

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

29. JAHRGANG

HEFT 1/2022



**BRECHTFESTIVAL: INTERVIEW MIT JÜRGEN KUTTNER + TOM KÜHNEL  
FRITZ HENNENBERG ÜBER DIE ENTSTEHUNG DES „LIEDERBUCHS“  
DIETER HENNING ÜBER DIE „MUTTER“-INSZENIERUNG AM BE  
NAJAT ESSA HASSEN ÜBER DEN ÄGYPTER ALFRED FARADJ**

Wißner



brechtfestival.de



WORLD  
WIDE  
BRECHT

18.02.  
-27.02.  
2022

# INHALT

Editorial . . . . . 2

Impressum . . . . . 2

## BRECHTFESTIVAL

Der dritte Streich von Kuttner + Kühnel:  
Fragen an die Macher des Brechtfestivals  
18.-27.2.2022. . . . . 3

## BRECHT INTERNATIONAL

Lektürehinweis 1: Forke . . . . . 7

Lektürehinweis 2: Fierling . . . . . 7

## NACHRUF

Marianne Kesting gestorben . . . . . 8  
*Dirk Heiße*

## BRECHT UND MUSIK

Wie das *Brecht-Liederbuch* entstand. . . . . 9  
*Fritz Hennenberg*

## BRECHT INTERNATIONAL

Brechtsche Spuren bei dem ägyptischen  
Autor Alfred Faradj . . . . . 21  
*Najat Essa Hassen*

## REZENSION

Brecht als Philosoph: 19 Beiträge aus  
30 Jahren . . . . . 31  
*Michael Friedrichs*

## THEATER

„Have you forgotten how good a riot tastes?“ 32  
Zur Aufführung von „Die Mutter. Anleitung für  
eine Revolution“ mit der Anmerkung „Nach Bertolt  
Brecht“ im „Berliner Ensemble“  
*Dieter Henning*

## REZENSION

Doktorandin aus China: Xue Song wirft einen  
kundigen Blick auf Brechts China-Rezeption 41  
*Michael Friedrichs*

## LYRIK

Brecht, Karl Valentin und das „Kuplet“ . . . . 42  
*Michael Friedrichs*

## BRECHT UND MUSIK

Berlin/Moskau, 30.1.2022: „Maßnahme“  
(Brecht/Eisler) und „Pfad des Oktobers“ . . . 44  
*Gerd Koch*

Das kommende Brechtfestival will die Welt nach Augsburg einladen und zugleich sein Füllhorn über die Welt ausschütten unter dem Motto *Worldwide Brecht*. Hierzu haben uns die beiden Festivalmacher ein Interview gegeben – ob Corona an diesem Programm die Schere ansetzen wird, ist bei Redaktionsschluss noch nicht absehbar.

Mit mindestens dem gleichen Rang wie früher das Kirchengesangbuch steht das *Brecht-Liederbuch*, herausgegeben von Fritz Hennenberg und erstmals veröffentlicht 1984, seit Jahren in den Regalen vieler Brecht-Interessierter. Es freut uns sehr, dass er uns nun einen ausführlichen Bericht über den nicht konfliktfreien Werdegang bis zum fertigen Buch (in den Versionen West und Ost) zur Verfügung gestellt hat.

Dieter Henning, der gerade an der Druckfassung seiner umfangreichen Arbeit „Brecht und Stalin“ sitzt, hat sich in die Inszenierung „*Die Mutter. Nach Brecht*“ beim Berliner Ensemble vertieft, und sie hat Erinnerungen an die Revolte-Zeiten der Studentenbewegung geweckt, die die eine oder andere in unserem Publikum vielleicht nachvollziehen kann.

Najat Essa Hassen, Universität Bagdad, hat auf unsere Bitte ein Kapitel aus ihrem schon vor einigen Jahren erschienenen, aber schwer zugänglichen Buch über die Brecht-Rezeption im arabischen Raum überarbeitet: über den ägyptischen Autor *Alfred Faradj*.

Und dazu gibt es u.a. Rezensionen, Lektürehinweise und einen Hinweis auf ein ehrgeiziges Chorprojekt *Berlin-Moskau*.

Lesen Sie wohl! ¶

Michael Friedrichs

## Dreigroschenheft

### Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

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

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

### Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

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

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

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

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

**Redaktionsleitung:** Michael Friedrichs (*mf*)

**Wissenschaftlicher Beirat:** Dirk Heißeberger, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

### Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Michael Friedrichs, Najat Essa Hassen, Dirk Heißeberger,

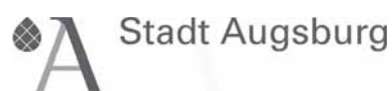
Fritz Hennenberg, Dieter Henning, Gerd Koch,

Tom Kühnel, Jürgen Kuttner

**Titelbild:** „Fatzer“ (© Chiten) kommt zum Brechtfestival

**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.

## DER DRITTE STREICH VON KUTTNER + KÜHNEL: FRAGEN AN DIE MACHER DES BRECHTFESTIVALS 18.-27.2.2022



Jürgen Kuttner und Tom Kühnel, die Leiter des Augsburger Brechtfestivals, konzipieren in ihrem dritten Jahr „Worldwide Brecht“. (© Fabian Schreyer)

Wir haben am 4. November das folgende Zoom-Interview mit den Festivalmachern Jürgen Kuttner und Tom Kühnel geführt. (mf)

*Das Brechtfestival 2022 hat als Motto „Worldwide Brecht“. Was bedeutet das?*

JK: Wir wollen der Frage nachgehen, „Brecht in der Welt – die Welt bei Brecht“. Der Brecht ist in Deutschland so ein bisschen Schullektüre, kanonisiert, vielleicht auch „Rest-umstritten“, er wird so abgeheftet, während er in anderen Teilen der Welt als enorm aktueller, brisanter, relevanter Autor empfunden wird. Dem wollen wir nachgehen und uns damit beschäftigen, das ist die zentrale Überlegung. Das hatte auch, wenn man so will, einen technischen Hintergrund: Das erste Festival war ja ein Spektakel – das hätten wir gerne weitergeführt, es wurde dann verunmöglicht durch Corona, so war das letzte Festival rein digital. Da haben wir alle Künstler gebeten, Filme zu machen, und es gab zum ersten Mal die Möglichkeit, dass man dem Festival überall auf der Welt folgen konnte. Wir hatten Zuschauer in Frankreich, Österrei-

ch, USA. Und das wollen wir jetzt weiterführen, zusammenführen: also einerseits vor Ort das Live-Präsenzfestival mit der Festivalzentrale und dem Schwerpunkt im tim (Textil- und Industriemuseum), und gleichzeitig wollen wir die Möglichkeiten, die wir quasi entdeckt haben beim digitalen Festival, ebenfalls nutzen. D.h. wir haben das Zeigen, Streamen, an dem man von überall teilnehmen kann, und wir haben internationale Künstler gebeten, sich mit Texten von Brecht auseinanderzusetzen, die wir dann hier screenen und die im Netz zu sehen sind. Zum Beispiel werden chinesische Theaterstudierende in Beijing Filme machen, wir haben einen Regisseur in Tel Aviv, zwei Universitäten in den USA, St. Louis und Kirksville, auch in Indien gibt es ein Projekt. Es hängt natürlich auch noch ein bisschen an den Geld-Geschichten.

*Die über die Welt verstreuten Leute machen Filme, aber die kommen nicht alle her?*

JK: Die kommen nicht alle her, das ist natürlich auch ein Kostenfaktor. Was unsere drei Festivals verbindet: Wir haben ja weniger versucht, Gastspiele einzuladen, wo



*Kupalaucy „Fear“ (© Kupalaucy)*

man sagt, das ist fertig, schön, das lief in Stuttgart, das zeigen wir jetzt in Augsburg, sondern wir haben eher versucht, Leute anzuregen, schnellere, kleinere Produktionen zu machen. Wir nannten das dann immer „hit and run“. Das werden wir unter diesem Aspekt weiterführen. Nichtsdestotrotz gibt es auch Einladungen. Wir haben eine Einladung an eine japanische Gruppe, Chiten heißen die, die haben einen sehr interessanten „Fatzter“ gemacht – eine andere kulturelle Tradition mit viel Musik, kein klassisches No-Theater, aber doch ein deutlich erkennbar anderer Zugriff. Wir haben dann mit Ramses Alfa einen Regisseur, der auch in Deutschland tätig ist, eigentlich aus Togo stammt, dort auch Straßentheater gemacht hat. Er wird eine kleinere, schnellere Sache machen. Das dritte ist Kupalaucy, das ist eine Gruppe aus Belarus, die sich mit „Furcht und Elend“ unter den besonderen Bedingungen, die da in Belarus herrschen, beschäftigt haben. Die werden auch vor Ort sein.

*Gibt es auch einen gewissen thematischen Fokus, letztes Mal ging es um einige von Brechts Mitarbeiterinnen, gibt es so etwas diesmal?*

JK: Nein, wir wollen jetzt einfach ein in-

ternationales Spektrum zeigen. Es gibt vielleicht eine gewisse Verbindung, die aber nicht alle Sachen betrifft: Wir haben weiterhin ein großes Interesse an dem „Le-sebuch für Städtebewohner“, weil sich das ja in sehr unterschiedlicher Weise lesen lässt. Das kann wie ein Handbuch für Migranten, für Flüchtlinge, für Leute, die im Widerstand sind, gelesen werden, und das versuchen wir immer wieder ein bisschen zu lancieren. Aber es wird nicht die Überschrift oder das Thema sein.

*Wird es im Wesentlichen darum gehen, Bekanntes neu zu interpretieren, oder gibt es auch Entdeckungen innerhalb von Brechts Werk?*

JK: Bisschen schwer zu beantworten. Beim Spektakel hatten wir so was wie den „Herrnburger Bericht“. Aber es ist ja doch Brechts Werk relativ erschlossen. Schwer, da etwas gänzlich Unbekanntes zu finden.

TK: Das theater wird sich mit „Die Judith von Shimoda“ beschäftigen, das ist ja schon sehr ungewöhnlich. Wir haben den Gruppen verschiedene Dinge vorgeschlagen, aber wir haben sie dann auch gefragt, was sie wirklich interessiert, das können wir ja

*Karton statt Füllhorn: Was wird da über die Welt ausgestreut? Medizin.*

*Welches Team-Mitglied stand für die Muse Modell? Niemand. Das Motiv stammt von einer Gauloisewerbung aus lang vergangenen Zeiten.*

*Welcher Erdteil ist im Hintergrund des blauen Planeten skizziert? Das ist kein Erdteil. Das ist Dampf.*

*So viele Fragen, so kreative Antworten.*



von außen gar nicht sehen. Manchmal ist die Perspektive wichtiger, was sie jetzt daran interessiert, worauf sie sozusagen anspringen. Der Soumyabrata Choudhury aus Indien beschäftigt sich eigentlich mit dem „Lindbergh-Flug“ und verbindet das dann mit den Wanderarbeitern, die während Corona alle nach Hause laufen mussten. Das parallelisiert er sozusagen mit dem „Lindbergh-Flug“.

*Erstaunlich.*

TK: Da sind dann auch die Unbilden der Natur, die Parallelen sind ja offenkundig. Das ist eine Sache, die aus dem Land heraus kam, also nicht von uns angeschoben wurde. Da war das Interesse eh schon da.

*Ich habe gehört, dass ihr auch eine Eigenproduktion zeigt?*

JK: Wir haben sowieso ja Interesse an dem Brecht-Umfeld, da hätte man jetzt noch Jahre weiterarbeiten können. Zeitgenossen wären natürlich interessant, so Figuren wie Arnolt Bronnen, dann die nachfolgende Generation, mit der haben wir uns ja schon die letzten beiden Male beschäftigt, Heiner Müller, es hätte auch Peter Hacks sein können oder Hartmut Lange. Wir sind jetzt noch eine Generation weitergegangen und

wollen uns mit Thomas Brasch beschäftigen. Da gibt es natürlich enge Verbindungen, der hat über Brecht geschrieben, ist von Brecht sehr stark beeinflusst, hatte dann Stress in der DDR 1968, weil er Flugblätter geklebt hatte, kam kurz in den Knast und dann in die Produktion. Dann setzte sich Helene Weigel sehr stark für ihn ein und vermittelte ihm über Umwege einen Job im Brecht-Archiv – da gibt es dann wirkliche Verbindungen. Er ist ein bisschen in Vergessenheit geraten, aber gerade wieder da durch diesen Film „Lieber Thomas“ von Andreas Kleinert, der jetzt gerade in den Kinos läuft. Wir wollen uns mit Texten von Thomas Brasch beschäftigen.

TK: Wir machen auch eine Thomas-Brasch-Filmreihe, wo wir Spielfilme von ihm zeigen. Wir setzen die Filmreihe fort: drei Brasch-Filmabende.

*Das klingt dann schon wieder nach einem sehr vollen Programm.*

JK: Ja, das wird's wohl werden. Wir freuen uns auch sehr auf eine englische Künstlerin, die in den USA lebt, Zoe Beloff. Sie ist bildende Künstlerin und Theaterregisseurin und macht auch Filme. Man kann das auf ihrer Website sehen: <http://www.zobeloff.com/> Da sind mehrere Filme, die sich direkt



„Fatzer“ (© Chiten)

auf Brecht beziehen, auf Walter Benjamin, auf Exil, die auch Straßentheater gemacht hat mit Laien und gezeichneten Requisiten und Masken. Das hat sie auch filmisch dokumentiert. Sie wird auch in persona kommen, da werden wir ein großes, 40 m langes Wandbild von ihr zeigen,<sup>1</sup> ebenso ihre Filme, und mit ihr auch reden. Wir wollten eigentlich schon beim letzten Mal bildende Kunst stärker einbeziehen. Wir werden in der Festivalzentrale tim drei Ausstellungen haben: das Riesen-Wandbild von Zoe Beloff, dann eine Ausstellung von Grischa Meyer und Holger Teschke, die sich mit dem „Arbeitsjournal“ von Brecht beschäftigt. Und wir wollen von Emine Sevgi Özdamar, die kleine Brasch-Kollagen gemacht hat, Skizzen zeigen.

*Steht schon fest, wie sich das Staatstheater einbringt?*

JK: Wir wollen da unsere Brasch-Produktion zeigen.

TK: Auch die Festivaleröffnung wird auf der Brechtbühne sein.

*Die örtlichen privaten Theater machen ja auch was?*

TK: bluespots wird sich mit „Flüchtlingsgesprächen“ beschäftigen: draußen, als Spaziergang, nicht als Audio Walk, sondern mit Live-Anteilen. Und theater wie schon erwähnt.

JK: Dann haben wir noch eine Einladung eines Projektes, das heißt Exilio, das kommt aus Barcelona mit einer Gitarristin und einem Schauspieler, Nora Buschmann und Alex Brendemühl, die haben einen Exilabend gemacht, der um Walter Benjamin kreist. Das wird ein Quasi-Gastspiel, eine Konzert-Performance.

TK: So was Ähnliches macht auch Corinna Harfouch, die sich die Übertragungen und Übersetzungen von Brecht anguckt, von internationalen Gedichten, jeweils immer mit Musik aus dem jeweiligen Land. Brecht hat ja relativ viel übersetzt oder übertragen – darauf soll der Fokus gelenkt werden. Und das Gymnasium St. Stephan wird, ähnlich wie letztes Mal beim „Jasager“, eine konzertante Aufführung von der „Mutter“ machen.

<sup>1</sup> vgl. Dreigroschenheft 4/2021, S. 37.



## Die Eltern oder die Schüler?

TK: Die Schüler von St. Stephan. Die Eltern sind noch nicht beteiligt, aber mal gucken, was sich daraus entwickelt. Das mit den Eltern kam ja später dazu, weil sie gesagt haben, wir können den „Jasager“ nicht unkommentiert so machen. Da musste der „Neinsager“ dazu, das war eine Eigeninitiative der Eltern.

*So wiederholt sich die Geschichte.*

TK: Ja, das fand ich auch sehr gut.

*Pragmatisch war die Steuerung der Besucherströme 2020 nicht so ganz einfach. Man kann es ja nicht so genau berechnen, wie viele Leute wohin gehen wollen. Was gibt es da für Überlegungen?*

JK: Wir stehen immer noch unter dem hängenden Schwert der Corona-Infektion. Von daher wird das alles ein bisschen kleiner sein. Es wird definitiv kein Spektakel werden. Es gibt dann im tim eine Tribüne, auf der die Leute sitzen können. Die Zuschauerzahlen werden deutlich reduziert sein, nicht die 2000 vom Spektakel. In dem großen Raum im tim bauen wir eine richtige Tribüne. Wir waren sehr bemüht, wieder einen zentralen Punkt zu finden. Damit man weiß, da findet das Brechtfestival statt.

TK: Es ist natürlich nicht alles da. Es findet nicht alles im tim statt. Kupalaucy sind im Martini-Park, St. Stephan ist im Kleinen Goldenen Saal, Brasch und Ramses Alfa in der Brechtbühne, theter spielen im City Club, die Brechnacht im Kongress am Park. Wir versuchen zu bündeln, aber es wird auch andere Orte geben.

*Dann vielen Dank, toitoitoi und: wir sehen uns! ¶*

## LEKTÜREHINWEIS 1: FORKE

In der Zeitschrift **minima sinica – Zeitschrift zum chinesischen Geist**, Heft 32 (2020), erschienen im Ostasien-Verlag, hat Wulf Noll eine Untersuchung über Brechts *Me-ti* mit Blick auf Alfred Forkes Übersetzung des *Mê Ti* veröffentlicht (S. 233-291). Er kritisiert entschieden das Fortbestehenlassen dieser Forschungslücke auch durch die neuere Brecht-Forschung und zeigt, wie ertragreich es ist, sie zu schließen. Er schreibt zusammenfassend: „Bertolt Brecht denkt und wirkt über Grenzen hinaus; mit ihm ist ein interkultureller Akzent in die Welt gekommen. Für mich stellt es eine poetische Glanztat des Exildichters dar, seinen ‚erdichteten‘ Me-ti mitten ins Getümmel des 20. Jahrhunderts zu stellen, um bei diesem modernistischen, aber ‚barock‘ anmutenden Hauen und Stechen eine ganz anders ausgerichtete Stimme hören zu lassen.“ (S. 283) „Brechts umfangreiches Werk lässt eine spezifische China-Rezeption zu, die in ihrer Breite erst noch in Gang kommen muss“ (S. 285). ¶

## LEKTÜREHINWEIS 2: FIERLING

In der Zeitschrift **Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelbaden**, 101. Jahresband 2021, untersucht Michael Bärmann, ob die Namensgebung „Fierling“ in Brechts „Mutter Courage“ damit zusammenhängen kann, dass es in Brechts Verwandtschaft den Namen Vierling gab: Seine Großmutter väterlicherseits, die ihn zu der Erzählung „Die unwürdige Greisin“ anregte, sei „genealogisch betrachtet eine Vierling“ gewesen (S. 357): Ihr Vater Bernhard Wurzler war ein Sohn von Katharina Barbara Wurzler, geb. Vierling. Brechts Erzählung wie auch der Beginn seiner Arbeit an „Mutter Courage“ werden auf 1939 datiert. Und es gebe sogar eine familiengeschichtliche Verbindung zur Familie von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, dem Autor der „Landstörzerin Courage“. (mf) ¶

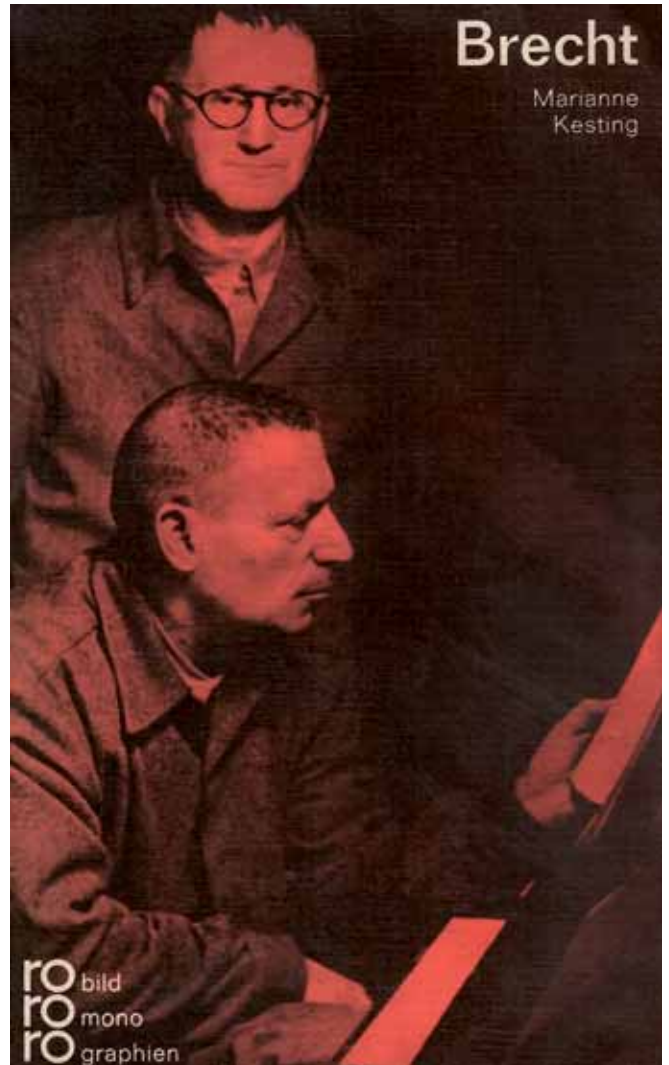
# MARIANNE KESTING GESTORBEN

Dirk HeiBerer

Nun ist auch Marianne Kesting dahingegangen; die Literaturwissenschaftlerin und Professorin starb am 21. November 2021 im Alter von 91 Jahren. Ihre Brecht-Monographie, erschienen erstmals im Dezember 1959 als Nr. 37, war bei Rowohlt „lange Zeit der meistverkaufte Band der Reihe“ (Uwe Naumann), bis 1998 erschienen 37 Auflagen. Erst 2014 wurde Kestings Band durch eine neue Brecht-Monographie von Reinhard Jaretsky abgelöst. Kesting beginnt ihre Monographie mit dem anschaulichen Bericht über „eine Begegnung mit Brecht“ im Sommer 1954, da war sie 24 Jahre jung. Es kam sogar zu einem Gespräch, das Brecht „dazu benutzte“, der jungen Dame „eine ganze Welt von Denkgewohnheiten zweifelhaft zu machen“ (1967, S. 8). In einer Nachbemerkung, die sie kokett an Thomas Manns Nachwort im „Doktor Faustus“ (1947) anlehnt – „Es scheint nicht überflüssig, zu erwähnen“ (ebd., S. 154) – hat sie die Brecht-Monographie als „Materialsammlung“ bezeichnet. Dabei ist sie weitaus mehr und, wenn auch mittlerweile historisch geworden, noch immer mit Gewinn zu lesen.

## Aus: Eine Begegnung mit Brecht

„Von kleiner Statur, angetan mit einem grauen sackartigen Anzug und einer Sportmütze auf dem Kopf, schien er auf den ersten Blick eine Mischung von Arbeiter und Sträfling, ein Eindruck, der sich erst verflüchtigte, wenn er, genießerisch an seiner Zigarre saugend, aufmerksam, heiter, eingreifend und verbessernd, fragend oder vormachend, den Vorgängen auf der Bühne folgte. Dabei holte er immer Rat und Meinung der jungen Assistenten ein und ließ keinen Vorschlag unausprobiert. Das war mehr als eine freundliche



Geste: seine Art der Kollektivarbeit bestand darin, alle zu gleichwertigen Mitarbeitern an einer Sache zu machen. Diese Sache, die zunächst als eine des Theaters erschien, entpuppte sich sehr bald schon als ein Projekt von großem Umfang. Brecht inszenierte hier nicht nur seine eigenen Stücke, er setzte nicht nur seine Konzeption vom Theater in Praxis um, er errichtete auch, innerhalb des Theaters, einen idealkommunistischen Staat eigener Prägung.“

(Marianne Kesting, Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt 1965 (86.-95. Tausend), S. 7) ¶

# WIE DAS BRECHT-LIEDERBUCH ENTSTAND

Fritz Hennenberg

## Pläne zu *Brecht und die Musik*

Schon im Sommer 1959, mein Buch über *Dessau-Brecht – Musikalische Arbeiten*, das gewaltig anschwellen wird, steckt noch in der Anfangsphase, erwäge ich eine Bibliographie der Brecht-Vertonungen und werde darin von Hans Bunge, Leiter des Brecht-Archivs, bekräftigt. Ich sehe in dem Vorhaben einen Ansatz, das Thema *Brecht und die Musik*, über Dessau hinaus, künftig umfassend zu bearbeiten, und erhofft sich eine Bereicherung des Archivs. Denn über die bibliographische Verzeichnung hinaus sollen nach Möglichkeit auch die Noten eingesammelt werden. Bunge trägt das Projekt bei der Sektion Musik der Deutschen Akademie der Künste vor, wo es grundsätzlich befürwortet wird, auch von Hanns Eisler, damals deren geschäftsführender „Sekretär“. Doch sollte, ehe erneut ein Forschungsauftrag erteilt wird, zunächst das Dessau-Brecht-Buch mit guter Beurteilung abgeschlossen sein. Gleichwohl fühle ich im Oktober 1960 bei Elisabeth Hauptmann wegen eines Gesprächs vor. Dies kommt nicht zustande. Lange Zeit ruht das Vorhaben.

Ende 1963, das Dessau-Brecht-Buch ist inzwischen ausgeliefert, bringe ich eine Bibliographie der Brecht-Vertonungen erneut bei der Sektion Musik der Deutschen Akademie der Künste vor. Aber das Projekt wird abgewimmelt und an das Brecht-Archiv verwiesen. Anfang 1964 konsultiere ich abermals Elisabeth Hauptmann. Am 24.2. schreibt sie mir, dass sie mit Helene Weigel und Gerhard Seidel (Bunges Nachfolger) gesprochen habe und sie dies für eine „wesentliche Arbeit“ hielten, „die auch uns sehr



Fritz Hennenberg in seinem Winterquartier Murnau/Oberbayern (Foto: Privat)

nützen könnte“.<sup>1</sup> Die Recherche sollte international ausgerichtet sein. Auf der anderen Seite sollten auch ganz frühe Versuche einbezogen werden: „Ich denke da vor allem an die 20er Jahre – vor allem 1926/27, wenn das vielleicht auch alles etwas sehr vereinfacht war.“ Sie würde sich gern mit mir über den Plan unterhalten. Unbegreiflicherweise habe ich dies schleifen lassen; ich habe Elisabeth Hauptmann, die 1973 verstorben ist, nie persönlich kennengelernt.

Der Vorgang gerät in die Hände von Helene Weigel, die als Vertreterin der Brechtschen Erben die Finanzierung von sich aus stemmen will. Wie sie mir schreibt, betrachtet sie das Projekt als „eine wirkliche Bereicherung des Archivs.“ Für Anfang Mai 1964 werde ich zu einem Gespräch im Berliner Ensemble eingeladen. Ein Vertrag wird abgeschlossen, mit dem Termin 1.7.1965 und einem Honorar von 5000.– M. Außer Notendruckern sollen auch Manuskripte erfasst werden, wenn nicht original, dann in Fotokopien. In einer besonderen Abteilung sollen Brechts eigene Notenentwürfe gesammelt sein.

Ich werde in die Weigelsche Adresskartei aufgenommen und erhalte für die folgenden vier, fünf Jahre regelmäßig zu Festtagen Glückwünsche, verbunden mit kleinen Gaben. Im Herbst 1965 fragt sie an, ob ich den Hauskomponisten Hans-Dieter Hosalla bei einem anstehenden Vortrag über Brecht und die Musik in dem Berliner Ensemble per Freundschaftsvertrag verbundenen Buna-Werk Schkopau unterstützen würde. Wenn Leute vor ihm säßen, bekäme er das Maul nicht auf. Ich sage zu. Aber die Sache fällt ins Wasser.

Am 9.9.1965 vermelde ich Helene Weigel Vollzug: Abschluss der bibliographischen Aufnahme. Indes wird sie, weil ja fortlau-

<sup>1</sup> Alle erwähnte Korrespondenz ist in der Staatsbibliothek Berlin/Sammlung Fritz Hennenberg und im Stadtarchiv Leipzig (Vorlass) deponiert.

fend Neues erscheint, ein „work in progress“ sein. In der Folgezeit aufschlussreiche Entdeckungen im Brecht-Archiv, wo Brechts eigene musikalische Entwürfe zwar verzeichnet, aber bisher unbeachtet geblieben sind. Ich stoße auf Brechts Melodien zur *Seeräuber-Jenny* und zum *Barbara-Song*. Auch kommen mir erstmals Manuskripte von Brechts erstem professionellem musikalischem Mitarbeiter Franz S. Bruinier unter die Augen.

Der Brecht-Experte Werner Hecht wird mit einem Gutachten beauftragt, das zahlreiche Mängel moniert. Quellenangaben würden fehlen. Auch seien die Kataloge in einer Form angelegt, dass eigentlich nur ich etwas „Gründliches“ damit anfangen könne. Noch viel Arbeit sei erforderlich. Ich versichere Nachbesserung.

Am 22.8.1966 fragt Helene Weigels Sekretariat nach dem Stand des Projekts nach. Indes wird just von dort die Sache nunmehr verkompliziert. Helene Weigel hat sich ausbedungen, dass alle Korrespondenz nicht von mir privat, sondern von ihrem Sekretariat ausgehen sollte. Am 26.2.1967 übermittle ich eine Adressenliste, die ob ihres Umfangs schockiert haben dürfte. Die abwiegelnde Nachfrage, ob denn sicher sei, dass die von mir Angeführten tatsächlich etwas von Brecht komponiert hätten. Horror vor der anstehenden Schreibe-arbeit – dem Vorhaben ist der Todesstoß versetzt. Nie wieder höre ich etwas darüber.

In den siebziger Jahren nimmt der junge amerikanische Musikwissenschaftler Ronald K. Shull den Faden auf: Plan einer Bibliographie der Brecht-Vertonungen. Alsbald wird auch Joachim Lucchesi von der Akademie der Künste der DDR einbezogen. Am 17.3.1976 fragt Shull bei mir besorgt nach, inwieweit sich unsere Forschungsvorhaben überschneiden würden. Am 8.2.1977 teilt er mir mit, dass die „Deutung“ der Musiktitel an eine Gruppe von „Spezialisten“ verteilt

werden sollte: Bernward Thole (Brechts eigene Melodien), David Drew (Weill), Rudolf Stephan (Hindemith), Manfred Grabs (Eisler), Fritz Hennenberg (Dessau). Auch seien Hinweise zur Interpretation beabsichtigt. Ich sichere meine Mitarbeit zu. Aber Shulls Plan verändert sich zu einem lediglich kommentierten Titelverzeichnis hin, ohne Beziehung von Experten.

Nach Dessaus Tod am 28.6.1979 soll ich – Schreiben von Lucchesi vom 19.11. – mit vierzig Seiten vor allem als vermeintliche Informationsquelle („Neuigkeiten aus dem Nachlass“!) angezapft werden. Falsche Vermutung: Trotz Dessaus Verfügung von der Gattin Ruth Berghaus, der Testamentsvollstreckerin, als Nachlassverwalter ausgebootet, sind mir unveröffentlichte Manuskripte verschlossen. Ich komme mit Lucchesi nicht unter einen Hut. Roland K. Shull war 1978 so kulant gewesen, Roswitha Trexler und mir bei unserer USA-Tournee einen Auftritt an der University of Kansas zu vermitteln. (Er zu der Zeit mit Forschungsstipendium in Deutschland.) Anfang der achtziger Jahre besucht er mich in Leipzig in Erwartung von Dessau-Raritäten. Doch dafür Fehlanzeige! Ohnehin gebe ich mich angesichts der Vorbereitung meines *Brecht-Liederbuchs* zugeknöpft. Tief enttäuscht über vertane Zeit – habe ihn zum Sightseeing durch die Gegend gefahren – schwirrt er ab.

Als 1984 das *Große Brecht-Liederbuch* erscheint, kritisiert Jürgen Schebera, dass ich im Vorwort das Fehlen einer Bibliographie der Brecht-Vertonungen als ein Desideratum bezeichnet habe, wo diese doch von Shull und Lucchesi erarbeitet worden sei. Doch kann er sich auch nur auf Hörensagen stützen; die beiden schließen ihr Manuskript erst 1986 ab – Erscheinungstermin erst 1988! Was ich inzwischen vorgelegt habe, ist hier nur beiläufig erwähnt; im Namensregister fehle ich ganz. Zudem ist die Bibliographie keineswegs umfassend,

sondern enthält im Wesentlichen lediglich Titel aus der persönlichen Zusammenarbeit von Dichter und Komponist. Eine Gesamtbibliographie, international gerichtet – ich habe auf meinen Ansatz ab 1965 verwiesen –, steht bis heute aus.

Anfang 1965 stelle ich Überlegungen zu einer Buchveröffentlichung *Musiker um Brecht* an. Ende Juli schließe ich mit dem Henschelverlag darüber einen Vertrag ab. Aber am 30.6.1966 ersuche ich um die Umpolung auf eine Carl-Orff-Biographie – Orff damals hochinteressiert daran. Die Abstandnahme von Brecht auch wegen der sich abzeichnenden Schwierigkeiten mit Helene Weigel als Nachlassverwalterin. Auch gibt es Ärger mit Nathan Notowicz, Chef des Verbands deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, der über Eislers Vermächtnis seine Hand hält.

Doch entwickle ich einige Präliminarien. Zu dem Almanach *Deutsche Staatsoper Berlin 1945–1965* steuere ich einen Artikel *Dialektik – Oper – Musik. Zum Thema: Brecht und die Musik* bei. Über das engere Thema hinaus wird unter Zitierung Igor Strawinskys die Dialektik als grundlegend für kompositorische Qualität herausgestellt. Leider scheitert ein (nachdrücklich von Paul Dessau unterstütztes) Forschungsvorhaben dazu. 1966 kann ich bei Radio DDR eine Sendefolge *Musiker um Brecht* platzieren, sechsteilig zu je anderthalb Stunden. Die Hervorhebung Dessaus ruft den heftigen Widerspruch des Eisler-Intimus Notowicz hervor. Er setzt durch, dass in die Rundfunkzeitung eigens ein dies relativierender Beitrag eingerückt wird.

Inzwischen hat sich die Orff-Biographie als undurchführbar erwiesen, und am 18.8.1973 bitte ich beim Henschelverlag um die Rückpolung auf *Musiker um Brecht*. Reichlich voreilig sichere ich den Manuskriptabschluss bis Mai 1974 zu. Am 13.5.1974 kann ich lediglich eine Disposi-

tion vorweisen, auf deren Grundlage am 4.10. der Vertrag abgeschlossen wird: 480 Seiten mit 80 Notenbeispielen und einer angefügten Bibliographie der Brecht-Vertonungen. Manuskriptabgabe: 31.7.1975. Erneut kann ich den Termin nicht halten. Auch schiebt sich das *Brecht-Liederbuch* mit Vertragsabschluss 1976 – erschienen 1984 – hinein. Lange Jahre ruht das Projekt. 1983 erfahre ich zu meiner Bestürzung, dass Albrecht Dümling ein gleichartiges Unternehmen verfolgt – der detailliert recherchierte, dicke Band *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik* erscheint 1985 im Kindler-Verlag. Doch halte ich unbeirrt an dem Plan fest, bitte den Henschelverlag um eine Prolongierung bis 31.12.1985, komme damit aber nicht zurecht, auch nicht mit einer erneuten Verschiebung auf den 31.3.1987. Ich habe keine einzige Zeile niedergeschrieben. Nach mehr als zwei Jahrzehnten wird die Sache nunmehr zu Grabe getragen. Schmerzlich für mich: Es sollte ein Hauptprojekt werden!

### Auf dem Weg zum *Brecht-Liederbuch*

Die Idee dazu kommt mir im Sommer 1973 bei einer Strandwanderung in Warnemünde. Lange arbeitet es in mir. Lieder nach Brecht-Texten sollen zusammengestellt werden, wohlbekannte, längst populär gewordene, eingemischt aber auch zu Unrecht beiseite Geschobenes, auch Neuentdeckungen. Der Praktikabilität halber Fassungen für Gesang und Klavier. Damit sollte das geplante Buch *Musiker um Brecht* quasi nach der praktischen Seite hin ergänzt werden. Bezeichnenderweise reiche ich sowohl für das eine wie für das andere Projekt am 13.5.1974 die Dispositionen ein. Weil Brecht-Lieder viel gesungen werden, erhoffe ich mir eine weite Verbreitung.

Die Auswahl soll der Authentizität halber auf Komponisten beschränkt sein, mit denen Brecht persönlich zusammengearbeitet hat: Franz S. Bruinier, Weill, Eisler, Des-

sau, Wagner-Régeny, Schwaen. (Zu Recht wird später bemängelt, dass Hindemith und Gottfried von Einem fehlen.) Anfangs war an eine Gliederung nach Sachgruppen gedacht (Lieder für die Straße, für Kinder, über die Liebe etc.); schließlich wird nach Komponisten eingeteilt, chronologisch. Die Songs zu Theaterstücken sind gesondert zusammengestellt. Im Vergleich mit den Vorlagen suche ich Entstellungen, vornehmlich textliche durch Druckfehler oder Zensur, zu beseitigen. Probleme hin und wieder bei Varianten zwischen Liedertext und dem Brechtschen Gedicht: von Brecht sanktioniert? Auch historische Schallplattenaufnahmen werden befragt. Zu jedem Lied ist eine Kommentierung über Herkunft und Funktion gestellt, auch mit Hinweisen zur Interpretation.

121 Titel sind versammelt. In einigem Größenwahn beschließe ich die Bezeichnung *Großes Brecht-Liederbuch*. In einem Schuber stecken drei Bände in brechtgemäßem grobem hellgrauem Leinen, zwei enthalten die Noten, der dritte die Kommentare. Bei an die hundert Mark Verkaufspreis ist dies freilich ein Luxusobjekt. Anlässlich Buchpräsentationen kriege ich es zu verspüren – die Alternativszene murrte. Umgehend, 1985, kaum ist ein Jahr verstrichen, reagiert der einbezogene Suhrkamp Verlag und legt eine Taschenbuchausgabe in einem Band zu passablen zwanzig Mark vor. Beim Titel ist das großsprecherische Adjektiv gestrichen. Auch zeigt die Auflagenhöhe von fünfundzwanzigtausend Exemplaren, dass nunmehr ein breites Publikum angezielt werden soll. Das Taschenbuch gibt mir die Möglichkeit, sowohl Neuerkenntnisse zu berücksichtigen als auch einige Korrekturen vorzunehmen. Dies eine Lizenzausgabe – in der DDR nicht verfügbar!

Ich erwäge meinerseits einen Schluß mit Liedermachern in einer Ausgabe mit Sätzen für Gesang mit Gitarre bzw. Harmoniesiglen. Hier nur Brechts eigene

Melodien, diese aber nunmehr vollständig statt nur einer Auswahl. Dafür beabsichtige ich mir den australischen Brecht-Experten Michael Morley ins Boot zu holen. Für die Veröffentlichung wird die populäre *Insel-Bücherei* angezielt. Aber das 1984 unmittelbar nach Erscheinen des *Großen Brecht-Liederbuchs* angeschobene Vorhaben kommt nicht voran. Auch ein erneuter Ansatz 1986, für den ich Kurt Schwaen zu gewinnen suche – er sollte die Gitarrensätze schreiben –, scheitert.

### Schwieriger Herstellungsvorgang

Obwohl doch schon 1974 die erste Disposition vorliegt, beginnt sich das *Brecht-Liederbuch* erst Mitte 1976 beim Henschelverlag zu realisieren. Brief vom 9.7.: Abgabe des Notenteils am 31.10., der Kommentare am 31.12., Erstauflage 5000 Exemplare, Notenstich. Der Titel sollte 1978 zu Brechts 80. Geburtstag vorliegen. Dies konkretisiert im Vertrag vom 30.7.1976: 250 Druckseiten, davon 220 Seiten Noten und dreißig für die Kommentare. Freilich illusionär, anzunehmen, dass ich dies in so kurzer Zeit schaffen könnte. Auch wächst der Umfang. Verlagsmitteilung vom 19.1.1977: drei Bände Großformat im Schuber, davon einer für die inzwischen auf 130 Seiten angewachsenen Kommentare – es sollten schlussendlich 334 Seiten werden. Die Erwägung, im Notenteil den deutschen Originalen englische Übersetzungen beizugeben, wird aufgegeben. Auch wird verhängnisvollerweise aus Kostengründen vom Notenstich auf einen Notenschreiber übergegangen. Termin für die Abgabe der Vorlagen zu den Liederbänden 31.3.1977, für den Textteil 31.5.1977.

Die Einholung der Abdruckrechte läuft problemlos ab. Auch bei den als schwierig geltenden Brecht-Erben – nach Helene Weigels Tod verantwortlich: Barbara Schall-Brecht – keine Komplikationen: Sie sind ja selber fördernd eingebunden. Auf ein Abgleichen der sanktionierten Brechtschen Druckfas-

sungen mit Abweichungen in den Kompositionen wird verzichtet; als Konzertredakteur des Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchesters hatte ich bei Textbeigaben schlechte Erfahrungen gemacht: Es sollte gedruckt werden, wie es bei Brecht steht, nicht, wie gesungen wird. Die Witwen Eislers und Wagner-Regenys sind mir durch persönliche Bekanntschaft wohlgenoten, zu schweigen von Paul Dessau. Bei Weill waren Vorbehalte der allgewaltigen New Yorker *Kurt Weill Foundation* zu gewärtigen, zumal auf ihr Idol durch die hier nachgewiesene Übernahme des Refrains der *Seeräuber-Jenny* in Brechts Melodiefassung ein Schatten fällt; aber der Ansprechpartner dürfte die *Universal Edition Wien* als für die Verlagsrechte zuständig gewesen sein. Als ich 1981 zusätzlich Weills Vertonungen von *Und was bekam des Soldaten Weib* und *Nannas Lied* zu kooptieren gedachte, wurde mir, weil diesfalls die *Kurt Weill Foundation* die Rechte verwaltete, die Rote Karte gezeigt.

Die Herstellung wird zu einem Desaster. Von anderen Aufgaben abgezogen, komme ich nur schleppend voran. Als Erstes wird der Notenteil angegangen. Wegen mangelnder Erfahrung des Henschelverlags auf diesem Gebiet ist der Leipziger Deutsche Verlag für Musik eingebunden. Am 22.12.1977 findet eine Strategiekonferenz statt. Auf die Noten wird ein dem Leipziger Verlag verbundener Notenschreiber angesetzt, der schon mein Dessau-Brecht-Buch verunstaltet hat. Im September 1978 schließt er die Arbeit ab und hat sich daran eine goldene Nase verdient. Nicht nur vom ästhetischen Eindruck her ist das Ergebnis niederschmetternd. Um Platz zu schinden – die Honorierung erfolgt nach der Seitenzahl! – ist viel zu breit geschrieben worden. Ständig Wendestellen, und an für den Pianisten ungünstigen Positionen. Höchst abstoßend die schräggestellte „Skelettschrift“ für die Texte. Vom Leiter der Musikalienherstellung der Leipziger Offizin Andersen Nexö fordere ich ein Gutachten

ein: Notenaufriß wie Satzanlage würden in keiner Weise den Qualitätsanforderungen entsprechen.

Um Druck auf den Henschelverlag auszuüben, beziehe ich in die Entscheidungsfindung Barbara Schall-Brecht ein. In einem Brief an Cheflektor Wandrey vom 6.10.1978 bestehe ich auf Notenstein: Hier soll doch ein „Standardwerk“ entstehen, das, auch von der Form her, international mithalten muss. Ich vermag ihn umzustimmen. Doch gibt es den DDR-Planvorgaben nach keine freie Kapazität für Notenstein. Barbara Schall-Brecht soll intervenieren.

Für längere Zeit ruht das Projekt. Da für einen Notenstein keine Chance zu bestehen scheint, wechselt der Henschelverlag unter Qualitätsgarantie den Notenschreiber aus. Ich meinerseits spüre ein neues, dem Notenstein angenähertes Verfahren auf. Aber der in das Projekt eingestiegene Suhrkamp Verlag lässt sich nicht auf Kompromisse ein und setzt den Notenstein durch. Umsonst, dass ich in monatelanger Arbeit mit Hunderten von Korrekturen die geschriebenen Vorlagen – und in zwei Fassungen – durchgesehen habe. Nunmehr steht mit den Stichvorlagen eine erneute Korrektur, die endgültige, an.

Mit dem Textteil bin ich schwer im Verzug. Die Probleme bei der Notenherstellung waren ein willkommener Vorwand für mich, dies, weil ich von anderem bedrängt wurde, wieder und wieder aufzuschieben. Ende 1977 eine ernste Mahnung von Cheflektor Wandrey, weil ich den Abgabetermin 31.5. kommentarlos habe verstreichen lassen. Noch keine einzige Zeile habe ich da zusammengebracht. Die Jahre vergehen. 1980 wird mir eine letzte Frist bis zum 30.6. gesetzt, dies dann nochmals prolongiert bis 15.3.1981. Erst Ende November 1981 kann ich das Typoskript an den Henschelverlag expedieren. Die Lektorin beklagt sich über die vielen Tippfehler. Im Frühjahr

1982 grundlegende Umarbeitungen. Erst am 6.7.1982 kann der Kommentarteil als druckreif erklärt werden.

Inzwischen hat der Henschelverlag Barbara Schall-Brecht über meine Säumigkeit informiert, und sie beklagt sich am 3.3.1981 angesichts dessen, dass sie mühselig eine Veröffentlichung in angemessener Form durchgekriegt hat: „Ich bitte Sie das, was Sie dazu tun müssen, zu tun.“ In einem Brief vom 18.2.1982 macht sie erneut Druck: Sie wäre, weil es einen großen Bedarf gebe, über eine baldige Publikation froh, und würde mich herzlich bitten, ihr zu sagen, was sie zur Realisierung des Projekts tun könne. Sie ihrerseits sucht den mediokren Karl-Heinz Nehring, mit dem Gatten Ekkehard Schall in Brecht-Abenden als Pianist/Komponist ein Gespann, hineinzudrücken, was aber gar nicht in die Konzeption – lediglich mit Brecht persönlich verbundene Mitarbeiter – passt. Später lanciert sie beim Suhrkamp Verlag ein eigenes Liederheft für Nehring – aber erst 1998.

Am 6.6.1982 erhalte ich Abzüge der Lieder Nr. 1-13 im nunmehr veranlassten Notenstein. Die Arbeit zieht sich bis weit in das Jahr 1983 hin. Cheflektor Wandrey zunehmend ungehalten über Verschleppungen meinerseits. Brief vom 2.3.1983: Es gebe noch zahlreiche ungeklärte Fragen. Sein Unverständnis darüber, dass ich mich bis Ende März im Ausland aufhalten werde. Das Erscheinen des Titels, in den massiv investiert worden sei – „nicht gerechnet die Devisen“ –, sei dadurch erneut gefährdet. Er sei „fassungslos“. Erst am 13.8.1983 kann ich die Notenbände zum Druck freigeben. Ich verteidige mich damit, dass alles einzig in meinen Händen lag und ein geschulter Notenkorrektor, wie bei solchen Projekten üblich, eingespart wurde. Sogar sollte aus Kosten- wie Zeitgründen eine zweite Korrektur entfallen. Gleichwohl habe ich mich nochmals darangesetzt und zirka sechzig Fehler meistens zu Lasten des Notenstein aufgespürt. Wie mir mitgeteilt



wird, könne nur ein Teil der Verbesserungen berücksichtigt werden.

Im November 1983 nehme ich an einer Kurt-Weill-Konferenz an der University of New Haven teil. Die Witwe des Theaterdirektors Ernst Josef Aufricht klärt mich über die Postierung der Songs zur Uraufführung der *Dreigroschenoper* auf. Weil es in einigen Details von meinen Angaben abweicht, aber ja nicht mehr in den Text eingegriffen werden kann, rege ich zu einem Einlagestreifen als Lesezeichen an, wo dies vermerkt werden sollte. Cheflektor Wandrey ist so kulant, es zu veranlassen. Ende Dezember 1983 teilt er mir telegrafisch mit, dass ein „Signalexemplar“ im Verlag eingegangen sei und für mich bereit liegt. Im Imprint ist als Erscheinungsjahr 1984 angegeben. Großes Lob für die Ausstattung: Zur Leipziger Buchmesse wird das *Große Brecht-Liederbuch* als eines der „schönsten Bücher des Jahres“ ausgezeichnet.

### Das Echo des *Brecht-Liederbuchs*

Die alljährlich vom Brecht-Zentrum der DDR veranstalteten „Brecht-Tage“ stehen vom 8. bis 11.2.1984 unter dem Thema *Brecht und die Musik*. Gewiss bin ich eingeladen, aber nicht prominent, sondern als einer unter Vielen. Inzwischen haben sich gar zu viele Kollegen an das Thema angehängt – Günter Mayer, Gerd Rienäcker, Jürgen Schebera, Manfred Grabs, Joachim Lucchessi –; resigniert sage ich ab. Sogar lasse ich die in diesen Rahmen gestellte Präsentation des *Großen Brecht-Liederbuchs* am 8.2.1984 auf der Probephöhne des Berliner Ensembles platzen. Barbara Schall-Brecht ist anwesend, auch Steffy Eisler und Gertie Wagner-Régeny als Witwen der Komponisten. Roswitha Trexler singt, am Klavier von Bettina Otto begleitet. Als Moderator ist Jürgen Schebera verpflichtet. Günter Mayer demonstriert publikumswirksam seine Abweisung, indem er der Sängerin mit dem Stuhl den Rücken kehrt.

Gutes Presseecho. Laut Albrecht Dümmling würden „in Umfang, Ausstattung und Qualität alle bisherigen ‚Songbooks‘, selbst die der Beatles und der Rolling Stones“, in den Schatten gestellt: „Ein Buch aus der Praxis für die Praxis.“ (*Der Tagesspiegel* v. 2.9.1984) Doch sei die Auswahl „spürbar subjektiv“ und Dessau überproportional vertreten. Jürgen Schebera sieht den Kommentarteil „mit größter Akribie gearbeitet“ (*notate* 1984, H. 2.) Er bemängelt Lücken bei Eisler und regt zu einem vierten Band mit aktuellen Kompositionen an, wo nun auch Hans-Dieter Hosalla Platz finden müsste. Im *Literaturdienst* 84/4 wird die Entdeckung Franz S. Bruiniers hervorgehoben: „fast sensationell“. Peter Wapnewski weist auf den „milden Schwierigkeitsgrad“ der Klaviersätze hin; sehr wohl werde im Sinne des Dichters „auf die Möglichkeit des praktischen Gebrauchs geachtet“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 5.5.1984).

Barbara Schall-Brecht beschwert sich beim Henschelverlag darüber, in meiner Danksagung im Vorwort nicht benannt worden zu sein. Ich habe die Anführung schlicht vergessen. Schuldbewusst suche ich mich zu rechtfertigen. Ich hätte sie nicht unter die verzeichneten „Materiallieferanten“ einreihen wollen, sondern vorgehabt, ihr das Gesamtopus zu widmen. Weil mein Beitrag aber hier nur Kommentierung ist und Brecht im Mittelpunkt steht, hätte ich es als eine Anmaßung verworfen. In der bald folgenden Taschenbuchausgabe führe ich sie im Vorwort brav an.

Das *Brecht-Liederbuch* als Taschenbuch erwies sich als ein „Longseller“. Der Suhrkamp Verlag hat dafür von meinem Vertragspartner Henschelverlag eine „Lizenz“ einholen müssen. Die Tantieme musste ich mir mit dem Henschelverlag teilen. 1993 ging im Zuge der politischen „Wende“ der Henschelverlag als einstiger Parteiverlag in Konkurs und wurde im Laufe der Jahre von Verlag zu Verlag weitergereicht. Schwierig,

an meinen Tantiemeanteil zu kommen; denn die wechselnden neuen Rechteinhaber suchten darüber hinwegzugehen. Meine Bemühungen nach einer Direktzahlung hatten keinen Erfolg; penibel hielt sich der Suhrkamp Verlag an die Vertragsvereinbarung noch aus DDR-Zeiten.

Ich bemühte mich um eine Neufassung der großen Ausgabe, sowohl handlicher als auch preiswerter. Ihr praktischer Wert doch auch deshalb, dass man sie zu Aufführungen aufs Klavier stellen kann. Cheflektor Wandrey zeigte sich daran nicht uninteressiert. Am 22.2.1993 schrieb er mir, dass eine Nachauflage der Originalfassung in vereinfachter Form, ohne Schuber, geplant sei. Doch kommt der Verlagskonkurs dazwischen. 1998 suche ich das Vorhaben beim Suhrkamp Verlag wiederaufleben zu lassen, und in radikaler Umformung: Kondensierung in einen Band, mit einschneidend gekürzten, womöglich zu den einzelnen Liedern gestellten Kommentaren. Doch wird abgewiegelt, auch angesichts dann anstehender neuer, womöglich schwieriger Verhandlungen mit den Rechteinhabern. Am 12.7.2000 mein direkter Vorstoß bei Verlagsleiter Siegfried Unseld: Die Sache sollte „frech“ aufgemacht sein, damit der entsprechende Interessentenkreis angesprochen wird. Noch 2006 werde ich bei der Nachfolgerin Ulla Unseld-Berkéwicz vorstellig – erneut erfolglos. Die Originalausgabe sei weiterhin verfügbar; erst wenn sie abgeschmolzen ist, werde mein Vorschlag bedacht werden. Im Übrigen sei die Taschenbuchausgabe mit neugestaltetem Umschlag in ausreichender Stückzahl nachgedruckt worden.

Ich bewerbe mich mit dem *Großen Brecht-Liederbuch* um den Hanns-Eisler-Preis 1984. Cheflektor Wandrey vom Henschelverlag untermauert es mit einer enthusiastischen Befürwortung. Er sei sich darin auch eins mit Eislers Witwe Steffy und Barbara Schall-Brecht als Vertreterin der Brecht-Erben. Diese habe von einer „wirk-

lichen Pionierleistung“ gesprochen. Aber das Buch fällt durch. Der Eisler-Preis geht an vier mediokre Komponisten, Provinzgrößen. Wandrey beschwert sich darüber beim verantwortlichen Intendanten des Senders Radio DDR Rolf Schmidt. 1986 reiche ich die textgleiche im Suhrkamp Verlag erschienene Taschenbuchausgabe ein, obwohl sie doch auf dem DDR-Gebiet gar nicht erhältlich ist. Paradoxerweise kommt dies durch – offenbar schreckte eine möglicherweise erneute Intervention ab. Ich distanzieren mich von dem Hin und Her und drücke mich, zu meiner Vertretung die Gattin Roswitha Trexler vorschubend, vor der Preisverleihung am 3.10.1986 im Schauspielhaus Berlin.

Ich sehe in dem *Brecht-Liederbuch* Chancen für Buchhandlungs-Tourneen in der Bundesrepublik. Elisabeth Borchers, mir wohlgewogene Cheflektorin des Suhrkamp Verlags, befördert das Vorhaben und lässt Auftrittstermine aushandeln. Für die Buchhandlungen mit ihren Dichterlesungen ist dies eine besonderes Attraktion: kommentierter Chansonabend, denn ich trete mit Roswitha Trexler auf, zur Conférence auch den Klavierpart übernehmend. Die 1 000.-DM Pauschalhonorar jeweils sind eine willkommene Einnahmequelle. Wir starten mit einer ersten Tournee am 14.11.1984. Als im Jahr darauf die Taschenbuchausgabe erscheint, sehe ich eine neue Anknüpfungsmöglichkeit, und der Suhrkamp Verlag zieht mit. 1985 eine erneute Tournee, der 1989 noch zwei weitere folgen sollten.

Wie bei Auslandsverpflichtungen üblich – und die Bundesrepublik zählt dazu –, wird dies über die Künstleragentur der DDR abgewickelt. Doch muss in diesem Fall auch die Hauptverwaltung Verlage des Ministeriums für Kultur mit ihrem Oberzensor Klaus Höpcke zustimmen. Er scheint sich unsicher zu sein, was da von zwei ihm weitgehend unbekanntem Leuten geboten werden wird, zumal mit dem politisch brisanten

Thema „Brecht“. So wird im Künstlerheim Wiepersdorf für den 13.5.1984 ein Auftritt mit dem Brecht-Programm eingefädelt, lediglich deshalb, um ihm die Möglichkeit zur Beurteilung zu geben. Einigermäßen mürrisch gibt er seinen Segen.

### Wiederentdeckte frühe Brecht-Songs

Wie Brecht 1952 in einem Brief angemerkt hat, habe er zuerst Lieder geschrieben, die er auf der Gitarre seinen Bekannten vorsang, um ihnen und sich selber Spaß zu machen. Brechts erste Gedichtsammlung ist ein Liederheft: *Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden 1918*. Die erste gedruckte Gedichtsammlung *Taschenpostille (Hauspostille) 1926/27* hat einen Notenanhang. Hier wie dort hat Brecht meist auch selber die Melodien beige-steuert.

Brechts Noten-Manuskripte blieben im Verborgenen. So auch Brechts Mitte der zwanziger Jahre fixierte Melodien zur *Seeräuber-Jenny* und zum *Barbara-Song* – die Gedichte wurden 1928 in die *Dreigroschenoper* transferiert und dort von Kurt Weill vertont. Obwohl die Aufzeichnungen 1973 von Hertha Ramthun in ihr Bestandsverzeichnis des Brecht-Archivs aufgenommen worden sind, hat dies keiner beachtet. Bei meinen Studien zum *Brecht-Liederbuch* stieß ich darauf. Auch fanden sich im Brecht-Archiv Hinweise auf den in der Brechtforschung bis dato unbekanntem Franz S.(ervatius) Bruinier als seinem ersten professionellen musikalischen Mitarbeiter. Die Melodien zur *Seeräuber-Jenny* und zum *Barbara-Song* sind von Bruinier aufnotiert, von Brecht aber durch Signierung ausdrücklich als von ihm stammend bezeichnet. Weil sich eine enge Verwandtschaft zu Weills Vertonungen ergibt – der Refrain der *Seeräuber-Jenny* nahezu notengetreu! –, löste die Entdeckung einen gewaltigen Wirbel aus. Schon immer kursierten Gerüchte, dass Brecht auch an der Musik der *Dreigroschenoper* beteiligt gewesen sei. Hier nun

der Beweis. Die Weillforscher, voran David Drew und Kim H. Kowalke, sahen sich herausgefordert. Vermutung einer Fälschung! Beim Weill-Kongress 1983, wo ich in einem Referat darauf einging – schon vorher Veröffentlichungen –, wurde ich schwer in die Zange genommen.

Weil Brecht musiktechnisch wenig beschlagen war – für die *Lieder zur Klampfe* hat er sich eine vereinfachte Form der Notation ausgedacht –, brauchte er Beistand. Seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann dürfte ihm zur Hand gegangen sein. Vor allem aber Franz S. Bruinier, jung, erst zwanzig-jährig. Er arbeitete für Unterhaltungsbühnen und engagierte sich im Berliner Kabarettgeschehen. Brechts Begegnung mit ihm im Spätherbst 1925, vorgeblich im Berliner Funkhaus, wo Bruinier mit Klaviervorträgen, als Begleitpianist, Arrangeur, auch bei der Morgengymnastik, tätig war. Für den 20.11.1925 ist das erste Datum einer Zusammenarbeit nachgewiesen, vermerkt auf dem Notenblatt der von Bruinier als mit Brecht gemeinsam komponiert bezeichneten *Bal-lade vom Soldaten*. Für Brecht war Bruinier in dreifacher Funktion tätig: Aufzeichnung von Brechts Melodieeinfällen; deren Arrangement, von der Harmonisierung bis zur Instrumentierung; eigenverantwortliche Brecht-Vertonungen.

Mit Archivstudien, auch in familiärem Feld, suche ich Bruiniers Spur zu erhellen. Er war auch in die Berliner „MA“-Kabarettprogramme eingebunden – Brecht soll Stammgast gewesen sein. Das Kürzel zeigt den Termin an: die Aufführungen jeweils am Montagabend. Geboten wurde eine Mischung von Musik, Tanz, Theater und Rezitationen. Ein Zeitungsbericht spricht von Vereinskranzchen, Dadaismus und Bierulk. Andererseits wurden Strawinsky, Hindemith und Krenek gespielt! Über Bruinier war Brecht einbezogen: am 28.2.1928 als Finale ein szenisch dargestellter *Song vom Auto*, vermutlich auch unter Brechts musi-

kalischer Beteiligung.<sup>2</sup> Mochte Bruinier fachlich auch eher zweitrangig sein – zahlreiche Mängel, bis in die Satztechnik hinein –, so ging er doch geschmeidig auf Brechts Vorstellungen ein, auch die musikalischen.

Erstmals begegne ich Brechts Melodien und den Aufzeichnungen von Bruinier bei Studien im Berliner Brecht-Archiv im November 1975. Vom 19.4. bis 24.5.1976 absolviere ich mit Vorträgen über *Brecht und die Musik* eine USA-Tournee – hier nun die ersten Hinweise darauf. Auch führe ich einiges am Klavier vor. Mein erster Hinweis in Schriftform im Brecht-Jahrbuch 1977 in einer Rezension der von David Drew herausgegebenen Schriften von Weill.

Für das ab Mitte der siebziger Jahre vorbereitete *Brecht-Liederbuch* stehen Klavierbearbeitungen der Brechtschen Melodien an, von den *Liedern zur Klampfe* über den Notenanhang zur *Taschenpostille* hin bis zu den Neuentdeckungen. Freilich wende ich mich als Erstes an den mir eng verbundenen Paul Dessau. Mit den Brecht-Erben in angespanntem Verhältnis, sagt er aber, Rechtstreit befürchtend, ab. (Doch fertigt er zu zwei eigenen Liedern Klaviersätze an.) Nunmehr klopfe ich bei Kurt Schwaen an. Auch er eine gute Adresse; war er doch der letzte Komponist, mit dem Brecht in einem persönlichen Verhältnis gestanden hat und auf den speziellen Stil eingestimmt.

Nachdem ich ihn mit den Manuskripten versorgt habe, sagt Schwaen am 9.11.1976 zu: „Die Melodien von Brecht lassen sich gut setzen. Es ist da eine ungekünstelte Einfachheit vorhanden, bei der noch kleine Ungeschicklichkeiten sympathisch wirken.“

2 Wiederaufführung durch Roswitha Trexler (Gesang) und Fritz Hennenberg (Klavier) am 7.1.1982 im Berliner Brecht-Zentrum; eine Aufnahme vom Februar 1984 für den Rundfunk der DDR ist an versteckter Stelle auf CD bewahrt: Bertolt Brecht – Originalton- und Filmaufnahmen. Deutsches Rundfunkarchiv/Spezial multimedial 2006.

Doch mit Bruinier hat er seine Schwierigkeiten; dessen Sätze seien „einfach stümperhaft“. Die Ablieferung der Klaviersätze ist mit dem Henschelverlag für den 15.2.1977 vereinbart. Doch müssen sie bis zur Veröffentlichung noch bis 1984 warten.

Im November 1977 rege ich bei Schwaen, Aufführungen mit Roswitha Trexler im Blick, zu einigen Ensemblebearbeitungen an. Am 8.3.1978 erhalte ich die Partituren der ausgewählten sechs Titel. Die erste Aufführung am 26.5.1979 im Nordjyllands Kunstmuseum in Aalborg mit Roswitha Trexler unter meiner Leitung – im zweiten Programmteil Songs aus der *Dreigroschenoper*. Hier nun auch die Neuaufführung von Brechts eigenen Melodiefassungen der *Seeräuber-Jenny* und des *Barbara-Songs*.

Für das *Brecht-Liederbuch* werden auch drei Brecht-Songs von Schwaen selber berücksichtigt. Das *Liebeslied aus einer schlechten Zeit* ist 1954 auf Anregung von Brecht entstanden; *Über den Schnapsgenuss* war 1976 durch meine Auftragserteilung zu den Klaviersätzen inspiriert worden; mit *Wohin zieht ihr?* geht Schwaen 1981 auf meine Aufforderung ein, ein Schlusstück von programmatischem Gewicht zu finden – der Song wurde erst kurz vor Redaktionsschluss aufgenommen.

### Exkurs: Meine Beziehungen zu Kurt Schwaen

26.4.1958 Teilnahme an der Uraufführung von Schwaens Vertonung des Lehrstücks *Die Horatier und die Kuriatier* von Brecht in Halle. Meine Rezension wird von der Studentenzeitschrift *Forum* abgelehnt. 1960 interessiere ich mich für Schwaens Funkoper *Fetzers Flucht* nach Günter Kunert und erhalte vom Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler leihweise ein Tonband zugeschickt. 1961 Schallplatten-einführung zu Schwaens *Volkslieder-Streichquartett* und dadurch erster Kontakt zu ihm. 1962 Auftrag der Zeitschrift *Theater der Zeit*

zu einer Rezension von *Fetzers Flucht* als Fernsehoper – des kulturpolitischen Bannfluchs wegen von der Redaktion zurückgezogen. Gleichwohl propagiere ich das Werk in der Theaterhochschule Leipzig; als Konsequenz Kündigung des Lehrauftrags. Im Sommer 1962 arrangiere ich eine Leipziger Schulaufführung von Schwaens szenischer Kinderkantate *König Midas* (Text: Günter Kunert). Im Herbst 1962 Schwaens positives Gutachten über mein boykottiertes Dessau-Brecht-Buch, das zur bisher auf Eis gelegten Veröffentlichung führt. Am 23.12.1963 Leipziger Uraufführung von Schwaens Kinderoper *Der Dieb und der König* mit mir am Klavier. 1965 bin ich mit Schwaen zu den Budapester Musikfestwochen delegiert und schlafe mit ihm, privat einquartiert, im Doppelbett. 1967/68 mehrere Schallplatteneinführungen, auch zu der Oper *Leonce und Lena*. 1968 mit einer Studie über das Kantatenschaffen von Schwaen Ghostwriter für meine Ex-Frau Lydia. 6.5.1969 Kurt Schwaen-Abend in den für das Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig eingeführten *Leipziger Rathaus-Konzerten*. 1970 Lieder für Gesang und Gitarre nach Kunert-Texten für meine neue Gefährtin, die Sängerin Roswitha Trexler. Schwaens Einsatz für einen Forschungsauftrag für mich über *Kompositionstechniken der Gegenwart* an der Deutschen Akademie der Künste. (Nicht realisiert.) 1976 seine Klaviersätze zu Brecht-Liedern für das *Brecht-Liederbuch* (1978 auch mehrere Ensemblefassungen). 1979 Zusammenstellung eines Schwaen-Liederprogramms für Roswitha Trexler, in dem einen Teil mit den (von Brecht inspirierten) *Deutschen Volksdichtungen*, im anderen Günter-Kunert-Lieder (Schallplattenveröffentlichung 1984). 1984 mein Plan, über Schwaens Zusammenarbeit mit Brecht zu schreiben, 1987 erweitert zu einer Gesamtschau auf Schwaens Bühnenwerke – trotz umfangreicher Sammelarbeit nicht verwirklicht (Extrakt 1989 im *Bulletin des Musikrats der DDR*). 1987 Radioessay über Schwaen beim Saarländischen Rundfunk und 1989

anderthalbstündige Gedenksendung des Senders Freies Berlin zum 80. Geburtstag. Im gleichen Jahr ein Schwaen-Programm in den von mir eingerichteten brandenburgischen Dorfkonzerten *Wutiker Steinberg Stadel*. 1998 Begegnung an meinem zeitweiligen Wohnort Wien und gemeinsamer Besuch des Mozarthauses. Am 14.9.2006 mein letzter Kontakt zu Schwaen, siebenundneunzig, bei einem Gespräch im Berliner Brecht-Haus über das Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* und seine Begegnungen mit Brecht.

### Recherchen zu Franz S. Bruinier

Ich suche Licht in die Beziehungen zwischen Brecht und Bruinier zu bringen und frage im Frühjahr 1973 bei Nele Hertling an, wissenschaftliche Sekretärin der Abteilung Musik der Akademie der Künste Westberlin. (Damals Korrespondenz mit ihr wegen eines Brecht-Abends von Roswitha Trexler, der 1974 stattfinden wird.) Sie vermittelt an ihre Mutter Cornelia Schröder-Auerbach, Musikwissenschaftlerin, Zeitzeugin der zwanziger Jahre, die sich entsinnt, von ihrer Kollegin Carla Höcker den Namen gehört zu haben. Carla Höcker hatte einem von Bruiniers Bruder August gegründeten Streichquartett angehört.

Leider lasse ich die Sache lange schleifen und nehme erst im Sommer 1981 den Faden wieder auf. Carla Höcker verweist auf August Bruiniers Witwe Hertha und teilt mir deren Adresse in Wiesbaden mit. Auf meine Anfrage hin teilt mir Hertha Bruinier zu meiner Bestürzung mit, dass die Konkurrenten Ronald K. Shull und Joachim Lucchesi bereits bei ihr tätig geworden sind: Shull habe bei einer persönlichen Vorsprache Unterlagen gesichtet, und just habe sie alles für Lucchesi kopiert. Ich stelle mich ihr gegenüber als den Bruinier-Entdecker dar – schon 1976 die Erwähnung in Vorträgen, ab 1979 Aufführungen – und kündige für Ende September 1981 einen Besuch an.

Leider zerschlägt sich dies – keine Möglichkeit zu einem West-Visum! –; in meiner Verzweiflung reaktiviere ich meine geschiedene Frau Lydia, nach Westdeutschland übersiedelt, lasse sie bei Hertha Bruinier recherchieren und mir die Ergebnisse übermitteln. Erst Mitte 1983 kommt es zu einem persönlichen Besuch. Ich werde mit einer Flasche Schampus empfangen und kann etliches Neues – nicht zuletzt Fotos – ermitteln. Noten kommen allerdings nicht zum Vorschein. Lucchesi ist weiter eng dran, aber Hertha Bruinier versichert mir, mich bevorzugt bedienen zu wollen. Ihr Sohn hat ihr zu bedenken gegeben, dass Konkurrenz das Geschäft belebt.

Für den 27.6.1980 wird Roswitha Trexler von Nele Hertling erneut an die Akademie der Künste Westberlin eingeladen, zu einem Kurt-Weill-Programm. Ich nutze die Gelegenheit, um bei Walter Huder im Archiv zu sondieren. Dabei fällt der Nachlass der Berliner Chansonette Kate Kühl in meinen Blick, die 1928 in der Premiere der *Dreigroschenoper* mitgewirkt hat. Auch war sie bei Kabarettabenden mit Brecht-Songs aufgetreten. In einer Gedichtsammlung hatte ich Erich Kästners Parodie des *Surabaya-Johnny* aufgespürt, dort mit der Anmerkung, dass ein gewisser Bruinier die Musik dazu verfasst habe. Kate Kühls Nachlass erwies sich als ein Pappkarton voller Noten, noch ungeordnet. Tatsächlich ist der *Surabaya-Johnny* enthalten, in Bruiniers Vertonung, hier nach dem Brechtschen Original. Weitere Rara wie eine Ensemblefassung der *Ballade von der Hanna Cash* (die Klavierstimme im Brecht-Archiv) fielen an.

In die Konkurrenzsituation mit Shull/Lucchesi gestellt, war ich darauf bedacht, möglichst umgehend die Neuheiten zu präsentieren, durch Aufführungen, auch im Wort. Nach dem Ansatz in Aalborg führe ich die Songs von Brecht/Bruinier mit Roswitha Trexler und meinen Kommentaren am 10.12.1980 in einem Demonstrationskon-

zert in der Stuttgarter Musikhochschule vor. Am 11.12. die Rundfunkaufnahme beim Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, hier mit Klaus Billing am Klavier. Dies als Grundlage für mein Radio-Feature *Ich habe Musik unter meiner Haut wie Walross-Schnarchen – Brecht komponiert Brecht*, das ich damals dort einspreche – erstmals werden die Forschungsergebnisse ausgebreitet. (Für Radio DDR diese Koppelung erst 1984/85).

1981 erscheint mein Bericht über die Zusammenarbeit von Brecht und Bruinier in Nr. 6 der *notate – Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR*. Am 7.1.1982 singt Roswitha Trexler Bruiniers Brecht-Songs im Berliner Brecht-Zentrum. Ich steuere die Kommentare bei. Am 21./22.3.1983 werden die Songs für eine Fernsehshow in Lugano aufgenommen (am Klavier: Christoph Keller). 1983 veröffentliche ich in der Zeitschrift *Die Weltbühne* (H. 27 v. 5.7.) ein Porträt von Franz S. Bruinier. 1985 schreibt Lucchesi für die Zeitschrift *Das Magazin* darüber, dabei meine Recherchen unterschlagend – was ich in einer Zuschrift moniere.

Ich suche die Bruinier-Biographie weiter zu erhellen, im Hinblick namentlich auch auf seine Mitarbeit an den Berliner „MA“-Kabarettabenden. 1982 bin ich dabei, vermittelt von Hertha Bruinier, auf Lore Braun gestoßen, die maßgeblich beteiligt war und mir etliche Materialien schickt. Auch sie hat damals den *Surabaya-Johnny* in Bruiniers Fassung gesungen. 1986 kommt auf Vermittlung eines Münchner Freundes, des Komponisten Alfred Goodman, Shabtai Petrushka hinzu. Er hat seinerzeit für die „MA“-Revuen arrangiert und versorgt mich aus Jerusalem mit Informationen. Die Biographie von Franz S. Bruinier und das Geschehen um ihn wird zu einem Teil meiner Habilitationsschrift 1987 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Der Bruinier-Teil erscheint auch in den *Beiträgen zur Musikwissenschaft* 1987 (H. 29) und im *Brecht Yearbook* 1990. ¶

# BRECHTSCHES SPUREN BEI DEM ÄGYPTISCHEN AUTOR ALFRED FARADJ

*Najat Essa Hassen*

In Ägypten gilt Alfred Faradj (1929-2005) als bekanntester und bedeutendster Autor, der von Bertolt Brecht beeinflusst wurde. Diesen Einfluss betont der Theaterkritiker Riyāḍ Iṣṣmet auf Faradj's Schaffen und nennt dessen *Az-Zīr Salem (Az-Zīr Salem)* als Beispiel: „Alfred Faradj ist einer der Wenigen, die die Struktur des europäischen Dramas gut ausgenutzt haben. [...] Sein *Az-Zīr Salem (Az-Zīr Salem)* ist ein Versuch zum Aufbau einer klassischen Tragödie mit europäischer Struktur. [...] Der strukturelle Aufbau des Stückes nähert sich dem epischen Stil, der uns an Brecht erinnert.“<sup>1</sup> Der ägyptische Kritiker Hassen Aṭya vertritt eine ähnliche Auffassung: „Mitte der 60-er Jahre hat das Brechtsche Theater auf das Absurde Theater merkbare Wirkung ausgeübt. [...] Deswegen gewann Brechts Theater die Aufmerksamkeit der ägyptischen Intellektuellen. [...] Daraus entstand die Überzeugung, dass sich auch Alfred Faradj von Brecht beeinflussen ließ.“<sup>2</sup>

Deshalb wird hier für diese Untersuchung der Autor Alfred Faradj als Beispiel für Brechts Einfluss im ägyptischen Kulturraum gewählt. Dabei konzentrieren wir uns zunächst auf Faradj's Stück *Atwa und sein Messer*.

Alfred Faradj erhielt 1949 den B.A.-Grad an der Philosophischen Fakultät der Uni-

- 1 Iṣṣmet, Riyāḍ: *Masraḥuna Al-‘Arabi bayn al-Ibda‘a wal itba‘a (Unser arabisches Theater zwischen Schaffung und Gefolgschaft)*. In: *Theaterleben 2*, Damascus (1977), S. 114–120, hier S. 116. Alle Übersetzungen aus dem Arabischen in diesem Beitrag von Najat Essa Hassen.
- 2 Aṭya, Hassen: *Masraḥ Alfred Faradj ṣane‘e Al-Aqne‘a (Alfred Faradj's Theater. Ein Maskenmacher)*. Kairo 2002, S. 17.



*Alfred Faradj. Die Fotos in diesem Beitrag wurden der Autorin vom Archiv des Nationaltheaters in Kairo zur Verfügung gestellt. Fotograf:in nicht bekannt.*

versität Alexandria. 1983 erhielt er ein einjähriges Stipendium des DAAD, um seine Aktivitäten in West-Berlin fortzusetzen. Er schrieb zahlreiche Dramen, Romane und essayistische Bücher. Seine Schaffensentwicklung kann man in drei Phasen gliedern, wobei wir uns auf die dritte Phase konzentrieren, wegen deren Analogien zu Brechts Theater: 1955–1957, 1963–1967 und 1968/69–2000.

Die erste Phase kann man als „politische Phase“ bezeichnen. Der Autor fokussiert sich hier auf die Beschäftigung mit der politischen Geschichte Ägyptens. Faradj's zweite Schaffensphase kann man „Traditionsphase“ nennen: Jetzt wendet sich der Autor der literarischen arabischen Tradition zu. Faradj's dritte Phase erstreckt sich von 1968/69 bis 2000, diese Phase kann man die „gesellschaftliche Phase“ nennen. Er stellt hier die gesellschaftlichen Probleme der arabischen Welt dar. Gleichzeitig zeigt diese Schaffensphase deutliche Brecht-Einflüsse. Eines der wichtigsten

Stücke dieser Phase ist *Atwa Abu Matwa* (*Atwa und sein Messer*).<sup>3</sup>

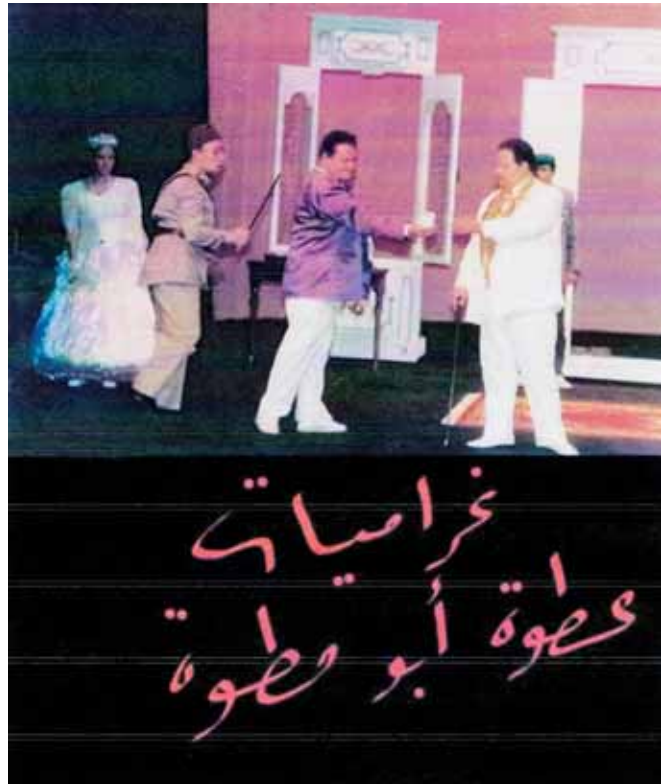
### Atwa und sein Messer

Bei diesem Theaterstück stützte sich Faradj auf Brechts *Die Dreigroschenoper*. Farida Al-Neqaš bewertet *Atwa Abu Matwa* (*Atwa und sein Messer*): „Diese Komödie verspottet eine Gesellschaft, in der die Reichtümer im Vordergrund stehen. Eine solche Gesellschaft zieht nicht den Menschen in Betracht, sondern das, was er besitzt.“<sup>4</sup>

Diese Komödie besteht aus zwei Akten. Die Zeit der Handlung ist 1930, der Ort ist ein Kairoer Viertel namens El-Azbakja. Der König der Bettler, Dr. Schihata, ist ein Absolvent der Fakultät für Wirtschaft und Verwaltung und hat die Firma El-Ihsan (Die Almosen) gegründet. Kein Bettler darf in der Stadt betteln, ohne eine Genehmigung von dieser Firma zu haben. Seine Tochter Balila ist eine Absolventin der Fakultät der schönen Künste. Ihre Arbeit in der Firma ihres Vaters ist es, die Bettler durch Kosmetik zu maskieren. Sie verliebt sich in den Räuberhauptmann Atwa. Beide wollen heimlich heiraten. Für die Hochzeit beschließen Atwa und seine Bande, in ein Goldschmiedgeschäft einzubrechen. Auf die gleiche Weise verschaffen ihm seine Banditen die Möbel. Am Hochzeitsabend erfährt der Vater durch den Stadtmusikanten von der heimlich beabsichtigten Ehe. Dr. Schihata geht hin und versucht, die Ehe zu verhindern. Aber vergebens, denn seine Tochter offenbart ihm ihre Liebe zu Atwa. Nun schwört der Vater, sich an Atwa zu rächen. Djarbu Beg Tiger Rassel, der Polizeichef des El-Azbakja-Gefängnisses, kommt, um den beiden zur Hochzeit zu gratulieren. Er ist ein enger Freund von Atwa seit der Schulzeit.

3 Faradj, Alfred: *Atwas abu Matwa*. 1. Aufl., Kuwait 1993.

4 Al-Neqaš, Farida: *Al-luṣ az-Zarīf fil Kima* (Der nette Dieb ist an der Spitze). In: *Atya, Ḥassen*, S. 179.



Das Buchcover von *Atwa Abu Matwa* (*Atwa und sein Messer*) 1993

Wegen acht Mordverbrechen, zwölf Einbrüchen und siebenundachtzig Betrüge- reien und Schwindeleien sucht die Polizei jetzt nach Atwa. Balila rät ihm, die Stadt für einige Tage zu verlassen. Sie hilft ihm, sich als Pascha zu verkleiden. Nachdem er Balila beauftragt, die Arbeit mit den Banditen in seiner Abwesenheit fortzusetzen und zu organisieren, sucht er Zuflucht bei seiner ehemaligen Freundin Djenny, einer Prostituierten. Der Bettlerkönig Schihata besticht Djenny, damit sie der Polizei hilft, Atwa festzunehmen. Sobald Atwa bei Djenny ankommt, gibt sie der Polizei einen Wink. Atwa wird festgenommen und landet im Gefängnis. Magi, die Tochter von Djarbu, mit der Atwa heimlich schon seit sechs Monaten verheiratet ist, kommt mit einer Pistole zu ihrem Mann im Gefängnis. Sie will sich an ihm rächen, nachdem sie erfahren hat, dass er eine andere geheiratet hat. Balila kommt ebenfalls zum Gefängnis und erfährt, dass ihr Mann Atwa auch mit Magi verheiratet ist. Beide Frauen kriegen sich in die Haare. Da gesteht Atwa ihnen,



dass beide seine Frauen seien. Atwa überredet Magi, ihm die Pistole zu übergeben, mit der er auf den Gefängniswärter schießt. Er flieht aus dem Gefängnis. Am nächsten Tag eilt er mit seiner Bande, die als reiche Leute verkleidet sind, zu einem Fest der Prinzessin Djulanar. Die eingeladenen Gäste der Djulanar sind wohlhabend. Sie tragen kostbaren Schmuck. Schihata und seine Bettler, denen die Prinzessin Schuhe schenken will, sind ebenfalls zur Feier eingeladen. Nachdem Atwa und seine Bande alle reichen Gäste, darunter auch die Prinzessin selbst und einen Pascha, beraubt haben, gelingt es der Polizei, Atwa wieder in Haft zu nehmen. Niemand kann ihn nun retten, weder der Polizeichef noch seine Frauen. Nach langer Überlegung kommt Atwa auf die Idee, dem Afandina (dieser Rang entspricht dem eines Paschas) alle gestohlenen Schmuckstücke durch den Stadtmusikanten zu übergeben. Für die Rückgabe des Schmucks befiehlt der Pascha, Atwa zu befreien und ihm eine Belohnung zu geben.

Das Stück ist offensichtlich eine Adaption von Brechts *Dreigroschenoper* an das arabische kulturelle, soziale und politische Milieu. Über den Zweck dieser Anpassung bemerkt Alfred Faradj: „In dieser Komödie wollte ich die Original-Oper von einem anderen Blickwinkel betrachten. Sie ist eine Darstellung der Menschen in einer krisenhaften Zeit. Sie zeigt, was die Räuber, die Opfer, die Arbeitgeber und die Arbeitslosen machen und wie sie über die Verhältnisse lachen.“<sup>5</sup>

Um diesen „anderen Blickwinkel“ zu realisieren, nimmt Faradj bei dieser Anpassung eine Reihe von Änderungen gegenüber Brechts *Dreigroschenoper* vor. Er verschiebt das ursprünglich englische Milieu, das bei Brecht eine deutlich verfremdende Wirkung hat, in das ägyptische Milieu des Kairo

der dreißiger Jahre, wohl gerade um keine verfremdende, sondern eher eine vertraute Wirkung für den ägyptischen Zuschauer zu erreichen. Damit verändert er zugleich das soziale Profil des Figurenensembles.

Das Figurenensemble der *Dreigroschenoper* gliedert sich sozial in drei Schichten. Der Geschäftsmann Peachum und der Räuber Macheath gehören unterschiedlichen sozialen Bereichen an: Peachum sowie seine Tochter und seine Frau gehören der bürgerlichen Geschäftswelt an, Macheath (seiner Bande sowie die Huren) der kriminellen oder kriminalisierten Unterwelt. Brown, der Polizeichef, gehört sozial zur gleichen Schicht wie die Peachum-Familie, er ist der staatliche Garant jener bürgerlichen Ordnung, der diese angehört. Ihnen stehen gegenüber, aber nicht zentral, die von ihnen „Ausgeraubten“, die von Peachum angestellten Bettler und die von den Verbrechen Macheaths Betroffenen (die aber kaum sichtbar werden).

Hier nimmt Faradj entscheidende Verschiebungen vor. Der soziale Unterschied zwischen Atwa (dem Räuber) und Dr. Schihata (dem Bettlerkönig) und seiner Tochter Balila wird deutlich eingeebnet. Beide gehören der gleichen sozialen Schicht an, alle drei sind Intellektuelle, Schihata hat den Doktorgrad der Wirtschaftswissenschaften, seine Tochter hat die Fakultät für schöne Künste absolviert; Atwa hat das Abitur erworben und war dann mit gefälschten Zeugnissen als Arzt, Rechtsanwalt und Ingenieur tätig. Mit dieser intellektuellen Qualifikation aber ist im Kairo der dreißiger Jahre, der Monarchie des Königs Faruk, kein bürgerlicher Lebensstandard für sie zu sichern gewesen. Also haben sie sich auf andere „Erwerbsformen“ verlegt: Schihata auf das Geschäft mit dem Bettlertum und Atwa auf das Gangstertum. Der Unterschied zwischen Atwa einerseits und Schihata und seiner Tochter andererseits besteht nur in der moralischen Dimension:

5 Al-Rifa'i, Mohammed: Ġarmijät Atwa abu Matwa (Flirterei Atwa und sein Messer). In: Aṭya, Ḥassen, S. 183.

Schihata versucht ehrlich zu bleiben, Atwa versucht es mit dem Verbrechen. Dieser Gruppe der deklassierten Intellektuellen stehen zwei andere soziale Gruppen gegenüber, einerseits die Schicht der Armen, die Bettler und der Musiker, andererseits die reiche herrschende Oberschicht, repräsentiert durch die Prinzessin und den Pascha. Mit dieser Umgruppierung verändert sich auch der soziale Kritikpunkt. Brechts *Dreigroschenoper* zielte darauf, die verborgene Äquivalenz zwischen dem Räubertum und dem Bürgertum sichtbar zu machen, die im gemeinsamen „räuberischen“ Charakter besteht: „Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank.“<sup>6</sup> Faradj's *Atwa und sein Messer* übt dagegen eher Kritik an der herrschenden Oberschicht und der von ihr geduldeten und geförderten Korruption. Bei Brecht grundsätzliche Kritik eines gesellschaftlichen Systems (die aber im Falle der *Dreigroschenoper* wirkungslos verpuffte), bei Faradj eher Kritik an den sozialen Defekten eines nicht grundsätzlich in Frage gestellten gesellschaftlichen Systems, eben an den mangelnden Verwirklichungsmöglichkeiten der Intellektuellen, an der Korruption des staatlichen Systems und am Parasitentum der herrschenden Oberschicht.

Außerdem nimmt Faradj einige Veränderungen am Handlungsverlauf vor. Vier davon sind besonders auffällig, weil sie mindestens zwei jener dramaturgischen Eigentümlichkeiten der *Dreigroschenoper* betreffen, die Brecht besonders wichtig waren. Dies betrifft einmal die auffällige dramaturgische Schleife, dass Macheath zweimal ins Gefängnis kommt, und zwar beide Male aus dem gleichen Grund, nämlich weil er nicht von seiner Gewohnheit lassen kann, ins Hurtenhaus zu gehen. Diese im aristotelischen Sinn überflüssige Verdoppelung (nach Pfister<sup>7</sup> ist dies eine epischerende Aufhebung

der Konzentration des Dramatischen) erzeugt deutlich einen Verfremdungseffekt, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Was des Geschehens auf das Wie lenkt und ihm damit eine beobachtende Distanz ermöglichen könnte.

Bei Faradj dagegen ist der zweite Gefängnisaufenthalt Atwas deutlich durch eine neue Begründung motiviert. Im Triumph über seine listige Befreiung aus dem ersten Gefängnisaufenthalt begeht Atwa seinen großen Coup, den Juwelenraub auf dem Fest der Prinzessin, den räuberischen Angriff auf die herrschende Oberschicht, bei dem er dann von der Polizei gestellt wird. Insofern ist der zweite Gefängnisaufenthalt Atwas nicht wie bei Brecht eine verdoppelnde Schleifenbewegung, sondern eigentlich eine neue Station in der Konfliktbewegung. Er verliert seine verfremdende Wirkung.

Die Gefangennahme Atwas erfolgt zwar auch hier (wie bei Brecht die Gefangennahme Mackie Messers) auf Betreiben des Bettlerkönigs, der den Raub seiner Tochter verhindern bzw. rückgängig machen will (indem er sie zur Witwe Mackies machen will). Aber da Schihata in der von Faradj veränderten sozialen Konstellation nicht – wie Peachum – der bürgerlichen Schicht angehört, kann er den Vertreter der bürgerlichen Ordnung, hier den Gefängnisdirektor Djarbu Beg Tiger (das Pendant zu Brechts Tiger Brown) auch nicht zwingen, seine „Eigentumsinteressen“ gegenüber Atwa durchzusetzen – und schon gar nicht, wie Peachum, mit der umstürzlerischen Drohung einer Demonstration des organisierten sozialen Elends. Hierdurch vollzieht sich offensichtlich ebenso eine Verschiebung von der grundsätzlichen Gesellschaftskritik zur Sozialkritik.

Die dritte Änderung betrifft den Schluss des Stückes: In der „*Dreigroschenoper*“ wird der Gang Mackies zum Galgen durch den Entschluss der Theatermacher (artikuliert

6 Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper, III.9, GBA 2, S. 305.

7 Pfister, Manfred: Das Drama. 11. Aufl. München 2001.



Oben: die Bettler; unten: Dr. Schihata, der Bettlerkönig

durch Peachum), einen anderen Schluss anzubieten, aufgehoben. Hier also zunächst ein deutliches episierendes Aufbrechen der Unmittelbarkeit der dramatischen Darstellung, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf den neuen Schluss richten soll. Dieser Schluss besteht in einem ganz und gar unwahrscheinlichen und grundlosen Happy End. Durch einen von einem reitenden Boten überbrachten königlichen Erlass, für den das Stück keinerlei Gründe angibt, wird Mackie begnadigt, in den Adelsstand erhoben und mit einer deutlichen Leibrente versehen – aus dem Räuber Macheath wird das gemacht, was er gern werden wollte, ein Edelbürger, weil wie Brecht bemerkt, „der Irrtum, ein Räuber sei kein Bürger [...] als Vater einen anderen Irrtum [hat]: ein Bür-

ger sei kein Räuber.“<sup>8</sup> Auch in „*Atwa und sein Messer*“ gibt es noch den reitenden Boten, aber er ist eigentlich nur noch lustige Staffage und kein Verfremdungseffekt, denn der Gnadenerlass des Paschas wird vom Musiker überbracht. Viel wichtiger aber ist, dass diese Begnadigung nicht grundlos erfolgt. Die Versuche Atwas, auch das zweite Mal aus dem Gefängnis zu entkommen, sind vergeblich, weil erst seine Frau Balila sich weigert, das Bestechungsgeld, das sie lieber als seine Witwe erben will, zu beschaffen, weil dann auch seine Bande dieses Geld nicht herbeischaffen kann. Also beschließt Atwa, die Tat, für die er hauptsächlich im Gefängnis sitzt, rückgängig zu machen: Er gibt die auf dem Fest der Prinzessin geraubten Juwelen an einen der Eigentümer, den Pascha, zurück und wird daraufhin von diesem begnadigt. Atwa macht sich also – dem Anschein nach oder wirklich – wieder ehrlich und verdient sich seine Begnadigung, indem er seine Kriminalität aufgibt.

Der Figur des Musikers, der Parallelfigur zum Moritatsänger in der „*Dreigroschenoper*“, gibt Faradj ein deutliches dramaturgisches Gewicht. Bei Brecht singt der Moritatsänger am Beginn des Stückes die Moritat von Mackie Messer, deren Fortsetzung der Zuschauer dann in den folgenden Szenen betrachten kann; er taucht nie wieder im Stück auf. Auch bei Faradj eröffnet der Musiker das Stück, aber mit einer Ansprache an das Publikum, in der er den lokalen und sozialen Schauplatz charakterisiert, also aus einer quasi-spielexternen Spielleiterfunktion heraus. Im weiteren Verlauf der Handlung ist er immer wieder an den zentralen Szenen beteiligt oder zumindest anwesend, wenn auch nicht mehr als „Spielleiter“, sondern tatsächlich als spielinterne Figur der Handlung. Er ist es,

<sup>8</sup> Anmerkungen zur Dreigroschenoper, GBA 24, S. 60.

der zum Schluss die Ehrenorder des Paschas mit der Begnadigung Atwas und seiner Berufung ins Schloss überbringt, aber nicht als Bruch der Handlung, sondern als ihre Konsequenz. Und er macht schließlich die Musik zum gemeinsamen hoffnungsfrohen und zukunfts gewissen Schlussgesang: „Ein schöner Tag, der süßer als Zucker ist, wird kommen/ Ein Tag, der schöner als das Vergangene ist/ Ein Tag, dessen Merkmale Freiheit, Gerechtigkeit und Güte sind./ Ein Tag, den sowohl der Junge als auch der Alte kennt.“<sup>9</sup> Schon in seiner eröffnenden Publikumsansprache macht sich der Musiker als eine Figur mit Symbolcharakter deutlich. Er bekennt von sich:

„Ich bin der Künstler, der Musiker. Ich bin talentiert und habe Humanität. Aber ich habe kein Glück. Ich habe keinen Ausweis, keine Arbeit, keine Wohnung und kein Geld. [...] Ich bin ein Mann aller Zeiten. Ein Mann, der stärker als die Zeit ist. Keiner kann mich bestehlen. Kein Bettler kann mich um Geld bitten. Und kein Mädchen aus dem Rotlichtviertel kann mich verführen. Ich bin frei und von allem Bösen befreit.“<sup>10</sup>

Und damit wird er zur Kontrastfigur für das Gewimmel korrupter Figuren in der nachfolgenden Handlung. Er symbolisiert das überzeitlich Gute und damit die Hoffnung auf die letztendliche Überwindung der sozialen Ungerechtigkeit und der sich aus ihr ergebenden moralischen Folgen. Er bietet sich als nachahmenswertes Vorbild für den Zuschauer an, entweder als Symbol des Künstlertums oder eines von den modernen Verwerfungen unbeschädigten Volksgeistes.

Diese Beobachtungen lassen an Faradj's Adaption der *Dreigroschenoper* eine deutliche Zurückname der Episierungstendenzen erkennen. Mit der Übernahme der grund-

sätzlichen Handlungsstruktur wird hier keineswegs auch das Konzept des Brechtschen Theaters übernommen. Auch die ausgiebige Verwendung von Gesängen und Tänzen ändert daran nichts. Die Lieder, die Faradj benutzt hat, sind ägyptische volkstümliche Songs. Sie dienen meist weder dazu, eine beobachtende Distanz des Zuschauers zu schaffen, noch dazu, das Bühnengeschehen von einem Standpunkt außerhalb des Horizontes der Figuren aus zu kommentieren. Sie sind überwiegend in das Handlungsgeschehen integriert, illustrieren dieses oder vertiefen es, wie z. B. Djennys Song im ersten Auftritt des zweiten Aufzugs, in dem sie indirekt gesteht, dass sie ihren Geliebten verraten wird:

„Mein Herz wurde mit meinem Messer gestochen  
Wenn du die Liebe verraten hast, dann kaufte ich den Kummer mit meinem eigenen Geld und meinem Unglück  
Ah.. Ah..“<sup>11</sup>

Eine ähnliche Funktion hat etwa das Lied der Bettler im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs, wengleich man hier auch Züge einer spielinternen Satire spüren könnte:

„Gott sei Dank  
Ihr habt Dank  
Von Eurer Großzügigkeit  
ist das Land satt  
Euch belohne Gott  
Weil Ihr uns Schuhe bietet  
Darum sei Gott Dank  
Und Ihr habt Dank“<sup>12</sup>

Während Brechts *Dreigroschenoper* die Kritik gegen den damaligen Kapitalismus richtet und die Einsicht ermöglichen will, dass die Reichtümer der Reichen die Armut der Ausgebeuteten zur Folge haben und dass die Bürger auch Räuber sind, stellt Faradj's Schauspiel in indirekter Weise die feudale

9 Faradj, Alfred: Atwas abu Matwa (Atwa und sein Messer). 1. Aufl. Kuwait 1993, S. 77.

10 Ebd. S. 9.

11 Ebd. S. 46.

12 Ebd. S. 59.

Oberschicht im Ägypten der dreißiger Jahre bloß und greift damit jene Schicht seiner eigenen Zeit an, die ihre Herrschaftspositionen benutzt, um die Räuber zu beschützen und die Bettler zu rechtfertigen. Brecht zielt darauf, die gesellschaftlichen Verhältnisse, die verhindern, dass der Mensch gut sein kann, in ihrem Funktionieren einsehbar zu machen. Faradj's Stück verspottet solche Verhältnisse und richtet seine Polemik gegen die sozialen Missstände. Damit könnte man *Atwa und sein Messer* als ein „politisches“ Stück betrachten, das zwar keine Revolution verlangt, aber die Aufklärung der Zuschauer, um ihre Wirklichkeit zu verändern und zu verbessern. Es prangert ungerechte Verhältnisse an und ermutigt uns, nach den Gründen dafür zu suchen und darauf hinzuwirken, die schiefen Verhältnisse zu korrigieren und die Misere der Wirklichkeit zu verändern.

### Essays von Alfred Faradj

Eins der essayistischen Bücher von Alfred Faradj ist *Dalil Al-Mutaferğ Ad-Dakie (Führer für den klugen Zuschauer zum Theater)*, das 1966 entstand. Es besteht aus dreißig Aufsätzen und ermöglicht wichtige Einblicke in die Intensität der Brecht-Rezeption bei Faradj. In diesem Buch bezieht sich Faradj auf das Brechtsche Theaterkonzept. Möglicherweise liegt damit eine unmittelbare Bezugnahme auf Brechts *Kleines Organon* vor, denn die ägyptische Übersetzung dieses Organons erschien aus dem Englischen im August 1965 in Kairo von Faruk Al-Wahab in der Zeitschrift *Al-masrah (Das Theater)*.<sup>13</sup> Vermutlich hat Faradj diese Übersetzung schon damals gekannt. Hier weist Faradj auf die Bestandteile des Theaters hin: den Schauspieler, den Zuschauer, den Regisseur, das Bühnenbild u. a. Nach Faradj ist „künstlerische Erfahrung erforderlich sowohl für den Schauspieler als

auch für den Zuschauer.“<sup>14</sup> Damit betont er gleichzeitig die wichtige Rolle des Zuschauers: „Die Zuschauer sind ein positiver Bestandteil in der Theaterkunst. Ohne sie ist das Theaterkunstwerk unvorstellbar.“<sup>15</sup> Die Funktion des Bühnenbildes liegt nach Faradj darin, „dem Zuschauer mitzuteilen, dass die dramatischen Vorgänge, die er erleben wird, in einem bestimmten Milieu stattfinden.“<sup>16</sup> Aber das bedeutet nicht, dass „das Bühnenbild übertrieben sein soll, sondern es muss auf die Darstellung der dramatischen Ereignisse ‚sparsam‘ hinweisen.“<sup>17</sup> Auch Bertolt Brecht fordert die Sparsamkeit des Bühnenbildes: „Wie der Musiker seine Freiheit zurückbekommt, indem er nicht mehr Stimmungen schaffen muss, die es dem Publikum erleichtern, sich haltlos den Vorgängen auf der Bühne hinzugeben, so bekommt der Bühnenbildner viel Freiheit, wenn er beim Aufbau der Schauplätze nicht mehr die Illusion eines Raumes oder einer Gegend erzielen muss. Da genügen Andeutungen, jedoch müssen sie mehr geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aussagen, als es die aktuelle Umgebung tut.“<sup>18</sup> Dabei hebt Alfred Faradj die Rolle des Bühnenbildners hervor: „Er teilt dem Betrachter die Zeit und den Ort der Handlung mit. [...] Deswegen kann seine Funktion keine Übertreibung ertragen. Der Bühnenbildner kann den Zuschauer auch nicht betrügen.“<sup>19</sup>

Der Autor bewertet das Theaterkunstwerk als eine gemeinsame Arbeit: „Das Genie im Theater kann kein Genie des Einzelnen sein. Denn das Theaterkunstwerk ist eindeutig ein Gesamtkunstwerk, das nur durch Zusammenarbeit seiner verschie-

14 Faradj, Alfred: *Dalil Al-Mutaferğ Ad-Dakie (Führer für den klugen Zuschauer zum Theater)*. Ägypten 1966, S. 11.

15 Ebd.

16 Ebd. S. 12.

17 Ebd. Vgl. S. 13.

18 Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater*, 72. GBA 23, S. 95.

19 Faradj, Alfred: *Dalil Al-Mutaferğ Ad-Dakie*, S. 12f.

13 Hecht, Werner: Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1980. Berlin: Henschel 1980, S. 235.

denen Mitglieder verwirklicht werden sein.“<sup>20</sup> Auch für Brecht ist die Theateraufführung das Produkt einer „Gänze“: „Die ‚Fabel‘ wird ausgelegt, hervorgebracht und ausgestellt vom Theater in seiner Gänze, von den Schauspielern, Bühnenbildnern, Maskenmachern, Kostümschneidern, Musikern und Choreographen. Sie alle vereinigen ihre Künste zu dem gemeinsamen Unternehmen, wobei sie ihre Selbständigkeit freilich nicht aufgeben.“<sup>21</sup>

Im Besonderen fokussiert sich der ägyptische Stückeschreiber in diesem Buch auf die Rolle des Schauspielers: „Der Schauspieler ist der König der Bühne. [...] Er ist nicht nur ein Vermittler zwischen dem Autor und dem Zuschauer, sondern mehr als das. Er besitzt bestimmte Fähigkeiten, die ihm ermöglichen, das Theaterwerk zu bereichern und eine ‚seelische‘ Verbindung zwischen dem ganzen Theaterkunstwerk und dem Publikum aufzustellen. Er kann auf das Publikum einwirken.“<sup>22</sup> Aber dafür setzt Faradj folgendes voraus: „Der Schauspieler muss von seiner Rolle nicht beeinflusst sein, sondern er selber muss auf seine Rolle einwirken. [...] Er muss immer bewusst sein, dass er spielt. [...] Ansonsten verliert er die Kontrolle über seine Kunst, seine Begabung und seine Einwirkung auf das Publikum. Die Schauspielkunst ist ein Beruf wie alle anderen Berufe. Man kann sie nicht vollständig ausfüllen, ohne dass man aufmerksam und wach bleibt.“<sup>23</sup> Dieselbe Voraussetzung finden wir auch bei Brecht: „Um V-Effekte hervorzubringen, mußte der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf

er sich selber nicht in Trance versetzen.“<sup>24</sup> Und auch „Es soll in seinem Spiel durchaus ersichtlich sein, dass ‚er schon am Anfang und in der Mitte das Ende weiß‘, und er soll ‚so durchaus eine ruhige Freiheit behalten.“<sup>25</sup> Weiterhin bestimmt Faradj die Mittel, die die Begabung des Schauspielers entfalten lassen: „sein Körper, seine Stimme, seine Gesichtszüge und seine Möglichkeit, sich hinter der Rolle zu verstecken.“<sup>26</sup>

Ähnlich wie Brecht denkt Faradj über die fiktive vierte Wand, und er bezieht sich direkt auf Brecht: „In Brechts Theater verschwindet die Theorie der Theaterillusion. [...] Brechts Stil sagt dem Publikum: Nein, wir sind im Theater. Wir stellen euch etwas dar. Wir erzählen euch eine Erzählung, die einen Sinn hat. Benutzt eure Klugheit, um ihren Sinn zu verstehen, um ihre Rätsel zu lösen.“<sup>27</sup> Alfred Faradj bewertet dann Brechts Schauspieler: „Der Schauspieler bei Brecht ist ein Erzähler von neuer Art, dessen Beruf das Theater ist.“<sup>28</sup> Daher begründet der Autor den Erfolg Brechts Theaters: „Der Erfolg, den Brechts Theater international erreicht, und die Reflexionen seiner vielen gefährlichen Gedanken auf dem Gebiet des modernen Theaters, sei es in Regie, Schauspiel und Schreiben, macht ihn zu einer wichtigen Basis der Kunst und des modernen Theaters.“<sup>29</sup> In diesem Buch legt Faradj einige Grundprinzipien dar, um ein entwickeltes arabisches Theater zu erreichen.

### Weitere Stücke

In dem Stück *Sulaymān Al-ḥalabi* (*Sulaymān Al-ḥalabi*) 1965 verwendet Faradj einige Episierungsmittel, die die Unmittelbarkeit der Darstellung aufheben können. Er setzt

20 Ebd. S. 25.

21 Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater, 70. GBA 23, S. 94.

22 Faradj, Alfred: Ebd. S. 22.

23 Ebd. S. 26.

24 Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater, 47, S. 83.

25 Ebd. 50. S. 84.

26 Faradj, Alfred: Ebd. S. 28-31.

27 Ebd. S. 138ff.

28 Ebd. S. 144.

29 Ebd. S. 145.

Lieder, Musik und Chor ein. Die Aufgabe des Chors liegt nicht nur darin, Dialoge mit den Helden zu führen, sondern auch darin, die Szenen einzuleiten. Durch die mehrfache Veränderung der Handlungsorte von Aleppo nach Kairo und umgekehrt wird die Konzentration der Handlung aufgehoben. Außerdem greift Faradj zur modernen ägyptischen Geschichte, um die kämpferischen Aktionen der Gegenwart abzulehnen. Zudem enthält der Text auktoriale Hinweise, die auffordern, die Spielweise der Schauspieler zu verfremden, wie z. B. die gelegentlichen „Publikumanreden“. Ein Beispiel dafür finden wir am Schluss der Aufführung, als die Schauspieler das Publikum folgenderweise ansprechen: „Wir sind Sulaymān Al-ḥalabi. Ihr seid Sulaymān Al-ḥalabi.“<sup>30</sup>

1966/67 erscheint Faradj's *‘Assker wa Ḥaramiya (Gendarmen und Räuber)*. Es stellt den Widerspruch zwischen dem Guten und dem Bösen dar, zwischen dem Neuen und dem Alten, und versucht, die damalige ägyptische Wirklichkeit unter dem neuen Sozialismus zu beschreiben. Die Gendarmen repräsentieren die Sozialisten und die Räuber verkörpern die Antisozialisten.

Die Fabel seines Stückes *Az-Zīr Salem (Az-Zīr Salem)* 1967 entnimmt Faradj der arabischen volkstümlichen Epik „*Siret Az-Zīr Salem*“ (*Die Geschichte von Az-Zīr Salem*). Die Handlung des Stückes läuft auf zwei Ebenen: Die eine ist die der Gegenwart, in der Ḥiḡris zum König gekrönt werden muss, die zweite ist die der Vergangenheit, in der dem Publikum und Ḥiḡris die Geschichte des blutigen Bürgerkrieges erzählt bzw. dargestellt wird. Die zweite Ebene übernimmt also zwei Aufgaben: Zum einen die Aufgabe des Erzählens, zum anderen die der Darstellung. Damit verzichtet dieses Stück auf die „Einheit der Handlung“.

30 Faradj, Alfred: Sulaymān Al-ḥalabi (Sulaymān Al-ḥalabi). Hrsg. Ägyptische Allgemeinorganisation für das Buch. Bd. 2. Ägypten. 1989. S. 151f.

In seinem *Ali Ġinah At-Tabrizi we tabi’ahu Qufa (At-Tabrizi und sein Knecht, 1969)* greift Faradj erneut zur altarabischen Tradition wie den Erzählungen der Tausendund-einen Nacht. Aufgrund der Titel-Ähnlichkeit zu Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* nahmen einige Kritiker an, dass das Stück unter dem Einfluss der Brechtschen Stücke steht und betrachteten es als Puntila-Bearbeitung. Andere Kritiker waren anderer Meinung, wie die irakische Kritikerin Lamice El-Amari: „Es ist ein Originalstück mit einigen von Brecht geliehenen Titелеlementen, einigen Bildern und der allgemeinen Aussage, ansonsten gehört es zum traditionellen Realismus.“<sup>31</sup> Es gibt eine deutsche Übersetzung von Adel Karasholi mit dem Titel „Al-Tabrizi und sein Diener Kuffa“, erschienen als Bühnenmanuskript im Henschel-Verlag (1976).<sup>32</sup> Eine deutsche Aufführung fand am 28.3.1984 in der Akademie der Künste in West-Berlin (Regie: Hermann van Harten) statt.<sup>33</sup>

Faradj's *Ennar wez Zaytūn (Das Feuer und die Olive)* 1969 kann man als Beispiel für das dokumentarisch-epische Theater betrachten. In diesem Stück greift der Autor auch zur historisch-politischen Geschichte der Araber, und zwar zum Palästinensisch-Israelischen Kampf. Faradj musste diesen Kampf einige Monate an die Front und im Lager erleben und gewann so ein genaues Bild dieses Kriegs. In diesem Stück verwendet er einen Chor, Lieder, Gedichte, Dokumente, Musik, Tänze, pantomimische Szenen und einen Erzähler. Der ägyptische Dramaturg Sa’ad Ardesch sieht das Stück als dokumentarisches Theater: „Es ist ein dokumentarisches Drama, das sich der Lieder und Tänze bedient. [...] Es stellt der arabischen und internationalen öffentlichen Meinung die palästinensische Frage, jedoch

31 El-Amari, Lamice: Brecht in der arabischen Welt. In: Hecht, Werner: Brecht 80, S. 52.

32 Akademie der Künste Berlin, Signatur 92 A 341.

33 (<http://www.freietheateranstalten.de>, gesehen 25.9.2021.

nicht um das Mitleid der Massen zu erregen, sondern um die Massen selber dazu anzuregen, sich auf die Seite des arabisch-palästinensischen Kampfes zu stellen.“<sup>34</sup>

Sein *Aṭ-Ṭayeb wal Širīr wal Ğamila* (*Der Gute und der Böse und die Schöne*) 1994 lässt die Unmittelbarkeit der Handlung so aufheben, dass Faradj bestimmte Episierungsmittel, wie z.B. die Lieder, den Tanz, die Musik, spieleexterne Figuren (Chor) und auktoriale Nebentexte benutzt. Außerdem verfremden die Schauspieler ihre Spielweise. So wendet sich z.B. am Ende des ersten Aktes der Barbier Bassier direkt an die Zuschauer, kommentiert die Ereignisse des ersten Aktes und warnt sie davor, das Leben nur schwarz zu sehen: „Denn das Stück muss das Denken des Menschen ansprechen, um es zu verändern.“<sup>35</sup>

Zu den erwähnten Stücken Faradjs ist anzumerken, dass er meist zur altarabischen Literatur greift, wie z.B. in *Halāq Bagdad* (*Der Barbier von Bagdad*) 1964, *Ali Ğinah At-Tabrizi we tabi'ahu Qufa* (*At-Tabrizi und sein Knecht*) 1969 und *Aṭ-Ṭayeb wal Širīr wal Ğamila* (*Der Gute und der Böse und die Schöne*) 1994. Zu diesen Übernahmen aus der Tradition meint Faradj: „Mit dem altarabischen Erbe möchte ich die Geschichte des Menschen in verschiedenen Zeiten ansprechen.“<sup>36</sup> Einen Grund für Faradjs Übernahme aus dem Erbe nennt Hana'a Abdulfataḥ: „Faradj griff zur Tradition, damit er die gegenwärtigen Probleme seiner Zeit wie z. B. die Gerechtigkeit, die Freiheit und die Demokratie darstellen kann. Denn wegen der Zensur der sechziger und siebziger Jahre

konnte er seine Meinungen nicht offen und direkt äußern.“<sup>37</sup>

Faradj greift auch zur arabischen Historie, wie z.B. in *Sulaymān Al-ḥalabi* (*Sulaymān Al-ḥalabi*) 1965, *Ennar wez Zaytūn* (*Das Feuer und die Olive*) 1970 und *Šuqūt Fira'ōn* (*Pharaos Untergang*) 1957. Trotz seiner Übernahme aus der Historie und aus dem literarischen Erbe sind Faradjs Produktionen dadurch charakterisiert, dass sie immer schöpferisch und fern vom Traditionellen sind. Damit ähnelt Alfred Faradj Bertolt Brecht. Beide Dramatiker aktualisieren die Überlieferung und fügen in sie neue Ideen ein.

Da die soziale Gerechtigkeit, die Menschenrechte und die Bekämpfung der Klassenunterschiede das Hauptanliegen Faradjs sind, wählt er, wie Brecht, die Helden seiner Stücke aus den unteren sozialen Schichten und nicht aus der Oberschicht der Gesellschaft, wie den Friseur in *Halāq Bagdad* (*Der Barbier von Bagdad*), den Holzhacker in *Rassa'il Qadi Ašpilya* (*Briefe des Kadis von Esbilya*) 1987 und den Seefahrer in *Ayām we Layali Es-Sindebād* (*Tage und Nächte von Sendbad*). Außerdem betonen Faradjs Werke, wie die Brechts, die wichtige Rolle des einzelnen Menschen beim „Aufbau“ der Gesellschaft. Faradj und Brecht suchen in ihren literarischen Schöpfungen nach den Gründen der Missstände in der Wirklichkeit und fordern zu ihrer Veränderung auf. ¶

Najat Essa Hassen unterrichtet an der Universität Bagdad, Sprachenfakultät, Germanistische Abteilung. Der Artikel ist ein überarbeitetes Kapitel aus ihrem Buch *Brecht-Rezeption im Irak, in Syrien und Ägypten seit den sechziger Jahren bis 2008*, erschienen 2010 im Logos-Verlag Berlin.

E-Mail: nahussam@yahoo.de

34 Ardesch, Sa'ad: Tağribeti fi Iḥrağ Al-Masraḥiyāt al-Iğtimā'ya (Meine Erfahrung auf der Inszenierung der gesellschaftlichen Dramen). In: Theaterleben 15 u. 16. Damaskus. (1981). S. 28-37. Hier S. 34.

35 Aṭya, Ḥassen, S. 239.

36 Na'ūt, Faṭima: Al-kateb ellaḍi neğeh fi Istiḥaa'a At-Turaṭ (Der Autor, der die Tradition erfolgreich wiederbelebt). In: Al-Ḥayāt, Kairo (2005).

37 Abdulfataḥ, Hana'a: Atwa bayn Al-Faris wal komodya (Atwa zwischen Heldentheater und Komödie). In: Aṭya, Ḥassen, S. 200.



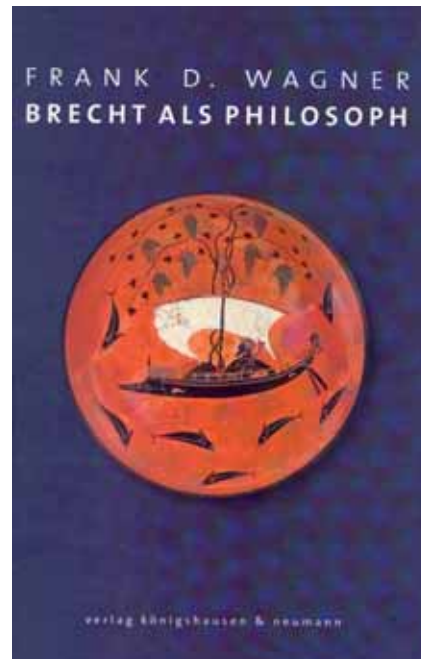
# BRECHT ALS PHILOSOPH: 19 BEITRÄGE AUS 30 JAHREN

*Michael Friedrichs*

Frank D. Wagner hat sich der Mühe unterzogen, seine in 30 Jahren hier und da erschienenen Artikel zum Themenkreis „Brecht als Philosoph“ zu sammeln, ergänzt um einiges Neue. War denn Brecht Philosoph? Als solcher wird er nicht primär gehandelt, aber die Wahrnehmung, dass er sich immer wieder intensiv mit Philosophen und philosophischen Fragen auseinandergesetzt hat, in einer Weise, die die wissenschaftliche Beschäftigung lohnt, ist mindestens seit der von Mathias Mayer organisierten Augsburger Ringvorlesung von 2009/2010 bekannt (als Buch 2011, Frank D. Wagner war beteiligt).

Seine 19 Beiträge zusammenfassend, stellt Wagner fest, „dass Brechts Philosophie zu keinem System fortschreitet. Der Zusammenhang mit dem ‚gewöhnlichen Leben‘ bleibt gewahrt. Doch alles mit großer Fernsicht: Laotse, Sokrates, Empedokles, Lukrez, Kant, Bacon, Hegel, Marx, Nietzsche, Benjamin – Brecht studiert die Geschichte der Philosophie mit überraschendem Gewinn auch für eine finstere Gegenwart“ (Klappentext).

Fluchtreflex? Auch wer wie ich im Studium nur den Pflichtschein in Philosophie gemacht hat, liest viele Kapitel mit Gewinn. Es ist eine der Qualitäten dieses Autors, konzise, klar und zugleich unterhaltsam zu schreiben, von einem Standpunkt aus, der Brechts Bemühungen um eine Dialektik unterstützt, die helfen kann, dem NS-Regime ein Ende zu bereiten. Insofern besteht eine gerade Linie von Wagners Buch „Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus“ (1989) zum neuen Buch.



*Frank D. Wagner, Brecht als Philosoph  
Würzburg:  
Königshausen  
und Neumann,  
2021, 346 Seiten,  
ISBN 978-3-  
8260-7428-8,  
28,00 €*

Teilweise liest es sich wie eine Einführung zum Thema Philosophie und Dichtung, Stichwort „Grenzüberschreitung“ (S. 57). Wagner vermutet, dass „die gelingende Integration von Philosophie, Politik und Poesie der Schlüssel zu Brechts anhaltender Wirkung“ sein dürfte (S. 58). Der Vergleich mit Goethe, Schiller, Heine unter diesem Gesichtspunkt liest sich überaus anregend.

Von großem Gewicht auch die Artikel zur „Dialektik der Aufklärung“ und zur Beziehung Brecht-Bronnen. Und natürlich mehrere akribische Beiträge zu Brechts Hegel-Studium.

Mich hat am meisten überrascht die Untersuchung zum Gedicht „Herr der Fische“, das Wagner als chinesische Ballade liest. Und das Schlusskapitel über Brecht als (weniger erfolgreichen) Autor von Detektivgeschichten. Stets ist der literarhistorische Hintergrund in wünschenswerter Klarheit ausgeleuchtet. Was Detektivgeschichten mit Philosophie zu tun haben? Da sind wichtige Stichworte Induktion, Deduktion und Abduktion. Frohes Lesen! ¶

# „HAVE YOU FORGOTTEN HOW GOOD A RIOT TASTES?“

Zur Aufführung von „Die Mutter. Anleitung für eine Revolution“ mit der Anmerkung „Nach Bertolt Brecht“ im „Berliner Ensemble“

Dieter Henning

## 1 „Pussy Riot“ und ein Programmheft-Text von Frank Deppe

Brecht kommt schon vor, keine Sorge. Sogar ausführlich. Die beste Stelle im Stück z.B.; Pelagea Wlassowa erklärt sie uns, den Zuschauern. Und den Lesern. Vor der Aufführung am 6.10.21 liegt ein Eintrittsverfahren wie zum Purgatorium an. Ein junger Mann, der in der „Anmeldung“ auf dem Hof des Geländes am Schiffbauerdamm mich überprüft, hat Witz: Ich beträte einen „Hochsicherheitstrakt“. Also die personalisierte Eintrittskarte, Impfpass, Personalausweis. Ich kriege eine rosa Binde um den Arm. Als würde ich zu einem Kollektivmitglied ernannt. Ich denke daran, dass Brecht zu seinem „Mutter“-Stück überlegt, inwiefern es ihm gelungen sei, eine „echte Masse“ gestaltet zu haben. Er misstraut sich.

Auf Seite 5 im Programmheft steht ein Gedicht: „Wodka Kropotkin“, von „Pussy Riot“<sup>1</sup>. Im Programmheft auf Seite 6 fragt die Dramaturgin Clara Topic-Matutin: „Have you forgotten how good a riot tastes?“ Nein, warum sollte ich es vergessen haben. Ich schwärme in der Erinnerung; denke daran, als ich noch jung war und ausprobierte, wie good a riot ja, „tastete“. Das könnte das schöne Thema der Aufführung werden: Lust und Revolution. Was bedeutet das Wort „taste“ nicht alles, Nomen wie Verb; Geschmack, Kostprobe, Kennenlernen. Das Erleben und Schmecken. Das Ausprobieren. Der Tastsinn. Herantasten an eine Revolution also. Nicht nur vergangene gemeint. Und nicht nur Größe derselben.

Gleich vorweg: Schmackhaft war der Theaterabend insgesamt nicht. Vorgeschmack, also Programmheftlektüre, wie Nachgeschmack nach der Inszenierung (inklusive erneuter Programmlektüre) eher schal und etwas fade. Aber alles nicht uninteressant bezüglich des gegenwärtigen Standings linker Kritik und der politischen Diskussion um Brecht.

Also „Pussy Riot“. Im Programmheft. Auf der Bühne weniger. Sie zählen wahrscheinlich, die Pussys, zu den „neuen sozialen Bewegungen“, von denen im Programmheft auf Seite 7 Frank Deppe schreibt, sie seien „embryonale Frühwarnsysteme“ gegen die „neoliberale Globalisierung“. Der Text von Deppe stammt aus dem Jahr 2003 aus der „Zeitschrift für marxistische Erneuerung“. Wie lange gibt es die Gruppe „Pussy Riot“ schon? Seit 2011, lese ich. Der Embryo von damals wäre jetzt zehn Jahre alt. Die Inszenierung paart das jedenfalls, „Pussy Riot“ und Deppe. Nicht nur im Programmheft. Sicher sieht sich Deppes Text als marxistische Erneuerung. Zur Erneuerung gehört offensichtlich, „Frühwarnsysteme“ zu entdecken. Wer also nicht wie die Erneuerer entdeckt, dass es etwas gibt, vor dem gewarnt worden ist, soll hinterher nicht sagen, er habe es nicht gewusst oder nicht wissen können. Die Erneuerer haben es ihm gesagt. Embryonale Frühwarnsysteme belegen, wie schlimm der Kapitalismus weiterhin wütet. Muss sich eine antikapitalistische Kritik damit rechtfertigen, dass sie Frühwarnsysteme entdeckt? Und allenthalben Bündnispartner wähnt. Was ist, wenn ein Frühwarnsystem älter geworden ist? Oder richtig alt. Frank Deppe sind solche Frühwarnsysteme 2003 ein Beleg, einer neuen Entwicklungsstufe und Variante des

<sup>1</sup> Aus: Pussy Riot! Ein Punkgebet für die Freiheit, Nautilus Flugschrift 5, Hamburg 2012.



Die Inszenierung scheint sich z.B. in den grellbunten Kostümen und Bühnenbildern auf einen Hinweis Brechts zu beziehen, wie sehr er an die Mühe mit den Kostümen der Arbeiter:innen denkt: „Allüberall hier muss die Kunst entdeckt werden, da sie sich in diesem Milieu noch nicht oft gezeigt hat“. (v.l. Peter Moltzen, Jade Pearl Baker, Jonathan Kempf, © JR/Berliner Ensemble)

Kapitalismus Protest abgelauscht zu haben: „neoliberale Globalisierung“ existiere.

Wie sich Brecht um die Frauen sorgte und um die Revolution, sorgen sich anscheinend die Frauen der Gruppe „Pussy Riot“ um die Revolution. Und die Inszenierung am BE mischt beides zusammen. Und noch viel mehr. Das ist vielleicht die Crux der Inszenierung: Die Mischung macht es leider nicht. Interessiert „Pussy Riot“ in der Kritik Putins die russische Revolution von 1917? Brechts Stück über die Vorbereitung der Revolution 1917 in Russland, gespiegelt an der Kritik einer von Frauen geprägten Widerstandsgruppe gegenüber einer heutigen Politik in Russland, die Niederlage und Ende jener Revolution abwickelt? Passt da etwas? Kapiere ich etwas nicht? Bleibt als Zusammenhang nur die Schönheit des Aufruhrs, the Taste, Aufruhr bevorzugt als Tat von Frauen, oder eben mit deren Beteiligung? 1931/32 schrieb Brecht sein Stück, zu der Zeit, als die Konter-

revolution in Deutschland im Bürgerkrieg Kampfkraft, Mitglieder und Wählerstimmen gewann. Eine Partei mit den Namensbestandteilen „sozialistisch“ und „Arbeiter“ reüssierte, die NSDAP.

## 2 Frauen und die Revolution

Brecht hat über sein Stück geschrieben: Die Aufführung „wandte sich hauptsächlich an Frauen. Etwa 15 000 Berliner Arbeiterfrauen wohnten der Aufführung des Stückes bei, das Methoden des illegalen revolutionären Kampfes demonstriert.“ (BFA 24, S. 110) Im Kommentar in der BFA heißt es, dass Brecht „die wachsende politische Bewusstheit des Kollektivs der Revolutionäre, besonders der Mutter“ (BFA 3, S. 480) herausarbeitet. Brechts Fassung von 1951 wird in diesem Kommentar wie folgt charakterisiert: „damit wird die Widersprüchlichkeit und Lebendigkeit im kollektiven Denk-, Argumentations- und Entwicklungsprozeß der Parteizelle verstärkt.“ (BFA 3, S. 483);

Brechts Inszenierung von 1951 bediene die Integration Brechts und seines Theaters in die kulturelle und politische Landschaft der DDR. Der Band 3 der BFA ist schon 1988 erschienen.

Ich lese also von „*Pussy Riot*“ den Text von „*Wodka Kropotkin*“. Nein, nicht noch an Bakunin denken, und dessen Begegnung mit Marx! Der „*Wodka*“-Text beginnt so: „*Besetz die Stadt mit ner Bratpfanne/ Geh raus mit nem Staubsauger, besorg dir nen Orgasmus*“. Ja, so kam ich mir manchmal vor, damals in den 68er-Jahren, mit Bratpfanne und Staubsauger, und auf der Demo scharf auf eine Ursula z.B. Das blöde Unterhaken, Marschkolonne! Ganz im Kollektiv dahinrennen, war oft nur einigermaßen zu ertragen, wenn sich zugleich etwas zu einem anderen Subjekt anbahnen ließ. Bei „*Pussy Riot*“ geht es vielleicht ähnlich toll zu. Ich bin nicht auf dem Quivive. „*Zum Arsch mit Sexisten, verfickten Konformisten! [...] Zum Arsch mit den verfickten denunzierenden Bossen! [...] Zum Arsch mit Sexisten, den verfickten Putinisten!*“ Das ist von „*Pussy Riot*“, nicht von mir. U.U. vergleichbare Frauen, ich erinnere mich (not „*forgotten*“), hat es früher jedenfalls gegeben. Ursula, Ulla, nicht Uschi, was klingt wie Muschi, hat geschrieben: „*Reißt der Germanistik den BH von ihren ideologiestrotzenden Brüsten!*“ Streik damals der Studenten gegen das neue Hochschulgesetz in Bayern. War sogar das damals? „*Have you forgotten how good a riot tastes?*“ Nein! Sollte ich etwas schreiben über „*Putinisten*“ und Sowjetkommunismus? Nein. Bei Brecht im Stück wird übrigens die Geschichte und Problematik eines Streiks diskutiert.<sup>2</sup>

2 Ein Metzger agitiert gegen die Streikbrecher mit dem Satz: „Als Metzger bin ich gewohnt, daß zuletzt ich lache und nicht die Sau.“ Er rezitiert noch ein Loblied Brechts, das „*Lob der Wlassowa*“: „Alle Wlassowas aller Länder, gute Maulwürfe/ Unbekannte Soldaten der Revolution/ Unentbehrlich.“ Setzungen von Denkmälern sind einige im Stück Brechts.

Aber noch einmal Ulla, sie war u.a. eine Streiterin gegen Brechts Weise, die „*dritte Sache*“ privatim anzuordnen. Eine „*Anleitung*“? Eines der Loblieder Brechts im Stück „*Die Mutter*“ (und damit auch in der Inszenierung) heißt: „*Lob der dritten Sache*“. Pelagea spricht den Text: „*Er und ich waren zwei, aber die dritte/ Gemeinsame Sache, gemeinsam betrieben, war es, die/ Uns einte.*“ (BFA 3, S. 374) Ulla kenne Frauen in der DDR, die bloß bei ihrem Macker blieben, weil der ihnen einredet, es ginge doch um die Revolution, die dritte Sache: „*Wie nahe waren wir uns, dieser Sache/ Nahe*“. Kämen die Frauen von „*Pussy Riot*“ und ihre Verlehrer auf eine ähnliche Kritik? Für recht blöd hat Ulla außerdem die in Brechts Werk vorhandene Auseinandersetzung mit Güte gehalten. Selbst im „*Lob der dritten Sache*“ kommt sie vor: „*Wie gut waren wir uns, dieser/ Guten Sache nahe.*“ Du wolltest doch nicht zum Bund christlicher Mädchen, Ulla. Und „*nahe*“, der Revolution nahe, war dir viel zu wenig.

In „*Die Mutter*“ gibt es die Figur des Lehrers. Im Unterschied zu Pelagea einer, den Brecht eher als einen herausstellt, dessen Agitation noch nicht recht gelungen ist. Sie gelingt auch nicht im Stück; der Leser soll, wenn es gut läuft, u. U. in der Kritik des Lehrers die seine ein wenig gelungener gestalten, sie nachschärfen. Bei Brecht sind durchaus die einbezogen, die schon ein Stück des Wegs der Kritik gegangen sind. Der Lehrer sagt: „*Wissen hilft ja nicht. Wissen hilft ja nicht. Güte hilft.*“ (BFA 3, S. 355). Der Typ ist ein bisschen komisch. Komik in Brechts Stück, als Bestandteil von Revolution, wird in der BE-Inszenierung probiert. Als Bestandteil von „*Anleitung*“, als Bestandteil von Agitation. Gelingt jedoch nicht so recht. Brechts Stück ist eines über Agitation, das agitiert. 1932 kommentiert die Uraufführung u.a. den eskalierenden Bürgerkrieg. Im Stück heißt es z.B., viermal vom Chor gesungen: „*die Partei ist in Gefahr.*“ (BFA 3, S. 382).

### 3 Wie Brecht mit seinem Stück „Die Mutter“ vorkommt

Zunächst finden sich zwei Brecht-Texte im Programmheft. Der eine das Gedicht „Über die kritische Haltung“, der andere Brechts „kleine Bemerkung“ (S. 16) zu Vorwürfen gegen sein Stück „in einem bestimmten Teil der bürgerlichen Presse“, das Stück sei „primitiv“. Brecht schreibt: „Das Stück wurde [...] von Tausenden von Arbeitern gesehen, und die Äußerungen, die uns zu Ohren kommen, zeigen, daß die teilweise sehr komplizierten geistigen Fragestellungen des Stückes von den Arbeitern ohne jede Schwierigkeit beherrscht werden. Dahingegen würde jeder von ihnen jede dieser bürgerlichen Inhaltsangaben für erstaunlich primitiv erklären.“ (BFA 24 S. 114) Wie schön war die Zeit, da sich einer wie Brecht der Arbeiter und deren Reaktionen derart sicher sein konnte (Pelagea sagt einmal im Stück: „daß, wo ein Arbeiter sitzt, noch nicht alles verloren ist.“ (BFA 3, S. 364). So optimistisch waren Marx und Engels nicht. Und Lenin nicht. Und 1968 die Flugblattverteiler vor den Betriebstoren sowieso nicht.

Erstaunlich Brechts Selbstcharakterisierung, es gebe im Stück „die teilweise sehr komplizierten geistigen Fragestellungen“. Da bin ich neugierig, heißt es doch im Stück im Loblied „Lob des Kommunismus“: „Er ist einfach.“ Der Kommunismus. Steht z.B. in diesem Loblied etwas von den „komplizierten geistigen Fragestellungen“? Das Lied Brechts ist insgesamt ein Ordnungsruf, wie toll der Kommunismus eine Säuberungseinrichtung ist und weiterhin sein wird: „Er ist gegen den Schmutz und gegen die Dummheit. [...] Er ist das Ende ihrer Verbrechen./ Er ist keine Tollheit, sondern/ Das Ende der Tollheit./ Er ist nicht das Chaos/ Sondern die Ordnung.“ Gewiss: „ihrer Verbrechen“, da werden im Stück Differenzierungen angebracht. Anscheinend sind Verbrechen, die von den Kapitalisten begangen werden, gemeint, die der „Ausbeuter“; diese

Verbrechen – deren Verbrechen – sollen abgeschafft werden; nicht alle Verbrechen. U.U. gilt Ausbeutung als ein Verbrechen. Die kapitalistischen Verhältnisse sind zu kritisieren, aber sie sind darin kritikabel, wie sie sind, in ihrem Alltag; immer, wenn einer vor der Betriebstür steht, im üblichen Verlauf der Verhältnisse. Sie als „Verbrechen“ zu dramatisieren, ist falsch. Die Unternehmer als Verbrecher. Als müsste in der Kritik ein Kick sein und es dann extra Klick machen beim Adressaten der Kritik. In der Ausgabe der „Hundert Gedichte“ von 1951 hat Brecht die Variante: „Er ist das Ende der Verbrechen.“

In der Szene 6 besitzt Pelagea das Mitgliedsbuch der Bolschewiki bereits (BFA 3, S. 350, Fassung 1938, auf die Unterschiede der Fassungen wird nicht Bezug genommen), zuvor erhält sie in den Szenen 4 und 5 ihre jeweils „erste Lektion“ in „Ökonomie“ und „Politik“. Dass man bei den Bolschewiki nach zwei ersten Lektionen gleich das Mitgliedsbuch bekommt, ist ungewöhnlich. Steht außer in den Lobliedern etwas von den „komplizierten geistigen Fragestellungen“ in diesen beiden Lektionen? Und unterstellt ist, Pelagea bewältigte sie und erhielt deswegen das Mitgliedsbuch. Wie gut kennt sich Brecht mit kommunistischen Mitgliedsbüchern aus? Mit Sympathisanten- und Kandidatenstatus etc. Die Lektion in Ökonomie geht bei Brecht um das Eigentum. Pawel und Anton erklären es Pelagea. Neben anderen Sätzen ist wichtig, was über das Eigentum des Fabrikbesitzers Suchlinow gesagt wird: „Und sein Eigentum hat noch etwas Eigentümliches an sich: ohne daß er uns damit ausnützt, ist es für ihn überhaupt nichts wert. Nur solange es unser Handwerkszeug ist, ist es für ihn viel wert. Wenn es aber nicht mehr unser Produktionsmittel ist, ist es ein Haufen altes Eisen. Er ist also auch auf uns angewiesen mit seinem Eigentum“. (BFA 3, S. 345) Soweit Iwan, stimmt, der kommt neben Pawel und Anton auch vor. Dass sie als Arbeiter Eigentum und Produktionsmittel als

Verkäufer von Arbeitskraft sind, fehlt ein bisschen in der Darstellung. Die Aussagen „*unser Handwerkszeug*“ und „*unser Produktionsmittel*“ bieten Übergänge zu falschem politischem Bewusstsein von Arbeitern, wir sind die Ranklotzer etc. Das hätte u.U. Lenin kritisiert, aber wahrscheinlich trotzdem ein Mitgliedsbuch überreichen lassen. Was Brecht als die „*komplizierten geistigen Fragestellungen*“ darstellt, scheint das zu sein, was bei Lenin und anderen einmal das Problem vom Verhältnis des ökonomischen zum politischen Kampf war. Lange her. Die „*Lektion in Politik*“ besteht im Satz, den der Arbeiter Smilgin erklärt, er berichtet von Auseinandersetzungen mit der Polizei: „*Jetzt stehe ich hier, hinter mir sind es schon viele Tausende, aber vor uns steht wieder die Gewalt.*“ (BFA 3, S. 349)

Was weiter? Viel. Aber eine Sache wenigstens noch. Im besten Loblied im Stück, „*Lob des Lernens*“, heißt es („*von den Lernenden gesungen*“ steht bei Brecht, wir sollten alle mitsingen, Leser) steht: „*Laß dir nichts einreden/ Sieh selber nach!// Was du nicht selber weißt/ Weißt du nicht./[...] Lege den Finger auf jeden Posten/ Frage: wie kommt er hierher?/ Du mußt die Führung übernehmen.*“ (BFA 3, S. 356) Dagegen relativ widersprüchlich gilt, was die Pelagea, mit Mitgliedsbuch, gegen den Lehrer einwendet, der klagt: „*Nichts als Befehl und Zwang!*“: „*Wir haben nicht so viel gegen diese Befehle wie Sie. Wir brauchen sie nötiger. Wir haben, nehmen Sie es nicht übel auf, mehr vor als Sie.*“ (BFA 3, S. 371) Ja, in Brechts Stück findet sich erheblich mehr, als die Inszenierung hergibt. Und der Text von Deppe. Im Grunde krankt die gesamte Inszenierung daran, dass sie teilweise aussieht, wie sich der Text von Deppe liest. Kein Wunder, dass er in die Inszenierung integriert ist. Brechts Mahnung, sich nichts „*einreden*“ zu lassen, scheint einen Anlass zu haben, schon 1932; 1955 in seiner Dankesrede zum Empfang des Stalin-Friedenspreises, wiederholt er sie wortgleich: „*Was*

*immer man ihnen einreden will*“ (BFA 23, S. 345), die Völker wüssten es besser. Brauchen sie Befehle „*nötiger*“, um dagegen gewappnet zu sein, sich etwas einreden zu lassen? Meint das Pelagea mit ihrem Einwand? Das gute Volk kommt nicht selbst auf Unsinn, es gilt als entschuldigt, wenn es heißt, ihm wird etwas eingeredet. Schlimm sind die Einredenden.

Die Inszenierung (Regie: Christina Tscharyiski) notiert Positivität, nicht nur im Textbeitrag von Frank Deppe im Programmheft, wie gut und hoffnungsvoll es um den „*riot*“ doch steht, sondern zudem im Stück Brechts. Pavel, der Sohn der Wlassowa – sowieso von einer Schauspielerin besetzt (Sophie Stockinger) – spielt zugleich „*eine junge, heutige Revolutionärin*“ (Topic-Matutin, S. 7) und spricht teilweise (schon gleich am Anfang, später noch einmal) Textteile von Frank Deppe aus dem Programmheft, die also auf der Bühne geadelt werden. Deswegen hier in der Rezension kritisiert werden. Aber auch anderes kommt vor wie aus dem Reservoir von Deppe. Im Text der jungen Revolutionärin von heute fehlt nicht, dass die Demokratie verteidigt werden muss, dass vor einem neuen Faschismus gewarnt wird (vermutlich die „*politisch-ideologischen Wirkungen*“, von denen Deppe im Text schreibt). Als müssten irgendwo im Saal ein paar Linke mit Slogans aufgeklaut werden. Und ihnen Bestätigung angedient wird. Statt Kritik.

#### 4 Kritik der Inszenierungsversuche u.a. eines Textes aus dem Programmheft

Wie sieht es mit mir aus? Ein Elend! Ich kriege eine Presse-Karte fürs BE und werde wie in einer Zeitmaschine zurückverfrachtet. Zeitreise also. The taste of a riot. Nicht nur bis 1917 und davor, sondern z.B. in der eigenen Person nach 1968. Begegne Frank Deppe (Deppe war bis 1967 Vorsitzender im SDS). Werde gemahnt, mich zu erinnern („*Have you forgotten*“? Nein, soll ich sagen. Also mache ich das Vergnügen!), wie gut

der Aufstand damals z.B. 1968 – auf jeden Fall zeitweise – geschmeckt hat. Frank Deppe will in seinem Text im Programmheft, *„Arbeiterklasse und Arbeiterbewegung im 21. Jahrhundert“*, es ist ein Textausschnitt aus dem Aufsatz abgedruckt, Zuversicht verbreiten. Er schreibt: *„in den Metropolen des Kapitals wird die Exklusion eines wachsenden Teils der Gesellschaft zur Bedingung von Herrschaftsverhältnissen, die ohne solche Spaltungen und deren politisch-ideologische Wirkungen (bis hin zum stärkeren Rassismus bei den vom Abstieg bedrohten Teilen der traditionellen Arbeiterklasse) keinen Bestand haben.“* (S. 13) Muss ich befürchten, dass, was Deppe schreibt, zur *„Brecht’schen Lehranordnung“* (S. 7) hinzuzählt, von der die Dramaturgin Clara Topic-Matutin berichtet. Welcher Lehranordnung bin ich konfrontiert? Im Zitat bei Deppe im Programmheft stimmt gar nichts. Wo anfangen? Doch, sicher, bei der Arbeiterklasse. Deren *„Rassismus“*, wenn und wo es ihn gibt, ist verharmlost und entschuldigt, erstens sind es *„politisch-ideologische Wirkungen“* einer Strategie der Herrschenden oder zumindest deren Herrschaft, zweitens betrifft es die vom *„Abstieg bedrohten“* Teile der Arbeiter. Andere sind nicht bedroht und es gibt dort keinen *„Rassismus“*? Gibt es nicht real einen *„Abstieg“*?

Opfern von Wirkungen wird Nachsicht entgegengebracht, sogar ein Stück Verständnis; statt zu kritisieren, was sie treiben. Die Herrschaft macht uns die armen im Grunde so tollen Arbeiter kaputt! Dergleichen zu behaupten, ist auf jeden Fall keine *„Anleitung für eine Revolution“*, wie es im Untertitel der Inszenierung heißt. Nicht, dass Deppe nichts mit Brecht zu tun hat, eher mehr, als vielleicht manch einer hoffen wird. Z.B. lässt sich Deppes Erklärung des *„stärkeren Rassismus“* (warum *„stärkeren“*? Stärker als früher, stärker als bei anderen Klassen?), den er in der Arbeiterklasse sieht, gut verbinden mit Brechts Vokabel, da lasse sich jemand etwas *„einreden“*. Nimmt der

Kritiker jemand nicht besser ernst, wenn er kritisiert, was jemand sagt oder tut, und ihn nicht als Produkt nimmt, da habe er unselbstständig etwas nachgeplappert?

*„Spaltungen“* ergeben sich, schreibt Deppe, ansonsten würden die Herrschaftsverhältnisse *„keinen Bestand haben“*. Alter Traum, Einheit, dann klappt es schon mit dem *„riot“*. *„Exklusion“* ist zudem; als würde nicht der Kapitalismus (und der demokratische Staat) alles tun, um die Verfügbarkeit und die Inklusion zu gewährleisten und funktioniere das inklusive diverser Formen von Nationalismus relativ prächtig. Wachsende Teile würden ausgeschlossen, die Abgespaltenen müssten gewonnen werden. Sind es nur wenige, die in den *„Metropolen“* als Gegner übrig bleiben? Wieder die alte, aus der Geschichte des Sowjetkommunismus nur zu bekannte Erklärung, dass zwar nichts funktioniert in Richtung Aufstand, dass aber eigentlich alles gut aussieht, der Kapitalismus macht immer mehr Ausgeschlossenen, und vor allem neu Ausgeschlossenen – die Frauen z.B. sind, so scheint es, eigens zu bedenken – den Kapitalismus madig und *„embryonale Frühwarnsysteme“* zeigen, was heranwächst und weiter heranwachsen wird. Bis es ganz groß geworden ist. Deppe schreibt z.B. (S. 10), dass *„sich der Anteil von Frauen an den abhängig Arbeitenden weltweit erhöht“*, zugleich sind sie *„überproportional im Niedriglohn und Teilzeitsektoren beschäftigt“*; da bildet sich also Klassenbewusstsein aus, könnte der Deppe-Leser meinen, etwas anders, als es im Programmheft als Aussage von *„Pussy Riot“* zitiert wird: *„Und Gott schuf die Feministin“* (S. 7).

Bei Deppe lösen die *„Bedingungen neoliberaler Herrschaft“* die *„Einheitlichkeit sozialer Erfahrungen als Voraussetzung von Klassenbewusstsein und Klassensolidarität“* auf (S. 12). Auch aus diesen Stellen des Textes wird in der Inszenierung rezitiert. Meist von der Pavel-Frau. Wäre es nicht richtig,

den Leuten etwas über den Kapitalismus zu erklären, mit dem sie Erfahrungen machen? Deppe landet auf Seite 13 dann doch dabei, von eher einheitlichen Erfahrungen auszugehen, er schreibt, dass sich „*Arbeits- und Lebensbedingungen – oftmals auf dramatische Weise – verschlechtern*“. Als müsse die Evidenz von Erfahrungen nachgewiesen werden. Statt die Kritik dessen zu betreiben, was sie hervorruft. Inklusiv der Kritik der Beurteilung der Erfahrungen.

Warum denke ich während der Vorstellung wiederholt an „*Pussy Riot*“ und werde mit den Darsteller:innen nicht warm? Gut, ich alter Chauvi, ich könnte Selbstkritik lernen. Ulla würde nicken, könnte ich die Tote noch treffen. Sämtliche Darsteller:innen scheinen verkleidet, wie es sich für eine Revolution gehört; was hat nicht Brecht z.B. alles geschrieben über Masken. Die Darsteller:innen haben teils aufmerksamkeitsheischende Frisuren, farbige Zeichen am Körper, grellen Stoff an ihren Klamotten verteilt, geklebt, genäht; sogar eine schrille Krawatte kommt vor. Alles richtig scheckig, poppig, polymorph. Wird schon etwas bedeuten, Buntheit, Vielfalt, den Geschmack von Revolution. Internationale Trachten wild gemischt? Internationale Solidarität? Was für ein Tasting? Pulsierendes Leben. Viel Revolution, die war, wird zitiert.

Unter den zahlreichen Texten Brechts zu seinem Stück<sup>3</sup> gibt es einen Text – „*Taste*“! –, der den Titel trägt: „*Das Geschmackliche*“ (BFA 24, S. 197); er befasst sich weitgehend mit den Kostümen der Aufführung von 1951. Vielleicht hat dieser Text eine Assoziationsmühle zur Inszenierung am BE 2021 in Gang gebracht? Brecht meint, die Kostüme „*trugen das Stigma der Armut, und nur die Kunst brachte das Auserlesene hinein*“, und fährt fort und charakterisiert die Regie 1951 von „*Die Mutter*“: „*Allüberall*

*hier muss die Kunst entdeckt werden, da sie sich in diesem Milieu noch nicht so oft gezeigt hat wie in den älteren Milieus.*“ Die Arbeiterklasse endlich und erfreulicherweise als Gegenstand der Kunst im neuen Arbeiterstaat der DDR! Damals ganz auf der Höhe der Zeit. Brecht spielt 1951 mit der Differenzierung der Farbe Grau, was dann schon als Gestus etwas aussagt, über Genauigkeit etc. Die Inszenierung im BE 2021 schwelgt anscheinend absichtlich in grellbunter Geschmacklosigkeit. Als wäre nicht nur in punkto Geschmack aus der Arbeiterklasse nichts geworden.

## 5 Ein vergeigter Höhepunkt der Inszenierung: Rot aus der Tube

Es hätte die beste Szene der gesamten Inszenierung werden können. Woran hakt es? Nein, kein Vergleich mit Castorf. Es fehlt die Verzweiflung darüber, was aus der Kritik am Kapitalismus geworden ist. Und aus dem Kapitalismus. Das Selbstironische zur Begrifflichkeit „*Anleitung*“. Der Zynismus aufrechterhaltener Kritik. Etc. Im Grunde alles, was mir bei Castorf gefällt. Einer der Darsteller kleidet sich ganzkörperlich in das Gewand einer Tube roter Farbe und setzt sich den Verschluss der Tube als Bedeckung auf den Kopf. Hadert mit der Verkleidung. Mit der Inszenierung, mit der Rolle, mit dem Spielen. Alles scheint jetzt tolles Theater zu werden. Er soll hier vor aller Augen rotes Zeug herauspressen aus sich. Auf die Tube drücken. Macht er nicht. Nein. Ist alles ausgepresst, ausgequetscht; anscheinend ist nicht mehr viel drinnen in der Tube. Kann sich nicht der verdammte Zuschauer seine roten Tuben selber basteln? Aber wie und was. Z.B.: Kombiniere „*embryonale Frühwarnsysteme*“ mit dem „*Lob des Kommunismus*“! Wäre das nicht eine ganz ganz großartige postembryonale „*Anleitung*“? Der alte Text von Brecht und die neuen Systeme. Zur Uraufführung vom Januar des Stücks 1932 hat eine Zeitung geschrieben, Brechts Stück sei „*rotestes, allerrotestes Partitheater*“ (BFA 3, S. 489). Und ist die Farbe

<sup>3</sup> Vgl. auch: Dieter Henning, Auf den Fährten des Volks. Zu politischen Positionierungen bei Bertolt Brecht, Würzburg 2021, S. 81–96.



Rot, wie sie in der Tube gewesen ist, nicht die Farbe von Blut? Fließt dieses Blut nicht im Körper des Schauspielers in der Tubengewandung? Blut ist geflossen, Stalinismus hat es gegeben! Terror. Was kann einem nicht alles einfallen.

Die Bühne ist beherrscht von einem Gerät wie einem Schraubengewinde oder der Anordnung einer Presse, einem Extruder, einer Art von riesigem Lego-Stück, was weiß ich; zunächst hängt es drohend hoch oben über allen, dann wird es abgeseilt. Noch einmal eine Art Tube. Penisoider Gegenstücke zu „Pussy Riot“? Nein, ich will nicht auf Freud rekurren. Die Darsteller:innen bemächtigen sich der Gewalt im Zuge von Gegengewalt. Der Schwertransport auf der Bühne wird für alles Mögliche benutzt, was so in der Revolution gebraucht werden kann, Behausung, Druckmaschine z.B. (BFA 3, S. 369 Regieanweisung: „*Sie montieren die Druckmaschine auf*“). Der Umgang mit dem Gerät zeigt, wie schwierig das ist, jetzt vor Publikum hier im Theater eine „Anleitung“, rote Farbe, abzuliefern. Dergleichen Werkstück und der phantasievolle Umgang damit scheint aber zur „Anleitung“ zu gehören. Womöglich wieder die „komplizierten geistigen Fragestellungen“ Brechts. Das Mordsdrumm von Gerät kann sogar eine Tötungsmaschinerie zitieren. Der Konterrevolution wie der Revolution.

## 6 „Anleitung für eine Revolution“?

Zu lesen, dass es eine Anleitung zur Revolution braucht, gefiele mir nur, wenn es selbstironisch gemeint wäre. Revolution ist jeden Tag möglich. Wie Klassenkampf jeden Tag ist. Der eine geht zur Bank oder in sein Firmenbüro und der andere zur Werkbank. Falls es die noch gibt. Der Satz von Brecht stimmt: „*Und aus Niemals wird: heute noch!*“. Diese Aussage aus dem Schlussrezitativ Pelageas habe ich z.B. nicht kritisiert in meinem Buch, dort im Text zu den Lobliedern Brechts. Anderes schon. Der Satz aus dem gleichen Text z.B.: „*So, wie es ist,*

*bleibt es nicht*“ (BFA 3, S. 389), der so signifikant anders ist, als die Brecht-Variante der FDP-Parole im Bundestagswahlkampf 2021 gewesen ist, weil er entweder billiger Trost oder Histomat-Sprech ist. Vergleichbar dem Satz im Programmheft der Satz der Dramaturgin Clara Topic-Matutin vom „*Wissen um die Veränderlichkeit der Welt*“ (S. 6). Christian Lindner als vermeintlicher Brecht-Leser und von so so vielen jungen Wählern gewählt, war auf dem Wahlplakat im Foto kombiniert mit dem Spruch: „*So wie es ist, darf es nicht bleiben*“. So schwer ist es nicht, Brechts Spruch zu kritisieren. Das gelingt selbst der FDP.

Wie war das 1917? Haben Lenin und Trotzki im Smolny gehockt und sich vorgeworfen, schon wieder einen Punkt ihrer „Anleitung“ nicht abgehakt zu haben. Nein, sicher nicht, Lenin hat z.B. notiert, dass die Deutschen, wenn sie einen Bahnhof besetzen wollen, eine Bahnsteigkarte lösen. Er selbst hat sich dagegen mitsamt ein paar Genoss:innen von der deutschen Reichsregierung per Eisenbahn nach Petersburg bringen und anscheinend sogar für Aufstandsaktionen bezahlen lassen. Er hat kein Bündnis mit Kerensky geschlossen, ganz entgegen der Anleitung des historischen Materialismus, dessen Promotoren aus ein paar Worten von Marx z.B. in der Einleitung zu Schrift von 1859 „*Zur Kritik der politischen Ökonomie*“ Anleitungen zum gesetzmäßigen Verlauf der Geschichte herausgefischt haben. Nach dem Feudalismus komme bitte erst der Kapitalismus und der Sozialismus ist in Russland einfach viel zu früh ausgerufen. Lenin hat darauf gepiffen. Nicht nur Not macht erfinderisch. Revolution macht erfinderisch. Da ist Brecht zuzustimmen, wenn er im Gedicht „*Über die kritische Haltung*“ schreibt, Revolution (bei Brecht: „*Umbau eines Staates*“) zähle „*für Beispiele fruchtbarer Kritik*“ und ergänzt: „*Und es sind auch/ Beispiele von Kunst.*“ (S. 15 Programmheft). „Pussy Riot“ schreibt in

„Wodka Kropotkin“: „Damit der Riot auch heftig wird“. Deswegen Kunst?

Es heißt im Programmheft (S. 10): „*Es ist ganz einfach: Hab keine Angst! (Pussy Riot)*“. Also keine Angst zu haben, gehört eindeutig zur Anleitung. Hat Brecht gerne gemacht, dergleichen Sprüche, und sie auf eine Tafel schreiben lassen und im Saal aufgehängt. Bei der Uraufführung 1932 hing z.B. ein pussyriotisches Transparent im Zuschauerraum: „*Ohne die Frauen gibt es keine wirkliche Massenbewegung (Lenin)*“ (BFA 24, S. 117). Es sind einfache Sprüche, selbst dieser, die, so noch einmal Deppe, „zum stärkeren Rassismus bei den vom Abstieg bedrohten Teilen der traditionellen Arbeiterklasse“ passend gemacht werden können. „Widerstand“ oder „Riot“ zu propagieren, und dessen „taste“, machen die Leute der Gegenrevolution auf ihre eigene Weise. Es wäre also mehr mitzuteilen. Genaueres. „Riot“ ist kein Begriff einer linken Alleinstellung. Nicht mehr; war es aber auch früher nicht. Rechtsradikal wird z. B. gebrüllt: „Nationaler Widerstand!“

## 7 Nicht mit Pelagea Wlassowa: „unser Land verteidigen“

Fehlt noch, das Versprechen vom Anfang einzulösen, die sogenannte beste Stelle im Stück zu benennen. In der Szene 12 begeben russische Arbeiter Pelagea Wlassowa und berichten, ihre Führer hätten ihnen gesagt, sie müssten „*unser Land verteidigen*“. Das löst eine klassenkämpferische Philippika der Mutter Wlassowa aus: „*So? Was sind das für Führer?! Seite an Seite kämpft ihr mit dem Klassenfeind/ Arbeiter gegen Arbeiter./ Eure Organisationen, mühsam aufgebaut/ Mit den Pfennigen der Entbehrung, werden zerschlagen./ Eure Erfahrungen sind vergessen/ Und vergessen ist die Solidarität aller Arbeiter und aller Länder/ Ihr gemeinsamer Kampf gegen den Klassenfeind.*“ (BFA 3, S. 383/384).<sup>4</sup> Eine Einzelne klärt auf und

<sup>4</sup> Zitiert ist hier aus der Fassung des Stücks von 1938, Brecht hat die Kritik der Wlassowa aber auch in der

sagt, was Sache ist. Die Wlassowa redet nicht von Volk und nicht von Massen. Sie redet vom Interesse der Arbeiter, wie sie jeder Einzelne unter diesen haben sollte, aber darin, bereitwillig in den nationalen Krieg zu ziehen, nicht hat, sondern verrät.

Es ist schade, dass Brecht nicht auf den Aufklärungsvorgang der Individualität setzt, den er im Stück darstellt, indem er diesen heraushebt, und stattdessen auf das Beispiel einer „*echten Masse*“ verweist.<sup>5</sup> So aufrecht das im Unterschied zu den nationalistischen Massen, zu den Massen des Volks im Krieg, gemeint sein will. Brecht lässt die Wlassowa appellieren an die „*Solidarität aller Arbeiter*“ und erinnert, wie viel „*gemeinsamer Kampf*“ gewesen ist. Besser wäre, den Arbeitern schlicht zu sagen, wie dämlich sie sind, für das Vaterland zu morden und zu sterben – ganz und gar nichts ist dulce et decorum – und sie an ihr eigenes Leben, an das Bewahren und Sichern dieses Lebens denken sollen. Der Gegensatz des Egos zum Vaterland taucht stattdessen gleich als Gegensatz des Kollektivs der Arbeiter zum vaterländischen auf. So wird Wert gelegt auf Echtheit der Masse.<sup>6</sup> Und den Arbeitern wird vorgeworfen, sie hätten das falsche Kollektiv bevorzugt und das richtige verraten. Das proletarische gegen das völkische. Dabei ist der falsche Umgang einer mit ihrer eigenen Person. ¶

Fassung von 1933. Möglich ist, dass Brechts Lektüre von Schriften Lenins und Trotzki, die sich für die politische Entwicklung in Russland im Sommer des Jahres 1917 interessiert, in der in Teilen des Volks ein eigenes Wohlergehen wichtiger wird als das des Landes, in einem Zusammenhang steht mit der Arbeit am Stück „Die Mutter“.

<sup>5</sup> Wie Brecht bezüglich des Stücks „Die Mutter“ ein bisschen hadert, inwiefern er eine tatsächlich „echte Masse“ dargestellt hat, kann bei Brecht nachgelesen werden oder demnächst in: Dieter Henning, *Eisernes im Visier. Brecht und der Stalinismus*, Würzburg 2022.

<sup>6</sup> Die Kommentierung der Herausgeber BFA 3, S. 480 hält fest, das Stück zeige „die wachsende politische Bewußtheit des Kollektivs der Revolutionäre.“

# DOKTORANDIN AUS CHINA: XUE SONG WIRFT EINEN KUNDIGEN BLICK AUF BRECHTS CHINA-REZEPTION

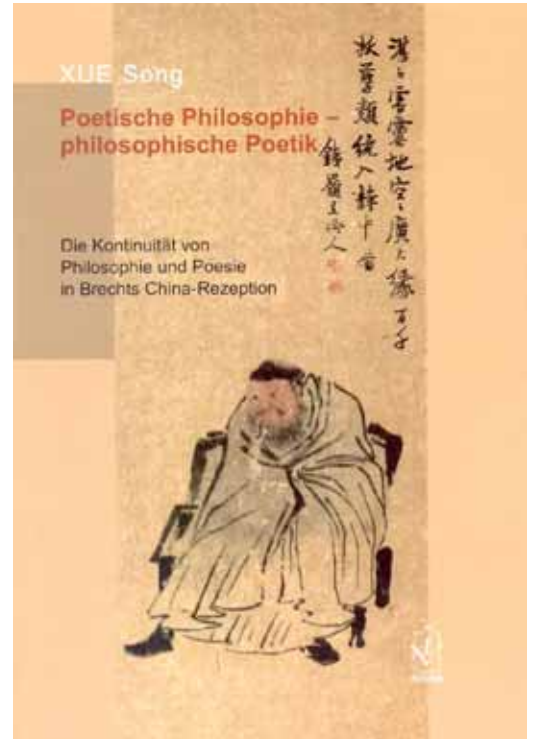
*Michael Friedrichs*

China war ein Lebensthema Brechts, das ist keine neue Erkenntnis, und es gibt eine ganze Reihe von Arbeiten zum Thema, nicht nur von westlichen Autorinnen und Autoren. Aber erschöpft ist das Thema keineswegs, und so ist es sehr erfreulich, dass am Lehrstuhl von Heinrich Detering<sup>1</sup> in Göttingen Xue Song 薛松 eine Dissertation über „Poetische Philosophie – philosophische Poetik: Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption“ erarbeitet hat (erschienen 2019 im Iudicium-Verlag München, ISBN 978-3-86205-611-8, 294 Seiten, 48 €).

Dem virulenten Spannungsverhältnis zwischen Marxismus und chinesischen Philosophen bei Brecht ist der erste Hauptteil gewidmet. Es wird eine „Verflechtung des Marxismus mit nicht-marxistischen Traditionen des Taoismus, des Mehismus und des Konfuzianismus in Brechts Werken“ konstatiert (S. 53 ff.), und man erinnert sich an Brechts frühe Erkenntnis: „auch der Baum hat mehrere [...] Theorien“ (Tagebuch, 9. Sept. 1920, GBA 26, S. 160).

In einem weiteren Hauptteil werden Brechts chinesische Nachdichtungen („Chinesische Gedichte“) sowie seine eigenständigen Dichtungen zu China-Themen analysiert. Der „Affinität zu Po Chü-yi“ gilt ein eigenes Unterkapitel. Abschließend werden neun Beispiele für selbstständige Dichtungen mit chinesischen Bezügen untersucht, vom frühen „Tsingtausoldat“ bis zum späten „Teewurzellöwen“. Xue Songs Artikel über Brechts „Für das Grab des Li Po“ in 3gh 3/2021 baut auf dieser Untersuchung auf,

<sup>1</sup> ... der 2008 mit „Bertolt Brecht und Laotse“ ein Standardwerk veröffentlicht hat.



ebenso ihr Artikel zum „Zweifler“ in 3gh 4/2021. Es ist zu hoffen, dass wir auf diesem Weg, der unserem Publikum einschlägige chinesische Veröffentlichungen erschließt, noch weiteres zu lesen bekommen.

Die Liste der benutzten Sekundärliteratur umfasst über 200 Titel. Den sorgfältig argumentierenden Text liest man durchweg mit Gewinn, und durch die klare Strukturierung entlang von Brecht-Texten eignet sich das Buch auch zum gezielten Nachschlagen.

In der Zusammenfassung kommt die Autorin zum Ergebnis, dass es „zwischen den marxistischen Bezügen und nicht-marxistischen Traditionen nachhaltige Spannungen gibt, die gerade dort literarisch produktiv werden, wo sie politisch nicht eindeutig auflösbar sind“ (S. 269). Eine Beobachtung, die zu weiterer Forschung ermutigt. ¶

*Michael Friedrichs*

Etwa im Jahr 1918 schreibt Brecht ein Gedicht, das mit dem Titel „Kuplet“ überliefert ist. Sein Freund Hanns Otto Münsterer hat den Text in einem Typoskript mit frühen Brecht-Gedichten festgehalten. Über den Augsburger Brecht-Forscher Werner Frisch kam das Typoskript ins Berliner Brecht-Archiv (BBA 2212/027). Ob auch der Titel in dieser Form von Brecht stammt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, aber es ist immerhin wahrscheinlich, denn ein solcher Titel, der vom Gedicht selber nicht suggeriert wird, kann wohl nur vom Verfasser stammen.

Dabei ist es kein Irrtum, wenn Brecht Couplet mit *Ku* statt mit *Cou* schreibt – vielmehr ist das damals nicht ungewöhnlich, auch Karl Kraus verwendet diese Schreibweise.<sup>1</sup> In dieser Zeit um 1918 setzt sich Brecht intensiv mit Vorbildern auseinander, etwa François Villon und Frank Wedekind. Ob ihm zu diesem Zeitpunkt Karl Valentin schon bekannt ist, ist nicht klar. Villon und Wedekind haben, wenn wir die Spalten im Index der GBA als Messlatte nehmen, deutlich mehr Spuren in Brechts Werk hinterlassen als Valentin. Aber Villon war Geschichte, und Wedekind war überraschend am 9. März 1918 gestorben. Valentin dagegen war präsent, man konnte seine Auftritte und Texte studieren.

Ein Couplet ist ein humoristisches, mehrstrophiges, eingängiges Lied mit Refrain für den Vortrag auf der Bühne, populär gemacht von Ferdinand Raimund (1790–1836) und Johann Nestroy (1801–1862) in den Possen des Wiener Volkstheaters. Be-

rümt ist z.B. das „Hobellied“ von Raimund 1834. Die erste Strophe lautet:

Da streiten sich die Leut' herum  
oft um den Wert des Glücks;  
der Eine heißt den Andern dumm,  
am End' weiß keiner nix.  
Da ist der allerärmste Mann  
dem Andern viel zu reich,  
das Schicksal setzt den Hobel an  
und hobelt alle gleich.

Die Form des Couplets wurde viel verwendet, auch von den Volkssängern in München, in den Vorformen des literarischen Kabarett. Es hat oft einen philosophischen Touch, so auch hier. Frank Wedekind hat Couplets geschrieben, Karl Valentin hat Couplets geschrieben, etwa ab 1900, insgesamt über 100, darunter eine ganze Anzahl Parodien. Hier ein Beispiel von ca. 1916:

**Das Münchner Kindl als Diogenes**

*(Melodie: Ein Männlein steht im Walde)*

Ich bin ein Münchner Kindl bekannt in  
Nah und Fern,  
ich komme heut daher mit meiner  
Stall-Latern.

Wenn ich was nicht finden kann, zünd ich mei  
Laterne an  
und suche alles ab, bis ich's gefunden hab. So  
zum Beispiel:

Die bessren Zeiten, die man uns seit Wochen  
vom Kommunalverband lang uns verspricht,  
ich hab sie gesucht mit meiner Laterne, aber  
gefunden hab ich sie nicht.

[...]

(Karl Valentin, Sämtliche Werke in neun Bänden, Band 2, Mich geht's ja nix an: Couplets, Herausgegeben von Helmut Bachmaier und Stefan Henze, München/Zürich: Piper 2007, S. 117–118)

<sup>1</sup> Etwa in „Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang (Lumpazivagabundus)“. – In der Valentin-Ausgabe finden sich neben der häufigen Schreibweise *Couplet* auch *Kouplet* (Band 2, S. 35).

Diese letzte Zeile bildet in insgesamt vier Strophen, jeweils mit einer Zeile davor, die etwas variiert, den Refrain. Dieser Teil des Couplets wurde vermutlich nicht gesungen, sondern gesprochen, jedenfalls passt er nicht in die Melodie des Kinderlieds; eine Tonaufnahme hiervon ist nicht bekannt.

Welche Couplets Brecht in München gehört hat und von wem, wissen wir nicht. Sein Kuplet geht so:

**Kuplet.**

Wenn ich auf den zauberischen Karusellen  
mit den Kindern um die Wette fuhr  
wenn ich oft in jenen mondenhellen  
Nächten sang im Himmel von Azur,  
standen viele Leute um mich her und lachten  
und sie sagten alle ganz wie meine Mutter:  
Er ist ein anderer Mensch, er ist ein anderer Mensch,  
Er ist ein völlig anderer Mensch als wir.

Wenn ich bei den feinen Leuten sitze  
und erzähle, was noch keiner weiss,  
schauen sie mich so an, dass ich schwitze  
und man schwitzt nicht in dem feinen Kreis  
und sie sitzen um mich her und lachen  
und sie sagen alle ganz wie meine Mutter:  
Er ist ein anderer Mensch, er ist ein anderer Mensch,  
Er ist ein völlig anderer Mensch als wir.

Wenn ich einst in Gottes Himmel komme  
und ich komm hinein, lasst euch nur Zeit,  
sagen alle, Heilige und Fromme,  
der hat uns gefehlt zur Seligkeit  
und sie schauen mich so an und lachen  
und sie sagen alle ganz wie meine Mutter:  
Er ist ein anderer Mensch, er ist ein anderer Mensch,  
Er ist ein völlig anderer Mensch als wir.  
(BBA 2212/27, GBA 13, 126-127)

Die jeweils ersten vier Zeilen, die gereimt sind, wären sicher sangbar, aber eine populäre Melodie, auf die es passen würde, wurde bisher meines Wissens nicht benannt. Es gibt zu diesem Text sogar eine rudimentäre Notiz Brechts zu einer Melodie (BBA 2175/20); bisher hat meines Wissens

niemand eine künstliche Intelligenz darauf angesetzt, sie zu komplettieren.

Gereimt und sangbar ist hier bei Brecht jeweils nur die Strophe, nicht aber der vierzeilige Refrain. Insofern ist eine Ähnlichkeit zu dem zitierten Valentin-Couplet vom Münchner Kindl als Diogenes festzustellen. Von Einfluss oder Vorbild kann man ohne gesicherte Daten kaum sprechen, ich beschränke mich also darauf, eine gewisse Ähnlichkeit in der Struktur zu behaupten. Inhalt ist hier allerdings nicht der Spott über andere Personen oder politische Zustände, sondern eine leicht selbstironische, elegische Schilderung des Bildes, das dem lyrischen Ich von seiner Umwelt gespiegelt wird. Das Ich gehört früher, jetzt und postmortal nicht dazu. Das gibt dem Text eine philosophische Note und passt insofern durchaus in die Tradition des Couplets.

Die Form des Couplets hat Brecht noch ein weiteres Mal ausprobiert: 1922, als Blandine Ebinger, damals verheiratet mit Friedrich Hollaender, die Anna in der Berliner Premiere von „Trommeln in der Nacht“ spielte. Es gibt ein Gedicht „Kouplets für Blandy“ (GBA 13, S. 258-259), diesmal also *Kou* geschrieben, und Blandy steht für Blandine. Hier hat sich Brecht noch weiter vom Muster des Couplets entfernt: Der Text, der nur als Fragment existiert, ist ungereimt und ohne Refrain, er hat eher die Form eines Chansons. Blandine Ebinger hat später bedauert, dass es nicht zu einem kompletten Couplet kam. Sie hat sich in ihrem Buch 1985 recht offenherzig über das Problem geäußert, dass Friedrich Hollaender ihr immer wieder eine Zusammenarbeit mit Brecht vereitelte. Und sie hat später die Texte auf eigene Faust ergänzt und den zweiten Teil davon 1982 unter dem Titel „Der elektrische Otto“ in der Berliner Akademie der Künste vorgelesen. Der Kabarett-Forscher Volker Kühn hat das in seinem Buch „Hoppla, wir beben“ 1988 abgedruckt. Für diesen Hinweis danke ich Jan Knopf. ¶

**BERLIN/MOSKAU, 30.1.2022:**

## **„MASSNAHME“ (BRECHT/EISLER) UND „PFAD DES OKTOBERS“**

*Gerd Koch*

Ich konnte am 28.11. an einem erstmaligen, halböffentlichen Probe-Durchlauf von Teilen der „Maßnahme“ (Brecht/Eisler) und „Pfad des Oktobers“ (Kantate auf Russisch aus der 1920ern) zwischen Moskau und Berlin teilnehmen. Das digitale Zeitalter machte es möglich, und Brecht war, wie eine der Koordinatorinnen, Fabiane Kemmann, einführend sagte, ja an neuen Kommunikations-Techniken interessiert. Außerdem schien ihr der ‚Abstand‘ zwischen Berlin und Moskau gar nicht so groß, weil auch in Berlin die verschiedenen Chöre digital verbandelt waren. Wunderbar fand ich, dass in Berlin russisch-sprachliche Kommunikation möglich war und in Moskau deutschsprachige Mitwirkende! Basaler Kulturaustausch. Und ich hörte, dass eine vollständige Aufführung am 30.1.2022 in Berlin (live mit Zuschaltungen aus Moskau) stattfinden soll.

\*

Die folgenden Informationen haben wir diesem Link entnommen:

[DIE MASSNAHME \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com)

Eisler, Brecht und *Prokoll* wünschten sich eine Gemeinschaft der Vielfalt: Elemente der Johannespassion treffen auf Jazz und Chanson, Anklänge an Händel, Arien und Choräle auf Agitprop und Sprechgesang.

Im Zentrum steht ein Großer Chor in griechischer Theatertradition mit der geballten Kraft von bis zu 300 Stimmen aus allen Ecken der Stadt – Laien und professionelle SängerInnen, die gemeinsam den authentischen, lebendigen Klang Berlins von der Straße in den Konzertsaal tragen.

In Berlin beteiligt sind: Refugio Chor, Lysius Chor, Erich Fried Chor, Hans Beimler

Chor, enchore. Für den 30. Januar 2022 ist gemeinsames Singen in der Berliner Philharmonie geplant.

*Die Maßnahme* ist ein Dispositiv für die Frage, auf was und wen wir in unserer Gesellschaft nicht verzichten können – und säkularisiert eine archetypische Figur: den Jungen Genossen, der leidenschaftlich für Veränderung zugunsten der Armen eintritt und zum Opfer des Systems wird.

Auch *Pfad des Oktobers* will in den 20ern einen neuen, nicht-christlichen Kanon etablieren. Die 12 KomponistInnen von *Prokoll*, Sara Lewina etwa, Alexander Davidenko und Boris Schechter, komponieren zu Texten von 12 russischen Dichtern wie Alexander Blok, Wladimir Majakowski und Maxim Gorki die Geschichte der russischen Revolution. Dmitrii Schostakowitsch bearbeitete einige Lieder, doch das ganze Werk ging verloren und wird nun erstmals außerhalb des russischsprachigen Raums gezeigt, mit neuem Libretto in der Übersetzung Bertolt Brechts, Paul Celans und anderer.

Mit dabei sind die Regisseurin Fabiane Kemmann, der Musiker Peter Aidu und das Symphonie-Orchester ohne Dirigent Persimfans, die Dirigentin Ekaterina Antonenko mit Intrada, der Musiker Arno Waschke, die Chorleiterin Regina Yantian und SängerInnen des Synagoga Ensembles Berlin, der Theatermacher Satchel Reemtsma und weitere.

Antworten bringt sie keine, es gibt keine Einheitslösung. Jede Generation muss ihre eigenen Fragen finden und sich neu mit der Frage nach sozialer Gerechtigkeit auseinandersetzen, um die Balance zwischen den Interessen unserer Gesellschaft und denen jedes singulären Ichs zu finden.

Mailkontakt: [production@lysium.org](mailto:production@lysium.org) ¶

# BRECHT

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



KIGG

## Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

---

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11  
86152 Augsburg  
Telefon 0821-518804  
Fax 0821-39136  
[post@buchhandlung-am-obstmarkt.de](mailto:post@buchhandlung-am-obstmarkt.de)  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)

# brechtige Bildbände

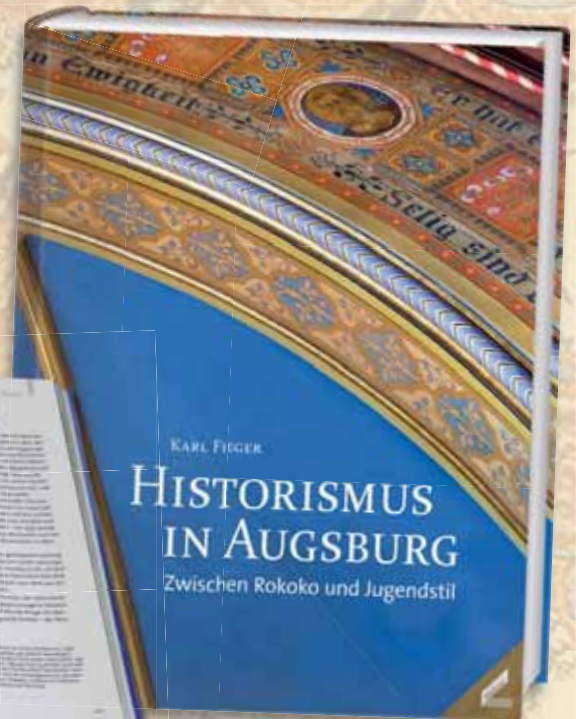
aus dem Wißner-Verlag



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](http://www.wissner.com)  
Bücher erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag.