von Alkohol, nach dem im Wasser sich spiegelnden Monde greifen wollen und sei dabei, das Gleichgewicht verlierend, in den Fluten ertrunken. Die erste Version gilt als wahrscheinlicher, jedoch wurde die zweite Version oft von den nachkommenden Dichtern in Gedich-

28 Vgl. Reinhard Emmerich (Hg.): *Chinesische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 146.

29 Po-Chüyi: d.i. Bai Juyi: 白居易, 772–846.

30 Juyi Bai: Lieder eines chinesischen Dichters und Trinkers. Übersetzt von L. Woitsch. Leipzig 1925, S. 29. Chinesisches Original: „采石江边李白坟，绕田无限草连云。可怜荒垄穷泉骨，曾有惊天动地文。但是诗人多薄命，就中沦落不过君。“ (白居易《李白墓》)。

25 Antony Tatlow: Brechts chinesische Gedichte. Frankfurt a.M. 1973, S. 29.

26 GBA Bd. 6, S. 435.

27 GBA Bd. 27, S. 210.

ten besungen.³¹ Daher gilt das Gedicht Po Chü-yis als ein typisch chinesisches Gedicht zum Thema „Li Pos Grab“. Wie gesagt, laut Tatlow ist das Gedicht Brechts „etwas zu chinesisch“. Der Hauptgrund dafür ist wahrscheinlich die Anhäufung einer großen Menge vorgeblich chinesischer Elemente. Jedoch ist der Inhalt des Gedichts zweideutig und insbesondere für Chinesen nicht leicht zu verstehen. In dieser Hinsicht ist Brechts Nachdichtung ein typisch westliches und damit kein chinesisches Gedicht.

1947 hat Brecht lediglich vier Gedichte geschrieben, das Gedicht *Für das Grab des Li Po* ist eines davon. Dieses Jahr ist für Brecht das letzte harte Jahr des Exils in Amerika. Vor seiner Rückkehr nach Europa wurde er von dem „unamerikanischen Ausschuss“ in Washington verhört. Die immer schwierigere Arbeits- und Lebenssituation in Amerika, die Überwachung durch den FBI, der Verlust seiner Freunde³² sowie sein persönliches Unglück³³ haben ihn zutiefst getroffen und entmutigt. In Amerika erlitt

Brecht Tod des Sohns sowie Unrecht und Demütigung. Nach dem über vierzehnjährigen Exil hatte Brecht viele seiner besten Freunde verloren, Walter Benjamin, Margarete Steffin und andere, und musste sich dem „bitteren, schonungslosen Realismus“³⁴ stellen. Vermutlich kann die Nachdichtung dieses Gedichtes ebenfalls als Ausdruck von Brechts eigener Trauer über den Tod seiner Freunde sowie die Unbeständigkeit seines bitteren Exillebens verstanden werden. Eben wie seine Übertragung von Po Chü-yis Gedichten *Der Hut, dem Dichter geschenkt von Li Chien und Resignation*, die Brecht ebenfalls in Amerika übersetzt hat.

Der junge Brecht begegnet dem bedeutendsten chinesischen Lyriker Li Po zur Zeit der zweiten Chinabegeisterung in Europa. Durch ein kleines Gedicht zeigt Brecht seine besondere Begeisterung für Li Po. Diese Begeisterung erreicht in seinem Exil den Höhepunkt, daher kommt Li Po immer wieder in seinen nacheinander entstandenen Gedichten, Texten und Briefen vor. Wie chinesische Lyrikervorbilder bleibt Brecht stolz im Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* im Exil. Denn bei den chinesischen Vorgängern wie Li Po und anderen glaubt Brecht einen Ausweg für die verbannten deutschen Dichter gefunden zu haben. Als Vorbilder sollten sie die deutschen verbannten Dichter anregen, sich Gedanken über ein neues Verständnis vom Exil zu machen. Brechts Nachdichtung *Für das Grab des Li Po* aus seinem amerikanischen Exil des Jahres 1947 zeigt, dass einerseits Brechts Interesse an Li Po andauerte und lebenslang anhielt, andererseits diese Nachdichtung als Ausdruck von Brechts eigenem Andenken an seine im Exil verstorbenen Freunde verstanden werden kann. ¶

31 Vgl. Grube: Geschichte der chinesischen Litteratur. Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Bd. 8, S. 278.

32 Im Jahr 1941 sind seine Mitarbeiterin Margarete Steffin und sein guter Freund Walter Benjamin kurz nacheinander verstorben. Brecht schrieb am 1. August 1941 in seinem Arbeitsjournal: „Fast an keinem Ort war mir das Leben schwerer als hier in diesem Schauhaus des easy going. [...] Und gerade hier fehlt Grete. Es ist, als hätte man mir den Führer weggenommen gerade beim Eintritt in die Wüste.“ Als er vom Tod seines Freundes Walter Benjamin erfuhr, schrieb er: „Man müsse sich wundern, daß so was wie der Faschismus noch ‚in diesem Jahrhundert‘ vorkommen könne.“ Vgl. GBA Bd. 27, S. 10, 12.

33 Im September 1944 starb der Sohn von Brecht und Ruth Berlau. Ruth Berlau war schwer krank, jedoch konnte sich Brecht die hohen Kosten des privaten Krankenhausaufenthalts nicht leisten. Er musste Berlau aus der Klinik holen und sie in ihrem Unglück trösten. In seinem Arbeitsjournal am 3. September 1944 hat Brecht notiert: „Ruth wird operiert in Cedars of Lebanon.“ Am 5. September 1944 hat er geschrieben, dass er nachts Waleys Sammlung chinesischer Gedichte las. Vgl. Hecht: Brecht Chronik 1898–1956, S. 739, und GBA Bd. 27, S. 203.

34 So Holger Teschke in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Hrsg.), Chausseestrasse 125, Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin Mitte, fotografiert von Sibylle Bergemann, Berlin 2000, S. 40.

„HOPPLA“ – NUR EIN VERSEHEN?

Nazi-Folklore im „Dreigroschenfilm“ von 2018

Jan Knopf

| | |
|-------------------------------|-------------------|
| Juristische Beratung | Norbert Klingner |
| Recherche und Mitarbeit (SWR) | Beate Karch |
| Wissenschaftliche Beratung | Joachim Lucchesi |
| | Jürgen Schebera |
| Redaktionsassistenz (SWR) | Cornelia Langener |
| | Daniela Mohr |
| | Diana Heidl |

Screenshot aus dem Abspann des „Dreigroschenfilms“: Wissenschaftliche Beratung

Der Abspann des Mackie-Messer-Films von 2018 weist Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera als „Wissenschaftliche Beratung“ aus. Beide müssen hier nicht vorgestellt werden. Sie sind nicht nur in der Brecht-Forschung allbekannt, sie hatten auch ihre erfolgreichen Auftritte bei den verschiedensten Gelegenheiten in Augsburg. Überdies sind sie Musik-Spezialisten, also bestens geeignet, für ein ‚Musical‘ als Berater tätig zu werden.

Bekanntlich stammt die Musik der „Dreigroschenoper“ von Kurt Weill, sieht man von den Songs ab, die den Songwriter Brecht schon vor und ohne Weill als „Volkssänger im Zeitalter des Wolkenkratzers“ – so der Musik-Kritiker Eberhard Preußner 1927 zum Erscheinen der „Hauspostille“ – bekannt gemacht hatten: „Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“, der „Surabaya-Johnny“ oder die berühmte „Seeräuber-Jenny“, deren ‚Hoppla!‘ Carola Neher mit klirrender Stimme zu Silvester 1926 durchs Radio in die Öffentlichkeit der Weimarer Republik gellen ließ.¹

1 Siehe Beitrag von Albrecht Dümpling in 3gh 3/2017, S. 13f., in dem er nachweist, dass Carola Neher die

Zwar ist mit dem 1. Januar 2021 die Diktatur von ‚The Kurt Weill Foundation for Music‘ glücklich vorbei, während die der Brecht-Erben in Sachen Wort noch bis Ende 2026 gilt, jedoch 2016, als das Konzept für den neuen Dreigroschenfilm beim SWR feststand, achtete sie noch strikt darauf, dass jede Neuinszenierung die Instrumentation Weills sowie dessen Arrangements bis auf die letzte Viertel-Note und die vorletzte Tonhöhe einhielt. So war klar, dass die SchauspielerInnen auch in einer Neuverfilmung der „Dreigroschenoper“ ‚selber‘ und ‚live‘ aus der Szene singen und, wie gehabt, ihren Gesang aus der Handlung motivieren mussten. Denn im Film pflegen die Bilder nun einmal zu laufen und stehen nicht einfach auf der Bühne herum. Weil die obligatorischen Verfremdungen auch im Film nicht zu kurz kommen durften, wurden die Gesänge mit durchgestylten Tanzbeigaben ausgestattet, oder es tönten die entsprechenden Organe in Großaufnahme direkt in die Kamera.

Es lässt sich jedoch im Film kaum vermeiden, dass die Ton-Technik alle Gesangsfehler unausgebildeter Stimmen unerbittlich herausschleift. Ballett mag in den Bunt-Filmen der 50er Jahre („Ein Amerikaner in

„Seeräuber-Jenny“ Silvester 1926 in der Sendung „Larifari“ gesungen hat und dass Weill mit seiner Besprechung dieser Rundfunk-Revue überhaupt erst auf Brecht gestoßen ist, eine Tatsache, die die Weill-Foundation, einschließlich Schebera, weiterhin entweder ignorieren oder gar bewusst unterschlagen.

„Seeräuber-Jenny“ Silvester 1926 in der Sendung „Larifari“ gesungen hat und dass Weill mit seiner Besprechung dieser Rundfunk-Revue überhaupt erst auf Brecht gestoßen ist, eine Tatsache, die die Weill-Foundation, einschließlich Schebera, weiterhin entweder ignorieren oder gar bewusst unterschlagen.

„HOPPLA, HOPPLA“
 Bearbeitung: Ulrich Sommerlatte (Orchestrierung)
 Musik: Werner Bochmann
 Text: Christof Schulz-Gellen
 © by BEBOTON-VERLAG GMBH, Hamburg
 licensed by CHOICE OF MUSIC Germany, LC 10542

„Surobaya Johnny“
 Musik: Kurt Weill
 Text: Bertolt Brecht
 Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition AG, Wien

Screenshot aus dem Abspann des „Dreigroschenfilms“: Die Musik „Hoppla, Hoppla“

Paris“) noch ein Augenschmaus gewesen sein, als Einlagen von ‚Klassenversöhnung‘ im HighTech-Ambiente wirken sie wie anbietende Reklame für soziale Entwicklungshilfe und machen die Text-Inhalte unhörbar: „Denn wovon lebt der Mensch?“ – indem er „den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt“. Geht es

endlich wieder zur Handlung über, dudelt fast ausnahmslos eine extra für den Film komponierte Musik als Untermalung oder Emotionsbeschleuniger.

Heikel wird es endlich dadurch, dass die Filmemacher in eine ihnen offenbar unbekannte Musikuhr griffen und dabei ein tiefbraun eingefärbtes Liedchen herausfischten: „Hoppla, Hoppla“, gespielt vom Orchester Ludwig Rütth, geträllert von den ‚Fünf Parodisters‘, den arischen Nachfahren der Comedian Harmonists. Allein der Name Rütth schien Garant dafür, diesen Foxtrott, auch ‚Schieber‘ genannt, der Musik der „Dreigroschenoper“ zuzuschlagen, verbarg sich doch in Ludwig Rütth der Chef der ehemaligen Lewis-Ruth-Band. Und die hatte am Erfolg der Oper ihren maßgeblichen Anteil. Da bot sich das „Hoppla!“ geradezu ideal an als leichte Variante zur apokalyptischen Version der „Seeräuber-Jenny“. Das kecke Liedchen besingt, beschwingt und graziös, einen gelungenen One-Night-Stand.



Schallplatte mit dem Orchester Ludwig Rütth und ein Ausschnitt aus dem Notenblatt von 1937

Hoppla, hoppla!

Text: Christof Schulz-Gellen Foxtrot Musik: Werner Bochmann
 aus dem Film "Die Warschauer Zitadelle"

Kehreim
 Graziös, aber sehr rhythmisch

Hop - la, hop - la! Heu - te schenk ich dir mein Herz für ei - ne Nacht! Mei - ne Lie - be, mei - ne Klüs - se

Die

Metropol-Vocalisten

Leitg.: Kurt Bangert



phot. Dührkoop

Berlin-Halensee, Küstriner Straße 11, Telefon 96 03 17

METROPOL-VOCALISTEN
(Parodisters)

Die Gruppe „Metropol-Vocalisten“, nach dem Vorbild der Comedian Harmonists gegründet, trat auch als „Die Fünf Parodisters“ auf.

Das musikalische Leitmotiv war gefunden. Im Ballhaus setzt es ein, als Carola Neher betrunken über ihre eigenen Füße stolpert und Lotte Lenya, die spätere Seeräuber-Jenny, ihren Fall süffisant mit einem „Hoppla“ kommentiert. Das Lied spielt dann seine tragende Rolle im Marsch des Elends durch die Mauern der Gesellschaft und endet markant mit dem diesmal falschen Griff über dem entzückenden Hintern der Hure Jenny. Toll. Darüber hinaus verschönt der Schlager den 2-Minuten-Trailer, indem er nach einem romantischen Geigenauftakt „graziös, aber sehr rhythmisch“ in die Gefühlswelt des Films einschwingt.

Nur: Dieses „Hoppla“ entstand 1937, sieben Jahre nach der Filmhandlung, für den Propaganda-Film „Die Warschauer Zitadelle“, als Auftragsarbeit, um dem ‚tragischen Freiheitskampf‘ der Polen gegen ihre bolschewistischen Unterdrücker eine heitere Note mit Kraft-durch-Freude-Klängen beizugeben und gleichzeitig die Liebesgeschichte

musikalisch zu unterfüttern. Als Regisseur zeichnete der berühmte Nazifilmer Fritz Peter Buch, dessen Jugendfilm „Jakko“ (1941) noch heute auf der ‚Vorbehaltsliste‘ faschistischer Filme steht. Das Drehbuch schrieb Alfred Mühr. Dieser schaute zur Zeit seines Lieds bereits auf eine über zehnjährige Karriere als eingefleischter Rassist und Nazi-Mobilmacher zurück. 1927 forderte er die Vertreibung des „Judenspielers“ Walter Franck (ein Deutscher mit ‚arischem‘ Stammbaum) von der Bühne, verhöhnte das Theater Erwin Piscators als „Kulturbolschewismus“ und rief die „Bürgerwehr der deutschen Kultur“ zum ‚Widerstand‘ gegen die jüdische „Stilverwüstung“ eines Leopold Jeßner auf.

1937 produzierte Mühr als ‚rechte Hand‘ von Gustaf Gründgens auf dem Theater und in von Goebbels gesponserten Filmen deutschen Freiheits- und Freizeit-Kitsch im Zuge der offenen Kriegsvorbereitung des Nazi-Regimes. Der ehemalige Lewis Ruth hatte sich zwangsweise zu Ludwig Rütth zu-

rück-,arisiert'. „Die Warschauer Zitadelle“ feierte ihre Bewährungsprobe beim ‚Anschluss‘ Österreichs 1938, wurde mit dem Prädikat »staatspolitisch wertvoll« durch das ‚Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda‘ ausgestattet und mit zahlreichen Kopien flächendeckend im Großdeutschen Reich eingesetzt. Das Liedchen reüssierte, unabhängig vom Film, zum Schlager, überstand so ‚graziös‘ wie seine Produzenten das Nazi-Terror-Regime und wirkt nun ‚sehr rhythmisch‘ fort in einem Brecht-Film. Na servus!²

Da sind Fragen an die heutigen Filmemacher zu stellen. Da die Kritik dem Selbstlob des verantwortlichen SWR, des Hauptproduzenten, folgte und die braunen Abgründe hinter den Kulissen von heute nicht bemerkte oder ignorierte, scheint es um so notwendiger, sie zur Diskussion zu stellen. Sie bleiben angesichts des zunehmenden Rassismus, zu dem der Antisemitismus gehört, leider immer aktuell. Also:

1. Wie kommt es, dass die wissenschaftlichen Berater die ‚Fremdkörper‘ im Film nicht bemerkt haben? Angesichts der üblichen und geltenden Praxis der Rechte-Inhaber von Weill-Brecht hätte es völlig ausgeschlossen sein müssen, dass überhaupt ‚fremde‘ Musik in das überreiche Angebot der „Dreigroschenoper“ gerät – wie auch schiefe oder falsche Zitate nie ungesühnt blieben. Waren sie überhaupt dabei?
2. Wie war es möglich, dass das „Hoppla, Hoppla“-Lied im Abspann zwar mit den Namen seiner Urheber, nicht aber, wie wissenschaftlich notwendig, mit dem Datum seiner Veröffentlichung und seiner Herkunft aus einem Nazi-Film versehen wurde?

2 Im Original-Kontext kann man das Lied – mit Filmausschnitten aus „Die Warschauer Zitadelle“ und Infos zur Band – auf Youtube zur Kenntnis nehmen: <https://www.youtube.com/watch?v=1TmQUKibPDs>

3. Wie kann es sein, dass von den vielen Beteiligten am Film kein Mensch dabei war, dem die Diskrepanz zwischen dieser Dudelmusik und den Weill-Brecht-Kompositionen aufgefallen ist?
4. Wie können ein ganzes Synchron-Orchester (des SWR) und ein HK Gruber es zulassen, dass eine versammelte Mann- und Frauschaft von ausgewiesenen Schauspielgrößen dermaßen dilettantische Gesänge abliefern und dabei auch noch beim Schauspielern sprachlich ihre erlernte und bisher erwiesene Kunst vergessen?
5. Wie war es möglich, dass die FBW dieses Machwerk, das die Figur des Produzenten der Firma Nero, Seymour Nebenbal³, als typisch ‚jüdischen‘ Profitgeier denunziert und die üblen Nachreden über Carola Neher nach abgestandenen Mustern nochmals penetriert, laut Urteil ihres unabhängigen ExpertInnen-Gremiums mit dem Prädikat ‚Besonders wertvoll‘ auszeichnete und damit sogar für Schul- und Erwachsenenbildung (Vision Kino / Planet Schule) empfahl? ¶

3 Vgl. den Aufsatz von Helmut Asper in 3gh 1/2021, S. 21ff. über den verdeckten Antisemitismus im Film und den Nachweis, dass Joachim Lang und die „Wissenschaftliche Beratung“ da mit Nebenbal eine Figur ‚geschaffen‘ haben, von deren historischer Bedeutung sie offenbar nicht die geringste Ahnung hatten. Was bei einem Film mit historischem Anspruch nicht durchgehen sollte.

DESERTIEREN, UM ZU LEBEN

Florian Vaßen sammelt eigene Texte einer mehr als ein halbes Jahrhundert währenden Befassung mit Brecht

Dieter Henning

1 Steinbruch etc.

Wer sich mit dem Buch von Florian Vaßen befasst, der im 3gh nicht vorgestellt werden muss, er ist ein gut Bekannter, kann es sich einerseits leicht machen, indem er verfährt wie Vaßen selbst, andererseits wird es irgendwann schwer, weil der Leser in solcherart Vorgehen bei sich selbst landet, nicht nur bei dem einer Auseinandersetzung mit Brecht, sondern einem mit der eigenen Person. So ergeht es z. B. dem hier schreibenden Rezensenten. Mir. Nimmt er als Dritter, nach Brecht, der es tat, nämlich den „Materialwert“¹ von Texten ernst für eigenes Schreiben; als zweiter hat das Vaßen getan und tut es weiter, auf diese Weise mit Brecht zu verfahren, landet er, also der Rezensent, bei dem, was Brecht wie Vaßen für sich in Anspruch nehmen, bei dem, was beide als „Selbstverständigung“ (Vaßen S. 411) bezeichnen.

So wie Vaßen von Brecht sagt, er verwendet die Weltliteratur als „Steinbruch“, orientiere sich eben am „Materialwert“, geht der Rezensent vor, er nimmt Vaßens Buch als Steinbruch. Es ist ein Lob des Buchs, dergleichen unternehmen zu können. Es existiert zudem eine entsprechende Empfehlung dort. Das Unternehmen lohnt sich. Möglich wird ein Blick auf Brecht als Autor jenseits des Parteigängertums zum Sowjetkommunismus, aber trotzdem als wichtiger antikapitalistischer Kritiker, dessen Ausgangspunkte bei Vaßen einiges versprechen

1 Im Zitieren besteht die Schwierigkeit, Brecht-Zitate und die von Vaßen zu unterscheiden. Wenn sie sich bei beiden finden. Also z. B. „Materialwert“ BFA 21, S. 315; vgl. Brechts „Materialwert“-Theorie“, Vaßen S. 111 f.

Florian Vaßen, „einfach zerschmeißen“.

Brecht Material:

Lyrik – Prosa –

Theater – Lehrstück.

Mit einem Blick

auf Heiner Müller.

Lingener Beiträge

zur Theaterpädagogik Band XIX, Uckerland/Milow:

Schibri-Verlag, 2021, 569 Seiten, ISBN 978-3-86863-218-7, 29,80 €



für das Aufrechterhalten und Weiterbetreiben einer solchen Kritik. Was anliegt in Bezug auf Brecht anlässlich der Lektüre bei Vaßen ist das, was Vaßen mehrfach von Heiner Müller zitiert, die „Materialschlacht Brecht gegen Brecht“.²

Brecht als Kritiker und in Gegnerschaft begriffen gegen den Brecht als Befürworter. Der Brecht der Negation gegen den der Positivität.³ Interessantes Gefecht. Sowieso. Z. B. bei Vaßen zu eruieren. Viel von der Zuwendung zu Heiner Müller liegt in dem beschlossenen, was Vaßen bei Müller zitiert: „Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an

2 Z. B. Vaßen S. 199. Zitate bei Vaßen werden nachfolgend in Klammern angegeben.

3 Im Bild des Militärischen gehören Kollateralschäden hinzu. Vaßen konstruiert z. B. sogar noch aus der Kritik an Brecht bei Adorno, aus der Bemerkung, es gebe das „artistische Prinzip“ bei Brecht, ein relatives Lob („selbst Adorno“, Vaßen S. 414). Genau lautet die Kritik bei Adorno: „Das ist die Substanz von Brechts Dichterschaft: das Lehrstück als artistisches Prinzip. [...] Durchs artistische Prinzip der Simplifizierung aber wird nicht bloß, wie es ihm [Brecht, DH] vorschwebte, die reale Politik von den Scheindifferenzierungen im subjektiven Reflex des gesellschaftlich Objektiven gereinigt, sondern eben jenes Objektive verfälscht, um dessen Destillation das Lehrstück sich bemüht.“ Adorno, Noten zur Literatur III, Frankfurt/Main 1966, S. 121.

nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht“ (Vaßen S. 167, HM 10, S. 197). Was bei Vaßen u. a. im Zentrum steht, wenn er sich Brechts Lehrstücken in Theorie wie Praxis zuwendet, ist Vielfalt und Breite, wie Folge dessen: „Bewusstsein für Konflikte zu stärken.“

2 Die „Baal-Linie“

Dass Vaßen die „Baal-Linie“ (S. 175) verfolgt, die vor allem zur Figur Fatzer führt, die Brechts Text zum „Glücksgott“ einbezieht, lässt die Aussichten darauf zu, dass Brecht diese Linie nicht verlassen hat, also viele andere seiner Figuren auf die Baal-Anteile hin untersucht werden können. Daran lässt Vaßen keinen Zweifel. Sein Untersuchungsgegenstand ist nicht der Brecht der Orientierung an der Macht der SU oder der DDR. Für mich, den Rezensenten, der jahrelang diesen Zusammenhang Brechts untersucht hat, ist es erfrischend, diesen Ausgangspunkt einzunehmen.⁴ Die Asozialität Baals und Fatzers nimmt Vaßen als jeweils einen „ästhetischen Entwurf der Selbstverwirklichung“, als geprägt von „Immoralität und Produktivität, die nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse negieren, sondern auch Rationalität und Nützlichkeitsdenken.“ Beide Figuren verdecken „ihre Interessen nicht hinter Gemeinschafts- und Mitleidsideologie.“ (S. 125) Zitiert wird mehrfach im Buch – eine Sammlung wie vielleicht sogar jede ausführliche Beschäftigung

4 Vaßen hat mit Brechts Bezügen zur SU nicht viel im Sinn, z.B. kritisiert er Brechts Text von den „Drei Soldaten“ als „Klassenkampfliteratur“ (S. 99), stimmt zumindest einer solchen Kritik zu. Unterscheidet von Brechts Kinderbuch andere bessere Texte von Brecht. Vgl.: Dieter Henning, Auf den Fährten des Volks. Zu politischen Positionierungen bei Bertolt Brecht, Würzburg 2021, S. 81-97. Dort eine Analyse von Brechts Kinderbuch. Ausgeschlossen ist damit nicht, dass bei Vaßen oder dem Buch des Rezensenten sich Bezüge von Brecht auf Klassenkampf ergeben.

mit Brecht gebiert Redundanzen, sobald Brecht-Text in dann wieder differente Bezüge geflochten wird – Benjamins Aussage, Brecht versuche den „Revolutionär ... aus dem schlechten selbstischen Typus ganz ohne Ethos von selber hervorgehen“ zu lassen (S. 125). Vaßen fasst zusammen, und vieles wäre dazu anzumerken, was dem Leser Lust darauf machen soll, sich anhand von Vaßens Buch früheren wie augenblicklichen Situationen sozialistischer Kritik zuzuwenden: „Der Eigensinn des einzelnen, auch in Form von Egoismus und Asozialität, bildet für ihn [Brecht, DH] eine wichtige Grundlage des Widerstandspotentials gegen die kapitalistische Gesellschaft, bleibt aber in seiner widerständigen Substanz auch erhalten im Kontext des Sozialismus.“ (S. 282).

Vaßens ganz eigenes Augenmerk gilt den Lehrstücken von Brecht; was er dazu alles in der Text-Sammlung vorbringt, wird nicht nur jungen und alten Studierenden des Fachs der angewandten Theaterwissenschaften zur genauen Lektüre zu empfehlen sein, auch der Rezensent hing eigenen Vergangenheiten der Studienzeit hinterher, wenn Vaßen vom Theaterspielen berichtet, vom Beiseiterücken von Stühlen und Tischen und jeder grapscht sich ein Stück Fatzer-Text und huldigt recht selbstbezüglich, aber neugierig auf die anderen neben sich, dem Versuch, Antiautorität zu trainieren. Darin sieht Vaßen eine große Stärke von Baal, Fatzer und Konsorten bei Brecht; er zitiert Freud: B und F kennen keinen „Triebverzicht infolge der Angst vor der Aggression der äußeren Autorität“, auch keine Angst infolge „der inneren Autorität“ (S. 216, dort auch der Freud-Nachweis, Studienausgabe Bd. 9, S. 253). Vaßen sucht Bezüge Brechts zu „Nietzsches Immoralismus, Spinozas Materialismus und Freuds Lustprinzip“ (S. 211); eine Spurensuche bei Brecht, die viel und Umfassendes von dem entdeckt, was nicht nur Brecht als einen kenntlich werden lässt, von dem andere sagen, wie Vaßen zitiert, er sei der „andere Brecht“ (S. 40 f), kenntlich

werden lassen kann, sondern vor allem als einen, der zu anderer Kritik kapitalistischer Gesellschaft anregt und beiträgt, als sie vergangene sowjetkommunistische Theorie wie Praxis zuwege gebracht hat. Eine des Beharrens auf dem eigenen Lebens- und Glücksverlangen gegen dessen Ruin, eine des Genießens und der Orientierung an der eigenen Subjektivität. Gegen deren selbstgestaltete Verhöhnung. Mit dergleichen Orientierung stehe Brecht, so Vaßen, „in Opposition zur Praxis des sogenannten ‚real existierenden Sozialismus‘“ (S. 197).

Interessant im Verfolgen dieser Linie bei Vaßen ist die Befassung mit „*Körper und Psyche*“⁵ also den beiderlei jeweiligen Körpern wie Seelen des Lesenden oder des Theater konsumierenden Zuschauers; an sich zu denken, daran, wie es mir ergeht (S. 398 ff). Im „*Steinbruch*“-Buch von Vaßen zum Steinbruch Brecht kann zum Steinbruch des eigenen Lebens u.U. manches nicht gleich gefunden werden, aber einige Spuren sind angeben.

3 „learning-play“

Learning-plays, so nennt Vaßen bevorzugt Brechts Lehrstücke; in „Thesen zu Bertolt Brechts Lehrstück-Konzeption heute“ (S. 462 f) heißt es (These 17): „*Das zentrale Thema der Lehrstücke ist die Auseinandersetzung mit Gewalt in allen ihren Formen, vor allem als gesellschaftliche Gewaltförmigkeit [...] inklusive von Widerstandsmöglichkeiten.*“ Und (These 20): „*Widersprüche und Ambivalenzen ergeben eine Potenzialität in Opposition zur vorfindbaren Realität und deren simplifizierenden Deutungen.*“ Wenn Brechts Werk sinnvoll bleibt in der

sozialistischen Kritik, dann nicht in seinen gesamten Zuwendungen zum sowjetkommunistischen Versuch, seiner relativ unbremsten Verehrung von Volks- und Massenkollektivität, sondern in der „*Literarizität*“ (Vaßen S. 135), die den Außenseitern in seinem Werk gehört, den Davongelaufenen aus dem bürgerlichen Leben (in dem sie u. U. trotzdem verbleiben), den Desertierenden, die nicht anders überleben und leben können, als darin, im Widerstand, im Dagegen zu existieren; sie sind es, die sich entdecken und die personale Substanz sozialistischer Kritik ausmachen können. Mit den Amtshütern der Macht, wie sie die Verweltanschaulichung des Marxismus im Sowjetkommunismus hervorgebracht hat, haben sie nichts gemeinsam.

Freilich verweist Vaßen zudem auf die gesamte Problematik von einigen Versuchen bei Brecht, Asozialität und nicht-asoziale Gesellschaft – davon schreibt Brecht z. B. und Vaßen zitiert es mehrmals – passend zu machen und sich Positionen zu überlegen, die ein Vereinbaren ermöglichen. Dabei wird das sowjetische Modell als Chance nicht ausgeschlossen. Es als „*Materialwert*“ zu nehmen hat vielleicht nicht ausgereicht, wie generell Brechts Begriff des „*Materialwerts*“ bezogen auf dessen künstlerisches Arbeiten gesehen werden kann, aber andererseits das umfasst, was Adorno als Brechts „*unglückliche Liebe zu Philosophie*“ karikiert hat,⁶ oder darin, dass Brecht Marx eher als Philosophen und weniger als Kritiker der politischen Ökonomie des Kapitals gelesen hat. Zumindest gibt es dazu nicht viel im Werk von Brecht. Aber die Ermunterung des Studiums.

5 Im Kapitel „*Der Körper im ‚Ausnahmestand‘*“ wird davon geschrieben, „*Deformationen aufzubrechen*“ etc.; welche Deformationen wie aufzubrechen sind, belebt das Betreiben der „*Lehrstück-Spielenden*“; antikapitalistische Therapeutik des Theaters; Rio Reiser: „*macht kaputt, was euch kaputt macht*“ (nicht zitiert bei Vaßen).

6 Adorno hat z. B. die recht süffisante Auskunft: „Brecht, der ja ein bisschen eine unglückliche Liebe zur Philosophie gehabt hat“, außerdem ist noch die Rede vom von Brecht „wohl doch mehr verehrten als gekannten Hegel“. Sh.: Theodor W. Adorno, Philosophische Terminologie I und II, Vorlesungen WS 1962/63, Berlin 2016, S. 479. Wer z. B. Brechts Text „*Dialektik und Verfremdung*“ (BFA 22, S. 42) liest, wird Adornos Urteil kaum ein gewisse Berechtigung abstreiten.

4 Kein Dafürsein

Vaßens Buch ist eines, Heiner Müller (der bei Vaßen gelegentlich vorkommt und dem eine Zuwendung gilt, u.U. deutlich machend, dass es keine einfachen Gegenüberstellungen eines links westdeutsch gesehenen und links ostdeutsch gesehenen Autors Brecht gibt) sei noch einmal zitiert, „*der Materialschlacht Brecht gegen Brecht*“. Dass Brecht versucht hat, Kollektive zu projektieren, kommt vor bei Vaßen, es wird nicht kritisch untersucht; der Ausgangspunkt bleibt bei denen, die nicht dazugehören und die das für sich entdecken; u. a. mit Hilfe des Werks von Brecht. Benannt wird bei Vaßen, wie offen und zugleich kompliziert Brecht zum Thema hat, wie Gemeinschaftsbildung und Subjektivität sich finden könnten. Wozu mit allgemeinen Betrachtungen sich sowieso nichts ergibt. Deserteure sind wichtig. Nicht die, die sich gern sagen lassen, du bist einer von uns. Ein um die Mitgliedschaft Bemühter. Im Dafür werkelnd. U.U. inklusive Deutschsein als Variante. Beseligt davon, sich der Solidarität seiner Mitmenschen bedürftig zu sehen.

So gelesen, steht vieles bei Vaßen dagegen, Brecht z. B. einzuverleiben in einen aufgeklärten Protestantismus, in eine Moral des Gemeinschaftlichen, in eine neue Brauchbarkeit seines Werks dahingehend. Was zu befürchten ist. Allerdings kann Brechts Werk dazu ebenfalls ein Steinbruch sein. Vaßen markiert Begrenzungen für dergleichen bei Brecht: „*Distanzierung in jeglicher Hinsicht, als Autor-Haltung, als Text-Struktur, als Methode der Schauspieler*innen und als Zuschauer*innenreaktion des sich Wunders.*“ (S. 153). Wenn Vaßen in den schon zitierten Thesen zum Lehrspiel schreibt, dass zu den „*Lernprozessen*“ von Individuen wie Gruppen die „*Störung*“ zählt (These 21, S. 464), umfasst der Begriff der Störung auch, wie störrisch das Werk von Brecht ist; vor allem gegenüber den Adepten der politischen VerWirlichung allenthalben.

Vaßens Buch ist u. a. eines der Auseinandersetzung um Brecht.

Desertieren, wie es Fatzer praktiziert – Fatzer ist die lebenslang für Vaßen interessanteste Figur bei Brecht –, propagiert einen Widerspruch zum Mitmachen und zum in Selbstoptimierung trainierten Funktionieren. Es kann sogar am Aushalten im Falschen auf der für den Deserteur so wesentlichen Nebenschiene (inmitten von „*Störung*“ und „*Widerstand*“, S. 464) des Genießens und der Freude orientiert sein, der Gesundheit von Körper und Psyche. Kritik kann Genuss sein. Kein Garantiemodell; eines für gar nichts. Verzweiflung ist nicht fern.

Vaßen schreibt bezüglich Brecht, es liege eine „*unreine*“ *Lehre vom Lehrstück*“ (S. 405) vor. Desertieren als Grundhaltung ergibt sich aus Kritik, ein Desertieren auf dem Sprung. Das Ich ist nicht außen vor. Vaßen zitiert Brechts Äußerung: „*Jeder sollte sich von sich selbst entfernen, sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.*“ (Vaßen z. B. S. 159 und S. 419; BFA 21, S. 280). Ein schöner Satz bei Brecht; er meint „*Uneinigkeit mit sich selbst*“ (Vaßen S. 158; BFA 23, S. 83); animiert nicht zur Selbstverwirklichung in einer reinen Identität. Auto-Agitation in „*Probehandeln*“ (S. 414) wie in „*Geschmeidigkeitsübungen*“ (S. 411, beide Begriffe von Brecht bei Vaßen) werden nahegelegt; wie sogar „*einfach zerschmeißen*“ – so, nicht zu vergessen, der Titel des Buchs von Vaßen –; zu „*zerschmeißen*“, davon hat Brecht gegenüber dem eigenen Umgang mit dem Fatzer-Material geschrieben (BBA 109/ 56: „*das ganze stück, da ja unmöglich/ einfach zerschmeißen für experiment/ ohne realität! zur ‚selbstverständigung‘*“, Hervorhebungen Brecht), den eigenen Text als Nutzen von dessen Materialwert meinent. Einen Umgang mit Geschriebenem, den ältere Brecht-Forscher wie Florian Vaßen und auch der Rezensent gut kennen. Schön, dass Vaßen im Zerschmeißen einiges stehen hat lassen und wieder vorlegt. ¶

KRENEK UND WEILL; NOVEMBERGRUPPE: ZWEI REZENSIONEN

Andreas Hauff

Um die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kurt Weill, einem der wichtigsten Brecht-Komponisten und großen Erneuerer des Musiktheaters, ist es in letzter Zeit ziemlich ruhig geworden. Das soll Anlass sein, den Blick endlich einmal auf die beiden letzten Symposien des Wissenschaftlichen Beirats der Kurt-Weill-Gesellschaft zu werfen, zu denen die Tagungsbände seit einer Weile vorliegen – leider, ohne viel Beachtung gefunden zu haben.

Der von Matthias Henke, Professor für Musikwissenschaft in Siegen, herausgegebene Band *Zeitgenossenschaft. Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne* geht auf das gleichnamige Symposium von 2016 zurück und brauchte bis zum Erscheinen drei Jahre, wozu wahrscheinlich auch die sorgfältige typographische Gestaltung beigetragen hat. (Die Reihe der *Ernst Krenek Studien* wird herausgegeben von der *Ernst Krenek Institut Privatstiftung* im niederösterreichischen Krems, die auch schon das Symposium unterstützt hatte.) Das Buch *Novembergruppe 1918, Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik* enthält die Beiträge des interdisziplinären Symposiums *Novembergruppe Berlin 1918–2018*. Für deren Zusammenstellung brauchte Nils Grosch, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg, nur wenige Monate. Leider fehlt diesem Band das gerade bei einer interdisziplinären Veröffentlichung besonders willkommene Register. Lesenswert sind beide Bücher. Ohne ein wirkliches Gesamtbild zeichnen zu können und zu wollen, beleuchten sie viele faszinierende Facetten ihrer Sujets und führen dem interessierten Leser die kulturelle Vitalität

Zeitgenossenschaft. Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne. Hrsg. v. Matthias Henke (Ernst-Krenek-Studien Bd. 8), Edition Argus, Schliengen, 2019, ISBN 978-3-931264-37-6, 195 S., 30 €



der Weimarer Republik eindrucksvoll vor Augen.

Dass es sich bei dieser Epoche um eine ausgesprochene Krisenzeit handelte, muss man sich als Leser immer wieder vor Augen führen. Deutschland erlebte von 1918 bis 1933 alleine 14 verschiedene Regierungschefs, das (West-)Deutschland der Nachkriegszeit von 1949 bis 2021 bis zu Angela Merkel gerade einmal acht. Aus den beiden Tagungsbänden schlagen einem Produktivität, Schnelligkeit und Unsicherheit dieser kurzen Epoche lebhaft entgegen. Einen „Windkanal“ hat John Willett 1978 in seinem Buch *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period 1917–1933*, die beschleunigte und Schwindel erregende Entwicklung genannt. Auf dem Hintergrund sich zuspitzender Krisen tun wir vielleicht gut daran, uns näher damit zu befassen. Selbstverständlich geglaubte Gewissheiten verschwinden; Neues taucht auf, von dem man nicht weiß, ob es Bestand haben wird, gerade hat man Neuland erobert, da wird einem der Boden unter den Füßen schon wieder weggezogen, oder man möchte ihn hinter sich lassen. Der Soziologe Hartmut Rosa hat kürzlich (in der *taz* vom 24.4.2021)

Hermann Lübbes Begriff der *Gegenwarts-schrumpfung* zitiert und die Situation mit den Sätzen beschrieben: „*Viel von dem, was gerade noch galt, gilt nicht mehr, und ich weiß schon gar nicht, was ich vom nächsten Jahr zu erwarten habe, sowohl im politischen als auch im privaten Leben. Das ähnelt gewissermaßen einer vormodernen Zeit, in der man nicht wusste, ob morgen ein Erdbeben, eine Dürre oder ein Feind dein Hab und Gut zerstört.*“

Kurt Weill, soviel lässt sich seinem Verlagsbriefwechsel mit der Wiener *Universal-Edition* entnehmen, war in diesen Jahren oft schnell darin, sich von einem älteren Werk zu distanzieren und das nächste als die eigentlich wichtige Herausforderung anzusehen. Ernst Krenek scheint ihm darin ähnlich gewesen zu sein. „*Ernst Krenek und Kurt Weill, beide Jahrgang 1900, eint vieles,*“ schreibt Matthias Henke in seinem Herausgeber-Vorwort; und da Krenek den Lesern weniger vertraut sein dürfte als Weill, lohnt es sich zu zitieren: „*Sie stammen aus intellektuell privilegierten Familien, sahen sich schon früh in ihrem kompositorischen Wollen bestärkt, standen den Hurratrioten des Ersten Weltkriegs mehr als reserviert gegenüber, übersiedelten um 1920 nach Berlin und profitierten beide vom künstlerischen Aufbruch der Weimarer Republik. Sie avancierten schon bald zu den Shootingstars ihrer Generation, waren mit ihren Werken bei den eben gegründeten Donaueschinger Musiktagen vertreten und konnten in der zweiten Hälfte des Dezenniums sensationelle Erfolge mit ihren Bühnenwerken verbuchen: mit „Jonny spielt auf“ (1927) bzw. mit der „Dreigroschenoper“ (1928).*“ Hinzufügen müsste man eigentlich auch die Verbindung beider nach Wien. Krenek verbrachte seine ersten 20 Lebensjahre in der österreichischen Hauptstadt, Weills Frau Lotte Lenya stammte von dort, und beide gehörten einige Jahre zu den Erfolgsautoren der Wiener *Universal-Edition*.

1933 ändert sich das Bild. „*Nach der sogenannten Machtergreifung*“, so Henke, „*hatten beide mit den Repressalien der Nationalsozialisten zu kämpfen. Weill entzog sich deren Zugriff schon 1933, indem er nach Paris wechselte, um zwei Jahre später nach New York zu emigrieren. Krenek parkte sich im noch republikanischen Wien zwischen, folgte seinem Kollegen allerdings nach der Annektierung Österreichs, also 1938, in die USA. Das gemeinsame Exil schien das Zeitgenössisch-Verbindende zwischen Weill und Krenek aufzuheben. Jener arbeitete zielstrebig an der Entwicklung des ihm vorschwebenden Ideals einer Broadway-Opera, weil er den eigenen künstlerischen Anspruch mit den Wünschen eines urbanen, an sozialen Themen interessierten Publikums zu vermählen hoffte. Dieser gab vor allem seinem inneren Drang nach, das durch Arnold Schönbergs Zwölftonmethode erschlossene Terrain tiefer gehend zu erkunden, ein Vorhaben, das ihm eine gewissen Isolation bescherte.*“ Womöglich war diese Unterschiedlichkeit schon biographisch angelegt. Nach Kristina Schierbaums Beitrag *Ernst und Kurt – privilegierte Kindheiten* zu urteilen, war Krenek ein grüblerisches Einzelkind, Weill hingegen mit drei Geschwistern, dem Kindergartenbesuch und dem Gemeindeleben der Dessauer Juden in ein lebendiges und geselliges Umfeld eingebettet.

Ergänzend bleibt hier noch zu sagen: Weill starb mit 50 Jahren in New York, ohne noch einmal nach Deutschland zurückgekehrt zu sein, Krenek mit 91 in Palm Springs (Kalifornien) nach etlichen Besuchen in Deutschland und Österreich. Es bietet sich an, an dieser Stelle das Nachwort zu zitieren, das Nils Grosch 2018 unter der Überschrift *Exil und kulturelle Mobilität. Ernst Krenek und Kurt Weill* den Kongressbeiträgen angefügt hat. Auf dem Hintergrund der sogenannten „Flüchtlingskrise“ problematisiert er den üblichen Impuls, „*Kunst als zu einer jeweils bestimmten Region und Nation zugehörig narrativ einzubetten, ein*

Impuls, der ja auch mit nationalen, das heißt politisch kontrollierten Institutions- und Förderstrukturen zu tun hat, und der sich wiederum zentral in nationale Kunst-Historiografik, Biografik und Monumentaleditorik manifestiert.“ Grosch wünscht sich eine „nomadische Perspektivierung“ insbesondere der Musikwissenschaft, die die Einordnung in statische nationale Kategorien überwindet; auf dem Weg dorthin hält er die Exilforschung als eigenständige Forschungsrichtung für unverzichtbar. Tatsächlich sollte die Erkenntnis, dass Migration insgesamt eher der Normalfall der Menschheitsgeschichte als die Ausnahme ist, nicht dazu führen, erzwungene Mobilität zu rechtfertigen oder zu verharmlosen. Weder Weill noch Krenek gingen freiwillig ins Exil, auch wenn sie vorwärts gewandt das Beste daraus zu machen suchten.

Krenek und Brecht. Mutmaßungen über eine schwierige Beziehung heißt ein Beitrag von Joachim Lucchesi. Für eine mehr als beiläufige persönliche Begegnung der beiden Männer gibt es keine Indizien, und es sind überhaupt nur drei schriftliche Erwähnungen Kreneks bei Brecht verbürgt. Interessanterweise taucht Kreneks 1924 in Berlin uraufgeführte szenische Kantate *Die Zwingburg*, deren Publikumserfolg weit hinter *Jonny spielt auf* zurückstand, in einem Typoskript Brechts aus dem dänischen Exil auf. Brecht wendet sich gegen den Symbolismus des Stückes, und Lucchesi fragt: „*Hatte er eine Aufführung der „Zwingburg“ jemals erlebt, oder war es nur – wie so oft bei ihm – Kenntnis aus zweiter Hand – kolportiert aus dem Munde von Weill, Eisler, Benjamin oder anderen?*“ Es ist ein generelles Forschungsproblem, das in einigen Beiträgen beider Bände auch ausdrücklich benannt wird: Vieles weiß man einfach nicht, weil viele der vielfältig vernetzten Beteiligten vor Ort waren und Gespräche zwischen ihnen nur in seltenen Fällen dokumentiert sind. Interessant ist aber nun, dass Krenek sich enorm über Brechts *Anmerkungen zu Mahagonny*

aufregte. Lucchesi schreibt: „*Es scheint, als habe der Text, der (über Mahagonny hinaus) die Sinnfrage an die Oper richtet, dem längst erfolgreichen Komponisten einen Stich direkt ins Opernherz versetzt, an dessen nicht heilender Wunde er jahrzehntelang laborieren würde.*“ Als Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung* nahm Krenek der Redaktion übel, dass sie ihm nicht Gelegenheit gab, „*diesen musikdramatischen Nihilismus zu zerlegen.*“ Später unterschied Krenek, so Lucchesi, drei Facetten Brechts: den Stückeschreiber, den politischen Theater-Theoretiker und den Polit-Clown.

Den Philosophen Ernst Bloch verband mit Krenek eine punktuelle Bekanntschaft, mit Weill hingegen eine fast freundschaftliche Beziehung. Bloch verfasste je einen Aufsatz über das *Lied der Seeräuberjenny* aus der *Dreigroschenoper* und die *Dreigroschenoper* insgesamt, in deren Probenprozess er sich mit eingebracht hatte, und legte dabei solide musiktheoretische Kenntnisse an den Tag. Den ersten Aufsatz fasst Reinke Schwinning in seinem Beitrag „*Frohe Melodien und blühende Verzweigung*“. Kurt Weill und Ernst Bloch so zusammen: „*In einer turbulenten Zeit, im Angesicht eines drohenden gesellschaftlichen Zusammenbruchs, sieht Bloch hier den Funken einer Utopie durch massentaugliche – aber raffiniert geschriebene – Musik einer breiten Hörerschaft eingepflanzt, in der Hoffnung, dass daraus eine konkrete Utopie erwächst, welche die Unterdrückten und Ausgebeuteten in ihre Selbstverwirklichung führt.*“ Auch Ulrich Wilker beleuchtet in seinem Beitrag *Krenek – Zemlinsky – Weill. Netz-Werke der Moderne* das weite Feld einer Kulturlandschaft, in der Künstler sich gegenseitig anzogen oder abstießen, zur Zusammenarbeit fanden oder einander ignorierten. Er fokussiert sich dabei auf die Verbindungslinien zwischen Kreneks Oper *Jonny spielt auf* und Alexander Zemlinskys Oper *Der Zwerg*, auf Zemlinskys Dirigat der Berliner Erstaufführung von *Aufstieg und Fall der Mahagonny* und auf den (begrenzten)

Einfluss dieses Stückes auf Zemlinskys letzte vollendete Oper *Der Kreidekreis*.

Musik und Weltanschauung. Paul Bekkers Briefe an Ernst Krenek und Kurt Weill sind das Thema von Andreas Eichhorn. Der bedeutende Dirigent, Theaterleiter und Musikkritiker Bekker zeigte sich 1932 in seinen Briefen an zeitgenössische Musiker skeptisch gegenüber politischen und weltanschaulichen Ideen auf der Opernbühne: „Wie wäre es“, schrieb er (öffentlich) an Krenek, „wenn Sie versuchen würden, Ihre Weltanschauung als Privatsache zu betrachten und mehr Musik zu machen?“ Weills politische Oper *Die Bürgschaft*, die er als Intendant in Wiesbaden angenommen und im Frühjahr 1932 zur Aufführung gebracht hatte, ließ er gelten, weil es dem Komponisten gelungen sei, „die musikalische Spielgesetzlichkeit“ eben doch „aus der vorliegenden Handlungsmaterie und ihren ideellen Antrieben zu erkennen, sie herauszusaugen oder zu destillieren.“ Dies passt zu Lotte Lenyas späterer Aussage, Weill habe sich nach der Zusammenarbeit mit Brecht „ausmusizieren“ wollen, die aber wiederum die politische Dimension herunterspielt.

Ebenfalls in die Welt des Musiktheaters führt Claudia Maurer-Zenck in ihrem Beitrag *Schwacher Brennpunkt. Krenek und Weill in der Kroll-Oper 1927–1931*, in dem sie u. a. die Aufführungsstatistiken der kurzlebigen, aber bedeutenden Experimentalbühne unter der Leitung des Dirigenten Otto Klemperer auswertet. Es wurde viel Strawinsky gespielt, viel Hindemith, viel Krenek, aber kaum Weill; nachdem Klemperer *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* abgelehnt hatte, machte der Komponist mit Ernst Aufrichts Theater am Schiffbauerdamm erneut eine positive Erfahrung mit einem kommerziellen Theater. Viel Detailrecherche steckt auch in Jürgen Scheberas Aufsatz *Ernst Krenek, Kurt Weill und die Leipziger Oper mit Generalmusikdirektor Gustav Brecher und Chefregisseur Walther Brüggemann*

1927–1933, der sich mit Recht vor allem den beiden letztgenannten Akteuren und ihren Verdiensten um die Werke der beiden Komponisten widmet. Schebera zitiert die (vermutlich wahre) Anekdote, dass Brüggemann, wenn Brecht sich zu stark in die Leipziger Uraufführungsproben zu *Aufstieg und Fall* einmischte, leise und ruhig gesagt habe: „Herr Brecht, machen Sie doch weiter. Ich gehe jetzt einen Kaffee trinken.“

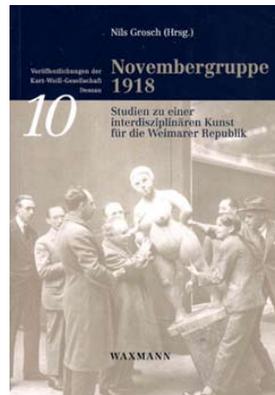
Instruktiv ist auch Marco Hoffmanns Vergleich von Kurt Weills Einakter „*Der Zar lässt sich photographieren*“ (UA am 28.2.1928 in Leipzig) mit Ernst Kreneks Einakter „*Der Diktator*“ (UA am 6.5.1928 in Wiesbaden) – eine naheliegende Verbindung, nicht nur wegen des ähnlichen Formats und der parallelen Entstehung, sondern vor allem wegen des „*Vexierspiels zwischen Schein und Sein*“ bei ähnlicher Handlungskonstellation. Beide Male geht es um ein fehlschlagendes Attentat auf einen selbstbewussten und etwas gockelhaften Alleinherrscher. Krenek hat im selbst verfassten Tragödien-Libretto einen Diktator vom Typus „Mussolini“ im Blick, während Georg Kaisers Textbuch zum „*Zaren*“ eher einen Salon-Monarchen in den Mittelpunkt einer Kriminalfarce stellt. Entsprechend komponiert Krenek stark in melodramatisch-veristischer Tradition, während Weill eine eher neoklassizistische Musik mit kabarettistischem Einschlag schreibt. Mit dem während einer angeblichen Verführungsszene vom Grammophon abgespielten „*Tango Angèle*“ zitiert er sogar schon den Stil zeitgenössischer Unterhaltungsmusik – für den heutigen Hörer eine Vorahnung von *Dreigroschenoper* und *Mahagonny*. (Übrigens hatte das *Anhaltische Theater* in Dessau-Roßlau 2016 zum Kurt-Weill-Fest beide Einakter im Programm. Vgl. den Bericht in Heft 3/2016 des *Dreigroschenhefts*.) Leider bleibt die historische Dimension in Hoffmanns Studie etwas unterbelichtet: Politische Morde prägten die unruhigen Jahre vor und nach dem 1. Weltkrieg; allein auf Mussolini gab

es 1926 drei fehlgeschlagene Attentatsversuche. Eigenartigerweise übersieht der Autor auch die entscheidende Konstellation, dass der kriegsblinde Offizier, den die weibliche Hauptfigur im *Diktator* zu rächen sucht, bevor sie dem Charme des Potentaten erliegt, ihr eigener Ehemann ist.

Interessant vor allem aus musikwissenschaftlicher Sicht sind die detaillierten Auseinandersetzungen von Matthias Henke mit den Rilke-Vertonungen der beiden Komponisten, von Leanne Gracia Alós mit den jeweiligen Streichquartetten Nr. 1 und von Stefan Weiss mit den beiden Violinkonzerten aus dem Jahr 1924. Weiss wirft dabei auch einen aufschlussreichen Blick auf die Rezeptionsgeschichte. Dafür, dass Kreneks Violinkonzert nach der Uraufführung weit häufiger gespielt wurde als dasjenige Weills, scheinen drei Faktoren eine Rolle gespielt zu haben: Wegen der ungewöhnlichen Besetzung fast ohne Streicher (mit Ausnahme des Kontrabasses) passte Weills Konzert weniger in das traditionelle Sinfoniekonzert-Format. Stefan Frenkel, Solist der deutschen Weill-Erstaufführung in Dessau, kam als fest angestellter Konzertmeister in Dresden nur begrenzt zum Konzertieren außerhalb, während Alma Moodie, die Solistin der gleichfalls in Dessau stattfindenden Krenek-Uraufführung, als freischaffende Künstlerin freier über ihre Termine verfügen konnte. Zeitweise verband sie mit dem Komponisten auch eine Liebesbeziehung. Schließlich traute die *Universal-Edition* Krenek den größeren Erfolg zu und machte dementsprechend mehr Werbung für sein Werk als für dasjenige Weills, für das nicht einmal durchweg positive Aufführungsrezensionen vorlagen. Diese unterschiedliche Einschätzung des Verlags relativierte sich erst durch Weills Erfolge mit *Der Zar lässt sich photographieren* und der *Dreigroschenoper*.

Dass und wie Weill und Krenek sich selbst fotografieren ließen, darauf richtet der

Kunsthistoriker Andreas Zeising den Blick unter der Überschrift *Avantgarde im Licht*. Obwohl leider nur ein Teil der beschriebenen Fotografien abgebildet ist, wird die Quintessenz bis Anfang der 1930er Jahre nachvollziehbar: „Ganz anders als Krenek mit seiner smarten und ‚aparten‘ Erscheinung, bevorzugte Weill auf den meisten Bildern den Habitus des Intellektuellen, dessen Blick durch die spiegelnden Gläser seiner Nickelbrille am Betrachter vorbei ins Leere geht. Selten zeigt das Gesicht den Anflug eines Lächelns. Es ist ein Charakterkopf, der ein wenig unbeholfen und selbstgenügsam, unbeeindruckt von Äußerlichkeiten in die Welt zu blicken scheint.“ Eine gleichsam auratische Überhöhung zu ikonischer Größe als „Rollenporträt“ (Zeising) findet sich sogar noch in den Weill-Fotos des bedeutenden Porträtfotografen Yousuf Karsh aus dem Jahr 1946. Unvorstellbar ist, dass etwa Brecht sich so hätte fotografieren lassen.



Nils Grosch (Hrsg.): *Novembergruppe 1918, Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik*. (Veröffentlichungen der Kurt Weill Gesellschaft Bd. 10), Waxmann Verlag, Münster 2018, ISBN 978-3-8309-3935-1, 207 S., 29,90 € (auch als E-Book erhältlich)

Schon vom Thema her den Nachbardisziplinen von Musik- und Theaterwissenschaft verpflichtet ist der Band über die *Novembergruppe*. Verglichen mit ihrem legendären Status erscheint diese interdisziplinäre Künstlervereinigung aus den Bereichen Bildende Kunst und Architektur, Literatur, Musik und Tanz in der Wissenschaft eigen-

artig unterbelichtet. Auch dies dürfte an der Struktur unserer Forschungslandschaft liegen, die primär in Einzeldisziplinen denkt, rezipiert und finanziert wird. Die Idee der Gruppe, die sich am 3.12.1918 in Berlin gründete und dabei auf die im November ausgebrochene Revolution berief, war aber gerade der Zusammenschluss unter einer gemeinsamen Perspektive. Herausgeber Nils Grosch charakterisiert sie treffend: *„Ihr gemeinsames Ziel lässt sich heute vielleicht am besten als eine soziale Umcodierung der künstlerischen Moderne mit all ihren verschiedenen Ausrichtungen auf die Verhältnisse der Nachkriegszeit und der Weimarer Republik verstehen. (...) Als KünstlerIn an der Neuordnung der Welt mitzuarbeiten und sich in Entscheidungen auch der (Kultur-)Politik einzubringen, solche Ansprüche gingen mit dem Wunsch einher, Kunst im Rahmen der politischen und kulturellen Realität aufzuwerten. Dazu gehörte das Eindringen in institutionelle, edukative und mediale Strukturen, mit dem Ziel zu einer neuartigen kulturpolitischen Einfassung von zeitgenössischer Kunst, ja zu einer Synthese von Massenkommunikation und Avantgarde zu gelangen.“* Ergänzend sollte man sich an die Formulierung halten, die Brigitte Werneburg, Kulturredakteurin der taz, in ihrer Besprechung der Berliner Novembergruppen-Ausstellung von 2018 gefunden hat: *„Man verstand sich weniger als kompakte Formation eines Kollektivs denn als Signal für eine fundamentale gesellschaftliche Erneuerung mit künstlerischen Mitteln.“*

Die Mitsprache in öffentlichen Kulturangelegenheiten, vor allem bei der Vergabe von Bauaufträgen und Ausstellungsräumen, der Reform der künstlerischen Lehranstalten und Museen sowie der Kunstgesetzgebung gehörte zu den Anfang Januar 1919 formulierten Kernanliegen der Gruppe. Doch, wie Janina Nentwig in ihrem grundlegenden Aufsatz *Outsider und Bahnbrecher. Die Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932* bemerkt: *„Schnell stellte sich*

heraus, dass die politisch Verantwortlichen in der jungen Republik die Künstler ebenso wenig in ihre Entscheidungen einbezogen wie zu Zeiten von Kaiser Wilhelm II.“ Spätestens ab 1921 sah man sich in erster Linie als *„Ausstellungs- und Arbeitsgemeinschaft in kunstrevolutionärer Hinsicht“* und machte vor allem durch die alljährliche Beteiligung an der *Großen Berliner Kunstausstellung* auf sich aufmerksam. Mit der im Oktober 1929 hereinbrechenden Weltwirtschaftskrise setzte der Niedergang der Gruppe ein. Schon 1932 war sie auf der Ausstellung nur noch schwach vertreten; das offizielle Ende kam 1935 unter dem NS-Regime mit der kostenpflichtigen Streichung aus dem Vereinsregister.

Eine wichtige Informationsquelle sind heute die Ausstellungskataloge der Gruppe aus den Jahren 1920–1924. Demnach präsentierte die Gruppe in beständiger Konfrontation mit dem Hauptveranstalter, dem traditionsorientierten *Verein Berliner Künstler* *„das gesamte antitraditionelle Spektrum der Jahre zwischen den Weltkriegen“*. Nentwig nennt *„Spätexpressionismus, Dada, reine Abstraktion, Neues Bauen und Neue Sachlichkeit in all ihren Spielarten“*. Interessiert liest man, wie Andrea Gott dang in ihrem Beitrag *Die Schwierigkeit, Volk und Kunst zu vermischen* die von unterschiedlichen Redakteuren verantworteten Ausstellungskataloge genauer beschreibt. Sie kommt zu der Bewertung, man sei dort *„aus den Bahnen der Vorkriegs-Kunstvermittlung nicht herausgekommen“*, denn alle Autoren zwängen den Leser *„in die Haltung dessen, der Kunst und Künstler ehrfurchtsvoll zu akzeptieren hat und in dessen Verantwortung es liegt, Kunstwerke zu empfinden.“*

Als spannender Kontrast dazu liest sich Andreas Zeisings Beitrag *Arthur Segal und die Kunst der Vermittlung*. Der aus Rumänien stammende Maler Segal (1875–1944) kam 1892 nach Berlin; er war dort 1910 Mitgründer der *Neuen Secession*. Nach sechs-

jährigem Exil in der Schweiz kehrte er 1920 in die deutsche Hauptstadt zurück, wurde Mitglied der Novembergruppe und unterhielt bis 1933 eine eigene Malschule. Seine kulturpolitische Idee eines organisierten Kunstverleihs fand zwar viel Zustimmung, kam aber nicht zustande. Erfolgreicher waren Segals Rundfunkvorträge, in denen er sich um die Popularisierung von Kunst bemühte, dabei aber auch zunehmend als Gegner der gegenstandslosen und konstruktivistischen Moderne profilierte. Zeising schreibt: „Wie nur wenige Künstler vertrat er die Absicht, auch die moderne Kunst müsse sich mit ihren spezifischen Bildbegriffen und Theorien verständlich machen und an den Laien vermitteln lassen. Aus der Tatsache, dass ausgerechnet Segal in Vergessenheit geriet, während ein Mann wie etwa Wassily Kandinsky, der seine Kunst stets mit elitärer Attitüde zelebrierte, heute wahrhaft populär ist, spricht die Ironie der Geschichte.“

Sozusagen ganz in die Anonymität entschwand demgegenüber der Maler und Graphiker Oskar Fischer (1892–1955), der von einem phantastisch geprägten Expressionismus herkam, sich dann aber der Gebrauchsgrafik zuwandte und am Ende nur noch als SED-Parteifunktionär und Zeitschriftenredakteur arbeitete. Weite Verbreitung fand aber das von ihm entwickelte Signet der Internationalen Arbeiterhilfe. Günter Agdes Fischer-Porträt trägt die Überschrift *Die rätselhafte Wanderung der Phantasie in die Agitation*. Völlig rätselhaft erscheint mir Fischers Wendung allerdings nicht, wenn ich Parallelen im Bereich der zeitgenössischen Musik betrachte. Auch Hanns Eisler wandelte sich vom Schönbergschüler zum Komponisten der Arbeiterbewegung; und auch Berthold Goldschmidt gab mit Mitte 50 das Komponieren zugunsten seiner Dirigententätigkeit auf und begann erst mit Mitte 70 wieder damit.

Ins Spannungsfeld zwischen hoher und populärer Kunst in der Musik führt Nils

Grosch mit seinem Beitrag *Zwischen Avantgarde und populärer Kunst der Weimarer Republik. Musik in der Novembergruppe und bei der ‚Deutschen Kammermusik‘ Donaueschingen*. Das von 1921–1926 bestehende (und später dort wiedergegründete) Donaueschinger Festival spielt, wie Grosch treffend formuliert, „im gängigen Narrativ der Neuen Musik eine besondere Rolle als Inbegriff des Fortschrittes und der Modernisierung jener Zeit“. Tatsächlich blieb es aber traditionellen Konzertformaten verhaftet und öffnete sich erst 1926 zur Gebrauchsmusik. Mit der Verlegung nach Baden-Baden 1927 kam dann auch das Team Brecht und Weill erstmals ins Spiel; das dort uraufgeführte *Mahagonny-Songspiel* markiert den Beginn ihrer kurzen, aber fruchtbaren Zusammenarbeit. Die Abende der Novembergruppe mit Musikprogrammen fanden von 1922 bis 1931 in unregelmäßigen Abständen statt und bemühten sich durchweg um Interdisziplinarität. Lesungen, Vorträge und Tanzabende wurden in die Programme integriert. Die Interpreten wurden mit Zeichnungen, Aquarellen und Kleinplastiken honoriert; bildende Künstler gestalteten Einladungen und Programme. Es kam auch zu Diskussionen und Wiederholungen des Dargebotenen nach einer Pause. 1925 lud man den bereits erwähnten Musikschriftsteller Paul Bekker zu einem Vortrag vor fächerverbindendem Publikum ein. In seinem phänomenologisch geprägten Vortrag „Wesensformen der Musik“, über den Andreas Eichhorn berichtet, rechnete Bekker die Musik den bildenden Künsten zu; die Luft sei ihr Material, und die menschliche Stimme und „Instrumente aller Arten“ ihre Werkzeuge.

Eine gute Vorstellung vom interdisziplinären und kunstrevolutionären Ansatz der Vereinigung vermittelt Sarah Beimdiekes Beitrag *Tempo Amerika* über die *Nachtvorstellung der Novembergruppe im Gloria Palast Kurfürstendamm*. Das um 23:15 Uhr (!) beginnende Programm vom 16.2.1929

kombinierte die Kurzfilme *Emak Bakia* von Man Ray und *Hands* von Stella Simon und Miklós Bándy, eine Funkreportage von Fred Angermayer, Musik von Stefan Wolpe sowie sieben Tänze der amerikanischen Tanzpionierin Helen Tamiris auf Musik von Erik Satie, Louis Gruenberg, George Gershwin, Walter Kaempfer und George Antheil. Beimdieke widmet sich dabei besonders Tamiris und Antheil, dessen Verbindung zur Novembergruppe schon von seiner Europatournee 1923 herrührte und der nun offiziell Mitglied wurde. (Nebenbei bemerkt, übersetzte er wenig später Brechts *Lindberghflug* – in der Zweitfassung mit Musik von Weill – ins Englische.) Hans Heinz Stuckenschmidt, zeitweise Organisator der Konzerte, schrieb schon 1926 emphatisch über Antheil: „*Antheil gab uns die erste Musik, die niemals stehen bleibt. Ihr Tempo ist das der neuen Welt. Antheil ist Amerikaner.*“ Tamiris gab 1929 in einem Zeitungsinterview zu Protokoll: „*Ich bin nach Europa gekommen, um unsere Atmosphäre hier tänzerisch zu proklamieren: Wolkenkratzer, Boxmatch, Radio und die entfesselte Frau von heute.*“ Beimdieke betont, dass der Abend mehr als eine Modeerscheinung abbildete, sondern den amerikanischen Künstlern ermöglichte, „*sich als Vertreter einer durchaus souverän auftretenden amerikanischen Kunst vorzustellen.*“

Markus Bögemann stellt in seinem Beitrag *Geschichte vs. Kunst. Heinz Tiessen und die Novembergruppe* mit dem Komponisten, Dirigenten und Musikpädagogen Tiessen (1887–1971) eine zu Unrecht vergessene Schlüsselfigur des Berliner Musiklebens in den Mittelpunkt. Tiessen war 1918 Kapellmeister und Komponist für Schauspielmusik an der Freien Volksbühne und kam über den dort als Ausstattungschef tätigen Maler Karl Jakob Hirsch zur Novembergruppe. Mit ihm kamen einige junge Komponisten aus dem Kreis um Ferruccio Busoni, darunter dessen Schüler Kurt Weill. Bögemann stellt fest, dass die Zugehörigkeit zur Mu-

siksektion damals „*weit weniger auf ideologischen Entscheidungen als auf einem Pragmatismus*“ beruhte, „*der von einem eher idealistischen als politischen Minimalkonsens getragen wurde.*“ 1929 indessen, muss der Leser weiterdenken, hatte sich eine gegenwartsbetonte Neue Sachlichkeit vor die idealistische Tradition geschoben; und wenig später, nach der Weltwirtschaftskrise, ließ auch die Amerika-Begeisterung spürbar nach.

Gleich zwei Beiträge widmen sich Filmexperimenten. In ihrem Beitrag *Der absolute Film* befasst sich Isabel Wünsche mit der Filmmatinee, die die Novembergruppe zusammen mit der UFA am 3. und 10.5.1925 unter eben diesem Titel veranstaltete, und dabei vor allem mit der *Dreiteiligen Farbenmatinee* von Ludwig Hirschfeld-Mack (1893–1965). Hier handelte es sich nicht eigentlich um einen Film, sondern um eine als Live-Performance konzipierte Synthese von bewegten abstrakten Bildern und Musik. Die in einer Partitur festgelegte Bildebene wurde mit Projektionslampen und Schablonen durch ein hinter einem Lichtkasten verdecktes Team von drei bis fünf Technikern mit Projektionslampen und Schablonen erzeugt und zusätzlich von einem Pianisten am Klavier begleitet und synchronisiert. Francesco Finocchiaro legt in seinem Text *Die musikalischen Metaphern im ästhetischen Manifest des abstrakten Films* einen Schwerpunkt auf Walter Ruttmans *Opus 1* aus dem Jahr 1921, zu dem Max Butting eine Begleitmusik für Streichquintett schrieb.

Ruttmann versuchte seinen Film nach musikalischen Prinzipien anzulegen; Finocchiaro nennt „*Rhythmus, Kontrapunkt und Phrasierung*“ sowie „*Symmetrie, Ähnlichkeit und Kontrast*“. Er zitiert Max Buttings Erinnerung, „*dass ein Teil des Publikums behauptete, der Maler hätte die Musik, ein anderer Teil, der Musiker hätte die Malerei porträtähnlich wiedergegeben.*“ – „*Sichtbare*

Musik, hörbares Licht“ schrieb der Kritiker Herbert Ihering in seiner Rezension. Dass Ruttmann in Buttings handschriftliche Partitur Halbkreise, Wellen, Dreiecke, Quadrate und Lichtstrahlen eingezeichnet hatte, erlaubte in den 1979er Jahren die Rekonstruktion der nur noch zum Teil erhaltenen Filmspur. Eine Seite dieser Partitur findet man als eines von 13 Farbbildern im Anhang des Buches. Finocchiaro kritisiert Ruttmanns musikalische Vorstellung sinngemäß als rückwärtsgewandt, denn sie sei dem klassischen Stil verhaftet und nicht der zeitgenössischen Kammermusik. (Worauf wiederum zu entgegnen wäre, dass es die Kammermusik ja eigentlich nicht gab, und dass zwischen Spätromantik, musikalischem Expressionismus und neuer Klassizität ein weites Feld lag.) Interessanterweise bestand Ruttmann auf einer Begleitmusik zu *Opus 1*, verzichtete aber bei den drei Folgearbeiten auf eine solche. Für die Aufführung beim Kammermusik-Festival in Baden-Baden 1927 bekam *Opus 3* dann doch noch eine Begleitmusik von Hanns Eisler.

Franziska Lampes Studie *Zum Holzschnitt als visuelle Strategie um 1918/19* und Sigrid Brandts Beitrag *Land – Stadt – Sport, zwei Architekturen für die Massen* sollen nicht unerwähnt bleiben; in letzterem geht es um die von Bruno Taut in Magdeburg erbaute *Halle Land und Stadt* und das von seinem Schüler Fred Forbat erbaute heutige *MommSEN-Stadion* in Berlin-Eichberg. Gloria Köpnick schließlich porträtiert in ihrem Text *Nicht Reflektion, sondern Leben* die 1922 gegründete Oldenburger *Vereinigung für junge Kunst* mit stetem Seitenblick auf die Berliner Novembergruppe. Man sieht noch einmal deutlich: Die kulturelle Blüte der 1920er Jahre war nicht auf Berlin beschränkt, sondern sie kam durchaus in der „Provinz“ an und wurde auch von dort vorangetrieben und verteidigt. Als 1931 die Nationalsozialisten im Landtagswahlkampf eine (letztlich erfolgreiche) Kampagne ge-

gen die geplante Aufführung von Weills und Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* am Landestheater führten, setzte die Kunst-Vereinigung noch eine öffentliche Diskussionsveranstaltung „Für die Freiheit der Kunst“ an. 1932 erzielte die NSDAP bei den Landtagswahlen die absolute Mehrheit. Die *Vereinigung für junge Kunst* setzte ihr Programm noch ins Frühjahr 1933 fort, bis sie im Mai die Selbstauflösung beschloss.

Schon im Januar 1927 war Bertolt Brecht auf Einladung der Vereinigung für junge Kunst zu einer Lesung nach Oldenburg gekommen. Die Autorin zitiert kurz die ablehnende Rezension der *Oldenburger Nachrichten*: „Genau 47 (siebenundvierzig) Minuten las Herr Brecht in ausgesprochen süddeutschem Dialekt. [...] Der Abend war – schon wegen der Spärlichkeit des Gebotenen – ein ausgesprochen verlorener.“ Stieß der Dichter im Oldenburgischen – anders als in der Metropole Berlin – vielleicht an eine innerdeutsche Sprach- und Mentalitätsbarriere? Jedenfalls gab es zur Lesung nicht nur ablehnende Stimmen; dies lässt sich nachlesen in dem Aufsatz *Plötzlich in Oldenburg*, den die Autorin eigens zu diesem Auftritt Brechts im *Dreigroschenheft* Nr. 4/2018 veröffentlicht hat. Mehr als an in den anderen Beiträgen spürt man in Köpnick's Symposiumsbeitrag jedenfalls von der Polarisierung, die das politische, gesellschaftliche und kulturelle Klima der Epoche vergiftete und die man sich als Hintergrund immer wieder bewusst machen sollte. „Es gab in Deutschland zwei Kulturen, die sich gegenseitig kaum etwas zu sagen hatten und sich mit tiefer Fremdheit und Feindseligkeit gegenüberstanden, jeder der anderen – wenn auch mit sehr unterschiedlicher Berechtigung – die ‚Kultur‘-Qualität absprechend.“ Das schrieb der Historiker Eberhard Kolb über die Weimarer Republik im Jahr 1984, ohne die Krisen, Filterblasen und Echokammern von 2021 voraussehen zu können. ¶

Ein paar Notizen und ein neuer Roman

Ernst Scherzer

Vierzig Jahre nach dem Tod von Lotte Lenya gibt es bedauerlicherweise immer noch einige Unklarheiten über ihr Leben und Wirken. Der Autor selbst hat sich geirrt, als er in seinem Artikel im letzten *Dreigroschenheft* die Wiener Ameisgasse 38 als Geburts- haus der Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer bezeichnet hat. Dieses stand vielmehr um die Ecke in der Linzerstraße; unschuldig ist er allerdings am „falschen“ Foto, das nicht die von ihr gar nicht verkörperte Polly in der Berliner Uraufführung der „Dreigroschenoper“, vielmehr Carola Neher zeigt ...

Dass es im Laufe der Rezeptionsgeschichte der „Dreigroschenoper“ zu mancherlei Missverständnissen kommen konnte, dazu haben schon deren Schöpfer etwas beigetragen, indem sie allzu oft auf den Namen „Jenny“ verfallen waren: Neben der auf dem Besetzungszettel der Uraufführung vergessenen gibt es auch eine in „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, in „Lady in the Dark“ (von Kurt Weill ohne Brecht-Beteiligung!) muss sich in der „Saga of Jenny“ die nicht vorhandene Figur auf Penny reimen. Grund allen Übels ist allerdings die weder als Rolle noch im Text vorhandene „Seeräuber-Jenny“. Die wird auf den Umschlägen – und nur dort! – der Veröffentlichungen von Donald Spoto und neuerdings Eva Neiss (*Lotte Lenya und das Lied des Lebens*. Die Frau, die Kurt Weill und Bertolt Brecht ihre Stimme schenkte. Fischer Taschenbuch 2020) fälschlich Lotte Lenya, die sich mit diesem Song dank der vorhandenen Einspielungen ja doch verbinden lässt, zugeschrieben.

Jenny und Seeräuber-Jenny sind zweierlei

*Eva Neiss:
Lotte Lenya und das
Lied des Lebens: Die
Frau, die Kurt Weill
und Bertolt Brecht
ihre Stimme schenkte.
Fischer Taschen-
buch, ISBN 978-
3596000623, 13 €*



– das hat seinerzeit schon die Lenya selbst eindeutig festgestellt. Im Abendprogramm von 1929 fehlt aus unerfindlichen Gründen Ersterer und damit war wenigstens der namhafte Kritiker Alfred Kerr verwirrt. Nur seltsam – der nicht weniger bedeutende „Brecht-Entdecker“ Herbert Jhering weiß sowohl Rolle als auch Darstellerin zu benennen, während Vorgenannter (war der überhaupt in der Vorstellung, er führt in seinen Betrachtungen nur ein paar Nebenrollen an) sie unter den namentlich angeführten Huren freilich vergeblich sucht!

Es gäbe noch eine ganze Menge Unstimmigkeiten, etwa im Zusammenhang mit einer Bemerkung des Präsidenten der Kurt Weill Stiftung in New York, wonach die Wiener Erstaufführung der „Mahagonny“-Oper 1932, an der Lotte Lenya als Jenny mitgewirkt hatte, nur eine Stunde gedauert habe, während der diesbezügliche Programmzettel des Raimundtheaters eine vollständige Aufführung verspricht. Nicht zutreffend ist somit der auch in der jüngsten Buch-Veröffentlichung verkündete Hinweis, Weill habe dieses Werk nur für Opernsänger geschaffen. Und wenn anlässlich der genannten Produktion außerdem nur von Amateuren als Mitwirkenden – darunter der Tenor und Lenya-Liebhaber Otto Pasetti – die Rede ist, dann war streng genommen Lotte Le-

nya nicht bloß als Sängerin wohl auch eine solche.

Jedenfalls liest sich so manche Hintergrundinformation wesentlich spannender als der in drei Akte und etliche Szenen aufgeteilte Roman von Eva Neiss, die für die Jahre von 1924 bis 1935 immerhin gut dreihundert Seiten benötigt, ohne jemals von der zweifellos vorhandenen Faszination zu schreiben, die von den Interpretationen der Lenya – die sie beharrlich Lotte nennt, was kein Mensch jemals tat, am wenigsten ihr zweimaliger Gatte Kurt Weill – ausgegangen war und von der zumindest akustisch zahlreiche Aufnahmen noch immer künden.

Vielmehr scheint der Romanschreiberin an der Schilderung der sexuellen Bedürfnisse der Porträtierten gelegen gewesen zu sein, zuweilen geschieht dies mit geradezu unappetitlichen Vergleichen. Das Auskosten von zweideutigen und anzüglichen Äußerungen der handelnden Personen geschieht besonders genüsslich. Sprachlich schlechte Formulierungen weisen auf nicht einwandfreie Beherrschung des Schreibens hin, manche Bemerkung gerät schon beinahe lächerlich. Nicht jede niedergeschriebene Begebenheit lässt sich sofort zuordnen, so mancher vorkommende Zeitgenosse oft gar nicht.

Der Bettler am Berliner Kurfürstendamm, der die Lenya in der „Dreigroschenoper“ auf der Bühne gesehen haben will, kommt zwar auch in deren Aufzeichnungen vor, glaubhaft scheint dieses angebliche Erlebnis des armen Mannes wohl eher nicht. Eva Neiss gibt dieser Begegnung ein etwas anderes Gewicht als Lotte Lenya und schmückt das Ganze natürlich mit eigenen Worten noch reichlich aus. Auf diese Weise entstand der doch recht stattliche Umfang des ganzen Buches, das der Unterzeichnete leider nur langweilig fand und daher vorzeitig zur Seite gelegt hat. ¶

ZWEI BRECHT-BAUSTELLEN IN AUGSBURG

Nach dem ... ist bekanntlich vor dem ... In Augsburg (und in Berlin, bzw. wo man sich grad berufsbedingt aufhält) plant man nach dem diesjährigen digitalglanzvollen Brechtfestival für 2022; vermutlich werden analoge mit digitalen Formaten verbunden.

Nicht nur das: Da der Drei-Jahres-Rhythmus der Festivalleitungen beibehalten werden soll, wird ab 2023 eine neue Leitung gesucht. Kulturreferent Jürgen Enninger will damit frühzeitig beginnen, denn 2023 minus 1898 ergibt: 125 Jahre Brecht. In seiner Beschlussvorlage für den Kulturausschuss am 10.5.2021 heißt es:

Für die Festivalleitung im Jubiläumsjahr 2023 (125 Jahre Brecht) wird eine künstlerische Persönlichkeit oder ein künstlerisches Kollektiv gesucht, die oder das ein Konzept entwickelt und die Erfolgsgeschichte des Festivals in Kooperation mit allen beteiligten Akteurinnen und Akteure fortschreiben möchte. [...] Wir bitten den Kulturausschuss um Beauftragung einer Konzeption u. Erarbeitung eines Konzepts zur Auswahl einer künstlerischen Leitung für das Brechtfestival 2023–2025. (Beschlussvorlage BSV/21/05968)

Da ist Mitdenken der Kreativen über die Stadtgesellschaft hinaus sicherlich willkommen, und es gibt ja nicht nur in der BRD Brechtaffine.

Eine zweite Augsburger Baustelle ist das Brechthaus, das aus coronabedingtem Geldmangel erst nach dem Jubiläum saniert werden kann; bis dahin gibt es nur die dringenden Schönheitsreparaturen. Am Jubiläumsgeburtstag 10. Februar 2023 soll dann „Kick-Off“ für „Neugestaltung der Dauer Ausstellung inkl. notwendiger Sanierung / Brandschutzertüchtigung etc.“ sein („Zeitrahmen ca. 2,5 bis 3 Jahre“). (mf) ¶

„DU VERSTEHST, DAS HARTE UNTERLIEGT“

81 Sprüche zur Enthärtung unserer Welt

Alke Bauer

Inmitten einer Zeit der Verhärtung, der politischen und wirtschaftlichen Zuspitzung in vielen Ländern, sowie erheblicher Strapazen und Ängste auf der ganzen Welt – ausgelöst durch ein Virus – hat Manfred Schewe einen starken Impuls: Zur „Enthärtung unserer Welt“ schickt er eine E-Mail zunächst an Freund*innen und dann an weitere Menschen aus seinem privaten und beruflichen Umfeld. Seine Projektbeschreibung ist zündend, und so fliegt der Funke zwar nicht um die ganze Welt, aber immerhin in 14 Länder und animiert insgesamt 81 Autor*innen dazu, ihre „Sprüche zur Enthärtung unserer Welt“ sowie jeweils dazu gehörige Kommentare beizutragen. Es ist wunderbar, diese zu lesen: Zunächst einmal folgte ich der Lust, durch das Buch zu blättern, zu staunen, inspiriert zu sein, betroffen, berührt, interessiert, neugierig. Manfred Schewe ist es nämlich gelungen, einen ganz speziellen Bezugspunkt für die 81 Beiträge zu finden, von dem aus die Autor*innen ihre Texte entwerfen konnten.

An dieser Stelle kommt Bertolt Brecht ins Spiel: Einleitend beschreibt Manfred Schewe seine Verbindung zu dessen „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking



Manfred Schewe (Hg./Ed.):
81 Sprüche zur Enthärtung unserer Welt.
On the Softening of Our World
81 Sayings.
 Berlin 2021, Schibri-Verlag, 238 S.
 [ISBN 978-3-86863-227-9],
 Edition Scenario, Band V, 22,80 €
 E-Book in Vorbereitung

auf dem Wege des Laotse in die Emigration“ (Bertolt Brecht 1938). Als Hochschullehrer habe er Sprach- und Theaterstudierende oft angeregt, sich auf das Gedicht einzustimmen, um szenisch damit zu arbeiten.

Für dieses Buch nun stimmt er seine 81 Autor*innen (und uns als Leser*innen) mit einigen Auszügen aus diesem Gedicht ein: Ein chinesischer Philosoph (,Alter Meister‘/Laotse) hinterlässt an der Landesgrenze, bevor er ins Exil geht, weil er es in seinem Land nicht mehr aushält, 81 Sprüche, „... die Ergebnisse großer intellektueller Anstrengung“ (S. 10) sind. Schewe beschreibt weiter, dass es, dem Gedicht zu-

folge, dem beharrlichen Fragen des Zöllners zu verdanken sei, dass die Weisheit des Gelehrten weiterverbreitet wurde und so eine Ausdehnung von Bosheit im Lande verhindert werden konnte. (Vgl. S. 10)

Die zentrale Passage aus dem Gedicht von Brecht, auf das sich die Autor*innen des hier vorliegenden Buches allesamt direkt oder indirekt beziehen, lautet nun:

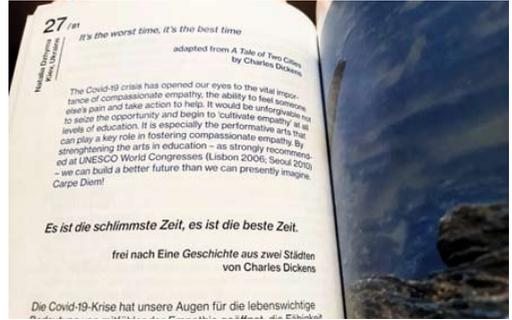
Daß das weiche Wasser in Bewegung
 Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.
 Du verstehst, das Harte unterliegt.

Kaum traue ich mich, aus der Fülle der in diesem aktuellen Sammelband von Schewe versammelten poetischen, politischen, philosophischen Texte, selbst verfassten Gedichten und Zitaten bekannter Menschen einzelne herauszustellen. Denn auf beeindruckende Weise hat jeder Text für sich Bestand *und* ist doch verbunden mit dem großen Ganzen des Buches.

Also blättere ich noch einmal – nach dem Zufallsprinzip – und zitiere folgende Sätze: Spruch Nr. 27/81 von Natalia Dzhyrna, Kiev, Ukraine: „Es ist die schlimmste Zeit, es ist die beste Zeit. Frei nach *Eine Geschichte aus zwei Städten* von Charles Dickens“ (S. 86) Auf dieser Seite befindet sich das englische Original der Autorin, ihr Kommentar zum Spruch – in dunkelblauer Schrift – In schwarzer Schrift, mit Angabe des Übersetzers, der Text in deutscher Übersetzung. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich eines der Fotos, die das ganze Buch fließend *und* fest zusammenhalten. Es zeigt eine Variante von Wasser in Kombination mit Felsgestein (*siehe Foto*).

Wie beschrieben, gestalten sich alle Texte (Spruch und Kommentierung) der Autor*innen auf Englisch und Deutsch, vielfach mit Anmerkungen und Verweisen. Am Ende des Sammelbandes finden sich sogar Noten und eine Übersicht von Fotos, die einige Autor*innen ihren Texten zugeordnet haben: „Lebenskunst“ (Bertolt Brecht) (S. 216) trifft Buchkunst!

Die Vielgestaltigkeit – durchgängige Zweisprachigkeit und Mehrfarbigkeit – des Buches wirkt keineswegs verwirrend. Sie verlockt, zieht an und lässt sowohl das tiefe Eintauchen in einzelne Passagen, wie den weiten komplexen und in sich weltoffen widersprüchlichen Blick zu. Die Kompendien-Form dieses Buches erinnert außerdem an eine alte chinesisch-japanische Weise, lebenspraktische Werke zu erstellen, nämlich



an „Die Kunst, Listen zu erstellen“ - so der Titel eines Büchleins, das der Sinologe und Philosoph François Jullien 2004 herausgegeben hat. Im Klappentext heißt es dazu: „Der Aufbau der Liste zeigt sich als eine eigenständige Kunst, die auf ihre Weise Anteil am großen Tao hat. Sogar mathematische Listen sind mehrdeutig und verweisen auf kulturelle Praktiken. Die japanischen Listen [...] erscheinen auf den ersten Blick völlig willkürlich und bunt zusammengewürfelt. Aber gerade dieser scheinbare Mangel an Logik ermöglicht es, die Kräfteverhältnisse darzustellen, die in einer Gesellschaft wirksam sind. Was allerdings den Spaß an der spielerischen Zusammenstellung widersprüchlicher Dinge nicht ausschließt.“

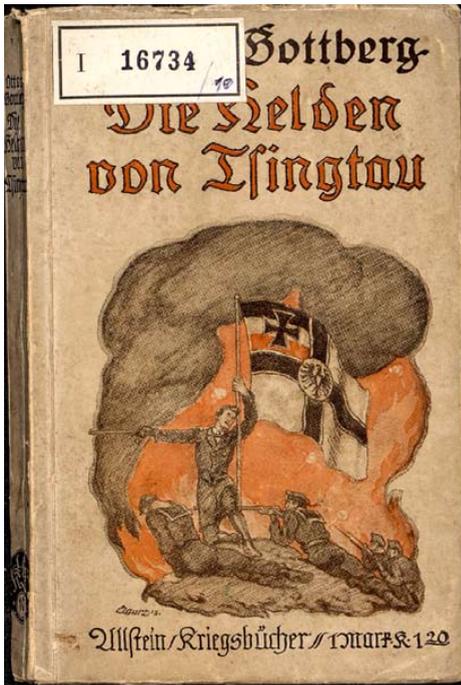
Jede*r, die/der nun selbst gerne beteiligt sein möchte an diesem engagierten und höchst kreativen Projekt, kann sich mit einem eigenen Spruch und Kommentar an folgende E-Mail-Adresse wenden: „project81+@gmail.com“. Und schon im vorliegenden Buch selber sind die Seiten 226/7 frei gelassen für eine eigene „Kreative Übung“ zu einem „Spruch“ und „Kommentar“.

Manfred Schewes Buch lädt ein zum Lesen, zum Verschenken und zum kreativen Partizipieren – auf dass diese Welt eine bessere und schönere werden möge. ♪

Alke Bauer ist Stimmtherapeutin und Heilpraktikerin für Psychotherapie in Bielefeld.
info@alke-bauer.de

BRECHTS „DER TSINGTAUSOLDAT“: EINE MÖGLICHE QUELLE

Michael Friedrichs



Digitalisat: Oberösterreichische Landesbibliothek

Es ist bekannt, dass Brecht nach Kriegsbeginn 1914 Texte in der Augsburger Lokalpresse publizieren konnte. Die meisten dieser Reportagen und Gedichte atmen Tagesaktualität. Oft ist kein Manuskript erhalten; Grundlage einer Edition sind dann die Abdrucke in der Zeitung. Jürgen Hillesheim hat sie 2006 unter dem Titel „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe“ (Suhrkamp) gesammelt und ediert – zum Vergleich flankiert von zeitgenössischen Texten anderer Autoren.

In gewisser Weise ein Ausreißer bei diesen Texten ist Brechts „Der Tsingtausoldat“. Die deutsche Kolonie Tsingtau (Qingdao)

kapitulierte am 7. November 1914. Aber erst am 18. August 1915 erschien Brechts Gedicht „Der Tsingtausoldat“ im Druck: in *Der Erzähler*, der literarischen Beilage der *Augsburger Neuesten Nachrichten*. Wie Hillesheim notiert, hatten zwei Augsburger Blätter bereits am 10. November 1914 je ein Tsingtau-Gedicht veröffentlicht, Brecht sei also wohl zu spät gekommen, zudem sei sein Text zu lang gewesen. Schon die Brecht-Herausgeber (GBA 13, S. 431) hätten vermutet, dass Brechts Text redaktionell gekürzt und vielleicht bearbeitet wurde.

Beim Brüten über Brechts Beschäftigung mit China bin ich auf das nebenstehend abgebildete Buch des vielschreibenden Kriegsschriftstellers Otto von Gottberg (1867–1945) gestoßen.¹ Sein 1915 veröffentlichtes Buch verherrlicht den aussichtslosen Kampf des deutschen Militärs; weitere ähnliche Werke erschienen zeitnah.

Brechts „Tsingtausoldat“ kämpft aber nicht – vielmehr stürzt er sich in hoffnungsloser Lage angesichts der militärischen Übermacht von einer „Felsenbastei“ in den Tod, auf den Lippen den Ruf „Mein Deutschland“. Die Szene auf dem Buchcover ist dem so ähnlich, dass sie als Quelle infrage kommt. Brecht mag das Buch nicht gelesen haben, es hat sicherlich in einer Augsburger Buchhandlung ausgelegen. Das könnte eine Erklärung für den Zeitpunkt Sommer 1915 sein, in dem das Gedicht vielleicht wirklich erst verfasst und dem Redakteur Wilhelm Brüstle angeboten wurde. ¶

¹ Das von der Oberösterreichischen Landesbibliothek zur Erleichterung historischer Studien komplett ins Netz gestellte Exemplar trägt einen Hakenkreuz-Stempel „Studienbibliothek Linz“.

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.



Weil's um Zukunft geht.

**Natur im Herzen.
Zukunft im Blick.**

Gesundes Wachstum geht
nur nachhaltig. Deshalb über-
nehmen wir Verantwortung
für Ressourcen und Klima, für
Mensch und Natur.

#stadtgewaechs



**Stadtparkasse
Augsburg**