

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

33. JAHRGANG

HEFT 2/2026



„DREIGROSCHENOPER“ UND BRECHTFESTIVAL IN AUGSBURG (FOTO)  
HEIN(Z) KOHN, EIN LANG ÜBERSEHENER FREUND VON BRECHT  
„ARTURO UI“: DER FRANKFURTER EPILOG VON SOEREN VOIMA  
BRECHT-ZEICHNUNGEN VON HARRY MÜLLER-EBING

MARO

# BRECHT.

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



Brechtshop in der  
**BUCHHANDLUNG  
AM OBSTMARKT**

Büchergilde · Brechtshop

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

# INHALT

Editorial . . . . . 2

Impressum . . . . . 2

## BRECHTFESTIVAL

Tierlaute, frappierende Bilder:  
Dreigroschenoper in Augsburg . . . . . 4

*Michael Friedrichs*

„Hallo Herr Brecht! (Unbekannt aus China)“:  
Karla Andrá und SCHNITT vertonen ein  
Gästebuch (mf) . . . . . 5

Lesung „Als Ela das All eroberte“, sowie  
Vortrag „Recht und Inklusion“ (mf) . . . . . 6

Brechtkreis: Preisverleihung für den  
Kreativwettbewerb in der Stadtbücherei (mf) . 7

Theaterklasse: „Raus mit der Sprache“ (mf) . . 8

„ALLE reden“ (mf) . . . . . 9

## THEATER

Vera Tenschert  
(5. August 1936 – 16. November 2025) . . . . 10

*Noah Willumsen, Ina Voigt*

## BEGEGNUNGEN

Hein(z) Kohn: Ein Freund Brechts aus  
Augsburg, lang übersehen . . . . . 20

*Michael Friedrichs*

## FUNDSACHE

Zum ersten Mal auf hoher See:  
Bertolt Brechts Helgoland-Reise 1922. . . . . 22

*Ulrich Fischer*

## FREUNDSCHAFT

„Lieber Brecht ...“ . . . . . 26

Ein unbekannter Brief Slatan Dudows an Brecht aus  
dem Jahr 1939

*Helmut G. Asper / Nedjma Moussaoui*

## KUNST

Ruth Berlaus „Brecht und die Kinder“  
mit Zeichnungen von Harry Müller-Ebing . . 30

*Volkmar Häußler*

## LYRIK

Unregelmäßiger Rhythmus und dialektisches  
Denken: Brechts schöpferische Aneignung  
chinesischer Poesie . . . . . 34

*XUE Song*

## THEATER

„Arturo Ui“: Der Epilog für die Frankfurter  
Inszenierung . . . . . 40

*Christian Weise, Soeren Voima*

## PHILOSOPHIE

Dämon Ödipus: ein Auge zu viel?  
Brechts große Zweifel . . . . . 44

*Frank D. Wagner*

## THEATER

Brecht/Weills „Mahagonny“ in Triest . . . . . 50  
Vor allem Weill kam zu seinem Recht

*Ernst Scherzer*

Brechts „Dickicht der Städte“ in Ingolstadt und  
Mödling . . . . . 51

Ein Spiel um Liebe und Freiheit

*Ernst Scherzer*

## REZENSION

Lotte Reiniger – ein Buch für Fans und  
Wissbegierige (mf) . . . . . 52

Die der Brechtwelt eng verbundene Schriftstellerin *Emine Sevgi Özdamar* hat den Brechtpreis der Stadt Augsburg erhalten.

Die neue Leitung des Augsburger Brechtfestivals sowie die Regisseurin der Augsburger *Dreigroschenoper* haben wir bereits vorgestellt – nun haben sie gezeigt, was sie draufhaben (Bericht S. 3–9, in gedrängter Kürze und teils zufälliger Auswahl).

*Ina Voigt* und *Noah Willumsen* verdanken wir eine Würdigung der langjährigen Fotografin am Berliner Ensemble *Vera Tenschert*. Die beispielhaft ausgewählten Fotos unterstreichen ihre Bedeutung.

Fast sensationellen Charakter hat die Ausstellung, die *Ingvild Richardsen* in enger Zusammenarbeit mit den Nachkommen über einen bisher übersehenen langjährigen Augsburger Freund von Brecht erarbeitet hat: *Hein(z) Kohn*, 1933 geflohen, der in den Niederlanden zum Literaturagenten wurde und zeitlebens die Verbindung hielt. Zu sehen im Augsburger BrechtHaus bis zum Jahresende.

*Ulrich Fischer* hat Brechts Helgolandreise 1922 rekonstruiert.

*Helmut G. Asper* und *Nedjma Moussaoui* dokumentieren einen bisher unbekanntem Brief von *Slatan Dudow* aus Paris an Brecht 1939 mit der Bitte, ihn bei seinem Bemühen um ein Visum zu unterstützen.

*Volkmar Häußler* hat in einem DDR-Magazin von 1957 Illustrationen von *Harry Müller-Ebing* zu einer Geschichte von Ruth Berlau über Brecht und Kinder aufgespürt. *Xue Song* setzt ihre Analyse von Brechts Chinesischen Gedichten fort.

*Soeren Voima* hat uns seinen Frankfurter *Üi-Epilog* zur Verfügung gestellt.

*Frank D. Wagner* spürt Brechts *Ödipus* nach.

*Ernst Scherzer* bespricht Inszenierungen. Und es gibt ein schönes neues Buch über *Lotte Reiniger*. ♪

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:

MaroVerlag, Zirbelstraße 57a, 86154 Augsburg

Telefon: 0821-41 60 33

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

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

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

### Bankverbindung:

MaroVerlag

Ethikbank

Swift-Code: GENODEF1ETK

IBAN: DE69 8309 4495 0003 2106 26

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

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

### Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:


Helmut G. Asper, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Volkmar Häußler, Nedjma Moussaoui, Ernst Scherzer, Ina Voigt, Soeren Voima, Frank D. Wagner, Christian Weise, Noah Willumsen, Xue Song.

**Titelbild:** Dreigroschenoper im Staatstheater Augsburg:

Olivia Lourdes Osburg und Thomas Prazak als Polly und Mac. (Foto © Jan-Pieter Fuhr)

**Druck:** Saxoprint GmbH, Dresden

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.



10.2.2026: Verleihung des **BRECHTPREISES** der Stadt Augsburg an **EMINE SEVGI ÖZDAMAR**. In seiner Laudatio **MATTHIAS LANGHOFF**, wie sie – damals als seine Regieassistentin noch fast ohne Deutschkenntnisse – ihre Aufgabe löste, die Probenarbeit zu dokumentieren, was Brecht eingeführt hatte: durch eine Serie von Zeichnungen.



27.2.2026, 17:30: Eröffnung des Augsburger **BRECHTFESTIVALS** mit einer vielköpfigen Prozession, begleitet von der Musikong **Bumbong Expanded Marching Band**, vom Königsplatz zum Festivalzentrum **KARO**[10].

19:30: **DREIGROSCHENOPER** im Staatstheater: „Die Liebe dauert oder dauert nicht“. (Foto © Jan-Pieter Fuhr)



## TIERLAUTE, FRAPPIERENDE BILDER: DREIGROSCHENOPER IN AUGSBURG

Michael Friedrichs

Man weiß ja, wie die Dreigroschenoper losgeht: in Peachums Bettlergarderobe. Nicht so in Augsburg: Hier beginnt alles mit einem lauten Knall – ein LKW, mit großen Fischen beladen, ist in der Wüste verunfallt. Die Inszenierung der deutsch-israelischen Gast-Regisseurin Sapir Heller überrascht mit frappierenden Bildern, nicht nur am Anfang: Es wird fantasievoll verfremdet. Die Fische werden zu einer Art Leitmotiv, sie stellen z.B. das Hochzeitsessen von Mac und Polly (Thomas Prazak, Olivia Lourdes Osburg) dar. Dass das im Pferdestall stattfindet, wird nicht gezeigt, nur gesagt – wozu hat das Publikum Fantasie. Später werfen Peachum und Frau, auf der LKW-Plane sitzend, Angeln aus, fangen aber nichts. Gespielt werden sie von einem wirklichen Ehepaar (Natalie Hünig, Patrick Rugar), hier mit vertauschten Rollen.

Zunehmend bemerkt man in der Inszenierung Tierlaute und Fellbesatz. Polly kann heftig fauchen und hyänenhaft keckern – sie ist hier keine naive Romantikerin, sondern von vornherein selbstbewusst und durchsetzungsstark. „Die Liebe dauert oder dauert nicht“ – da geben sich Polly und Mac die Hand wie Vertragspartner (*Foto vorige Seite*). Mac trägt Fellschuhe und einen protzigen Fellmantel. Später haben die Peachums Fell entlang der Wirbelsäule. Menschengesellschaft und Tierwelt – viel Unterschied ist da nicht erkennbar. Am Schluss machen sich alle daran, den halb zum Fisch gewordenen Mac festlich zu verspeisen (*Foto rechts*; © Jan-Pieter Fuhr) – aber der pro-

testiert und verlangt einen reitenden Boten des Königs, wie Brecht es schließlich gewollt hat. Das Lied kommt, der Bote nicht.

Sapir Heller warf in einem Interview die Frage auf, wie der Rassismus und Kannibalismus im „Kanonensong“ (in der Literaturkritik bisher anscheinend nicht diskutiert) aufzufassen und infrage zu stellen wären – bei der Uraufführung, zehn Jahre nach Kriegsende, ging das Publikum ja gerade da so richtig mit. Sie hat dann ein paar Lob-Phrasen über Krieg und Soldatentum eingebaut.

Alle Figuren sind glänzend gespielt, die Musik (Leitung Ivan Demidov, Band: Stefan Leibold, herausragend: Tilman Herpichböhm am Drumset) ist eine einzige Ohrenweide, der Gesang präzise artikuliert und intoniert. Mit vollem Recht prophezeite die Dramaturgin dem Publikum Ohrwürmer (meiner singt derzeit: „Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr“).

Warum kommt die Inszenierung jetzt und nicht zur Wiedereröffnung des Großen Hauses? Weil kein Mensch weiß, wann das sein wird. Und: Vielleicht läuft sie ohnehin bis zum Jubiläum des Werks 2028? ¶



# „HALLO HERR BRECHT! (UNBEKANNT AUS CHINA)“: KARLA ANDRÄ UND SCHNITT VERTONEN EIN GÄSTEBUCH

*Michael Friedrichs*

Mark Schröppel ist der erste Augsburgener in der Leitung des Augsburgers Brechtfestivals. Er kannte einerseits Karla Andrä, die seit vielen Jahren in Programmen wie „Text will Töne“ Brechts Gedichte mit einprägsamer Sanftheit bekannt macht, musikalisch begleitet meist von ihrem Partner Josef Holzhauser. Und andererseits die Musiker von SCHNITT: Moritz Illner und Markus Christ, die aus gesampelter Sprache, Beats und elektronischen Loops Klangcollagen basteln und sich einen Namen damit gemacht haben, Vinylplatten nicht nur herzustellen, sondern live bei ihren Auftritten einzusetzen.

Diese zwei sehr unterschiedlichen Konzepte für ein Konzert zusammenspannen – auf die Idee musste man erstmal kommen. Der Plan ist mehr als aufgegangen.

Im Augsburgers Brechtthaus liegt ein Gästebuch aus, und Josef Holzhauser hatte die Idee, aus den Jahrgängen 2019–25 allerlei Worte und Satzketten zusammenzustellen: banal, ironisch, emphatisch, sachlich, empört, dankbar. Die beiden SCHNITT-Musiker akzentuierten sie kraftvoll, öfter schrill als wohlklingend, immer fein abgestimmt sowohl auf den Text wie auf einander, mit Instrumenten aller Art. Das einstündige Konzert fand am 4. März im Erdgeschoss von Karo[10] statt, dem Festivalzentrum nahe beim Rathausplatz.



*Karla Andrä und SCHNITT: Moritz Illner und Markus Christ  
(Foto © Bruno Tenschert)*

Hier ein paar Textschnipsel: Bremen – FDJ-Mitglied aus Regensburg – Die besten Stücke sind von Brecht – Korea – Ukraine – Finnland – LA – Es war lehrreich und es hat uns gefallen – American Drama Class – Indonesien – 17 Uhr, das Brechtthaus schließt – Der schönste Ort, Brechtgedichte zu lesen – Für jeden Deutschlehrer ein Muss – Hallo, Herr Brecht! – Alle Jahre wieder Realschule Affing.

Karla Andrä erzählt, wie die vielen Nationalitäten sie beeindruckt haben: von Kuba bis Neuseeland. Kommen keine Augsburgers? Ach, wer in der Heimatstadt ins Museum geht, trägt sich kaum ins Gästebuch ein.

Verblüffung am Ende: Was man eben von der Sprecherin gehört hatte, kam noch einmal von der mitgeschnittenen Vinyl-Platte, natürlich mit Zusatz-Geräuschen. Ein Abend, der nach Wiederholung schrie. ¶



Raúl Krauthausen und Adina Hermann stellten am 1.3. ihr erfolgreiches Buch **„ALS ELA DAS ALL EROBERTE“** im Augsburger Planetarium vor. Volles Haus, viele neugierige und aufmerksame Kinder im Raum. Die beiden (rollstuhlbenutzend wie die Ela im Buch und, wie wir erfahren, seit 14 Jahren Kolleg:innen) erzählen, wie das Buch zustande kam: Dass sie unzufrieden mit vorhandenen Büchern für Kinder über den Weltraum waren und was sie selbst bei ihren Recherchen über das All gelernt haben – nicht nur den Planeten-Merk-spruch „Mein Vater Erklärt Mir Jeden Sonntag Unseren Nachthimmel“. Tolle, ermutigende und aufklärende Präsentation mit sehr wirkungsvollen Projektionen der schönen Illus in den gewölbten Planetariumshimmel. Die beiden haben übrigens auch empfohlen, unbedingt das Ballonmuseum in Gersthofen anzuschauen – die ersten, die die Erde von oben sehen konnten, waren schließlich die Ballonfahrer:innen. (mf)

**RECHT UND INKLUSION** erklärte die Augsburger Rechts-anwältin Diana Greif, Antidiskriminierungsstelle der Stadt Augsburg, unterstützt von EUTB (Ergänzende Un-abhängige Teilhabe-Beratung) kurz und gut am 2.3., z.B. **ALLGEMEINES GLEICHBEHANDLUNGS-GESETZ AGG** von 2006. Mit Erfahrungsberichten. Beim anschließenden „Identity Swap“ – einer Art Lehrstück für einen

selber – konnte man sich anhand einer Karte mit einem Menschen in anderer sozialer Situation identifizieren und beim Abschreiten von 18 Fragen auf Tafeln (Foto unten) überlegen, wovon man jetzt alles ausgeschlossen ist oder wo er/sie benachteiligt wird, z.B. „Wirst du in jedem Geschäft zuvorkommend bedient?“ (mf)





### 5.3.: PREISVERLEIHUNG IN DER STADTBÜCHEREI

Die Preisverleihung vom **KREATIVWETTBEWERB DES BRECHTKREISES** fand in der Augsburger Stadtbücherei statt, und fast alle Schülerinnen und Schüler, die sich beteiligt hatten, konnten dabei sein. Zur Einstimmung las Karla Andrä (*Bild rechts*) Brechts Gedicht „Kinderkreuzzug 1939“, das Thema des Wettbewerbs war. Bürgermeisterin Martina Wild, Kulturreferent Jürgen Enninger und Co-Festivalleiterin Sahar Rahimi (*Bild oben*) erläuterten im Gespräch ihre Sicht auf die heutige Bedeutung Brechts.



Zu gewinnen gab es Büchergutscheine und Theaterworkshops. Die Beteiligung war diesmal deutlich niedriger als vor einem Jahr, als es um „Kinderrechte“ ging. Gab es die Sorge, dass das Kriegsthema die Kinder zu sehr beunruhigen könnte? Wir hatten erwartet, dass es einen Weg bieten könnte, die Ängste zu verarbeiten. In vielen eingereichten Arbeiten ist das auch erfolgreich geschehen. ¶ (mf; Fotos © Bruno Tenschert)

Folgende Arbeiten wurden von der Jury besonders ausgezeichnet:

*Mercedes Christ*, Gymnasium bei St. Stephan, Klasse 7d:

Text „Die Armen helfen den Ärmeren“,  
*Eva Haas*, Maria-Theresia-Gymnasium,  
Klasse 9b, Schreibwerkstatt:

Text: „Chance“

*Christine Fischer*, Maria-Theresia-Gymnasium, Klasse Q12, Schreibwerkstatt:

Text: „Schnee fiel, als ...“

Gemeinschaftsarbeit, *Gimnazija Slovenske Konjice*, Klassen 10 und 11:

Video: „Kinderkreuzzug“

Gemeinschaftsarbeit, *Agnes-Bernauer-Realschule*, Klassen 9 und 10:

Video: „Erinnerung an den Krieg“

Theater-AG, *Jakob-Fugger-Gymnasium*, Klassen 5–10: zwei Videos:

„Kinderkreuzzug“ (*Screenshot rechts*).

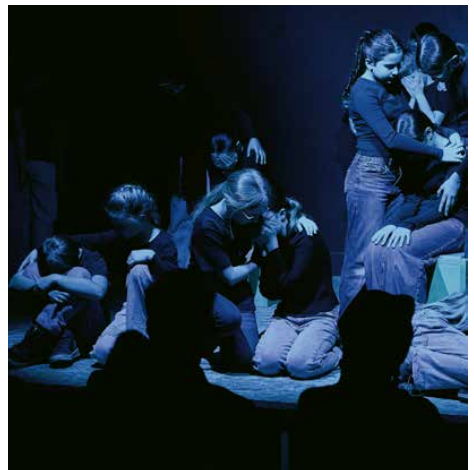




### Theaterklasse: „Raus mit der Sprache“

„Was ein Kind gesagt bekommt“ – dieses Gedicht von Brecht (in den Brecht-Werken unter dem Titel „Der liebe Gott sieht alles“ gedruckt und auf 1937 datiert) war Gegenstand einer Inszenierung der **THEATERKLASSE 5c** des Augsburger Holbein-Gymnasiums (Foto oben). Man hatte zwei Termine angesetzt, aber die Nachfrage verlangte weitere Aufführungen. Dem Schlusssatz bei Brecht „Ein Kind hält den Mund“ setzten sie entgegen: „Raus mit der Sprache“. Dann drehten die couragiert und präzise agierenden Schülerinnen und Schüler den Spieß um und fragten Eltern im Publikum, ob das auch ihre Erziehungsmethoden seien. Was diese verneinten. „Lauter tolle Eltern!“ war die ironische Antwort – gefolgt von einer Szene mit Sprüchen, wie sie heutige Kinder zur Genüge zu hören kriegen, z.B. dass das Handy wegzulegen sei und dass man selber früher viel mehr habe im Haushalt mithelfen müssen. In einer besonders eindrucksvollen stummen Szene wurden Wunschsituationen des Trostes, der Behaglichkeit, des Zusammenseins dargestellt (Foto rechts, © Bruno Tenschert). Und am Ende bekam das Publikum zu hören, was für eine Welt

die Kinder sich wünschen – weit von dem entfernt, was jetzige Großeltern und Eltern den jungen Leuten anzubieten haben. Klasse Theater! – Es war das erste Mal, dass die Theaterklasse beim Brechtfestival mitmachte, und es zeichnet die Festivalleitung Sahar Rahimi und Mark Schröppel aus, wie viele Programme mit Jugendlichen sie aufgenommen haben. Fürs nächste Jahr ist man schon verabredet. ♪ (mf)





an verschiedenen Stellen in Brechts Werk finden lassen.

Allgemeine Begeisterung wurde geäußert über die Einrichtung Festivalzentrale: in einem Leerstand ein paar Meter vom Augsburger Rathausplatz entfernt. Veranstaltungen dort waren kostenlos, und außerhalb der Veranstaltungen war es einfach ein barrierefreier Treffpunkt ohne Verzehrzwang. Fürs nächste Jahr ein Äquivalent zu finden, wird nicht einfach sein. – Das ehrgeizige Vorhaben, ein Festival für ALLE zu machen, war erklärtermaßen ein bisschen utopisch. Wer z.B. in einer Einrichtung lebt, konnte mangels Fahrmöglichkeiten eher nicht an einer Abendveranstaltung teilnehmen. Also auch Veranstaltungen in Heimen? Eine Diskussion mit vielen Denkansätzen. ♪ (mf; Fotos © Fabian Schreyer)

## „ALLE reden“

„ALLE reden“ hieß es am 8.3. vormittags in der Festivalzentrale. Publikum, Festivalleitung, Team und sechs aufmerksame „Festival-Augen“ waren am letzten Festivaltag bei Weißwurst und Brezen für ein gemeinsames Resümee zusammengekommen: Was hat gefallen? Was hat überrascht? Was kann man besser machen? Als „Festival-Augen“ waren sechs Personen ernannt worden, die sich vor dem Festival vornahmen, mehrere Veranstaltungen zu besuchen und dann in diesem Rahmen darüber zu sprechen. Die Grundstimmung war hohe Anerkennung, und es gab Hinweise, wo mal etwas nicht genau recherchiert war und welche tätigen Organisationen in den Bereichen der Inklusion man noch hätte einbeziehen können. Auch wurde erwähnt, welche Situationen von Behinderung sich



Ich hatte das große Glück, Vera Tenschert am Anfang meiner Zeit am Bertolt-Brecht-Archiv kennenzulernen. Ihr Lebenswerk, das 2006 an die Akademie der Künste, Berlin, übergeben wurde, bildet mit über 5000 Fotografien einen Kernbestand unseres Fotoarchivs. An das Berliner Ensemble, das vier Jahrzehnte lang ihre Wirkungsstätte war, war sie schon zu Brechts Zeiten gekommen, im Jahr 1954 als blutjunge Fotografin. Dort dokumentierte sie nicht nur unzählige Theateraufführungen und Veranstaltungen, sondern vor allem die Menschen und Momente des Ensembles auf und hinter der Bühne. Ein Hauptaugenmerk dabei war der Stamm Brecht-Weigel-Schall, dem sie und ihr Mann Joachim Tenschert, Chef dramaturg am BE, auch freundschaftlich verbunden waren. Die fotografischen Spuren dieser persönlich und künstlerisch bedeutsamen Beziehung sammelte sie in Ausstellungen in Berlin, Wünsdorf, Leipzig und Rangsdorf, sowie in ihren Büchern *Die Weigel* (1981), *Helene Weigel* (2000, mit einem Vorwort von Katharina Thalbach) und *Ekkehard Schall. Von großer Art* (2010).

Im Mai letzten Jahres, bei Helene Weigels 125. Geburtstagsfeier im Brecht-Haus, durfte ich ein längeres Gespräch mit ihr über ihre Karriere, ihre Kunst und ihre Zeit mit der großen Schauspielerin führen. Ein gekürztes und überarbeitetes Transkript dieses Gesprächs und eine Auswahl der Fotografien, die wir besprochen haben, folgen. Doch Vera war mehr als Fotografin, Zeitzeugin und langjährige Mitarbeiterin des Berliner Ensembles. Darüber hat ihre Freundin und Kollegin Ina Voigt in ihrer Trauerrede am 17. Dezember gesprochen.

*Noah Willumsen*

#### Frau Te

Jeder verlässt irgendwann die Welt. So schrieb sie es in ihrem Buch über Ekkehard Schall. Sie meldete sich am Telefon schon lange mit den Worten: „Hallo, hallo, hier ist die alte Frau am Wasser.“ Mit 88 Jahren sagte sie, sie würde schließlich bald 90 sein. Ich korrigierte, das sei erst am 5. August 2026 soweit.

36 Jahre am Berliner Ensemble – und ich hatte so eine Taille. Sie beschrieb mit den Händen einen offenen Kreis in den Maßen einer 45er Schallplatte und zeigte mir auch ihren weißen Ledergürtel mit dem Abrieb der Schnalle hinter dem ersten Loch –, 36 Jahre am Theater verursachten ca. 11000 Negative, 132 dokumentierte Inszenierungen, 109 Modellbücher mit ca. 300 Aufnahmen pro Exemplar, 300 Filme ausschließlich Helene Weigel, die nicht zum BE-Archiv gehörten, und 800 Handabzüge, die keine Aufführungsfotos sind. Eine Instanz, von der Wärme, Strenge und durchaus auch ungemütliches Poltern ausging. Von diesen 36 Jahren saß ich ihr 20 Monate in der Fotoabteilung gegenüber und lauschte dem Tatsachen schaffenden Wesen im Kittel, unter dem immer kräftig violette, blaue oder grüne Pullover und ausdrucksstarke Ketten hervorsahen und das hin und wieder an einer Eve zog, so einer dünnen Damenzigarette. Mit Beuteln und Taschen beladen erschien sie kurz nach 9 Uhr im Büro. Sie hatte schon einiges hinter sich. Mutter, Mann, Kind, Einkäufe, Straßenverkehr. Die Maschine lief aus dem Stand hochtourig. Ihr war immer heiß. Wenn das Telefon läutete, griff sie zum Hörer und nahm gleichzeitig einen Ohrring ab: Tenschert.

Diese feste, durch nichts zu erschütternde Stimme hat sie sich über Jahrzehnte be-



*Helene Weigel als Natella Abaschwili, 1954 (Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 60/018)*

wahrt, absolut alterslos klingend sorgte sie dafür, dass man sich nicht um sie sorgte. Anlässe gab es aber. Sie verhinderte entschieden Besuche, wenn sie der Meinung war, um den Kopf herum „wie ein Ungeheuer“ auszusehen. „Inchen, versteh' mich mal“, sagte sie unsere Verabredung ab. Und das war nicht als Bitte formuliert. Sie musste erst zu Frank, dem Solitär unter den Berliner Friseuren. Er machte die Haare und die Stimmung. Maria Anna Fürstin zu Sayn-Wittgenstein, auch einfach Marianne genannt und Fotografin: das war Vera Tenscherts Vorstellung von einer Frau von Format, wenn es neben Wahrhaftigkeit und Talent auch um äußere Werte ging.

Ihr letzter Arbeitstag am Theater war einer der unerhörtesten und einsamsten. Die Kündigung wird ihr in einer Probenpause vom neuen Intendanten, einem ahnungslosen, entschlossen tätigen Mann, mitgeteilt. Seine Statur ließ nur die eine Möglichkeit zu: auf ihn herabzusehen. Sie berichtete davon sachlich. Letzte Dinge zusammengesammelt und eingepackt, Fenster zu, Tür abschließen, die Gerüche der Kantine hingen im Treppenhaus, über den Hof bis zum Pförtner gegangen, Schlüssel abgeben. Niemand verabschiedete sie. Nur die gute Seele in der Pförtnerloge erhob sich betroffen aus dem Drehstuhl.

Einen Wimpernschlag später passierte im April 1992 das Unvorstellbare. Ihre erste Begegnung lag 34 Jahre zurück. Er war relativ neu am Berliner Ensemble, sein Büro auf demselben Flur wie die Fotoabteilung und das junge Fräulein. Joachim Tenschert ging das Risiko ein und wartete an der Albrechtstraße mit einem Strauß roter Rosen auf Fräulein Vera. Rote Rosen. So ein Quatsch – „der immer quätscher wird“. Die Rosen lehnte sie ab. Den Jochen nicht. Das wusste sie schon vor ihrer Verabredung, denn sie zog sorgfältig die Lippen nach.

Vera Tenschert blieb 33 Jahre ohne ihren

Mann. Seine Briefe ersetzen, was anzufassen nicht mehr möglich war. Beim Räumen in der Vesaliusstraße hatte sie sie auf dem Schoß. Ich verscheuchte den sog. Antikhändler, der für den Bücherschrank ihrer Eltern 150 Euro bot. Später Jugendstil. Alle Scheiben ganz. Der Glaser hatte andert-halb Jahre nach Kriegsende die in sanftem Rund geschwungenen Scheiben mit Randschliff neu eingesetzt, ein Festtag im Hause Niedergesäß, zu Bruch gegangen beim Bombenangriff auf Berlin. Dass einer etwas auszuhalten hat, sieht man ihm nicht unbedingt an.

Sie hat sich energisch verboten, Theatergeschichte auf Kosten von Joachim Tenschert zu klittern. Da richtete sie sich auf und krepelte die Ärmel hoch. Dann wurden Briefe formuliert, der Ton verschärft, Brecht zitiert, klargestellt und auch Beziehungen abgebrochen. Ich tippte die Briefe, weil sie sie nicht handschriftlich abschicken wollte. Worte wie Wellen, jeder Buchstabe, der sich dafür hergab, geriet zu einer Art Schlaufe, lässig, gleichmäßig in alle Richtungen offen verlaufend. Später belegte sie einen Computerkurs für die „siechende“ Generation, ließ sich fernmündlich coachen und benutzte sogar versiert ein Smartphone. WhatsApp intensivierte unsere Beziehung und verlängerte den Tag. 1:19 Uhr: Sie wünsche mir was Schönes. Ich tippe zurück: Nein, noch wach?? Sie: Ich bin immer wach.

„Ich habe eine Kiste Vergangenheit vor mir, bei einigen Sachen muss ich sehr lange nachdenken. Was ich aber auch alles fotografiert habe ... Vieles würde ich am liebsten entsorgen. Wozu?“ Für Maria Wischniewski zum Beispiel. Die Arbeit am Film über Helene Weigel wehte im Juli 2023 frischen alten Wind nach Klausdorf. Vor zwei Monaten sagte sie: Eins will ich noch, Inchen, den Film sehen. Wenn man sehr jung einem Jemand begegnet, der so ist, wie Helene Weigel für Vera Tenschert war, dann bleibt das ein Tab im Lebensregister. Der

Gradmesser, das Barometer schlechthin. Ihr Foto vom letzten Auftritt Helene Weigels in Paris nahm den Tod vorweg. Und Bertolt Brecht, Frau Tenschert? Er habe gelbbraune Fingerkuppen gehabt und keine sauberen Nägel. Diese Randbemerkung haftete an, vor allem, wenn man selbst gerade zwanzig ist und im theaterwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Uni sitzt.

Ich habe von Frau Tenschert einen Schlüsselanhänger in Form eines vierblättrigen Kleeblatts (daran hing 1985 der Vierkant zu allen Türen und Logen im BE), das hochbeinige Tischchen, das die Weigel ihr einst schenkte, einen Schal, den sie mir zum 30. Geburtstag gestrickt hat, eine Bratenplatte und Hand-, Reise- und Taschen mit Multifunktionen sowie eine großformatige kunstlederne Fotomappe mit Griffen. Als im Jahr 2000 ihr zweites Helene Weigel-Buch erschien, den Ärger darum lasse ich jetzt weg, bat ich sie um eine Widmung. Sie schlug das Buch auf, griff nach einem Kugelschreiber – und überlegte. Zögerte. Nahm Anlauf, brach ihn ab. Ich sagte, es müsse ja nicht sein, und ging über die Terasse zum See. Schwimmen. Sie kam mir mit einem Badetuch nach.

Ich habe beide Weigel-Bücher. Eins ist signiert: „Für Ina. Vera Tenschert.“

Irgendwann verlässt jeder die Welt. Manche Bilder gibt es nicht. Wir müssen einfach daran denken, wie es gewesen ist. Für Sie, Frau Tenschert, Frau Te, Vera, für dich, Mutter Vera, ist dieser Moment. Weil es immer auf den Moment ankommt.

*Ina Voigt*

**Ich beobachte ja gerne Leute.**

**Vera Tenschert an Helene Weigels Seite**

*Noah Willumsen:* Wir haben heute die besondere Freude, hier mit Helene Weigels langjähriger Freundin und Mitarbeiterin Vera Tenschert zu sitzen. Liebe Vera, ganz

herzlichen Dank, dass du dabei sein konntest. [*Applaus*]

Wie kamst du überhaupt zu diesem Arbeitsplatz? Du warst noch recht jung, direkt von der Ausbildung. Wolltest du nicht eigentlich Modefotografin werden?

*Vera Tenschert:* Ich hatte eine Praktikantenstelle in München, die war aber noch nicht frei. Ich habe im Lette-Haus gelernt und bin über den Alexanderplatz gefahren und da stand so ein Zeitungsjunge und verkaufte die *BZ am Abend*. Und da habe ich mir die aus Langeweile gekauft, weil ich dachte, na ja, guckste mal rein. Da war eine Annonce, das Berliner Ensemble sucht eine Fotografin mit Laborarbeiten, und ich meinte, das wäre doch überhaupt was, bis der Platz frei wird. Ich war nun Student und dachte, na ja, musst du irgendwie Geld verdienen, machst du das. Ich war auch gerade in der *Courage* gewesen und dachte, Theater ist eigentlich ganz gut.

Dann bin ich dahin gegangen, in die Möwe, ganz unter dem Dach. Ich dachte, das ist so ein kleines Amateurzimmerchen, da saß Heinz Schubert, bekannt als das Ekel, am Labortisch und beschnitt Bilderchen für die Regieassistenten. Und dann war da noch ein Kollege, der das machte und sagte, können Sie denn Fotos machen? Sage ja. Machen Sie mal einen Probeabzug. Das können Sie so schnell! Ich sag, na ich bin ja frisch von der Schule, das wird wohl klappen. Und dann waren wir uns sympathisch und er hat gesagt, gut – das war im November –, ich kläre das, ich hätte gerne, dass wir miteinander arbeiten. Das war Percy Paukschta. Dann bin ich wieder gegangen. Am nächsten Tag kriegte ich einen telefonischen Anruf, ich möchte bitte mich in der Personalabteilung vorstellen und bin engagiert worden. Das war '54. Das war alles wie im Amateur. Als ich dieses Labor gesehen habe, habe ich gedacht, das ist wie zu Hause mit dem schwarzen Vorhang, ein kleines Zimmerchen mit

uralten Geräten. Ich dachte, um Himmelswillen, was machen die denn hier?

Na ja, dann habe ich angefangen am 1. Januar und bin im Februar die Treppe runtergegangen von diesem Labor und da stand Helene Weigel, streng, Haare nach hinten, ganz so. Guckte mich so an, mit einem Blick von unten nach oben. Ich dachte, ach du lieber Gott, das soll nun Helene Weigel sein. Ja, und dann sagt sie: „Gut, Mädchen, wenn was ist, da ist mein Büro.“ So haben wir uns kennengelernt.

Dann waren die ersten Proben in der Reinhardtstraße, wir hatten noch diese Probebühne, und es hieß, da ist Brecht, probiert *Kaukasischen Kreidekreis*: keine Fotos. Brecht darf auf keinen Fall fotografiert werden. Heute würde mir das nicht mehr passieren, aber ich hatte ja Respekt ...

Dann kam eine Fotografin, die er aus der Emigration kannte, und die wollte mit ihrer Leica Fotos machen mit einem Teleobjektiv, das konnte aber hier in der DDR nicht besorgt werden. Jedenfalls habe ich dieses Objektiv besorgt und habe gedacht, einmal möchtest du mit diesem Objektiv fotografieren, und habe dann beim Ausprobieren mein erstes Foto gemacht und das ist dieses Foto, heimlich mit diesem Objektiv gemacht. Und habe sie beneidet, denn wir hätten auch gerne so eins gehabt, aber so was hatten wir nicht. Und das war mein erstes Foto. Das hat mich fasziniert, die Weigel in dieser Maske zu sehen.

NW: Wenn man an Helene Weigel denkt, dann denkt man an Mutter Courage, an Frau Carrar, an Wlassowa – aber so, so kennt man sie wirklich nicht. Diese Haltung und die Handschuhe vor allem, sie sieht so gefährlich aus. Das ist also kein gestelltes Porträt, sondern wirklich heimlich von der Loge aus gemacht.

VT: Ne, ich habe nie gestellte Fotos ge-

macht. Immer nur beobachtet. Ich habe in meiner ganzen Arbeit zwei gestellte Fotos gemacht, Gruppenfotos. Ansonsten weder Blitz noch gestellte Fotos. Auch die Fotos von *Mutter Courage* sind aus der Tonloge gemacht worden, wie sie diesen Wagen zieht – ich glaube, ich habe das hundertmal gesehen, und jedes Mal war ich berührt. Wirklich. Das und *Coriolan*, da denke ich heute noch dran.

NW: Man merkt, dass deine Arbeiten keine klassischen Szenenfotos sind, die eher frontal sind, aus der Zentralperspektive, also wie die Fotos, die man vielleicht von einem Modellbuch erwarten würde. Sie kommen immer aus einem Blickwinkel, aus deinem Blickwinkel, oft mit einer fast kegelförmigen Komposition, die dadurch mit Energie ganz aufgeladen ist. Man sieht dabei auch ein bisschen von deiner Technik, wie du schon erwähnt hast. Also grobes Korn, wenig lichtempfindliche Filme, immer ohne Blitz.

VT: Das war auch manchmal technisch gefährlich.

NW: Das finde ich besonders interessant, denn Brecht steht eigentlich für die völlige Ausleuchtung der Bühne, dass man alles sehen kann. Du hast es aber ein bisschen anders gemacht.

VT: Weil er fasziniert war von dieser Beobachtung. Man kann das nicht – um mitzukriegen, wie sie dem hinterherrennt, in der Angst, mit ihrem Flugblatt und so weiter. Das musste man einfangen. Wenn er jetzt ein bestelltes Foto – damit wäre es nicht gegangen.

NW: Die Modellbücher hat dann eher Percy Paukschta gemacht?

VT: Nein, wir haben beide zusammen diese Modellbücher gemacht. Wir hatten extra in der Regierunslloge einen kleinen Kasten,

*Weigel als Pelagea Wlassowa, 1967 (Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 57/117)*

sagen wir mal, wie beim Jäger so einen Platz da, eine Schießscharte, ja, wo die Kameras waren, wir haben uns immer abgewechselt, um die Modellbücher dann zu machen. Durchschnittlich 600 Aufnahmen war ein Modellbuch. Die anderen Aufnahmen sind nachher gewesen, bei den Proben, Fotoproben.

NW: Helene Weigel war nicht nur Schauspielerin, sondern auch Intendantin natürlich. Man sieht in deinen Fotos, wie sie eigentlich an allen Prozessen beteiligt war. Sie war keine Regisseurin, wollte keine sein. Hat sie aber trotzdem vom Hintergrund aus Regie geführt oder mitgeführt?

VT: Nein, nein, sie wurde um Rat gefragt. Sie wäre nie freiwillig –, sie ist nie einfach so auf eine Probe gegangen. Man hat sie gerufen, um ihren Rat, ihre Erfahrung zu benutzen. Regie hätte sie nie gemacht. Es gab zum Beispiel eine Situation auf einer Probe, eine Schauspielerin sollte ein Laken zusammenfalten, und das klappte nicht. Also das ging nicht bei ihr. Und da saß die Weigel schon die ganze Zeit, sie wurde gebeten in diese Szene zu gucken, und man merkte, wie es immer schlimmer wurde, ja, und dann sprang sie auf die Bühne und hat mit praktischer Hausfraulichkeit gezeigt, wie man ein Laken faltet. Weil sie das nicht mehr ausgehalten hat. Aber das war das Äußerste.

NW: Was man oft in deinen Fotos von Helene Weigel sieht, ist wie sie zuhört. Und ich finde, in diesen Bildern zeigt sich auch etwas ganz Charakteristisches von deinen Fotos. Auch das Wesen eines Tenschert-

*Brecht-Dialog 1968 (Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 30/061)*



Fotos ist weniger dramatisch als gestisch, es ist dokumentierend, aber eben nicht im Sinne eines Modellbuchs, sondern –

VT: Bei so einer Haltung, das war diese Neugierde: Eigentlich würde sie sich da einmischen wollen in dieses Gespräch, ne? Aber dann hat sie sich zurückgehalten.

NW: Mit Helene Weigel warst du nicht nur im BE, sondern oft in Buckow zusammen.

VT: Ja, dazu muss man sagen, die Weigel war eine große Pilzsucherin, aber gekommen ist sie zum Pilzesuchen in der Emig-



ration. Das hat sie mir selber erzählt, dass sie kein Geld hatten und sie nicht wusste, was sie auf den Tisch bringen sollte. Da ist sie z. B. in Dänemark in den Wald gegangen, wo es Birkenpilze gab, so große, die sich gelohnt haben. Dann konnte sie nämlich zwei Mahlzeiten machen, eine Suppe und sie braten. So gab es sehr oft Pilze, nur Brecht mochte sie nicht, weil er gedacht hat, er stirbt, wenn er die isst. Er hat dann die Pilze an den Rand vom Teller gelegt, weil er gedacht hat, dann stirbt er nicht. Hat nie bedacht, dass die Brühe auch Gift hätte. Das hat sie immer erheitert. Sie kannte die Pilze aber alle sehr gut. Sie wusste auch, dass ich sie sehr liebe, und hat mir immer Spezialgerichte gemacht, donnerstags, wenn ich kam.

Da war sie aber nicht nur Pilze suchen, sondern überhaupt hat sie Buckow geliebt. Da hat sie dann auch mal Essen gemacht für Freunde und auch Zusammenkünfte. Es gab auch ernste Gespräche, wie auch die Situation hier z. B., das war die Besetzung für *Johanna von Döbeln*. Da hat sie auch Fachgespräche geführt, aber ich habe versucht bei diesen Gesprächen, mich immer zu distanzieren, weil das immer ein bisschen blöd war, weil das um Besetzung ging und so, ich wollte das alles gar nicht wissen.

NW: Offenbar hat sie das wenig gestört.



*Besetzungsbesprechung mit Helmut Baierl, Manfred Wekwerth und Joachim Tenschert, Buckow, Mai 1967 (Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 29/042)*

VT: Nein, ich glaube, weil sie gemerkt hat, dass ich niemals die Situation ausgenutzt habe. Also dass ich am nächsten Tag in die Kantine gegangen bin und gesagt habe, du hör' mal zu, du spielst die Rolle, oder so. Das hätte ich nie getan. Manchmal bin ich auch weggegangen, das war nicht meine Sache.

NW: Schön, wie sie dabei auch häkelt.

VT: Na ja, es war so, sie durfte plötzlich nicht mehr rauchen, und da hat sie gedacht, jeder Raucher weiß es, der Griff zur Zigarette, das ging nicht mehr, und dann hat sie gehäkelt. Und alles, was irgendwie nur fadenähnlich war, wurde benutzt, und wir kriegten alle solche Mützen. Sie hatte immer ihr Täschchen, da hatte sie ihr ganzes Häkeln, ihr Kreuzworträtsel, alles befand sich in dieser Tasche.

NW: Morgen feiern wir den 125. Geburtstag von Helene Weigel. Die meisten Geburtstage wurden privat in der Friedrichstraße bei Barbara gefeiert.

VT: Ich muss mal sagen, ich habe als erstes früh – zu DDR-Zeiten war Spargel sehr selten, aber ich hatte eine Frau, da kriegte ich ein Pfund Spargel, wenn er schon war, und einen Maiglöckchenstrauß brachte ich ihr dann zum Frühstück hierher in die Wohnung. Und am Nachmittag hat Barbara das bei sich in der Wohnung organisiert und dann sind auch Kollegen vorbeigekommen.

NW: Ab wann entstand dieser engere persönliche Kontakt dann zu Weigel? Das war irgendwann nicht mehr lediglich eine Arbeitsbeziehung.

VT: Das war ein reiner Zufall, weil der Chefdramaturg Peter Palitzsch wechselte, und es kam ein neuer Chefdramaturg. Und alle hatten ein bisschen misstrauisch geguckt und irgendwie im Sommer sollte er sich ein Büro aussuchen und kam und ich dachte, wer ist denn das? Ich hatte ihn vorher einmal kennengelernt und dachte, das ist ein sehr unsympathischer Mensch, der redet so viel. Und habe auch zu den Kollegen gesagt, also ihr könnt euch putzen, was hier kommt, aber na ja. Er kommt, hatte zwei Zimmer zur Wahl und sagte, nein, ich nehme das Zimmer hier gegenüber der Fotoabteilung. Und da habe ich gedacht, ach dat noch. Und so begann mein Elend. Aber es war das schönste Elend meines Lebens.

Ja, das war Helli am Geburtstag in der Wohnung nach einem kleinen Gläschen Wein. Das ist das schönste Foto für mich. Da hatte sie das zweite Glas Wein getrunken, sie war ja gegen Alkohol, aber sie war so fröhlich, kam wieder rein und sang „Armer Gigo- lo“, Brechts Lieblingslied. Und da war sie wie 14. Ich find dieses Foto ist – dass diese scharfe, harte Frau, wie sie auf mich am Anfang wirkte, so mädchenhaft sein konnte, ja?

NW: Im Archiv, wenn man eine Reihe von deinen Fotos nacheinander anschaut, kann man die Arbeit sehen, die du geleistet hast, um aus einer solchen Situation ein Portrait herauszuschälen, bis es zu diesem einen Moment dann kommt, wo alles zusammenläuft.

VT: Ja, weil es einfach ist, ein Gesicht zu sehen und zu sagen, das würde ich gerne porträtieren. Aber um ihre Haltung, um ihr Wesen zu zeigen ...

NW: Es sind oft ganz typische Alltagssituationen, die an sich unbedeutend sind – das ist etwas charakteristisch, glaube ich, für deine Fotos.



Weigels 64. Geburtstag (Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 25/028)

VT: Ja, das Menschliche.

NW: Aber auch charakteristisch von dir, möchte ich sagen, du bist immer dabei gewesen, immer mitgegangen, du hast immer beobachtet.

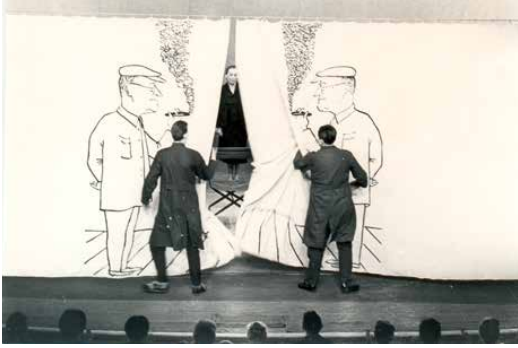
VT: Ich beobachte ja gerne Leute. Und manchmal reizt mich – es gibt doch viele Fotos, die ich leider nie gemacht habe in meinem Leben, die aber hier oben drin sind.

NW: Hast du ein Beispiel?

VT: ... nee, das sage ich jetzt nicht.

NW: Na, dann zeige ich noch ein Foto.

VT: Das ist, glaube ich, ein Glücksmoment für einen Fotografen, ein richtiger Glücksmoment. Es war eine Probe, wir hatten so einen Kinderabend. Und da hat Elizabeth



„b.b. zum 68. Geburtstag – Die Literatur wird durchforscht werden“, Februar 1966  
(Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 28/010)

NW: Das ist jetzt Paris, die letzte Tournee, 1971.

VT: Für mich ist das immer wieder das letzte Bild. Wir fuhrten dahin, und es ging ihr wirklich nicht sehr gut. Das Theater war mit Publikum voll, es wa-

Shaw diese Zeichnung gemacht von Brecht, die dann auf diesen berühmten halben Vorhang kam. Und es war eine Probe und es ging und klappte nicht und Musik und hin und her, Vorhang auf, Vorhang zu. Und eigentlich wollte ich schon gehen, und dann kam diese Sekunde, wo die Technik noch mal probieren sollte, diesen Vorhang zu ziehen, und ich hatte dieses Glück, dass sie dahinten war. Für mich bedeutet das: die Weigel, das Brecht-Theater, halber Vorhang, episches Theater – da ist alles da. Ich liebe dieses Foto.



BE-Gastspiel im „Old Vic Theatre“, London, August 1965 (Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 26/111)

VT: Das liebe ich auch sehr, das bin ich dahinten im Spiegel.

NW: Das ist das einzige Bild, das ich kenne, wo du auch drauf bist.

VT: Ja, es gibt noch ein einziges beim Spaziergang – aber das liebe ich, da bin ich froh und einzig mit ihr zusammen. Sie hat sich ja schminken lassen, aber bestimmte Sachen hat sie selbst gemacht. Und das ist in der Garderobe von Lawrence Olivier, der ihr seine Garderobe zur Verfügung gestellt hat, und sie schminkt sich gerade für die Volumnia. Da rechts sitzt noch mein Mann und dabei hat sie dann aber auch Gespräche geführt, über was sie sich so gedacht hat, was man machen könnte, und da habe ich sie so beobachtet, wie sie sich auch gleichzeitig geschminkt hat.

ren zufällig sehr viele Studenten, und die hatten alle Nelken. Sie war körperlich schon sehr krank und hat es nicht mehr geschafft, so Wege zu laufen durch die Gänge, also haben sie ihr keine Garderobe mehr gegeben, sie haben ihren Schminktisch gleich neben die Bühne gelegt, dass sie nur hinter gemusst hat zum Schminken. Und dann ist sie noch einmal so vorgetreten und hat gedacht, ich stehe auf der Bühne in der *Mutter*, meiner ersten Rolle. Das sieht man ihr an. Und dann warfen diese ganzen jungen Leute diese Blumen auf sie nieder und sie stand da. Und das hat mich also – berührt mich jedes Mal neu. Wie sie da stand und wusste, ich stehe jetzt hier auf der Bühne, wahrscheinlich das letzte Mal. Sie hat das

gefühlt. Ja. Und dann ist sie am nächsten Tag ins Flugzeug und nach Hause und von da ... Am 28. April war ich das letzte Mal bei ihr mit meinem Sohn, da lag sie schon im Krankenbett.

NW: Du hast geschrieben, du hast nie die Absicht gehabt, diese Weigel-Fotos in einem größeren Zusammenhang zu veröffentlichen, aber sie hat Dir dann vor ihrem Tod gesagt: „Ich bitte dich, mach mir meine Fotos.“

VT: Das ursprüngliche Gespräch war in Moskau, wo wir im Stanislavski-Museum waren, jedes Staubkorn war 100 Jahre alt und wurde uns gezeigt und es war also ganz ergreifend. Und da stand sie am Bett, guckte sich das an, nahm mich zur Seite und sagte: „Tu mir einen Gefallen. Niemals soll so etwas stattfinden an meinem Bett. Ja? Mach ein Buch.“ Und das war alles. Und da haben wir nie wieder darüber gesprochen. Ich habe ihr ja immer Fotos gegeben, weil mir fällt ja auch nicht ein, ihr was zu schenken. Was sollte ich ihr schenken? Eine Kaffeekanne hatte sie. Also habe ich immer Fotos gegeben, die ich witzig fand, und das hat sie geliebt, ne? Sie hatte auf ihrem kleinen Nachttisch, habe ich ihr ein kleines Leporello gemacht mit all ihren Enkelkindern und so weiter. Hat sie gesagt, gut, dann brauchen sie nicht zu kommen, sie liegen ja hier alle.

NW: Worum geht es in diesen Fotos? Um eine vergängliche Kunstform? Um Gedächtnis?

VT: Also Menschen interessieren mich. Zum Beispiel wenn ich manchmal Bahn fahre oder so, denke ich, wenn du das jetzt fotografieren könntest oder so, ja? Das hat mich immer gereizt. Und gerade so, wenn man



*Théâtre des Amandiers, Nanterre, 3. April 1971  
(Vera Tenschert, Brecht-Fotoarchiv 43/118)*

auch noch eine Beziehung zu einer Person hat, die einen, also die mir sehr viel bedeutet, auch heute noch. Ich will nicht jetzt sagen, dass ich jeden Tag – aber jeden zweiten Tag denke ich bestimmt an Helli, wenn mir denn irgendwas einfällt, was sie gesagt hat. Also, wenn ich zu meinem Briefkasten gehe, habe ich so einen Pfeiler, wo oben so ein kleines Moos drauf ist, und da hat sie immer gesagt, das musst du fotografieren, dieses kleine Moos. Ich dachte, sie hat es auf dem Dach, das soll ich fotografieren. Aber heute denke ich fast jedes Mal, wenn ich an diesem Briefkasten gehe, dieses Moos sehe, denke ich: Helli. Ja, alles klar.

NW: Hast du es fotografiert?

VT: Ich hab' es dann später fotografiert. ¶



## HEIN(Z) KOHN: EIN FREUND BRECHTS AUS AUGSBURG, LANG ÜBERSEHEN

*Michael Friedrichs*

Ingvild Richardsen, erfahrene Rechnerin u.a. im Bereich der Erinnerungskultur, hat für eine opulente Ausstellung „Tücher und Bücher“ im Augsburger Brechthaus zwei große Themen erarbeitet, die nicht nur für Augsburg von Bedeutung sind: die Geschichte der von Samuel Kohn 1837 begründeten Tuchhandlung und die bisher ganz unbekannte Freundschaft Brechts mit Heinz Kohn (nach der Flucht in die Niederlande nannte er sich Hein). Zur Ausstellung – noch bis Jahresende im Brechthaus, als Wanderausstellung konzipiert – ist auch ein Buch erschienen.

Heinz Kohn wurde 1907 in Augsburg in eine wohlhabende, assimilierte lebende Familie geboren. Sein Vater Eugen starb bereits 1909. 1913–20 besuchte Heinz die Handelsschule in Augsburg, dann die Freie Schulgemeinde Wickersdorf, eine Reformschule im Thüringer Wald, bis zur Mittleren Reife 1923. Dort lernte er bereits Peter Suhrkamp kennen, der dort zeitweise unterrichtete.



Erschienen im Volk-Verlag München, 168 Seiten, zahlreich Abb., ISBN 978-3-86222-560-6, 18,00 €

Er begann dann zunächst eine Lehre in der Textilbranche, wechselte aber 1925 in ein Volontariat bei der renommierten Buchhandlung Lampart & Comp. in der heutigen Annastraße 9 (damals D 260), das er im März 1927 mit einem brillanten Zeugnis abschloss – das dritte Jahr wurde ihm erlassen.

In dieser Zeit könnte die Bekanntschaft mit Brecht entstanden sein. Hierzu gibt es zwei Belege: eine Äußerung von Hein Kohn in einem Interview 1971 von Walter Zadek während der Buchmesse:



Anzeige im Augsburger Einwohnerbuch 1926

Ich kannte ihn zufällig, weil ich auch in Augsburg geboren war und er bei uns sich immer Bücher auslieh in der Buchhandlung, in der ich zwei Jahre tätig war ... Samstags holte er sich die Bücher und montags brachte er sie zurück.

Eine einprägsame Anekdote über Brechts Lesehunger.

Die Buchhandlung Lampart kam bisher in der Brecht-Literatur kaum vor. Laut Edition der „Notizbücher 1927–29“ (S. 631-645) wollten Brecht und Hanns Otto Münsterer im Sommer 1927 eine Sammlung von Gedichten, u.a. die „Augsburger Sonette“, bei Lampart u. Co. als Privatdruck herausbringen; dort hatte Münsterer 1926 einen bibliophilen Band veröffentlicht.

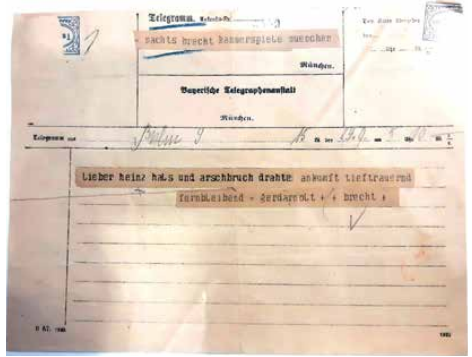
Der zweite Beleg stammt aus Hein Kohns Nachlass und ist so frappierend wie rätselhaft – das nebenstehende Telegramm von Brecht, abgeschickt „nachts brecht kammerspiele muenchen“ am 29.9. (ohne Jahreszahl) nach „Berlin 9“:

Lieber heinz hals und arschbruch drahte ankunft tieftrauernd fernbleibend = gerdarnolt + + brecht +

Brechts Kontakt zu den Münchner Kammerspielen begann 1919, eine Dramaturgenstelle nahm er 1922 an, im Herbst 1924 ging er nach Berlin. Die Frage, wann das Telegramm geschickt wurde und warum nach Berlin, kann ich mit Bordmitteln nicht beantworten<sup>1</sup>. Es belegt jedenfalls eine sehr große Vertrautheit zwischen den beiden.

Im Rahmen seiner engagierten Tätigkeit für die Heinrich-Heine-Buchhandlung in Hamburg veröffentlichte Kohn 1931/32 eine Broschüre „Die Liebesbriefe des Hauptmanns Röhm“. So war klar, dass er 1933 rasch fliehen musste. Ein Augsburger Freund, der inzwischen in Hilversum arbeitete, fingierte sofort einen Arbeitsvertrag und ermöglichte so Kohns Grenzübertritt am 5. Mai.

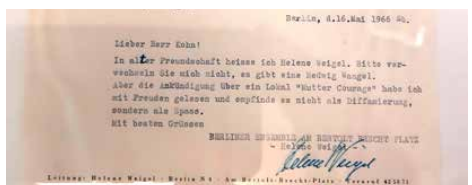
Was Hein Kohn in den Niederlanden gelang, kann man nur bewundern. Er lernte rasch Holländisch, baute einen Versandbuchhandel u. a. für in Deutschland verbo-



tene Bücher auf und brachte viele dieser Bücher auf Holländisch heraus, u.a. 1939 eine Übersetzung von Brechts „Dreigroschenroman“. Kohn wurde international tätiger Literaturagent, das von ihm gegründete Internationaal Literatuur Bureau wird heute in dritter Generation geführt von seiner Enkelin Linda Kohn.

Das Buch ist sehr quellennah geschrieben, in enger Zusammenarbeit mit der Familie und deren Freundeskreis, mit zahlreichen Anmerkungen und einer umfangreichen Literaturliste. Und ganz ohne gemutmaßte Auffüllungen von Zeiten und Situationen, über die gut 40 Jahre nach dem Tod von Hein Kohn keine Kenntnisse mehr zu erlangen sind. Noch 1966 stand er mit Helene Weigel in Kontakt, wie ein Brief in der Ausstellung belegt: Sie habe „die Ankündigung über ein Lokal ‚Mutter Courage‘ ... mit Freuden gelesen.“

(Fotos aus der Ausstellung mit freundlicher Genehmigung von Ingvild Richardsen: mf)



1 Funkspruch: „Noah, wir haben ein Problem.“

# ZUM ERSTEN MAL AUF HOHER SEE: BERTOLT BRECHTS HELGOLAND-REISE 1922<sup>1</sup>

Ulrich Fischer

## Fahrpreise ab 1. Mai 1922.

Zwischen	einfache Fahrt	1 Tag zurück	2–5 Tage zurück	
Hamburg und Cuxhaven . . . . .	M. 56.—	M. 70.—	M. 90.—	Kinder 50
„ „ Helgoland . . . . .	„ 200.—†	„ 220.—	„ 300.—	
„ „ Hörnum . . . . .	„ 270.—	—	—	
„ „ Westerland . . . . . ††	M. 280./300.—†	—	—	
„ „ Anrum . . . . .	M. 270.—†	—	—	

Schon einmal habe ich mich im Dreigroschenheft mit Bertolt Brecht und seinen Seefahrt-Erfahrungen beschäftigt. Damals ging es um den Pazifischen Ozean.<sup>2</sup> Nun zielt mein Blick auf den Beginn seiner See-Erfahrungen, der in die Zeit fällt, in denen er, schon bevor Kurt Weill auf den Plan trat, das Thema der See und der Menschen dort in seinen politischen Blick genommen hatte. Über diese erste (Nord-) See-Erfahrung wissen wir nur etwas vom Hörensagen. Denn nur und erst Paula Banholzer, die Mutter des gemeinsamen Sohnes Frank, hat Jahrzehnte später in ihren Erinnerungen an den Jugendfreund unter dem Titel „So viel wie eine Liebe. Paula Banholzer ungeordnetes Verhältnis mit Bert Brecht“ Kunde davon gegeben: „Bei einem seiner München-Besuche (1922, U. F.) lud er mich zu einer viertägigen Reise ein, der ich sofort begeistert zustimmte. Und ich hatte die Wahl, entweder die bayerischen Berge oder die See. Ich entschied mich – die Berge ‚immer vor Augen‘ – für die Nordsee und für Helgoland.“<sup>3</sup>

Kann man diesen Erinnerungen einer alten Dame trauen, zumal sich sonst nirgends ein direkter Beweis finden lässt, dass die Reise tatsächlich stattgefunden hat?<sup>4</sup> Von Brecht

*Die hier wiedergegebenen Fahrpreise waren fast unerschwinglich für Brechts damalige finanzielle Verhältnisse.*

selbst gibt es dazu kein einziges Wort. Und auf der Insel selbst gibt es keine einzige Unterlage mehr aus dieser Zeit, die weiterhelfen könnte. Doch meine ich, mit dem Nachfolgenden ausschließen zu können, dass diese Reise nicht stattgefunden hat, und dass die Beweisführung für das Jahr, in dem sie stattfand, nämlich 1922, richtig ist.

Sagte man, Paula Banholzers Erzählung sei der einzige Hinweis auf diese Reise, so liegt man fast richtig, bis auf die Tatsache, dass sich immerhin in Brechts Notizbüchern zwei ganz schwache und versteckte Hinweise darauf finden lassen, dass diese Reise tatsächlich im Sommer des Jahres 1922 stattgefunden hat: Da ist zum einen im Notizbuch 9 Blatt 42 v das einzelne Wort „Helgoland“ vermerkt. Auch die Eintragung Brechts auf Blatt 21 v des Notizbuchs 15 „Dagebühl“ bezieht sich mit ziemlicher Sicherheit auf die Helgoland-Reise, denn auch 1922 gab es eine Dampferverbindung zwischen dieser Stadt und Helgoland.

1922 war das Jahr, das im Januar mit einer schweren Nierenentzündung in Berlin begonnen hatte und in dem die finanziellen Umstände des aufstrebenden Schriftstellers mehr als prekär waren. Brechts Reisekasse war nahezu leer. In der 2. Junihälfte 1922 schreibt er an Oda Weitbrecht: „Übrigens habe ich keinen Pfennig in der Tasche und

1 Mein herzlicher Dank gilt Eckart Wallmann, dem unbestrittenen Helgoland-Fachmann, für seine kompetente Unterstützung.

2 3gh 4/2022.

3 München 2016, Seite 81 f.

4 Zur Datierung siehe Fußnote 9.

darum denke ich mitunter darüber nach, ob mein Freund Kasack etwas dazu tut daß ich den Kleistpreis kriege, was mich über Wasser höbe ...“<sup>5</sup> Doch erst Ende des Jahres wurde ihm der mit 10.000 Mark dotierte Kleistpreis zugesprochen.

Dass Brecht ohne Murren Paulas Vorschlag, nicht in die Berge, sondern an die Nordsee zu reisen, aufnahm, deutet darauf hin, dass auch er, der das Meer bisher nicht gesehen hatte, sondern über es nur nachgedacht, gedichtet und gesungen hatte, interessiert war, diesbezügliche touristische und darüberhinausgehende Erfahrungen zu machen.

Nachdem Deutschland den Ersten Weltkrieg mit Glanz und Gloria verloren hatte – insbesondere des Kaisers Lieblingsspielzeug, die Flotte, war vernichtet – hatte der Versailler Vertrag in Artikel 115 die Entmilitarisierung von Helgoland angeordnet. Demgemäß musste die Festung Helgoland geschleift werden. Diese Arbeiten wurden im Juli 1922 beendet. Allerdings blieb die Grundkonstruktion erhalten.

Insofern war die Insel deutschlandweit und darüber hinaus in den deutschsprachigen Ländern allgemein wieder in das öffentliche politische und juristische Interesse zurückgekehrt. Die Zeitungen waren jedenfalls voll davon. Möglicherweise erinnerte sich Bertolt Brecht auch an seinen kleinen Artikel, der kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 12. August 1914 in den „Augsburger Neuesten Nachrichten“ unter dem Titel „Die Neuigkeit“<sup>6</sup> erschienen war, in dem es um eine „stille Post“ ging, in der aus einer Besetzung Togos durch die Engländer eine angebliche Besetzung Helgolands durch selbige geworden war.

Ende April 1922 gab die Hamburg-Amerika Linie, Seebäderdienst, erstmalig wieder einen Prospekt mit dem Titel „Nordseebä-



Luftaufnahme von 1922



Foto: Privat

der-Fahrplan 1922“ aus. Im Vorwort hieß es: „Dem Seebäderdienst der Hamburg-Amerika Linie ist es gelungen, den nach Kriegsschluss ausgelieferten Turbinendampfer „Kaiser“ wieder zurück zu erlangen, und wird derselbe nach erfolgtem Umbau die vor dem Kriege so beliebten Nordseebäder-Fahrten Anfang Juli aufnehmen. Dadurch ist unsere Flotte um ein bedeutendes Schiffsmaterial vermehrt worden, was sicherlich von allen Freunden der Nordsee begrüßt werden dürfte. Der ‚Kaiser‘ ist mit 24 Kabinen ausgestattet, wodurch die Bequemlichkeit der Passagiere erhöht wird. Auch der Dampfer ‚Prinzessin Heinrich‘ hat Kabineneinrichtung in beschränktem Maße.“

Im Juni wurden die Dampfer „Adler“ und „Prinzessin Heinrich“ im Wechselturnus und ab 1. Juli der schon genannte „Kaiser“ eingesetzt, im Wechselturnus mit der „Prinzessin Heinrich“.

5 BFA Bd. 28, Seite 165.

6 BFA Bd. 21, Seite 9 und 593.



**Fahrplan von Hamburg nach Cuxhaven und Helgoland**

Hinfahrt	Hamburg St. Pauli Ldgbr.	Cuxhaven		Helgoland	
		ab	an	an	ab
1.–31. Mai 1922					
Dienstag . . . . .	Adler 7.00	12.00–12.30	3.30	—	—
Sonnabend . . . . .	Adler 7.00	12.00–12.30	3.30	3.30–4.00	7.00
1.–15. Juni und 16.–30. Sept					
Dienstag . . . . .	Adler 7.00	12.00–12.30	3.30	—	—
Freitag . . . . .	Pr. Hr. 7.00	11.00–11.30	2.00–2.30	2.30–3.00	6.00
Sonnabend . . . . .	Adler 7.00	12.00–12.30	3.30	—	—
16.–30. Juni und 1.–15. Sept					
Montag, Mittwoch, Freitag	Pr. Hr. 7.00	11.00–11.30	2.00–2.30	2.30–3.00	6.00
Dienstag, Sonnabend . . . . .	Adler 7.00	12.00–12.30	3.30	—	—
1. Juli bis 31. August (außer 1. Juli, 1. August)					
Sonntag . . . . .	Kaiser 7.30	11.00–11.30	2.00–2.30	2.30–3.00	6.00
Montag, Mittwoch, Freitag	Kaiser 7.30	11.00–11.30	2.00–2.30	2.30–3.00	6.00
Dienstag, Donnerstag, Sbd.	Pr. Hr. 7.30	11.30–12.00	2.30–3.00	3.00–3.30	6.30

Die Nachtzeiten von 6.22 abends bis 5.22 früh sind durch Unters

Es spricht viel dafür, dass die Reise im Juli oder August stattgefunden hat. Zwar gibt es in der detaillierten Auflistung von Werner Hecht<sup>7</sup> nichts Konkretes über diesen Zeitraum. Immerhin, der Zeitraum von Anfang Juli bis Anfang September 1922 nimmt – und das ist selten – nur eine Dreiviertelstunde ein. Die Lücken sind so groß, dass die 4-Tage-Reise ohne weiteres hier stattgefunden haben kann. Denn in diesem Zeitraum gibt es so gut wie keine Briefe oder Tagebucheinträge.

Auch nach heutigen Maßstäben ließ sich die Reise von Augsburg aus gut bewältigen. Innerhalb eines Tages war Hamburg pünktlich mit der Deutschen Reichsbahn zu erreichen. Ein Hotel konnte sich das Paar nicht leisten und man wohnte, so Paula Banholzer, bei Hamburger Bekannten. Diese könnten die Familie von Marie Palitzsch gewesen sein, die in der Straße „Oben Borgfelde 68“ (Borgfelder Straße 68) wohnte.<sup>8</sup> Wenn Paula Banholzer berichtet,

„ein Freund von ihm, bei dessen Mutter wir in der Nähe des Hafens übernachteten, führte mich dann (auf der Rückfahrt, U. F.) nach St. Pauli und über die Reeperbahn“, so spricht das dafür, denn die Entfernung zum Anleger war tatsächlich nicht weit (knapp 4 km) für eine Großstadt.

„Rechtzeitig standen wir am nächsten Tag auf, denn ich hatte vor“, so Paula Banholzer, „mir nun doch den Hamburger Hafen noch ein wenig anzusehen. Zum 1. Mal in meinem Leben sah ich die Werften, die Elbe, die vielen Schiffe des Hamburger Hafens und spürte die besondere Atmosphäre.“ Viel Zeit dafür war nicht viel, denn die Abfahrt an den St. Pauli Landungsbrücken war 7:30 Uhr im Juli und August.

Während Paula Banholzer die Eindrücke der ersten Reise auf hoher See auf sich wirken lassen wollte, war Brecht weniger sentimental und emotional gestimmt, zumal, welch Zufall, „Werner Krauss<sup>9</sup>, der Schau-

7 Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, Seite 141.

8 Siehe dazu Brechts Notizbücher NB 15, Seite 38 v, und die Erläuterung auf Seite 530 f.

9 Die Redaktion der brechtschen Notizbücher datiert im Kontext des von Brecht notierten Namens in NB 13, zu Blatt 7r, S. 441, die Helgoland-Reise auf „wohl im Sommer 1922“, ebenso in NB 9, zu Blatt 42v, S. 592. Während sie andererseits meint, die Reise habe erst ein Jahr später stattgefunden, NB 15, zu Blatt 38v, S. 531. Ich gebe der Überzeugung Ausdruck, dass 1922 das richtige Jahr ist. Der Helgoland-Ex-



Helgoland 16. Sept. 1922

spieler, der freudig auf Brecht zukam und ihn überschwenglich begrüßte“, einer der Passagiere war, so Paula Banholzer, sodass sie sich zur Statistin degradiert fühlte. Es scheint, dass das manchmal gar nicht so ungefährliche Ein- und Ausbooten unproblematisch verlief.

Auch in der Sommersaison 1922 rühmte sich die Insel Helgoland eines „Neuen Theaters“. Darüber berichteten die Tageszeitungen, wie zum Beispiel das „Neue Wiener Journal“ vom 27. Mai 1922:

Komponist Theodor Wottig, Musikdirektor in Karlsruhe, für das Neue Theater in Helgoland wurde als künstlerischer Leiter der bekannte Münchener Direktor des ehemaligen Kleinen Theaters Hermann Wagner verpflichtet. Der Spielplan wird hauptsächlich modernes Schan- und Volksstück bringen. sowie auch viele namhafter Künstler. Den Regeln der Wahlspiele eröffnet der bekannte Berliner Charakterdarsteller Eugen Klöpfer, ein Schüler Hermann Wagners.

Bis 1910 war das Helgoländer Theater nur eine „Bretterbude“ gewesen, wie Eckart Wallmann richtig bemerkt<sup>10</sup>. Doch ab dem 9. Juli 1911 war ein Neubau in Betrieb:

Das Theater hatte 400 Plätze, die Spielzeit lief in der Regel von Anfang Juli bis Mitte September. Die „Illustrierte Zeitung“ schrieb: „Das neue, massiv gebaute Theater ist mit allen technischen Errungenschaften der Neuzeit ausgestattet.“<sup>11</sup> Ob jedoch tat-

perte Eckhard Wallmann sieht es übrigens genauso, Helgoland: Eine deutsche Kulturgeschichte, Hamburg 2017, Seite 589.

10 Helgoland: Eine deutsche Kulturgeschichte, Hamburg 2017.

11 Illustrierte Zeitung, Leipzig/Berlin/Wien/Budapest, vom 3. August 1911, Seite 235.



Foto Illustrierte Zeitung

sächlich gespielt wurde, ist mehr als fraglich.

Der Aufenthalt der beiden verlief für Brecht unerfreulich, denn ihm, der später dichten sollte, „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“, ging das Geld aus. Paula Banholzer: „Nach zwei Tagen fiel mir dann auf, daß Bert nicht mehr so gut gestimmt war. An mir konnte es nicht liegen: das hätte er mir längst gesagt. ... Dann bemerkte ich, daß er knauseriger wurde und die Pfennige zu zählen begann. Am zweiten Tag gingen wir weder mittags noch abends ins Restaurant zum Essen, sondern kauften uns nur Butter und Brot.“<sup>12</sup>

Und zu guter Letzt, während der Rückfahrt nach Hamburg, klagte Brecht plötzlich über Ohrenschmerzen und musste in Hamburg unverzüglich einen Arzt aufsuchen. Am nächsten Morgen waren die Ohrenschmerzen verschwunden und die beiden fuhren nach Berlin. „Ich fuhr allein nach Hause. Offensichtlich hatte er sich wieder etwas Geld besorgt, denn auf dem Bahnhof kaufte er mir ein Sitzkissen für die Fahrt, damit ich nicht so lange auf den Holzbänken sitzen musste. Das sind auch Kleinigkeiten, die man nie vergißt.“<sup>13</sup>

Ja und nein: Brecht hat sie jedenfalls vergessen oder verdrängt. ¶

12 Paula Banholzer, ebenda Seite 83 f.

13 ebenda, Seite 85.

## „LIEBER BRECHT ...“

## Ein unbekannter Brief Slatan Dudows an Brecht aus dem Jahr 1939

Helmut G. Asper / Nedjma Moussaoui

Am 7. Oktober 1939 schrieb der Regisseur Slatan Dudow aus seinem Exil in Paris einen Brief an seinen Freund Bertolt Brecht ins schwedische Lidingsjö: „Vor drei Wochen habe ich Ihnen auf Ihren Brief hin, die Personalien von meiner Frau und mir zugeschickt. Hoffentlich haben Sie die inzwischen erhalten.“<sup>1</sup> Von diesem bisher unbekanntem und als verschollen geltenden Brief wurde erst kürzlich ein Durchschlag im Fonds Slatan Dudow in der Cinémathèque française in Paris aufgefunden. Bei seiner Ausweisung aus Frankreich 1940 musste Dudow zahlreiche Unterlagen zurücklassen, die von der französischen Polizei konfisziert wurden. Ein Teil davon gelangte in die Cinémathèque française durch die ebenfalls aus Nazi-Deutschland emigrierte Filmhistorikerin und -archivarin Lotte H. Eisner, die schon seit 1934 mit den Gründern der Cinémathèque Henri Langlois und Georges Franju zusammenarbeitete und von 1945 bis 1975 Chefkonservatorin des berühmten Archivs war.<sup>2</sup>

In diesem vom 18. September 1939 datierten Brief bittet Dudow Brecht darum, in Stockholm „das Möglichste“ zu unternehmen, um ihm ein Visum für Schweden zu verschaffen. Denn in Frankreich, wo er seit November 1934 im Exil lebte, musste er schon seit Monaten befürchten, verhaftet und abgeschoben zu werden, weil seine

Papiere abgelaufen waren, wie er Brecht bereits Ende April berichtet hatte:

„Eines Tages klopfte die Polizei an meine Tür und verlangte die Ausweispapiere. Natürlich waren die verfallen und zwar schon seit ein und halb Jahr. Was das in der jetzigen Zeit bedeutet, können Sie sich ja denken. Man hat mich Tags darauf vorgeladen und als ich zur Prefecture kam, hat man mich dabehalten. Ich sollte sofort ausgewiesen werden. Gute Beziehungen mit französischen Persönlichkeiten haben die baldige Freilassung bewirkt und die Ausweisung wurde unterlassen. Nun muss ich rennen jetzt das versäumte nachzuholen, das hat man mir sehr nahegelegt.“<sup>3</sup>

Schon einmal im Februar 1935, nur wenige Monate nach seiner Flucht aus Nazi-Deutschland, war Dudow in Frankreich von Ausweisung bedroht gewesen. Auch damals hatte er Brecht um Hilfe gebeten und versucht, ein Visum für Dänemark zu bekommen, doch konnte die Ausweisung abgewendet werden. Dudow hatte als Beruf „Regisseur“ angegeben und dafür keine Arbeitserlaubnis und folglich keine Aufenthaltserlaubnis erhalten, weil die Beschäftigung von Ausländern im Film in Frankreich streng kontingentiert war. Als Folge der Weltwirtschaftskrise Anfang der 1930er Jahre waren zahlreiche französische Filmschaffende arbeitslos und deshalb hatte die *Fédération Nationale des Syndicats d'Artistes Français du Film*<sup>4</sup> bereits im April 1933 durchgesetzt, dass die französische Regierung per Dekret den Anteil von Auslän-

1 Brief v. 7.10.1939 in: Hermann Haarmann, Christoph Hesse (Hrsg.): *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, 3 Bde. Berlin/Boston 2014, Bd. 2, S. 996f.

2 Ein weiterer Teil von Dudows konfiszierten Unterlagen befindet sich in den Archives nationales, Paris: „Papiers du réalisateur de cinéma Slatan Dudow“ (1936–1939), côte AB/XIX/3562, dossier 6.

3 Brief v. 19.4.1939, in: *Briefe an Bertolt Brecht* a.a.O., Bd. 2, S. 913f.

4 Die *Fédération* war die Dachorganisation aller Filmschaffenden und der verschiedenen Zweige der Filmindustrie.

dern in den Studios begrenzte.<sup>5</sup> Auf Anraten seines Anwalts änderte Dudow deshalb seine Berufsbezeichnung in „Geschäftsführer“ der von ihm mit gegründeten DUDA-Filmgesellschaft, denn dafür benötigte er in Frankreich keine Arbeitserlaubnis.

Aber auch mit Arbeits- und Aufenthaltserlaubnis blieben die Exiljahre in Frankreich für Dudow schwierig und waren geprägt „von persönlicher Entwurzelung, wirtschaftlicher Unsicherheit und beruflicher Instabilität.“<sup>6</sup> Entgegen seinen Erwartungen war es ihm in fünf Jahren nicht gelungen, in Frankreich einen Film zu produzieren, und die DUDA-Filmgesellschaft war 1939 überschuldet, weil auch der von internationalen kommunistischen und sozialdemokratischen Organisationen unterstützte Verleih von Dudows Filmen *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* und *Seifenblasen/Bulles de Savon* finanziell ein Fehlschlag gewesen war. Auch die von Dudow in Paris inszenierten Uraufführungen von Brechts antifaschistischen Stücken *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937) und *99 % Bilder aus dem Dritten Reich* (1938)<sup>7</sup> brachten trotz großer Anerkennung finanziell kaum etwas ein, weil sie als deutschsprachige Aufführungen singuläre Ereignisse blieben und lediglich zwei- bzw. dreimal gegeben werden konnten.

Deshalb geriet Dudow „wegen Vergehens gegen die Meldeverordnungen, finanzieller Schwierigkeiten und seiner politischen Aktivitäten zunehmend ins Visier der fran-

zösischen Behörden“<sup>8</sup>. Als bulgarischer Staatsbürger wurde Dudow nach Kriegsbeginn im September 1939 zwar zunächst nicht verhaftet wie die deutschen Emigranten und in ein Konzentrationslager eingeliefert, aber er wurde bereits unter Hausarrest gestellt. Und weil die Gefahr bestand, nach Deutschland abgeschoben zu werden, bemühte er sich, ein Visum für das neutrale Schweden zu erhalten, und Brecht, der selbst mit Hilfe prominenter schwedischer Schriftsteller und Politiker eine Aufenthaltsbewilligung erhalten hatte, war bereit, seinem Freund und Weggefährten dabei zu helfen:

„Lieber Brecht,

Ihren Brief habe ich bekommen und Ihre Bemühungen haben mich sehr erfreut, weil ich auch da ein Schimmer von Hoffnung sehe. Mir scheint ein Versuch dort Filme zu produzieren leichter realisierbar als hier und auch die Filmstudien könnte ich dort weiter fortsetzen, daher bitte ich Sie alles daran zu setzen eine baldige Einreiseerlaubnis zu erwirken, wie auch die Situation in Europa sich entwickelt.

Die Einladung von Herman Greid habe ich bekommen und ich bitte Sie ihm meinen herzlichen Dank zu übermitteln. So sehr die Einladung im richtigen Moment kommt, fürchte ich, sie wird allein in der jetzigen Situation nicht ausreichend sein. Trotzdem will ich damit versuchen, sowie ich den Pass habe. Meine wirkliche Hoffnungen setze ich auf eine Einwirkung von Stockholm direkt und ich bitte Sie nochmals das Möglichste zu versuchen. Ich versichere Ihnen meinen aufrichtigen Dank und hoffe, wir sehen uns bald.

Paris den 18.9.39 Herzlichst  
Ihr

*Meine Personalien*

Zlatan Todoroff D o u d o f f

Geboren am 30 Januar 1903 in Zaribrod,  
Wohnhaft 7 rue du Dragon, Paris (6)

Carte d'identité (Aufenthaltserlaubnis in

5 Siehe: *La Cinématographie française*, Nr. 764 v. 24 Juni 1933, S. 45.

6 Nicki Rittmeyer: „Lage erfordert Visum beschleunigen. Doudoff“ Slatan Dudow in der Schweizer Emigration. In: ... und wer wird die Welt verändern? *Slatan Dudow. Annäherungen an einen politischen Regisseur*. Hg. v. René Pikarski, Nicki Rittmeyer, Ralf Schenk. Berlin 2024, S. 120-171, S. 121.

7 Unter diesem Titel, der auf das Ergebnis der Volksbefragung zum „Anschluss“ Österreichs anspielte, inszenierte Dudow im Mai 1938 in Paris acht Szenen aus *Furcht und Elend des III. Reiches*.

8 René Pikarski, Nicki Rittmeyer: „Arbeiten und nicht verzweifeln“ Slatan Dudow im französischen Exil (1934-1940). In: *Slatan Dudow. Annäherungen* a.a.O., S. 83-119, S. 118.

Frankreich) gültig bis

6.11.1940

Bin Geschäftsführer der DUDA-FILM, 2 rue Pigalle, Paris.

(Da ich Geschäftsführer von DUDA-FILM bin, brauche ich keine Arbeitserlaubnis. Die Firma besteht aus drei Gesellschafter: Einem Franzosen, einer Engländerin und mich.)<sup>9</sup>

Bin Bulgarischer Staatsangehöriger. Ein Pass wird mir von der bulgarischen Gesandtschaft in Paris mit Gültigkeitsdauer von drei Jahre ausgestellt.

In Deutschland war ich von November 1922 bis September 1934.

In Frankreich bin ich seit 6 November bis jetzt.

Religion; Orthodox (griechisch katholisch.)

#### *Die Personalien von meiner Frau:*

Charlotte Doudoff, geb. Starke.

Geboren am 1 Januar 1900 in Frankfurt an d. Oder.

Ehemalige Deutsche Staatsangehörige, durch die Heirat Bulgarin.

Die Ehe geschlossen am 17 Juni 1927  
Gemeinsamer Pass mit mir.

In Deutschland bis November 1935 und seit dem 11.11.35 in Frankreich. – Religion: Protestantin. – Beruf; keinen.<sup>10</sup>

Lieber Brecht,

Ihren Brief habe ich bekommen und Ihre Bemühungen haben mich sehr erfreut, weil ich auch da ein Schimmer von Hoffnung sehe. Mir scheint ein Versuch dort Filme zu produzieren leichter realisierbar als hier und auch die Filmstudios könnte ich dort weiter fortsetzen, daher bitte ich Sie alles daran zu setzen eine baldige Einreiseerlaubnis zu erwirken, wie auch die Situation in Europa sich entwickelt. Die Einladung von Herman Greid habe ich bekommen und ich bitte Sie ihm meinen herzlichen Dank zu übermitteln. So sehr die Einladung im richtigen Augenblick kommt, fürchte ich, sie wird allein in der jetzigen Situation nicht ausreichend sein. Trotzdem will ich damit versuchen, sowie ich den Pass habe. Meine wirkliche Hoffnungen setze ich auf eine Einwirkung von Stockholm direkt und ich bitte Sie nochmals das Möglichste zu versuchen.

Ich versichere Ihnen meinen aufrichtigen Dank und hoffe, wir sehen uns bald.

Paris den 18.9.39

Herzlichst  
Ihr

#### Meine Personalien:

Slatan Todoroff D o u d o f f

Geboren am 30 Januar 1903 in Zaribrad.

Wohnhaft 7 rue du Dragon, Paris (6)

Carte d'identité (Aufenthaltserelaubnis in Frankreich) gültig bis 6.11.1940

Bin Geschäftsführer der DUDA-FILM, 2 rue Pigalle, Paris.

(Da ich Geschäftsführer von DUDA-FILM bin, brauche ich keine Arbeitserlaubnis. Die Firma besteht aus drei Gesellschaftern: Einem Franzosen, einer Engländerin und mich.)

Bin Bulgarischer Staatsangehöriger. Ein Pass wird mir von der bulgarischen Gesandtschaft in Paris mit Gültigkeitsdauer von drei Jahre ausgestellt.

In Deutschland war ich von November 1922 bis September 1934.

In Frankreich bin ich seit 6 November bis jetzt.

Religion; Orthodox (griechisch katholisch.)

#### Die Personalien von meiner Frau:

Charlotte Doudoff, geb. Starke.

Geboren am 1 Januar 1900 in Frankfurt an d. Oder.

Ehemalige Deutsche Staatsangehörige, durch die Heirat Bulgarin.

Die Ehe geschlossen am 17 Juni 1927

Gemeinsamer Pass mit mir.

In Deutschland bis November 1935 und seit dem 11.11.35 in Frankreich. – Religion; Protestantin. – Beruf; keinen.

Der nach Schweden exilierte Regisseur und Schauspieler Herman(n) Greid<sup>11</sup> hatte 1938 im Auftrag des „Schwedischen Hilfskomitees für Spanien“ die schwedische Erstaufführung von Brechts Spanien-Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* inszeniert und zu den Proben und der Premiere war

Chauvet von der Iconothèque der Cinémathèque française Paris.

11 Der in Wien geborene Herman(n) Greid (1892-1972) hatte 1930 das sozialistische Schauspielerkollektiv „Truppe im Westen“ mit gegründet und bis 1932 künstlerisch geleitet. 1933 exilierte er nach Schweden, und weil er dort als Berufsschauspieler nicht arbeiten durfte, ging er in die UdSSR, wo er am Deutschen Gebietstheater Dnepropetrowsk spielte. 1936 kehrte er wegen der stalinistischen Verfolgungen nach Schweden zurück, wo er seitdem dauerhaft lebte und den Arbeiter-Sprechchor „Junge Stimmen“ gründete.

9 Dudows Partner waren der französische Komponist Armand Bernard, der für Dudows Film *Seifenblasen* die Musik geschrieben hatte, und die englische Filmproduzentin Catherine Davis, an deren Kurz-Dokumentarfilmen *Magic Burma* und *Das unbekanntes Indien* Dudow als Cutter mitgearbeitet hatte.

10 Typoskript im Fonds Slatan Dudow Signatur Dudow.5-002-B2, Cinémathèque française. Für die freundlich gewährte Genehmigung zum Abdruck danken wir Dr. Torsten Musial und Nicky Rittmeyer vom Archiv der Akademie der Künste Berlin, die die Rechte an Dudows Nachlass besitzt, und Véronique

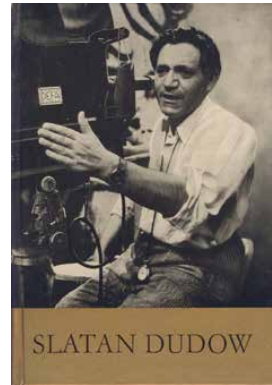
auch Brecht für drei Tage nach Stockholm gekommen. Während Brechts Aufenthalt in Schweden war er dessen Nachbar auf Lidingö, und es entwickelte sich zwischen beiden ein engerer Kontakt.<sup>12</sup> Weil Greid durch seine Heirat mit einer Schwedin die schwedische Staatsangehörigkeit besaß, hatte er auf Brechts Bitte hin Dudow die nötige offizielle Einladung geschickt, die aber dem schwedischen Konsulat in Paris anscheinend nicht ausreichte, das noch weitere Angaben auf amtlichen Fragebögen verlangte, wie aus Dudows Brief an Brecht vom 7. Oktober 1939 hervorgeht.

Danach sind keine weiteren Briefe in dieser Angelegenheit erhalten und es ist unklar, ob Dudow seine Flucht nach Schweden noch weiterhin betrieben hat. Fest steht nur, dass sich seine Hoffnungen auf ein Visum und einen Aufenthalt in Schweden durch die weiteren politischen Entwicklungen zerschlugen. Brecht und Greid konnten ihm nicht mehr helfen, denn beide emigrierten im Frühjahr 1940 nach Finnland, Brecht flüchtete 1941 von dort über die UdSSR in die USA, während Greid 1942 nach Schweden zurückkehrte, wo er zu einem der wichtigsten Vertreter des deutschen Exiltheaters wurde und bis zu seinem Tod 1975 lebte.

Dudow wurde in Frankreich Anfang März 1940 doch noch als angeblicher kommunistischer Agent verhaftet und in das provisorische Sammellager im Tennisstadion Roland Garros eingewiesen. Zu seinem Weitertransport in das berüchtigte Konzentrationslager Le Vernet kam es jedoch zum Glück nicht, denn Dudow erklärte sich einverstanden mit einer Abschiebung nach Italien und gab an, von dort nach Bulgari-

<sup>12</sup> Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. 1. Band 1938 bis 1942. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a.M. 1974, S. 60, Eintrag vom 15.1.1940. Greid hatte mit dem von ihm gegründeten Arbeiterchor „Junge Stimmen“ auch die Schattenspielaufführung von Brechts Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* inszeniert. (Ebda. 54, Eintrag v. 7.12.1939).

*Buch von Hermann Herlinghaus: Slatan Dudow (Henschel Verlag Berlin 1965): Das Cover zeigt Dudow bei den Dreharbeiten zu dem DEFA-Film „Verwirrung der Liebe“ 1958/59*



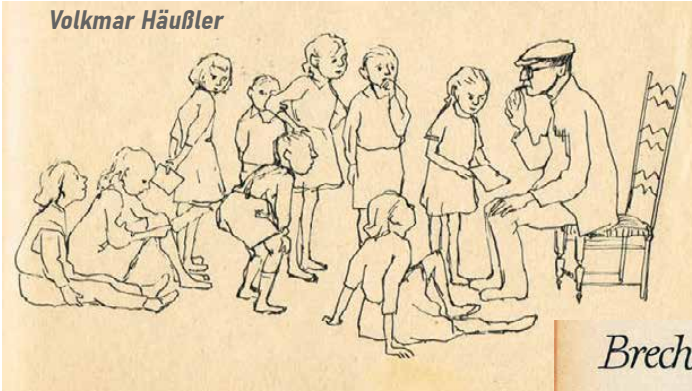
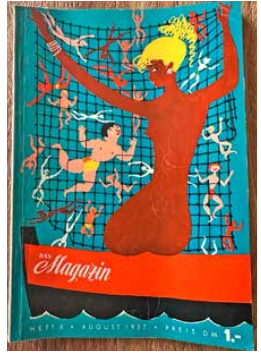
en zurückzukehren, was er aber wohl nie ernsthaft vorhatte. Während seines mehrmonatigen Aufenthalts in Italien gelang es dem schwer Erkrankten mit der Hilfe von Freunden, ein Schweizer Touristenvisum für einen Kuraufenthalt im milden Tessiner Klima zu erhalten. Im September 1940 erhielt Brecht in Finnland die Nachricht „auch dudow ist aus paris entkommen, jedoch mit einer schweren pleuritis, wie es scheint. Er hält sich mittellos in der schweiz auf. Das schlimme ist, daß ich ihm nichts schicken kann.“<sup>13</sup>

Dudow blieb bis nach Kriegsende in der Schweiz, denn sein Visum wurde trotz mancher Schwierigkeiten immer wieder verlängert. Es galt freilich nur für das Tessin und verbot ihm auch jegliche berufliche Tätigkeit, wodurch sowohl seine Bewegungsfreiheit, als auch seine Verdienstmöglichkeiten stark beschränkt waren.<sup>14</sup> Im Juni 1946 kehrte Dudow nach Ost-Berlin zurück, wo er zwei Jahre später, am Abend des 22. Oktober 1948, gemeinsam mit Herbert Ihering und Johannes R. Becher im Klub des Kulturbunds seinen Freund Brecht bei dessen Rückkehr aus dem Exil begrüßte. ¶

<sup>13</sup> *Arbeitsjournal* a.a.O., Bd. 1, S. 133, Eintrag v. 14.9.1940. Pleuritis ist eine Rippen- oder Brustfellentzündung.

<sup>14</sup> Vgl. Slatan Dudow in der Schweizer Emigration a.a.O.

KUNST  
**RUTH BERLAU „BRECHT UND DIE KINDER“  
 MIT ZEICHNUNGEN VON HARRY MÜLLER-EBING**



Vor einiger Zeit hatte mir die Tochter von Elizabeth Shaw und René Graetz ein altes Magazin-Heft vom August 1957 mit einem davor und auch danach unveröffentlichten Text von Ruth Berlau geschickt, den der wenig bekannte Künstler Harry Müller-Ebing mit schönen Zeichnungen illustriert hatte, die sehr an den zarten Strich von Elizabeth Shaw erinnern.

„DAS Magazin“ war in der DDR eine sehr gefragte Zeitschrift und am Kiosk und im Abonnement kaum zu erhalten. Das lag nicht nur an den interessanten Beiträgen, sondern auch am Aktfoto darin, wohl das Einzige in der Presselandschaft, trotz einer allgemeinen FKK-Freizügigkeit an Ostsee und anderen Stränden. Mit einem Wort: als Rarität der allgemeinen Bevölkerung nicht zugänglich.

Ruth Berlau hat im „Magazin“ von 1954 bis 1969 (und dann noch einmal 2004) insgesamt 22 Beiträge zu Brecht geschrieben, die nach meinen Erkenntnissen nie wieder erschienen sind und wohl in ihrem literarischen Nachlass in der University of Wisconsin-Madison schlummern. Ihre Texte handelten überwiegend von Brecht und seinem Theater, und es gab auch eigene Erzählungen von ihr. Sie wurden illustriert von Künstlern wie Kurt Klamann, Werner Klemke, Herbert Sandberg, Karl Schrader, Robert Storm Petersen und natürlich Harry Müller-Ebing. Es war ihr Wunsch, ihre Texte aus dem „Magazin“



in einem Buch veröffentlicht zu sehen. Ihre feste Absicht geht aus einer Notiz am Schluss des August-Heftes 1957 hervor: *Auszüge aus einem noch unveröffentlichten Buch.* Da gab es schon elf Beiträge von ihr im „Magazin“. Leider wurde nichts daraus. Denn das Buch, das sie mit Hans Bunge schrieb, ist ein anderes geworden: *Brechts Lai-tu* – von ihr erzählt.

In „Brecht und die Kinder“ schreibt die Berlau in dichterischer Freiheit von erfundenen Gesprächen Brechts mit Ber-

liner Kindern des Jahres 1947. (Brecht war am 1.11.1947 in Paris und am 22.10.1948 in Berlin eingetroffen. Da traf auch die Berlau Brecht wieder.) Der zweispaltige Text besteht aus einem Vorspruch und vier kurzen Szenen und umfasst mit Titelseite und sieben Illustrationen vier Magazin-Seiten (S. 22–25).<sup>1</sup> Auf der Titelseite ist das Faksimile eines handschriftlichen Notenblattes von Hanns Eislers Vertonung zu sehen. Daneben das Gedicht mit drei kleinen Abweichungen: hier heißt es „Die Pappel am Karlsplatz“ (so wie auf Eislers Notenblatt), in der letzten Zeile „heute“ statt „immer“ und davor steht ein Komma zu viel. Darüber die erste Zeichnung, wo Brecht dem kleinen Jungen Klaus die Hand reicht, den er im „Kreidekreis“ für den Gouverneur haben möchte. Im Vorspruch (63 Zeilen) werden Brechts Verhalten und seine Gedanken beschrieben, und am Ende spricht eine anonyme Person in der Ich-Form.

Aus der Beschreibung im Vorspruch geht hervor, dass 1947 Brechts „zu Hause“ die Wohnung von Ruth Berlau ist, die sich direkt am Karlsplatz befindet (später ist es die Charitéstraße 3). Von einem kleinen Balkon kann er direkt über den Karlsplatz schauen. Hier sieht er Kinder unter der Pappel spielen, erinnert sich an die Kinder im „Kreidekreis“, wo sie „Kopf ab“ spielen und er sie in den Proben mit Stullen versorgte. Er freute sich über das freundliche Grün der durch sein Gedicht (von 1950) berühmten Pappel, während er an seinem Stehpult steht, auf dem er seine „Dreigroschenoper“ (1928) geschrieben hatte. Wenn man bedenkt, dass Ruth Berlau die wirklichen Zusammenhänge kannte, dann war es schon ganz schön mutig von ihr, das Verhältnis von Brecht zu Kindern auf diese Weise durcheinander zu kugeln. Und das vielleicht noch mit einem Anspruch auf Realität. Aber sie nahm 1957 auch vorweg, was sich 1985 in ihrem Buch

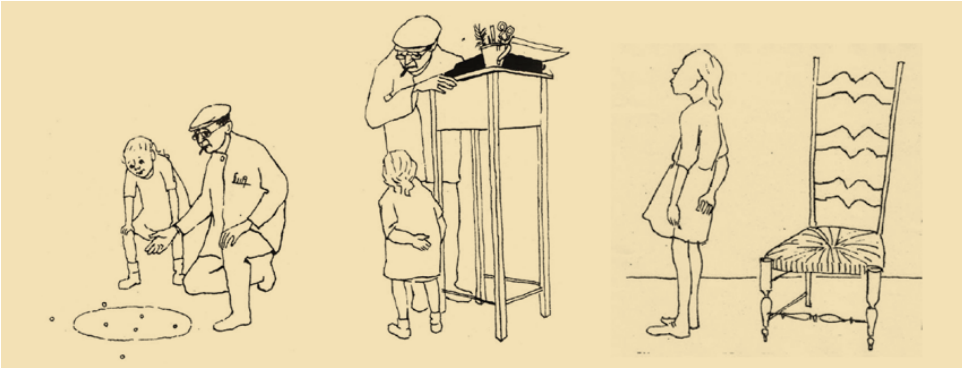


Brechts *Lai-Tu* (S. 230) sinngemäß wieder fand: „dass ein Gedicht wie ein Kurzschluss ist“.

Die folgenden fünf Kurzdialoge lässt sie von fünf Kindern mit Brecht führen. Anfangs geht es um die Pappel am Karlsplatz, dann um Liebe, Murmeln, Kupfergeschirr und den fragenden Brecht. Auf allen vier Bildern, die ihn mit den Kindern zeigen, hat er seine Zigarre im Mund. Doch das ist dem Künstler geschuldet.

Der erste Dialog ist überschrieben: *EIN HALBES JAHR SPÄTER* (35 Zeilen). Da kommt der entsetzte Klaus zu Brecht und berichtet, wie zwei Männer die Pappel umkloppen. Susanne wird geschickt, um nach dem Grund zu fragen. Die Pappel wirft Schatten auf Büros und Wohnungen. Das war Realität. 1954 wurde der Baum gefällt, weil seine Krone die Büros der Polnischen Botschaft verdunkelte. Diese befand sich damals seit der Anerkennung der DDR durch Polen im Oktober 1949 in einem alten Mietshaus in der angrenzenden Luisenstraße 13-14. Doch davor und auch danach gab es immer wieder Fällungen der Pappeln auf dem Karlsplatz. Die Pappel, die Brecht von Berlaus Fenster sah und die ihn zum Gedicht veranlasste, waren wieder hochgewachsene Triebe all der ausnahmslos dort im kalten Winter 1946

<sup>1</sup> Die Texte werden hier interpretiert, weil es die komplizierte Rechtslage ihrer Werke verbietet, diese einfach zu kopieren und zu veröffentlichen.



gefällten Pappeln gewesen. Auch später kam es immer wieder zu Fällungen, aber auch Neupflanzungen, so dass außer der Gedenktafel für Brechts Gedicht dort auch wieder Pappeln zu sehen sind. Eine Chronik über das Schicksal von Brechts Pappel schrieb Uwe Aulich am 31.05.2002 in der „Berliner Zeitung“.

Im zweiten Dialog geht es um *BRECHT LERNT LIEBE UND MURMELN* (48 Zeilen). Von hier an ist alles reine Dichtung. Susanne beklagt, dass Brecht immerfort in seine Schreibmaschine auf dem Stehpult tippt. Sie eröffnet ihm, dass sie David liebt, dessen Murmeln jedes Loch treffen. Sie murmelt gemeinsam, und Brecht gewinnt eine bunte Glaskugel, einen Buckler, wie im Berliner Dialekt eine große Murmel heißt, und steckt sie sofort ein. Als Brecht fragt, wie alt ihr David sei, bescheinigt sie ihm, dass er nichts weiß über Liebe und Murmeln.

Im dritten Dialog wird *WARUM DAS KUPFER?* gefragt (31 Zeilen). Von Klaus, der wissen will, warum die alten Blechtöpfe in der guten Stube stehen. Brecht entgegnet, dass es Kupfer ist in



schöner Form, das er durch all die Länder mitnahm, damit es ihm sein Feind Hitler nicht für seinen Krieg weg nimmt. Wäre es Gold, hätte er es nicht mitgeschleppt.

Im vierten Dialog wissen sie nicht: *WO IST ER, DER SOVIEL FRAGTE?* (35 Zeilen) Irene steht ratlos vor Brechts leerem Stuhl in der Mitte des Arbeitszimmers. In einem sinnlos scheinenden Fragespiel mit einem anonymen Ich wird nach ihm gefragt, der fragte, was sie nicht sagen will. Dann: er schläft. Aber noch lange? Und wo ist er? Es scheinen Notrufe einer enttäuschten und verzweifelten und verstoßen geglaubten Ruth Berlau zu sein.

Die schönen Zeichnungen des Malers Harry Müller-Ebing sind der eigentliche Blickfang in diesem Magazin-Heft. Wäre das Brecht-Kinderbuch nicht Elizabeth Shaw vorbehalten gewesen, so hätten sie dort einen passenden Platz gefunden. Besonders die Zeichnung mit Brecht auf dem Stuhl vor der Kindergruppe weist auf die Shaw hin. Er zeigt Brecht 1957 in einer Haltung, in der die Shaw ihn erst 1970 sah: mit einer Illustration zu den Erinnerungen von Gerhard Holtz-Baumert „Wie Brecht für uns ein Gedicht machte“ in dem Almanach für junge Mädchen „Die Zaubertruhe“, Band 17 des Kinderbuchverlages Berlin 1971, Seite 84f. Ein kleiner Unterschied besteht nur darin, dass die Shaw ihn in einer zurückhaltend-stolzen Pose zeigt, während er sich bei Müller-Ebing den Kindern zuwendet.

Harry Müller(-Ebing) wurde am 12.3.1923 in Leipzig geboren, er starb am 22.5.1984 in Bamberg. Er gilt als äußerst breit ausgerichteter Maler von Landschaften, Städteansichten und Porträts mit ausgeprägter Anlehnung an deutsche Expressionisten. Im Spätwerk ist er dem phantastischen Realismus verbunden. In seiner Familie gab es Maler, Architekten und Musiker, die Familie seiner Mutter war mit der Familie Max Klingers befreundet. So ergab sich eine bis in die Kindheit zurückreichende Begeisterung für die Arbeiten dieser und anderer Künstler seiner Zeit. Er studierte an der Kunstakademie Leipzig und war Meisterschüler bei Walter Tiemann. Nach dem Krieg zog es ihn 1946 nach Bamberg, wo er in das nahe gelegene Angerdorf Ebing zog, das seine Wahlheimat wurde. Daher auch sein Doppelname Müller-Ebing. Als freischaffender Maler und Graphiker arbeitete er für namhafte Buchverlage, in der Werbung und auch für den „Simplizissimus“. Sein künstlerisches Schaffen bestimmte Brechts These „Die Wahrheit ist konkret“. Dieses um das Wort „immer“ verkürzte Lenin-Zitat von 1904 (angeregt durch Hegel und Marx) wurde von Brecht auf einen Dachbalken seines Arbeitszimmers in seinem dänischen Exilort Svendborg geklebt (vgl. GBA Band 12, S. 396). In der Steffinschen Sammlung steht es im Gedicht „An die dänische Zufluchtsstätte“ (GBA Band 12, S. 99), das er 1940 schrieb, aber die Sammlung ist erst nach seinem Tod erschienen (1961). Wenn Müller-Ebing dieses Brecht-Zitat zu seinem Leitbild machte, muss es ihm in seiner Kunst immer gegenwärtig gewesen sein. Sein Werkverzeichnis in einem Katalog, der aus Anlass einer Ausstellung 1994 im Historischen Museum und in der Stadtgalerie Bamberg erschien, verzeichnet fünf Blätter mit Zeichnungen zum literarischen Werk Brechts (um 1956), zwei Tuschezeichnungen „Brecht-Stuhl“ und „Brecht-Karikatur“ (beide 1956), die Totenmaske Brechts und zum Umfeld Porträts von Helene Weigel, Therese Giehse, Gisela May und Hanns Eisler. Er malte interessanterweise 1945 in

*Zum Vergleich:  
Elizabeth Shaws  
ebenfalls sitzender  
und rauchender  
Brecht im Profil  
(1970)*



Öl auf Hartfaserplatte einen „Kinderkreuzzug“, der wohl keine Beziehung

zu Brecht hat. Aber dieses Thema bewegte ihn auch. 1946 gibt es auch eine Skizze dazu. Die Originale liegen im Archiv des Historischen Museums Bamberg und sind gegenwärtig nicht zugänglich. Vielleicht gelingt mir der Zugang für eine spätere Besprechung. Bedauerlich auch, dass es nur noch ein Magazinheft gibt, das Arbeiten von ihm zeigt. Im Heft 6/1957 hatte er Gelegenheit, acht politische Karikaturen in Herbert Sandbergs „Der freche Zeichenstift“ beizutragen. Ende der 60er und in den 70er Jahren beschäftigte er sich mit hörsprachgeschädigten Kindern und gewann neue international anerkannte Erkenntnisse in der Gehörlosenbildung. „Entwicklung des Kindes durch das Lernen mit bildnerischen Mitteln“ war seine Alternative zur Gebärdensprache, die doch nur „Eingeweihten“ zugänglich ist. Er hatte den Lehrberuf gewählt, lehrte als Lehrer an der Gehörlosenschule in Bamberg und erarbeitete Lehrbücher und Lehrpläne für Sonderschulen.<sup>2</sup>

Man sieht den Zeichnungen seine Freude an den Phantasien der Berlau an. Schon früh muss er die Verantwortung des Künstlers für die Entwicklung der Kinder gespürt und hier in Brecht einen Gleichgesinnten gefunden haben. ¶

<sup>2</sup> Diese Infos entnehme ich einem Artikel von Paul Ultsch 1975, Uni Würzburg, über „Fränkische Künstler der Gegenwart: Harry Müller“.

# UNREGELMÄSSIGER RHYTHMUS UND DIALEKTISCHES DENKEN: BRECHTS SCHÖPFERISCHE ANEIGNUNG CHINESISCHER POESIE

## XUE Song<sup>1</sup>

Die Faktoren, die Brechts Übersetzung chinesischer Lyrik beeinflussten, reichen über seine poetologischen Übersetzungsprinzipien hinaus. Ein wesentlicher Aspekt ist auch der Wandel in seinem eigenen dichterischen Schaffen. Die Übersetzung chinesischer Gedichte lässt sich in hohem Maße als Teil seiner poetischen Erneuerungspraxis verstehen. Wie bereits erwähnt, erläuterte Brecht im Kommentar zu seiner 1950 veröffentlichten Übersetzung *Chinesische Gedichte* die Hintergründe, Quellen sowie die Prinzipien und Methoden seiner Übertragung, wobei er sich an Arthur Waleys englischer Ausgabe orientierte. Insbesondere in Bezug auf Bai Juyis Biografie sowie dessen kritischen und leicht verständlichen Stil nahm Brecht gezielte Selektionen und Umarbeitungen vor, die seinen Intentionen entsprachen.<sup>2</sup>

In Bezug auf die von ihm überarbeitete Proodie der *Chinesischen Gedichte* bemerkte Brecht:

„Die Originale sind auf chinesische Art gereimt, das heißt auf Vokale. Die deutsche Übertragung benutzt die unregelmäßigen Rhythmen der Deutschen Kriegsfiel. Ein Teil der dichterischen Schönheit der Originale besteht im Schriftbild, der Auswahl und Zusammenstellung der symbolischen Schriftcharaktere; er kann natürlich nicht gerettet werden.“<sup>3</sup>

Die von Brecht genannten „unregelmäßi-

gen Rhythmen“ wurden bereits in seiner ersten systematischen Beschäftigung mit chinesischer Lyrik 1938 theoretisch reflektiert. In seinem ebenfalls 1938 entstandenen „[Nachtrag zu: ‚Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen‘]“<sup>4</sup> äußert Brecht, dass streng regulierte Rhythmen auf ihn eine unangenehm narkotisierende Wirkung ausübten – ähnlich monoton wiederkehrenden Geräuschen (z. B. tropfendes Wasser auf ein Dach oder das Summen eines Motors), die den Menschen in eine tranceartige Bewusstlosigkeit versetzen können und so jegliche intellektuelle Anregung verhindern.<sup>5</sup>

Für Brecht sollte Dichtung rational und lebensnah, also politisch und zweckorientiert sein. Er forderte eine Poetik der Weltaneignung, vergleichbar seinem epischen Theater. Die „glatte Harmonie“ der traditionellen Versformen verdeckte, so Brecht, die Widersprüche, Kämpfe und Gewalten zwischen Menschen; Dichtung solle nicht sedieren, sondern zum Denken anregen. Seine Übertragung *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer*, entstanden kurz nach Brechts Rückkehr in die DDR nach dem Zweiten Weltkrieg, wurde in den *Gesammelten Werken in 20 Bänden* (1967) im Abschnitt *Übersetzungen Bearbeitungen Nachdichtungen* veröffentlicht. In dieser Übertragung wendet Brecht eine freie Bearbeitungsmethode an, indem er sich bewusst vom Referenztext entfernt, Kürzungen und Erweiterungen vornimmt, frei interpretiert und zugleich seine eigene rationale Reflexion einarbeitet, um die Realität der Nachkriegs-DDR zu spiegeln.

1 School of Foreign Languages, Shanghai Jiao Tong University, 200240 Shanghai, China.

2 Song Xue: Poetische Philosophie — philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption. München: Iudicium Verlag, 2019, S. 151-153.

3 GBA Bd. 11, S. 387.

4 GBA Bd. 22, S. 364 f.

5 GBA Bd. 22, S. 364.

152

8

Mao Tse Tung

Gedanken bei einem Flug über  
die Grosse Mauer

Unter mir das Bild der Nörlichen Landschaft.  
Zehntausend Meilen geflügelter Schnee.  
Unbeweglich

Der Gelbe Fluss, von solcher Höhe  
Nicht mehr reissend. Zwischen ihm und uns  
Hauchzarte Wolkenbüschel aus Weiss und aus Purpur.  
Weidland und Äcker zu beiden Seiten  
Der Grosse Mauer. Wie viele Freier schon  
Sich vor ihnen verbeugten!

Alle die armseligen  
Könige der Tsch'in und der Han  
Die nur wenig wussten.  
Die Tang und die Sung, mit dem Leichtsinne im Übermass!  
Und der hochmütige  
Einzige Sohn einer Dynastie, der Tschingis-Khan  
Mehr als den Hogen spannen  
Konnte auch er nicht.

Alle verdarben.  
Aber auch heute  
Seht euch die grossen Herren an: immer noch  
Voll der alten schlimmen Begehrlichkeit!

Mao Tse Tung  
(Nach einer wörtlichen Übersetzung  
von Wu An und Fritz Jensen)

Bruch, Hauptmann.

Typskript „Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer“, geschrieben von Elisabeth Hauptmann, Akademie der Künste, Berlin, Elisabeth-Hauptmann-Archiv 6 (alt), 152, © Suhrkamp.

Als Brecht im Dezember 1948 von Hanns Eisler das Mao-Gedicht in der Übertragung von Fritz Jensen erhielt, nannte er es in seiner *Journal*-Notiz vom 29.12. *Ode des Mao Tse-tung*.<sup>6</sup> Dabei ist die Wahl des Gattungsbegriffs „Ode“ eindeutig auf Jensen zurückzuführen, dessen Version den Titel *Chinesische Ode* trägt. Da die chinesische Gattung „Ci“ in der deutschen Literaturtradition kein Äquivalent besitzt, ist Jensens Rückgriff auf die klassische westliche Form der „Ode“ – einer oft reimlosen, gehobenen Gedichtform mit musikalischem Ursprung – nachvollziehbar. In seiner Bearbeitung entschied sich Brecht jedoch für den Titel *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer*, was seine Absicht zur Neugestaltung verdeutlicht: Durch Bearbeitung und Umdeutung wollte er eigene Gedanken ausdrücken.

In seiner Fassung hebt Brecht die Vorstellung eines poetischen Schaffens „während des Fluges“ hervor. So wird in seiner Übersetzung aus der in Jensens Text beschriebenen „herrlichen Nordlandschaft“ das nüchterne „Unter mir breitet sich das nördliche Land“. Zudem ergänzt Brecht weitere Beschreibungen aus der Vogelperspektive, etwa: „Der Gelbe Fluß, / von solcher Höhe / Nicht mehr reißend. / Zwischen ihm und uns.“<sup>7</sup> Hier ist der Gelbe Fluss „nicht mehr reißend“ weil er „von solcher Höhe“ gesehen wird. Im chinesischen Original ist der Fluss „nicht mehr reißend“, da er zugefroren ist.

Die Änderung des Titels spiegelt Brechts bewusste Abkehr von der ursprünglichen Intention Maos wider – eine kreative Neufassung, die Brechts poetischer Freiheit und seinen ideologischen Anliegen entspringt. Der poetische Sprecher schafft das Gedicht im Flug über die Große Mauer und beschreibt die Landschaft unter sich. In der Bearbeitung nutzte Brecht seine interpre-

tative Freiheit intensiv; sein dichterischer Rhythmus wird im deutschen Text deutlich spürbar. Brecht „kommt nicht in Versuchung, ein Gedicht getreu wiedergeben zu wollen, das er nicht gekannt hat.“<sup>8</sup>

Strukturell besteht das Original aus zwei Strophen, während Jensen diese Gliederung aufhebt und das gesamte Gedicht als eine Einheit darstellt. Brecht wiederum unterteilt Jensens Fassung in drei Abschnitte und kürzt den Text erheblich: Während das chinesische Original 25 Zeilen umfasst und Jensens Fassung 30, reduziert Brecht das Gedicht auf 21 Zeilen. Dabei verkürzt er insbesondere die Beschreibungen der natürlichen Szenerie in der ersten Strophe deutlich. Diese werden bei ihm nur noch knapp umrissen. Sechs Verse mit eindrucksvollen Landschaftsbildern, die Jensen bereits entfernt und durch ein fehlinterpretiertes Bild ersetzt hatte („Und über ihm hauchzarte Bündel/ aus Purpur und Weiß“ statt „in roten Gewändern mit weißem Schmuck“), fehlen auch bei Brecht vollständig. Doch Brechts Version ist – losgelöst von der chinesischen Vorlage – eine eigenständige bildliche Rekonstruktion auf Basis des Gesamteindrucks.

Wie bereits hervorgehoben, war für Brecht das Vermitteln von „Gedanken und der Haltung des Dichters“ das höchste Übersetzungsprinzip. Dies gilt auch für seine Bearbeitung von *Qinyuanchun* • *Schnee*, wobei der revolutionäre Geist des lyrischen Ichs erhalten bleibt. Besonders auffällig ist seine Entscheidung, die letzten fünf Zeilen in eine eigene Strophe zu überführen – ein deutlicher Hinweis auf eine bewusste Umdeutung. Die zweite Strophe, in der historische Herrscher kritisiert werden, dient als Vorbereitung für die abschließende dritte Strophe, in der Brecht ausruft: „Alle verdarben. / Aber auch heute / Seht euch die großen Herren an: immer noch / Voll der alten

6 GBA Bd. 27, S. 293

7 Hervorhebung durch die Autorin.

8 Antony Tatlow: Brechts chinesische Gedichte, S. 153.

schlimmen Begehrlichkeit!<sup>9</sup> Diese Schlussverse haben sich gänzlich vom Original entfernt und greifen die ironisch-kritische Haltung aus Jensens Übersetzung auf. Sie durchbrechen die Maske der Herrschenden und rufen zur kritischen Auseinandersetzung mit der Realität auf.

Brecht nutzt Jensens „Fehlübersetzungen“ als Ausdrucksmittel für eigene Aussagen. Er reorganisiert die poetische Struktur, verleiht der Übersetzung seine Handschrift und schafft ein stilistisch eigenständiges Werk. Im Gegensatz zu Jensens oft sperrigem Stil ist Brechts Übertragung zugänglicher und dennoch ausdrucksstark. Inhaltlich folgt sie seiner dichterischen Linie: Die Direktheit der Schlussverse entspricht seiner bevorzugten „didaktischen“ Ausdrucksweise, die zum rationalen Denken auffordert. Die dreiteilige Gliederung – Naturbeschreibung, historische Kritik und gesellschaftspolitischer Appell – strukturiert die Aussage klar und steigert sich dramaturgisch.

Auf der Grundlage von Jensens Übersetzung verfasste Brecht seine eigene Version des Gedichts – dabei zeigt sich jedoch deutlich, dass Brechts Übersetzung keineswegs, wie von einigen westlichen Forschern angenommen, zu einer Rückkehr zum chinesischen Original führt. Er wählt weder den Originaltitel *Schnee* noch die alternative Bezeichnung *Chinesische Ode*, sondern betitelt das Gedicht bewusst mit *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer*, was bereits eine thematische Umdeutung signalisiert.

Die entscheidende Abweichung in Jensens Übersetzung liegt in den letzten drei Zeilen, deren Bedeutung er grundlegend missverstanden hatte. Dieser Fehler war jedoch nicht intentional: Jensen, von Beruf Arzt und als Medienarbeiter tätig, hat-

te primär das Ziel, chinesische Literatur in den deutschsprachigen Raum zu übertragen. Seine Übersetzung versteht sich somit als objektive kulturelle Vermittlung, auch wenn sie inhaltlich vom Original abweicht – was durch seine spätere Korrekturversion belegt wird.

Im Gegensatz dazu stellt Brechts bewusste Übernahme und Umarbeitung dieser Übersetzung eine aktive Aneignung dar – eine zweite Interpretation, die seine eigene Haltung widerspiegelt. Besonders die ideologischen Aussagen in den letzten drei Zeilen von Jensens Übersetzung stießen bei Brecht auf Resonanz. Als er nach fünfzehn Jahren Exil in die DDR zurückkehrte, sah er in der Umarbeitung von Maos Gedicht eine Möglichkeit, seine eigene Kritik an den „großen Herren“ seiner Gegenwart zu formulieren – jenen, die er als Symbol der Dekadenz und des moralischen Verfalls empfand.

Brechts aktive Aneignung von Maos Gedicht *Qinyuanchun* • *Schnee* lässt sich auch als Ausdruck seiner Faszination für China unter der Führung Maos verstehen – ein Land, das in kultureller wie politischer Hinsicht eine doppelte Alterität verkörperte. Diese Faszination drückte sich sowohl in einer produktiven „Fehllektüre“ des Textes als auch möglicherweise in einer symbolischen kulturellen Flucht aus.

So soll Brecht gegen Ende seines Lebens sogar in Erwägung gezogen haben, erneut ins Exil zu gehen – diesmal nach China.<sup>10</sup> Dieser Gedanke speiste sich einerseits aus seiner tiefen Enttäuschung über die repressiven Strukturen und die zunehmend autoritäre Kulturpolitik der jungen DDR, andererseits spiegelte er Brechts andauernde Begeisterung und sein lebhaftes Interesse an der neuen sozialistischen Ordnung in

<sup>10</sup> Werner Hecht: Brecht Chronik. 1898–1956. Frankfurt am Main 1997, S. 1021. – Vgl. auch: Dieter Henning, „Bidi“ in Buckow und Peking: Brecht und das „chinesische Exil“, 3gh 4/2022, S. 22–28.

9 GBA Bd. 11, S. 266.

China wider. China wurde für ihn zu einem geistigen Zufluchtsort – ein imaginiertes Gegenbild zur politischen Realität Europas.

Die literarische Rezeption steht dabei oft in engem Zusammenhang mit der ideologischen Identifikation mit dem Autor. Im Falle Brechts äußerte sich diese Identifikation in einer offenen Bewunderung für Mao Zedong und sein dichterisches Werk.

Brecht scheute sich nicht, seine Hochachtung im Alltag zu zeigen: So hängte er ein Porträt Maos in seinem Arbeitszimmer auf.<sup>11</sup> Im Jahr vor seinem Tod beauftragte er sogar seinen langjährigen chinesischen Mitarbeiter, Übersetzer und Kalligraphen Yuan Miaozi, eine kalligraphische Abschrift von Maos Gedicht *Qinyuanchun • Schnee* anzufertigen. In einem Dankesbrief vom 31. August 1955 schreibt Brecht: „Haben Sie vielen Dank für das Aufschreiben des Mao-Tse-tung-Gedichts. Ich habe es an die Wand gehängt.“<sup>12</sup> Dieses Werk blieb bis zu seinem Lebensende an der Wand seines Arbeitszimmers in der Berliner Wohnung hängen – als stiller Begleiter und Symbol seiner geistigen Nähe zu China.

In seinen letzten Jahren schätzte Brecht Maos Gedanken zur revolutionären Dialektik hoch ein und betrachtete ihn als einen großen Dialektiker unter den führenden Sozialisten. Brechts Gedicht *1954, Erste Hälfte* bezieht sich ausdrücklich auf Maos Schrift *Über den Widerspruch*.<sup>13</sup> Über die Anregung und den Nutzen von Mao Tse-tungs Text berichtete Brecht im Brief an Yuan Miaozi: „Wir haben im Theater großen Nutzen von Mao Tse-tungs Schrift über den Widerspruch.“<sup>14</sup> Während dieser Zeit

hängte sich Brecht ein Foto Mao Tse-tungs über seinen Schreibtisch.<sup>15</sup>

### Schlussbetrachtung

Die Dichtung *Qinyuanchun • Schnee* von Mao Zedong zeugt einerseits von seinem revolutionären Ehrgeiz, andererseits reflektiert sie zugleich die lange Tradition der chinesischen Lyrik. Obwohl Brechts Version an manchen Stellen von der Vorlage abweicht, bleiben die revolutionäre Haltung der Gedichte sowie seine große Begeisterung und Anerkennung gegenüber Mao deutlich erkennbar. Brecht rekonstruierte Maos Gedicht in der Form des unregelmäßig rhythmisierten, reimlosen Gedichts – ganz im Sinne seiner in *Die Übersetzbarkeit der Lyrik* entwickelten Prinzipien, welche die Vermittlung von „Gedanken und dichterischer Haltung“ in den Vordergrund rücken. Zugleich setzte er damit die ästhetisch-poetologischen Positionen um, die er in *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* formulierte. Im Rückgriff auf ein vorliegendes Übersetzungsmodell erschuf Brecht eine künstlerische Neufassung, die sowohl zeitgeschichtlichen Bezug aufweist als auch der Vorlage neues Leben verleiht. Dadurch erhielten Maos Gedichte die Möglichkeit, in der DDR rezipiert zu werden und beim Publikum breite Resonanz zu erzeugen.

Mao selbst kritisierte die klassischen Versformen als zu sehr an strenge Metrik gebunden, was die Gedankenfreiheit hemme und das Erlernen erschwere, weshalb sie seiner Ansicht nach nicht gefördert werden sollten. Dennoch nutzte Mao als Politiker und Dichter bewusst traditionelle lyrische Formen, um den neuen Geist der chinesischen Revolution zu artikulieren und seine eigenen revolutionären Ideale auszudrücken. Gerade diese moderne Aneignung traditio-

11 Jürgen Link: Die andere Seite. In: Das neue China: Zeitschrift der Gesellschaft für Deutsch-Chinesische Freundschaft, Sondernummer. Mainz: 15.11.1976, S. 16.

12 GBA Bd. 30, S. 370.

13 GBA Bd. 15, S. 281.

14 GBA Bd. 30, S. 371.

15 Vgl. Jürgen Link: Die andere Seite. In: Das neue China: Zeitschrift der Gesellschaft für Deutsch-Chinesische Freundschaft, Sondernummer. Mainz: 15.11.1976, S. 16.

neller Formensprache fand bei Brecht, der ebenfalls antike europäische Dichtformen zur Darstellung gesellschaftlicher Realität einsetzte, starken Widerhall. So lässt sich feststellen, dass Maos poetische Prinzipien mit Brechts Konzept der „unregelmäßigen Rhythmen der Deutschen Kriegsfiabel“<sup>16</sup> we-sensverwandt sind.

Darüber hinaus formulierte Mao in *Reden bei den Yan'an-Gesprächen über Literatur und Kunst* die Forderung, dass künstlerische Werke nicht nur politische Wirkung entfalten, sondern zugleich über ästhetische Qualität verfügen müssen: „Ein Kunstwerk, das keine künstlerische Qualität besitzt, hat – selbst wenn es politisch fortschrittlich ist – keine Durchschlagskraft.“<sup>17</sup> Politik dürfe daher niemals die freie Entfaltung von Kunst verhindern. Maos Fähigkeit, imaginative, dichte Poesie zu verfassen, die sich deutlich von bloßen „Agitationsparolen“<sup>18</sup> unterscheidet, steht im Einklang mit Brechts Verständnis von Literatur als kreativer Praxis. Gerade weil die kulturpolitischen Bedingungen in der DDR der Nachkriegszeit stark auf eine instrumentalisierende Funktion der Kunst abzielten und staatliche Eingriffe die kreative Freiheit der Autoren einschränkten, erkannte Brecht in Maos Gedicht sowohl das Signal eines fundamentalen gesellschaftlichen Wandels – der „das Gesicht der Welt vollständig ändert“<sup>19</sup> – als auch den potentiellen Auslöser einer erneuten „Renaissance der Künste“.<sup>20</sup> Die von Brecht vorgenommene Übersetzung und Bearbeitung wurde so selbst zu einem zentralen Akt der Annäherung an Maos literarisches Denken.

Brechts Rezeption und kreative Aneignung von Maos Gedichten kann als eine konkre-

te Umsetzung seiner Theorie der „Verfremdung“ in der Lyrik angesehen werden. In der Auseinandersetzung mit Maos Werk schätzte er nicht nur dessen revolutionäre Leidenschaft und das historische Pathos, sondern auch die episch-lyrische Erzählweise und die imposante Bildsprache. Durch die Anwendung seiner „Verfremdungstechnik“ in der poetischen Bearbeitung machte Brecht die ideologischen Inhalte der Gedichte besonders markant und verpasste ihnen eine spezifisch brechtsche Rationalität. So bewahrte er den ideellen Kern der Originale, ohne sie direkt emotional aufzuladen, sondern ermöglichte dem Rezipienten ein verstehendes Erfassen unter Wahrung der ästhetischen Distanz. Brechts Übersetzung ist demnach nicht nur eine Rezeption der chinesischen Revolutionslyrik, sondern zugleich ein paradigmatisches Beispiel seiner poetologischen „Verfremdungsstrategie“, die Kunst als Medium politischer Bildung begreift.

Die detaillierte Rekonstruktion von Brechts Übersetzung und Bearbeitung von *Qin-yuanchun • Schnee* zeigt deutlich: Seine Auseinandersetzung mit chinesischer Lyrik war weder ein Versuch der getreuen Wiedergabe noch eine bloße kulturelle Aneignung, sondern Ausdruck seiner schöpferischen Autonomie. In der chinesischen Dichtung fand Brecht nicht nur eine Quelle der Inspiration, sondern auch einen Spiegel zur Selbstvergewisserung. Sein literarischer Umgang mit der fremden Lyrik war nie bloß adaptierend, sondern stets produktiv, mit dem Ziel einer ästhetischen Transformation. Dieses Ziel ermöglichte Brechts flexible Integration chinesischer Kultur-elemente in sein eigenes Werk. Die Übersetzung von Maos Gedicht war für Brecht letztlich ein Akt der Suche nach einer erneuten „Renaissance der Künste“<sup>21</sup> – ein Weg zur Erneuerung seiner ästhetischen Praxis im Spannungsfeld von Kunst und Politik. ¶

16 GBA Bd. 11, S. 387.

17 Zedong Mao: Reden bei den Yan'an-Gesprächen über Literatur und Kunst. In: Zedong Mao: Ausgewählte Werke Band III. Beijing 1991, S. 870.

18 Ebd.

19 GBA Bd. 27, S. 298.

20 Ebd. S. 293.

21 Ebd.

# „ARTURO UI“: DER EPILOG FÜR DIE FRANKFURTER INSZENIERUNG

## Vorbemerkung

Als ich das Stück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ von Brecht vom Frankfurter Schauspiel zur Inszenierung angeboten bekommen habe, habe ich sofort zugesagt. Das Stück lag schon einige Zeit auf meinem Schreibtisch. Mich interessierte daran die Form der Gangsterstory, die Brecht gewählt hatte, um eine Parabel über die Karriere von Adolf Hitler zu schreiben. Zur Zeit seiner Entstehung 1941 war das Stück höchst aktuell und gegenwartsnah. Für mich stellte sich aber beim Lesen die Frage: Was bewirkt das Stück heute? Kann es mir unsere Gegenwart erklären? Gerade in Deutschland wird „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ von Theatern sehr gern herangezogen, um das Publikum zur Wachsamkeit gegen Demokratieersetzung zu ermahnen, und das Publikum dankt es wiederum mit wohliger Gruseln ob des angeblich absoluten Bösen, das da aus der Vergangenheit heraufbeschworen wird. Angesichts unserer politischen Gegenwart bleibt nach meinem Gefühl Brechts Warnung von damals ziemlich blass: Die berühmte Zeile „Der Schoß ist fruchtbar noch“ aus dem von Brecht nach dem Krieg ergänzten Epilog stimmt so in meiner Erfahrung von Welt nicht mehr. Das Kind ist längst geboren und hat schon längst laufen gelernt. Deshalb wünschte ich mir von Soeren Voima, einem Autor, mit dem mich viele gemeinsame Arbeiten verbinden, einen neuen Epilog, mit dem sich die Figur des Arturo Ui zu unserem Zeitgenossen macht. In der Vorbereitung auf den Text sprachen wir über das Problem, dass die liberale Mitte begreifen muss, dass sie ohne strategische Diskussionen und ohne Programme, die zu den realen Problemen reale Lösungen anbietet, keine Zukunft haben wird. Die Themen der AfD zu kapern, einen Status Quo zu verteidigen und eine Demokratie zu beschwören, die an ganz vielen Punkten nicht

oder nicht mehr funktioniert, wird nicht reichen. Soeren Voima hat einen Epilog geschrieben, der wie eine Rede eines modernen rechten Demagogen daherkommt und der das liberale Publikum, das es sich gerade recht bequem im Theatersessel gemacht hat, beim Anschauen des sogenannten Bösen auf der Bühne, direkt anspricht, es in seinen Meinungen abholt und diese geschickt neu auslegt. Am Schauspiel Frankfurt arbeitete ich mit der Dramaturgin Katja Herlemann zusammen, die über den Suhrkamp Verlag unsere Ergänzung zum Stück der Erbin Johanna Schall erfolgreich vermitteln konnte.

*Christian Weise*

## Epilog

### *Soeren Voima*

Auftritt Ui.

UI / Christoph

Chicagoer und Ciceroer! Freunde!

Mitbürger!

Der Handel mit Grünzeug, ist

Heut in Chicago ausgiebig beschützt.

Ich darf wohl sagen: Durch entschlossenes

Handeln

Von meiner Seite.

Ich nehme euren Dank mit Stolz entgegen.

Der Friede in

Chicagos Grünzeughandel ist kein Traum mehr

Sondern rauhe Wirklichkeit. Und um den Friede-

den

Zu sichern, habe ich heute angeordnet

Daß unverzüglich neue Thompsonkanonen

Und Panzerautos und natürlich was

An Brownings, Gummiknüppeln und so weiter

noch

Hinzukommt, angeschafft werden, denn nach

Schutz

Schrein nicht nur Cicero und Chicago, sondern

Auch andre Städte:

Wo's auch Gemüsehandel gibt.

Sie alle wollen geschützt sein!

FREIHEIT, WACHSTUM, SICHERHEIT.

Das sind doch alles ganz legitime, verfassungsgemäße Wünsche.  
 Die muss man auch verteidigen, seine Überzeugungen, da muss man zu stehen, zur Not mit Gewalt.  
 Da brauchen wir jetzt weder eine Triggerwarnung noch Awareness-Konzept, das ist ja wohl vollkommen selbstverständlich.  
 Mehr brauche ich Ihnen nicht zu sagen, oder?  
 Sie lesen ja auch das Börsenblatt. Sie sehen den Aktienkurs von Krauss-Maffei oder Rheinmetall und wissen Bescheid.  
 Ich übertreibe. Ich übertreibe übertrieben gern, Sie nicht? Alles, was ich hier oben tue oder sage ist eigentlich immer übertrieben, immer XXL. Aber wir übertreiben ja alle immer ein bisschen, oder nicht? Kommen Sie, geben Sie's zu, auch Sie übertreiben ganz gern.  
 Wobei: Sie übertreiben meist Ihre guten Seiten, nicht wahr, Ihr Engagement, Ihre Spendenbereitschaft, Ihr Mitgefühl, Ihre Toleranz, und hey, warum nicht – stell dein Licht nicht unter den Scheffel, heißt es schon bei Bertolt Brecht – während ich, als DER UI, mich hier oben eben ein bisschen fieser mache, als ich eigentlich bin. Fieser machen MUSS sogar, von Berufs wegen.  
 DER UI.  
 DAS SO GENANNTTE BÖSE  
 Weniger ist nämlich nicht, wie oft behauptet wird, MEHR, sondern weniger ist einfach nur WENIGER.  
 Deshalb ist auch meine eigene Rolle in meiner Geschichte maßlos übertrieben. BIGGER THAN LIFE, sonst interessiert das eh keine Sau. Aber Sie da unten, ja, genau Sie, Sie lieben das doch, hab ich recht? Die Souffleuse nicht, die hasst mich dafür, weil ich mich einfach mal an keinerlei Text halte, kein Blatt vor den Mund nehme und sage, was ich will! Zigeunersoße, sag ich einfach mal. Steht nicht im Text, aber sag ich einfach mal. Die Freiheit nehme ich mir.



Christoph Bornmüller als Ui (Foto © Thomas Aurin)

Das wird man doch wohl noch sagen dürfen!  
 Wir leben doch nicht in einer Diktatur, oder?  
 Noch nicht.  
 Und wann hier Schluss ist, bestimme immer noch ich!  
 Und Sie lieben das, oder?  
 Wenn ich hier oben ein bisschen auf die Kacke haue?  
 Gemaltes Bühnenbild,  
 Revolver und Maschinenpistolen!  
 Mafia, Schutzgeld, Mord und Totschlag!  
 Da fehlen jetzt nur noch echte SS-Uniformen von Hugo Boss und man ist im siebten Himmel.  
 Bei einem solch befriedigenden Anblick rufen die innerlich sofort begeistert:  
 NIE WIEDER!  
 Ich bin noch gar nicht richtig aufgetreten, da hat sich bei den Theaterzuschauer:innen schon dieses pädagogisch wertvolle:  
 WEHRET-DEN-ANFÄNGEN-Gefühl eingestellt.  
 Dieses Schwein!  
 Dieser Ewiggestrige!  
 Dieser Verbrecher!  
 DER SCHOSS IST FRUCHTBAR NOCH!  
 Hatte ich diesen Satz schon gesagt?  
 Wo steckt denn die Souffleuse, wenn man sie braucht?  
 Ist die schon nach Hause gegangen, das kann doch nicht wahr sein! Also, hatte ich diesen Satz schon gesagt, ja oder nein?

Aber den musst Du mir doch soufflieren, wenn ich den vergesse, den wichtigsten Satz! Ich liebe diesen Satz. DER SCHOSS IST FRUCHTBAR NOCH, AUS DEM DAS KROCH. Herrlich. DER SCHOSS IST FRUCHTBAR NOCH. Herrgott, dann muss man den halt zunähen, diesen verdammten Schoss, da muss man den eben sterilisieren, wenn er so furchtbar fruchtbar ist. Das kann doch so schwer nicht sein mit den heutigen Mitteln der Medizin. Empfängnisverhütung, Abtreibung, und wenn alles nichts hilft eben Euthanasie, dann ist er nicht mehr fruchtbar, dieser Schoss, oder? Weg damit, weg mit diesem fruchtbaren Schoß! Andererseits: Die Geburtenrate in Deutschland ist ja jenseits von Gut und Böse. Es werden ja kaum mehr Kinder geboren, vor allem keine Deutschen. Da ist ein bisschen Fruchtbarkeit von diesem Schoß doch gar nicht so negativ, oder? Ich schweife ab. Um mich geht's hier sowieso nur am Rande. Wir nehmen uns alle viel zu wichtig, glauben Sie mir. „Der Wählerwille“, „der Kunde entscheidet“ – alles Quatsch, alles Propaganda. Lassen Sie sich das bloß nicht einreden, dass Sie hier irgendeinen Unterschied machen. Die Weltgeschichte ist nicht von einzelnen Menschen wie mir oder Ihnen abhängig. Alles Lüge. Selbst wenn die Taten Einzelner zufällig mal bedeutend waren, also tatsächlich irgendwelche Konsequenzen hatten, sagen wir bei: Helmut Kohl – erinnern Sie sich an den? Ich meine, der hatte ja schon, nicht wahr, der war ja schon, aber was heißt denn das? Gar nix heißt das, der stand da rein zufällig genau zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Der wollte sogar weg von diesem Ort! Der wollte das alles doch gar nicht, der wollte nix damit zu tun

haben, mit diesen Jammerossis, Ehrenwort, der war einfach nur zu fett um wegzukommen und – BUMS – Kanzler der Einheit!

Tja, so kanns gehen. Es gibt in der Weltgeschichte OBJEKTIVE UMSTÄNDE. Und diese objektiven Umstände entscheiden dann darüber, ob meine Tat oder Ihre Tat oder die irgendeines anderen Statisten hier später einmal bedeutend gewesen sein wird. Wir sind so und so, weil die Verhältnisse nun mal so und so sind. Das ist nun auch wieder original Bertolt Brecht. Das Marktumfeld ist das Entscheidende! Und das Marktumfeld ist eben momentan alles andere als rosig.

Schlagen Sie doch mal Ihre Zeitung auf! FREIHEIT, WACHSTUM, SICHERHEIT – UND BLUMENKOHL  
Bei meiner Großmutter gab es Blumenkohl mit brauner Butter. Sie sind mein Blumenkohl, die braune Butter ich. So einfach ist das mit Ihnen und mir.  
NIE WIEDER WEHRET DEN ANFÄNGEN.  
DER SCHOSS IST FRUCHTBAR NOCH.  
Schauen Sie, dieser übertrieben krasse Gangster U, den gibt es höchstens in Ihrer Phantasie. Sie wollen, wenn Sie mir zuschauen, etwas über sich selbst erfahren. Sie phantasieren mich herbei, Sie sprechen durch mich hindurch.  
IM NAMEN DER FREIHEIT.  
IM NAMEN DES WACHSTUMS .  
IM NAMEN DER SICHERHEIT.  
Das einfache Volk der Wählerinnen und Wähler spricht direkt durch mich hindurch.  
FÜR ALLE REICHT ES NICHT.  
Das habe nicht ich gesagt, das sagen Sie. Das flüstern Sie mir chorisch ein! Darin stimmen wir alle überein, das ist sogar, könnte man sagen, wissenschaftlich bewiesen.  
FÜR ALLE REICHT ES NICHT.  
Das sind ganz objektive Umstände, die schlagen jetzt erbarmungslos zu.

Das hat mit „Anstandsknappheit“ oder andern moralischen Sticheleien gar nichts zu tun. Wir stehen hier in unserer ganzen Bedeutungslosigkeit und werden von den objektiven historischen Umständen übermannt.

Wie Helmut Kohl.  
Weglaufen sinnlos.  
Wer Gemüse anbauen will, braucht Boden, Wasser, Dünger.  
Mit all dem wird es inzwischen leider knapp.  
Ich meine, Wachstum ist nicht alles, klar, aber ohne Wachstum ist eben leider alles NICHTS, besonders bei Gemüse ist ohne Wachstum schnell Schluss. Nun ist also die Frage, wessen Gemüse wächst weiter, wessen Blumenkohl darf weiter wachsen, und wessen Köpfe müssen leider früher oder später abgeschnitten werden oder verdorren.  
Wasser wird knapp.  
Boden wird knapp.  
Dünger wird knapp.  
Das wissen wir doch, da müssen wir doch reagieren.  
Klar, alle wollen wachsen, aber für alle reicht es nun mal nicht. Punkt. Tja, und wenn man das verstanden hat, dann weiß man auch, das wird nicht einfach.  
Das geht nicht ohne Härte, ohne Gewalt.  
Da kommt dann meine Browning ins Spiel.  
Und Ihre Aktien von Krauss-Maffei.  
Ohne Sicherheit keine Freiheit.  
Ohne Freiheit natürlich auch erst recht keine Sicherheit und Wohlstand, Es ist ja nicht irgendein Kohl, um den es hier geht, sondern unser ganz realer Blumenkohl.  
Jeder, der sich meine Geschichte unvoreingenommen und ohne moralische Manschetten anschaut, wird feststellen müssen, dass ich IN DER SACHE vollkommen recht habe.  
Und dass diese Überzeugung dann zur Überzeugung im konkreten Beispiel eine Browning bräuchte  
**TOTALE ÜBERTREIBUNG!**

Klar, die Hände will sich keiner schmutzig machen.  
Klatschen ja, aber bitte mit sauberen Händen.  
Man möchte zwar sehr gern dabei gewesen sein, aber doch irgendwie nicht mitgemacht haben. Tja, und dafür brauchen Sie dann eben mich.  
Damit Sie sich ordentlich empören können über sich selbst. Über diese ganzen verdammten Übertreibungen. Über diese ganze verdammte Schauspielerei. Über diese ganzen verdammten Lügen. Dafür lasse ich mich auch gern von Ihnen in Anspruch nehmen, da sehe ich mich ganz und gar in einer christlichen Tradition. Bitte, kreuzigen Sie mich, opfern Sie mich, dafür bin ich doch da. Und sagen Sie nachher, wenn Sie beim Italiener oder Japaner essen gehen, laut und deutlich:  
Dieser UI, so ein ekelhaftes Scheusal.  
Dieser UI, so ein skrupelloses Schwein  
Aber in der SACHE – ehrlich: Mit mir gehen Sie da keinerlei Risiko ein.  
Betty, kommst Du mal?  
BETTY / Heidi  
Freunde! Da nunmehr euer aller Freund  
Mein lieber Mann Ignatius Dullfeet, nicht mehr weilt unter uns ...  
UI / Christoph  
Er ruh in Frieden!  
BETTY / Heidi  
Und  
Euch nicht mehr Stütze sein kann, rat ich euch  
Nun euer Vertraun zu setzen in Herrn Ui  
Wie ich es selbst tu, seit ich ihn in dieser Für mich so schweren Zeit näher und besser Kennengelernt. Ja, er ist manchmal schwer Erträglich, wirkt oft übertrieben, kennt Nicht Maß noch Mitte. Anstand und Kultur Sind ihm, was ganz verständlich, noch sehr fremd  
Doch in der Sache, Freunde, hat er recht.  
Wenn Euch an Eurer Freiheit liegt, wenn Ihr So weiterleben wollt, wie Ihr's gewohnt, Wenn Euch an Eurem heimatlichen Kohl Soviel gelegen ist wie mir, wählt ihn. ☿

## DÄMON ÖDIPUS: EIN AUGEN ZU VIEL? BRECHTS GROSSE ZWEIFEL

Frank D. Wagner

Welcher der Dämonen trieb dich? – In diesem Ton spricht in *König Ödipus* von Sophokles der Chor mit Ödipus, eine übernatürliche Kraft reklamierend, einen gewaltigen Sturm, vielleicht eine jenseitige Person, auf jeden Fall etwas Inkommensurables. Apollon war's, Apollon! – So klagt Ödipus, die nachgefragte Kraft ins Göttliche verweisend, damit auch die mögliche Schuld und die Urheberschaft für alle ihm angelasteten Vergehen. Das Dämonische ist seitdem ein etablierter Terminus in der Wirkungsgeschichte des griechischen Helden, bis heute, mit samt der speziellen Nebenbedeutung von etwas Unerklärbarem.

Es ist Goethe, der einen nachhallenden Versuch unternommen hat, dem Dämonischen in diesem Zusammenhang Konturen zu verleihen. In Abwehr hegelianischer Dialektik mit Überlegungen zu Familie und Staat als Dimensionen tragischer Verwerfungen, bringt er den „echten Naturgrund“ als Auslöser tragischer Katastrophen ins Spiel und verweist dabei auf einen Dämon verletzten Ehrgefühls bei Ajax, auf einen Dämon liebender Eifersucht bei Herkules und bei Kreon auf einen Dämon Hass, bezogen auf den gefallenen Polyneikes. Die Linie fortgeführt, ergäbe es welchen Dämon bei Ödipus? Dämon Wahrheitssuche?



*Dieser Blick, diese Geste lässt sich so oder so interpretieren – ist Ödipus schuld bewusst? Der Schauspieler Paul Wegener (1874–1948) in einer spektakulären Ödipus-Inszenierung von Max Reinhardt 1911 (Foto: Becker und Maass; zeitgenössische Postkarte).*

Dämon Hybris? Dämon Fremdling?

Im 20. Buch des Vierten Teils seiner *Dichtung und Wahrheit* entfaltet Goethe seine Sicht des Dämonischen als eine Kraft, die nicht unbedingt einer „moralischen Weltordnung“ direkt entgegengesetzt ist, aber einer solchen doch als eine sie „durchkreuzende Macht“ entgegentritt. Menschen mit dämonischer Macht üben eine „ungeheure Kraft“ aus, eine „unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe“, auch über die Elemente, Segen und Fluch zugleich. „Alle vereinten sittlichen Kräfte vermö-

gen nichts gegen sie; vergebens, dass der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen.“ Sie wären durch nichts zu überwinden, einzig durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen hätten.

Ödipus als Betrogenen und Betrüger zu fassen, würde sehr gut passen. Die Massen hatte er als Bezwingen der Sphinx ohnehin für sich in Theben eingenommen. Nur wäre der „ungeheure Spruch“ Goethes, den dieser wohl selbst erfunden hatte, auch noch auf Ödipus übertragbar: „Nemo contra

deum nisi deus ipse“? Niemand kann Gott entgegentreten, es sei denn, ein solcher sich selbst. Sollte etwa Ödipus gegen Apollon in Stellung gegangen sein? Sollte die Tragik darin bestehen, dass dies unwissentlich geschehen sei?

### Hölderlins Auge-Zuviel

Wird die Tragik des Ödipus dergestalt einzig als ein solches Contra-Deum gefasst, als ein verlorener Zweikampf in einer dämonischen Sphäre, dann bleibt als Reaktion nur noch unermessliche Trauer. Die Romantik hat so empfunden. Bettine von Arnim beschwört in ihrem Gündertode-Roman eine Analogie zwischen dem Leiden des Kronprinzen Ödipus und dem Leiden des Gottessohnes Jesus auf dem Dornenpfad. Sie nennt beides ein „Heiligtum des Wehtums.“ Es sei die Sprache Hölderlins, dass wir mit dem „Ödipus klagen müssen, tief, tief.“ Sie singe abends, auf dem Dach des Taubenschlags, den Klaggesang von Ödipus, in der Fassung der Hölderlin-Übersetzung, aus der sie frei zitiert.

Weh! Weh! Weh!

Ach! Wohin auf Erden?

Io! Dämon! Wo reiße dich hin?

Die sich anschließende Klage „Apollon wars, Apollon, o ihr Lieben“ ist der Gehalt der Verse 1307 bis 1335 im Kommos bei Sophokles unter der Leitfrage: Welcher Dämon trieb dich? Ein Bild aus Hölderlins *In lieblicher Bläue* hinzugenommen, ergibt eine denkbare Auflösung. „Der König Ödipus hat ein Auge zu viel vielleicht.“ Wahrheitssuche, Erkenntnisdrang, Selbsterkenntnis – wer mit den Rätseln einer Sphinx fertig wird, der wird wohl auch die Ursache einer Pest von Theben ergründen können.

Die drei großen Vergehen des Ödipus: die Tötung des Vaters, die Ermordung vierer Begleiter seines Reisewagens bei einem Verkehrsstreit, die Heirat der Mutter, alles un-

wissentlich, das interessiert manchen Interpreten kaum, wahrscheinlich weil zu absonderlich, die Aufklärung dieser Schandtaten durch Ödipus selbst umso mehr. Was bei Kleist im *Zerbrochenen Krug* ein fröhliches Räderwerk in Gang setzt: „Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt / Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst.“, das ist bei Sophokles noch tragischer Grundzug. Klumpfuß Ödipus und Klumpfuß Adam unterscheiden sich jedoch im Ziel der Aufklärung. Der thebanische Herrscher will vor zur Wahrheit, sei dies auch sein Untergang. Der Dorfrichter Adam will Vertuschung um jeden Preis. Mit inakzeptabler erotischer Verirrung sind beide Gestalten legiert. Der Inzest des Ödipus erst mit der eigenen Mutter in Theben, dann später mit den eigenen Töchtern in Kolonos, hat keine Facette eines Lustspiels.

Das Pathos der Aufklärung in *König Ödipus* zieht den Zuschauer in Bann durch den energischen Willen des nachforschenden Ödipus und die Wucht der zutage kommenden Verbrechen. Ernst Bloch macht König Ödipus geradezu zu einem Vorläufer von Sherlock Holmes. Der Ödipus-Stoff sei der „Urstoff des Detektorischen“ schlechthin. Martin Heidegger fügt einer solchen kriminalistischen Zuspitzung eine ontologische Dimension hinzu. Er spricht von einer „Leidenschaft der Seinsenthüllung“, der Ödipus verfallen sei. Goethe würde es Dämon der Wahrheitsfindung genannt haben. Heidegger fügt an Hölderlins Auge-Zuviel in seiner *Einführung in die Metaphysik* (1935) ein unüberbietbares Existential hinzu. „Dieses Auge zu viel ist die Grundbedingung alles großen Fragens und Wissens und auch sein einziger metaphysischer Grund.“ (IV, 2) Das sei die Leidenschaft der Griechen.

### Brechts Zweifel

Bertolt Brecht fährt mit der „Kritik“ der Mythen in seinen *Berichtigungen alter Mythen*,

seinem *Zweifel am Mythos* allen metaphysischen Überhöhungen des Königs Ödipus gründlich in die Parade. Er bezweifelt die so energisch behauptete Unwissenheit des Ödipus, die damit einhergehende Schuldlosigkeit, nicht zuletzt auch eine selbstlose Wahrheitssuche des Königs, die in der Tragödie von Sophokles ja mit elementarer Wucht in Szene gesetzt wird.

Brecht hätte sich ein relativierendes Augenzwinkern bei Sophokles gewünscht. „Denn es will mir nicht in den Kopf, daß Ödipus von der Tragweite seiner Taten, ihrer gründlichen Verruchtheit nicht doch eine Ahnung hat.“ (GBA 19, 339) Eine Ahnung ist der Ausgang aus einer völligen Unwissenheit. Ödipus kann so gesehen nicht fast zwei Jahrzehnte lang der völlig Unwissende gewesen sein. Ahnung heißt aber auch: Ödipus lebte nicht als König die ganze Zeit im Vollbesitz der Wahrheit.

Die Ahnung ist ein Zwischenzustand, der die radikalen Extreme völliger Unwissenheit und rigoroser Wahrheitssuche ausschließt. Es scheint eine humanere Sichtweise auf. Sind die oberen Mächte entfernt (die Götter, Apollon, die Transzendenz) und die unteren Mächte gebannt (der Geschlechterfluch, das Böse an sich, der Zufall), dann werden die Vergehen des Ödipus exemplarischer, verstehbarer, vermeidbarer. Ödipus wird in ein soziales Feld gerückt, in dem auch wir stehen. Ödipus verschwindet nicht mehr in einer transzendenten Sphäre, die nur noch gläubiges Staunen oder entsetztes Erschrecken zulässt. Für den Zuschauer sind das nur „barbarische Belustigungen“, wie Brecht drastisch moniert. Ist das soziale Feld gewonnen, setzt Brecht einen weiteren Akzent. Die Nackenschläge, auch die eines Ödipus, seien „um so tragischer“, nicht wenn eintritt, was unvorhersehbar war, sondern wenn eintritt, was vorhersehbar war. Der Schrecken des Plötzlichen oder die Rolle des Zufalls, beides verflüchtigt sich in einer langsam wachsenden,

geschickt verdrängten Ahnung. Camus wagte den kühnen Schluss: Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen. Wagte Brecht das Fazit: Wir müssen Ödipus als einen wissenden Unhold begreifen?

Ist Brecht der erste, der eine völlige Ahnungslosigkeit des Ödipus in Zweifel zieht? Schon Homer dachte anders. „Als bald machten die Götter es ruchbar unter den Menschen.“ (Odyssee 11, 274) Und Ödipus muss schon als Regent „Leiden erdulden“. Die soziale und familiäre Blindheit des Königs wird schon bei Homer zur Maske, hinter die sich die Wahrheit zurückgezogen hat. Ödipus wäre so ein Heros des Scheins, genauer des falschen Scheins, der kalkulierten Vorspiegelung, der Architekt einer Oberfläche, die lange Zeit einen Abgrund überdeckt hätte.

Sören Kierkegaard hatte im Zug der Modernisierung des Labdakiden-Mythos eine solche Lesart in seinem Hauptwerk *Entweder – Oder* zumindest schon einmal erwogen. Eine moderne Antigone hatte für den romantischen Philosophen schon zu Lebzeiten von den Verbrechen des Vaters gewusst, sah ihre Aufgabe aber darin, im Schweigen die Familienehre zu erhalten. Mit dem König hatte sie darüber nie geredet, nach seinem Tod ist mit keinem mehr eine Aussprache denkbar. In nur einem Satz macht Kierkegaard dann das Udenkbare vorstellbar. „Über eines freilich ist sie in Unkenntnis: ob der Vater selber es gewußt hat oder nicht.“ (Teil 1, III) Zu Lebzeiten hatte sie es nicht gewagt, ihn in ihre Trauer einzuweißen, es hätte ja sein können, dass er tatsächlich nichts wusste. Ihn aufzuklären, hatte sie keine Notwendigkeit gesehen. Ist Ödipus doch als ein Wissender zu denken?

### Die Ahnung

Brechts Mythen-Korrektur führt über den Terminus Ahnung die Änderung der Erzäh-

lung ein, die in Wahrheit eine völlige Verkehrung darstellt. Ödipus ist jetzt der Täter, der seine Taten weiß. Er lebt die Jahre in der Hoffnung, dass sie nicht ans Tageslicht geraten. Es wären die Nackenschläge, die nicht plötzlich über einen kommen, sondern die sich ereignen, wenn eintritt, was man vorhergesehen hat. Brecht formuliert sehr genau. Ödipus hat eine Ahnung von der Tragweite seiner Taten, von der Verruchteit. Hier gibt es keine Zweiteilung mehr in dem Sinn, dass der Held handelt und der Gott verwandelt dies zur Untat. Auch die mögliche Aufteilung in Unterbewusstsein und Bewusstheit ist verhindert. Ödipus hat kein gespaltenes Bewusstsein. Er wird zum Theatraliker seiner selbst. Er gibt nach außen den integren König und unterdrückt im Innern die Angst vor der Entdeckung. In dieser Spannung leben Straftäter, solange sie noch moralisch empfinden.

Vom Helden zum Hochstapler oder zum Hasardeur: Die Ödipus-Umformulierung ist eine totale, keine Korrektur, keine Retusche, sondern eine Neugestaltung, die eine zeittypische Gesellschaftsfigur in den Blick rückt. Sie ist in ihrer Offenheit nach mehreren Seiten auslegbar. Riskante ökonomische Karrieren, großmäulige rhetorische Politiker, unheimliche mörderische Kriminelle werden sichtbar. Die zahlreichen Wirtschaftskriminellen und Inflationsgewinnler der zwanziger Jahre geraten in den Blick. Auch politische Figuren erscheinen am Horizont. Die Gazetten sind voll von Herrschern auch großer Reiche, die Enthüllungen über ihr geheimes Vorleben fürchten müssen und dabei eher einem Dorfrichter Adam näher sind als einem Heros Ödipus. Das trifft auf Institutionen nicht minder zu, wie jüngst in einer Großstadt, wo die Aufklärung von Sexualvergehen in der katholischen Kirche vom Theater aus mit *König Ödipus* probiert wurde, zwar scheiterte, doch ein dunkles soziales Feld aufzuhellen vermochte. Das Inzest-Problem des Ödipus ist Sexualwissenschaftlern und Psychologen sehr vertraut.

Allen ist gemein: Der Erfolg führt durch Verbrechen hindurch und bleibt garantiert, solange öffentlich davon nichts bekannt wird. Der Hochstapler wie der Hasardeur gehen ein hohes Risiko ein. Die *Vis major*, die dann im Scheitern als Erklärung bemüht wird, ist in Wahrheit eine sehr innerweltliche Größe, kein fernes höheres göttliches Geschick. Die griechische Reinheitsvorstellung hat sich weiterentwickelt. Der Aufklärungswille findet in *König Ödipus* ein dramatisches Muster.

### Polis oder Oikos

Der Aufklärungswille, den Ödipus gleich zu Beginn der Aufklärungsarbeit für sich energisch reklamiert, greift sofort zu einer scharfen Waffe. Es ist die uneingeschränkte Öffentlichkeit. Kreon bietet Ödipus nach seiner Rückkehr vom Orakel ein Geheimgespräch an. Ödipus befiehlt Kreon: „Vor allen sprich!“ (V 93) Wie passt das zu Brechts Vermutung, Ödipus hätte zumindest eine Ahnung seiner Vergehen haben müssen?

Die Weisung Vor-alen-sprich ist eine Weichenstellung von hoher politischer Brisanz. Ödipus zieht sich nicht in seinen Oikos zurück, sondern gibt der Polis den Verzug. In seinem Heimatgefilde – heute vulgär: Privatbesitz – könnte Ödipus schalten und walten wie ihm beliebt. Das Oikos-Feld ist sein Privatissimum und er könnte die Stadt Theben hineinziehen und damit Despotie über Demokratie stellen. Ödipus wählt die Öffentlichkeit, bleibt so gleichwohl selbst als Tyrann politischen Gesetzhaltungen unterworfen. Demokrat Sophokles aus Athen schreibt über den Tyrann Ödipus aus Theben eine Tragödie und demonstriert, wie das Prinzip Öffentlichkeit funktioniert. Das ist lehrreich für Athener wie Thebaner, garantiert überdies, dass die Instanz sittlicher Gesetze, ob geschrieben oder ungeschrieben, sicher ins Spiel kommt. Die helle Öffentlichkeit ist der siegreiche Feind des dunklen Hinterzimmers. Das Vor-al-

len-spruch ist vielleicht griechische Seinsenthüllung, auf jeden Fall zumindest ein demokratischer Impuls, der eine Allmacht eines Alleinherrschers angreift und Widerstandshandlungen erfolgreich macht. Antigone wird aus diesem Geist später in einer anderen Tragödie Kreon niederringen.

Wieso war von einem Aufklärungswillen der Thebaner fast zwanzig Jahre lang nichts zu spüren? Kreon berichtet, zunächst sei die „Rätselsängerin“, die Sphinx also, schuld gewesen. Diese habe veranlasst, nach dem Tod des Königs Laios alles Verborgene dort zu belassen und nur das Nächstliegende zu besorgen. Doch nach ihrem Sturz sollen zwei Jahrzehnte lang alle Nachforschungen geruht haben? Keine Gerüchte? Keine Vermutungen? Keine Schuldzuweisungen? Homers Hinweis, die Götter hätten die Vergehen des Ödipus öffentlich ruchbar gemacht, sollte in den Wind gesprochen worden sein? In *König Ödipus* sind innerhalb weniger Stunden nach zwei Jahrzehnten des Schweigens alle Rätsel plötzlich gelöst? Der Seher Teiresias wird befragt: Er kennt alle Täter und Abläufe. Die Hirten werden ausgeforscht: Sie gestehen und informieren. Iokaste fleht Ödipus an: Brich alle Nachforschungen ab!

### Das soziale Feld

Bei Sophokles gibt es zahlreiche Indizien dafür, dass von einer allgemeinen ontologischen Verborgenheit subjektloser Vorfälle nicht die Rede sein kann. Die zwei Jahrzehnte der Wirklichkeit Thebens, von der Ermordung des Königs bis zum Ausbruch der Pest, müssen ein Geflecht von Verschwiegenheit und Verschleierung gewesen sein, eine Art Unwirklichkeit sozialer Verwerfung. Brecht sieht Ödipus durchweg als Gestalt eines sozialen Feldes, dessen Grundgesetz lautet: Das Schicksal des Menschen ist der Mensch. Die Tötung mehrerer Verkehrsteilnehmer bei einem Vorfahrt-Gerangel bei einer Wegegabelung gehört

dann folgerichtig zur Gerichtsbarkeit griechischer Verkehrsregelungen. Ödipus ist so betrachtet kein tragisch Schuldloser, sondern ein schuldbeladener Täter. Auch in dem sozialen Feld Thebens sind Polis und Oikos getrennte Bereiche mit je eigenen Vorschriften und umkämpften Grenzlinien. Vater-Mord und Mutter-Inzest waren selbst im Oikos-Bereich strikt verpönt, in einem Königspalast völlig undenkbar. Für eine romantische Ödipus-Rezeption ist die Aussage des Helden Ich-habe-von-nichts-gewusst zentral und schuldbefreiend. Für die antike griechische Auffassung zählt die Tat, bewusst oder bewusstlos begangen. Ajax oder Ödipus stehen zu ihren Vergehen, diese weg zu rasonieren täte ihnen Unrecht.

Katharsis im Sinn von Reinigung ist das private und soziale Ziel aller Beteiligten am Ödipus-Prozess. Es ist keine förmliche Gerichtsverhandlung, eher eine frühe Vorstufe heutiger Wahrheitskommissionen. Diese kennen die Elemente: Aufklärung der Vergehen, Versöhnung der Gesellschaft, Vermeidung einer Wiederholung. Der Tenor aller Wahrheitskommissionen ist: Sämtliche Anhörungen sind öffentlich. Von Laios über Ödipus bis Kreon konnte gelten: Die Wahrheitsfindung kam gut voran, das Zusammenleben in Theben weniger gut (Krieg der Brüder Eteokles und Polyneikes), die Nicht-Wiederholung von Vergehen scheiterte gänzlich (Kreons Berdigungsverbot). Sophokles stattet Ödipus mit hoher Klugheit aus. So kommt der Sieg über die Sphinx zustande; ferner mit sittlicher Empfindungskraft, das führt zur Selbstblendung des Königs.

Brecht fügt ein humanes Maß hinzu, also die Herrschaftstechniken von Verschwiegenheit und Verwirrspiel, sowie den menschlichen Rettungsversuch durch Verdrängung. Ödipus muss bis zu einer Ahnung seiner Vergehen vorgedrungen sein. Der göttliche Geschlechterfluch mag dann bestehen bleiben für den, der will. Die

Hauptsache bleibt: Das soziale Feld wird hell und durchsichtig, in sich geschlossen und folglich veränderbar. Brecht setzt hinter das gängige Apollon wars! ein Fragezeichen und betont das Bekenntnis des Ödipus Ich tat es selbst! Sophokles stellt beide Lesarten gleichberechtigt nebeneinander. Eine Geste des Angebots? Aus Respekt vor der Wahrheitssuche? Brechts Zweifel am Mythos befördern ein humanes Messen, eine freundliche Diesseitigkeit, konkret: Vor allen sprich!

Hölderlin setzte hinter sein Auge-Zuviel bei Ödipus ein einschränkendes „vielleicht“. War ihm die Konsequenz eines gedankenlosen Weiter-So in Theben doch unheimlich? Hätte ein sehr frühes Auge-Zuviel die ganze Tragödie verhindern sollen? Es bleibt offen bis unlösbar, wie auch bei Brecht der Gedanke einer Ahnung des Ödipus. Wann hätte eine solche greifen sollen? Vor den Verfehlungen als abenteuerliches Risiko? Die Mutter ehelichen und niemand bemerkt das? Dass Ödipus von der Tragweite solcher Vergehen ein deutliches Wissen hatte, davon kann ausgegangen werden.

Einer Korrektur des Mythos von Seiten Brechts bedarf es hier nicht.

Es bleibt, Apollon abgerechnet und der Zufall minimiert, die Hybris eines verkannten Kronprinzen bei einem Wegestreit und die gleiche Hybris des dann gekrönten Prinzen in seinem Palast. Zeit und Ort der Tötung des Königs Laios waren allgemein bekannt. Zeit und Ort des Gewaltexzesses des Fußgängers Ödipus waren ihm selbst ebenso bekannt. Fast zwei Jahrzehnte soll er die Identität beider Daten völlig übersehen haben? In Theben gebärdet sich Ödipus gegenüber einer „moralischen Weltordnung“ wie eine „sie durchkreuzende Macht“. Das war Goethes Definition des Dämonischen. Das ist, so eingeschränkt, eine glückliche Formulierung. In *König Ödipus* siegt die griechische Sittlichkeit gegen eine disruptive Macht. Ein Tyrann stürzt, Brechts Lieblingsbild. Wird jene moralische Weltordnung zu einem ius cosmopolitanum im Sinne Kants kodifiziert, dann wären die sie durchkreuzenden Mächte gebannt. Dieser Bogen zur europäischen Aufklärung ist kein Auge-Zuviel. ¶



## Rezensionsvorschlag

### Brecht vergegenwärtigen:

#### Aktuelle und historische Praxis-Theorie-Gefüge

Hrsg. Anja Klöck und Marc Silberman

ISBN: 9783487171890, Georg Olms Verlag, 2025, 69,00 €  
Reihe „Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig – Schriften“, Band 20, 272 Seiten

Der Band basiert auf einer Veranstaltung im Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin, bei der wissenschaftlich und künstlerisch Forschende im Dialog miteinander die je spezifischen Praxis-Theorie-Gefüge dieses Handelns reflektierten. Er versammelt Beiträge zu „Aufführungs- und Übersetzungspraktiken“, „Schreibpraktiken und Schreibszenen“ sowie „Lehr-Forschungs-Konstellationen“ und lädt die Lesenden zur Reflexion ihrer eigenen Praktiken ein.

**Vor allem Weill kam zu seinem Recht**

*Ernst Scherzer*



*Das Teatro Verdi in Trieste (Foto © Fabio Parenzan)*

Nach den Erfahrungen (nicht nur) der letzten Jahre mit Neuinszenierungen von „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ hielt sich die Vorfreude auf eine neuerliche Begegnung in Grenzen; eigentlich verlockte mehr der Spielort: die noch zahlreiche Relikte aus der österreichisch-ungarischen Monarchie aufweisende Stadt Triest und natürlich das zumindest in seinem Inneren prächtige Teatro Verdi.

Gezeigt wurde die Inszenierung allerdings bereits im Oktober 2022 im co-produzierenden Parma. Damals gab es zu den Schlussgesängen noch die diverse Ungerechtigkeiten aufzeigenden Tafeln (in italienischer Sprache ebenso wie jetzt auch noch der Ausrufer); geblieben ist just nur mehr ein eher kurzes Spruchband und die – wenn man so will – Nachrufe auf Jimmy Mahoney werden von den am Leben Gebliebenen an der Rampe gesungen.

Das optisch beinahe spektakulärste der ganzen Produktion war ein Plakat der Arche Noah. Freilich nahm die Inszenierung von Henning Brockmann darauf nicht den geringsten Bezug. Es gab nur unnötig viel Personal auf der Bühne, Tänzer, Glamour-Girls

und seltsam verhüllte Gestalten, denen in der Fress-Szene Fleischstücke zugeworfen werden. Wirklich in Erinnerung bleibt eine einzige Szene: Jimmy und Jenny dürfen, bevor sie durch den Saal abgehen, auf dem Laufsteg direkt vor dem Parterre-Publikum das Lied von den beiden Kranichen singen, das immerhin ein Karl Kraus einst für seine Vorlesungen ausgewählt hatte.

Womit wir beim erfreulichen Teil des auch in dieser Wiederholungs-Vorstellung heftig beklatschten Abends (die Premiere soll ausverkauft gewesen sein) wären. Jeder einzelne Sänger übertraf die meisten der zuletzt in diesen Rollen gehörten. Auch wenn keine(r) die deutsche Sprache vollständig beherrscht. An der Jenny von Silvia Calio störte nur, dass sie etwas zu sehr „aufgetakelt“ war. Mit satterm Mezzosopran gefiel Nozomi Kato als Leokadja Begbick. Santiago Martinez' (Jimmy Mahoney) Tenor klang zunächst ein bisschen dünn, doch hat sich der Europa-Debutant prächtig gesteigert.

Was die Orchester-Leistung betrifft, möchte der Unterzeichnete behaupten, wenigstens eine der besten Wiedergaben dieser Partitur erlebt zu haben. Und das war das Verdienst der Dirigentin. Der 35-jährigen Beatrice Venezi gelang es, die zahlreichen Anspielungen von Kurt Weill auf die Musikgeschichte prächtig herauszuarbeiten. Wie zufrieden die Musikerinnen und Musiker mit ihrer Arbeit waren, zeigte sich auf beinahe berührende Weise; sie waren beim Schlussapplaus noch im Orchestergraben verblieben, um gemeinsam mit den Zuhörern die ab der kommenden Spielzeit als Musikdirektorin des berühmten Teatro La Fenice nach Venedig (Venezia!) ziehenden Künstlerin zu feiern. ¶

# BRECHTS „DICKICHT DER STÄDTE“ IN INGOLSTADT UND MÖDLING

## Ein Spiel um Liebe und Freiheit

Ernst Scherzer

Es ist wohl eines der rätselhaftesten Stücke nicht nur des ganz jungen Bertolt Brecht und gleichzeitig eines der faszinierendsten. Glücklicherweise gibt es – wenn auch viel zu selten, aber immerhin – Theaterleiter, die sich von der angebliehen Unspielbarkeit nicht verunsichern lassen. Für den Langzeit-Intendanten Bruno Max mit einer Spielstätte in Wien (wo das „Dickicht“ einen Monat später Premiere hatte) und einer in Mödling war es erst der zweite Brecht; der neue Intendant in Ingolstadt, Oliver Brunner, setzte es bereits in seinem zweiten Jahr aufs Programm.

Das Wesentliche bleibt freilich, dass ein mit Brechts Schauspielen gewiss nicht gefüttertes Publikum das Dargebotene mit Begeisterung aufnimmt. Im Ingolstädter Kleinen Haus gelingt dies womöglich leichter, weil die sehr erfolgreiche Gastregisseurin Antigone Akgün eine größtenteils slapstickartige Inszenierung abliefert. Da gibt es manches zu lachen, auch wenn einem das bald einmal im Halse stecken bleibt.

Seltsamerweise muss am Haus da jemand etwas falsch gelesen haben, denn nach der Ingolstädter Inhaltsangabe beginnt George Garga den Kampf, indem er den Holzhandel Shlinks auslöscht, während doch dieser dem Buchhändler denselben geradezu aufdrängt.

Über das Ende des „Herausforderers“, in den meisten Aufführungen ja in ungewisses Dunkel gehüllt, lässt sich zumindest rätseln: die ins Gespräch gebrachten Lyncher spielen jedenfalls überhaupt keine Rolle. Bruno Max lässt in Mödling Shlink Gift trinken, in Ingolstadt steigt er einfach aus der Rolle.



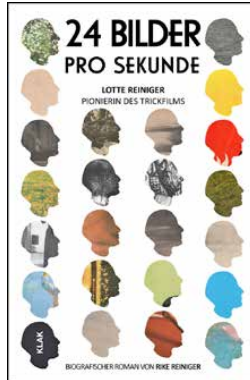
„Dickicht“ in der Regie von Antigone Akgün mit Slapstick-Elementen in Ingolstadt: Berna Celebi als Garga, Marc Simon Delfs als Shlink (Foto © Germaine Nassal)

Beinahe schon lustigerweise benutzen beide so grundverschiedene Inszenierungen („Wir setzen auf klassisch“, bekennt der österreichische Theatermann) eine nahezu identische Überleitungsmusik vom Band. An Texten gibt es in Ingolstadt zusätzlich den einen oder anderen in anderem Zusammenhang von Brecht veröffentlichten. Am Schluss sind sich beide Produktionen einig: Das Chaos ist aufgebraucht, es war die beste Zeit.

Nur die völlig gegensätzlichen Typen der jeweiligen Hauptdarsteller seien namentlich hervorgehoben. Der skurrile Marc Simon Delfs (Ingolstadt) steht dem ruhigbesonnenen Andras Sosko gegenüber, wogegen sich die beiden Gargas eigentlich nur durch ihr Geschlecht unterscheiden. Wer wollte da behaupten, Berna Celebi oder Thomas Marchart (Mödling) wäre besser gewesen. ¶

# LOTTE REINIGER – EIN BUCH FÜR FANS UND WISSBEGIERIGE

Lotte Reiniger ist berühmt als Pionierin des Trickfilms, des Silhouettenfilms. Dieses Buch erzählt ihr Leben in Romanform. Die Kapitel umfassen jeweils einzelne Zeitabschnitte, die Erzählung wird ergänzt durch 18 mit großem Rechercheaufwand aufgespürte „Fundstücke“, die Einblick geben auch in Lotte Reinigers Privatleben und in die Überlebens-Schwierigkeiten einer Künstlerin mit schier unendlicher schöpferischer Energie in Zeiten des Nazi-Regimes. Das Buch ist flott erzählt, aber nie oberflächlich. Man lernt sehr gut die Nöte verstehen, in denen manche Kreative sich bis zu einem gewissen Punkt auf Kompromisse einließen und halbwegs unpolitische Aufträge annahmen. Auch die Nöte zwischen der Liebe zu Frauen und der Ehe mit dem klugen und technisch versierten Carl Koch werden anschaulich.



*Rike Reiniger, 24 Bilder pro Sekunde. Lotte Reiniger – Pionierin des Trickfilms. Biografischer Roman. Berlin: Klak-Verlag, 2026. ISBN 978-3-911617-27-7, 264 Seiten, 19,90 €.*

Brecht kommt vor, jeweils nur kurz angetippt (S. 87, 102, 105, 152, 207): wie er Kafkas *Verwandlung* mit ihr verfilmen wollte; dass Brecht/Weill *Mahagonny* gemacht haben; dass aus dem *Ruhrepos*-Projekt nichts wurde; dass man 1928 zusammen mit Lenya und Weill in Urlaub in Bandol war; dass Brecht zu wissen glaubte, Koch habe Suizid begangen. Nicht erwähnt wird Lotte Reinigers Brecht-Silhouette zur Zeit der *Dreigroschenoper*-Uraufführung, die längst zum Hinweis auf Brecht-Orte in seiner Geburts-

stadt geworden ist. In 3gh 3/2010 hat Evamarie Blattner, Verwalterin des Lotte-Reiniger-Archivs im Stadtmuseum Tübingen, ausführlich über Brecht und Lotte Reiniger geschrieben. Auch lesenswert. ♪ (mf)



## International Amfiteater Symposium: SPEECH ON THE (DARK) TIMES: BRECHT'S THOUGHT THEN AND NOW, 6–9 October 2026 Slovenian Theatre Institute, Ljubljana, Slovenia: Call for Proposals

In a brief yet extraordinarily lucid fragment from *Buying Brass*, entitled “Speech on Our Times” (Rede über die Zeit), Bertolt Brecht offers a precise analysis of the social conditions shaping his historical moment, not merely in Germany but globally. In the fragment, a character bearing the generic name Philosopher observes that “the monstrous oppression and exploitation of human beings by other human beings, the wartime

slaughters and peacetime degradations of every sort taking place across the planet have almost come to seem natural to us”. Despite the historical distance, this observation still resonates as an uncannily accurate commentary on the conditions of our contemporary moment, marked by capitalist exploitation, violence against (not only human) lives, war and the climate crisis. [...]

Please send the title and the abstract of your paper (up to 250 words) together with a short bio (up to 120 words) in English by **3 April 2026** to [amfiteater@slogi.si](mailto:amfiteater@slogi.si).

Mehr Einzelheiten unter  
<https://www.slogi.si/en/events/>

sska.de



Weil's um uns  
alle geht.

**Wir bringen Bewegung  
in unsere Gesellschaft.**

Im Fokus stehen ökologisches,  
soziales und faires Handeln.  
Deshalb unterstützen wir viele  
Aktionen und Projekte in unserer  
Region.

**Weil's um mehr als Geld geht.**



Stadtparkasse  
Augsburg

Wanda Coleman

# strände. warum sie mich kaltlassen

Ausgewählte Gedichte

Herausgegeben von  
Terrance Hayes

Aus dem Englischen von  
Esther Ghionda-Breger

Maro

Wanda Coleman

## strände. warum sie mich kaltlassen

Aus dem amerikanischen Englisch  
von Esther Ghionda-Breger

Herausgegeben und mit einem Vorwort  
von Terrance Hayes

120 Gedichte aus acht Lyrikbänden, die  
Wanda Coleman zwischen den späten  
1970ern und frühen 2000ern verfasste.

248 Seiten · Hardcover · 24 Euro  
ISBN 978-3-87512-497-2 · MaroVerlag

Wer waren Emmett Till und Nat Turner? Wer waren die Neununddreißig, die die Überfahrt nicht überlebten, und was geschah am 11. März 1990?

Wanda Coleman schreibt über historische Ereignisse und prägende Alltagserfahrungen, sie verfasst Briefe an eine große Schwester, Essays über die Sprache, Gedichte an einen totgeborenen Sohn. Sie wird zur Kulturterroristin, Märchenerzählerin, Comicskripterin und komponiert einen umfassenden Zyklus von Amerikanischen Sonetten. Gedichte über Sex und Geburt, über ihren Körper und Träume, Situationen im Krankenhaus oder im Gefängnis, über die Sorge, die Miete nicht bezahlen und die Kinder nicht versorgen zu können.

In einer wütenden Sprache, mit teils beißendem Humor und teils überraschender Zärtlichkeit, überführt die profilierte Lyrikerin aus Los Angeles die Diskriminierung von Schwarzen in einem rassistischen Amerika in system- und herrschaftskritische Poesie.

[maroverlag.de](http://maroverlag.de)