

DREIGROSCHENHEFT

Informationen zu Bertolt Brecht



ÄSTHETISCHE BETRACHTUNG VON BRECHTS BEARBEITUNGEN

SYMPOSIUM IN KOREA
KURT-WEILL-FEST, DESSAU
BAAL IN WIEN

Was auch passiert: Die Sparkassen-Altersvorsorge passt sich Ihrem Leben an.

 **Stadtsparkasse
Augsburg**

Die schönsten Dinge passieren oft und unverhofft. Wie gut, dass die Sparkasse individuelle Lösungen zur betrieblichen wie privaten Altersvorsorge bietet, die sich Ihrem Leben immer wieder anpassen. Schließlich sollte Ihre Vorsorge genau so flexibel sein wie Ihr Leben. Fragen Sie uns einfach. **Wenn's um Geld geht - Stadtsparkasse Augsburg.**



Impressum

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber: Kurt Idrizovic

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement:

Inland: 15,- €

Ausland: 20,- €

Anschrift:

Dreigroschenverlag

Obstmarkt 11, 86152 Augsburg

Telefon: 0821-51 8804

redaktion@dreigroschenheft.de

www.Dreigroschenheft.de

Redaktion:

Kurt Idrizovic, Stella Cramer, Dirk Heißeßer

Wissenschaftlicher Beirat:

Michael Friedrichs, Joachim Lucchesi, Rainer Weiss

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Gregor Ackermann, Michael Friedrichs, Andreas

Hauff, Dirk Heißeßer, Jürgen Hillesheim, Jan Knopf,

Jürgen Malyssek, Fritz Joachim Sauer, Ernst

Scherzer, Peter Villwock, Won-Yang Rhie

Redaktionsassistentz:

Arno Löb

Grafik/Gestaltung

Gerhard Guffler, Ramona Betz

KIGG Ges. für strategische Kommunikation mbH

Sieglindenstraße 6 · 86152 Augsburg

www.kigg.de

Druck:

Wurde gedruckt auf ROLAND 200

Titelbild:


Szene aus Marcus Braun, Der Berliner Gaetiong

(R. Alexis Bug; Premiere am 11.1.2008 in Seoul)

Das Monster frisst Michel, die ostdeutsche Braut

und alle anderen Puppen auf. Foto: Won-Yang Rhie

ISSN: 0949-8028

Gefördert durch die Stadt Augsburg 

Inhalt

Vorwort	4
Ausstellung	5
Bert Brecht, der Brotladen und Wohnungslose Von Jürgen Malyssek	
Das 16. Kurt-Weill-Fest in Dessau	7
Ohne Weill-Musical, aber ebenso vital wie wichtig Von Andreas Hauff	
Bericht über ein Symposium im Bertolt-Brecht-Zentrum Korea	13
Ästhetische Betrachtung von Brechts Bearbeitungen Von Won-Yang Rhie	
Zum 40. Geburtstag des Wiener Ensemble Theaters: Baal	17
Ein früher Brecht zum Jubiläum Von Ernst Scherzer	
Bibliographische Ergänzungen II	19
Eine kleine Bombe und optische Eindrücke Von Gregor Ackermann und Dirk Heißeßer	
Nachrichten aus der Bruch-Forschung	21
Ich betone nur: Register! (das ist doch nicht so schwer) Von Jan Knopf	
Aus der Forschung	24
Vom allmählichen Verschwinden eines Gedichts Von Jan Knopf	
Notizbücher	27
Notizen aus der Brecht-Forschung Von Peter Villwock	
Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe	31
Von den Bergen und Tälern editorischer Arbeit Von Jürgen Hillesheim	
Mozarts „Bäse“ im Vergleich mit Brechts „Bi“	37
Die erste Liebe des Genies Von Michael Friedrichs	
Rezensionen	40
Brecht in Schweden	48
Nachrichten aus der Bruch-Forschung II	51
Vier solide Stöcke auf der Bruchholz-Skala verehrt von Jan Knopf	
Abonnement Dreigroschenheft	54
Nachruf auf Erich Maiberger	55
abc – Augsburg Brecht Connected	56
Brecht-Wochenende	58

Eigentlich wollten wir ...

... den Ball flach halten im Sommer 2008. Den Redaktionstisch aufräumen, neue Kontakte anbahnen, Fußball-EM gucken, im Biergarten Freundschaften pflegen und in aller Ruhe das nächste Dreigroschenheft planen. Schön wärs gewesen: Nichts da mit Ausruhen: Unsere fleißigen Mitarbeiter und Brecht-Beobachter berichteten reichlich: Aus Schweden Fritz Joachim Sauer mit Neuigkeiten aus der Welt der Gebrüder Grimm (!), aus Wien eine bemerkenswerte Baal-Inszenierung, gesehen von Ernst Scherzer und Joachim Lucchesi und Won-Yang Rhie berichten vom Brecht-Symposium in Korea. In landschaftlich reizvoller Umgebung „inmitten von grünen Reisfeldern“ lässt sich wohl trefflich über und mit Brecht arbeiten. Lesen Sie, was die Mischung aus wissenschaftlichem Diskurs zwischen koreanischen, japanischen und deutschen Teilnehmern zu einem großen Erlebnis werden ließ.

Die Notizbücher Brechts lassen uns nicht los: Der erste Band, angekündigt für März, verschoben auf Mai, wieder verschoben auf Herbst bewegt die Gemüter. Herausgeber Peter Villwock war mit den Kommentaren der Redaktion (Heißerer, Idrizovic) und des Brecht-Forschers (Jan Knopf) nicht einverstanden. In dieser Ausgabe schreibt Villwock über seine Sicht der Dinge.

Das ist natürlich nicht alles: Jürgen Hillesheim bringt Neuigkeiten aus der Wissenschaft, einen reizvollen Vergleich Mozarts



„Bäse“/Brechts „Bi“ steuert Michael Friedrichs bei und natürlich dürfen die „Nachrichten aus der Bruch-Forschung“ nicht fehlen. Diesmal hat Jan Knopf noch eine Schippe draufgelegt und zwei Beiträge gesandt, die es in sich haben. Dabei wollten wir doch in diesem Sommer wirklich nur eins: Den Ball flach halten.

Bis zur nächsten Ausgabe, die am 1. Oktober erscheint, grüßt Sie herzlichst

Kurt Idrizovic

P.S. Die Bibliographie der Neuerwerbungen des Bertolt-Brecht-Archiv wird im nächsten Heft fortgesetzt.

Bert Brecht, der Brotladen und Wohnungslose

Von Jürgen Malyssek

Anlässlich des fünfjährigen Bestehens des Hauses St. Martin am Autoberg in Hattersheim (Caritas Main-Taunus), haben Kolleginnen und Kollegen eine Ausstellung mit dem Titel *Bertolt Brecht, der Brotladen und Wohnungslose* erarbeitet und gestaltet. Die Ausstellung zeigt auf 15 Schautafeln Fotografien von wohnungslosen Menschen, ihrer Lebenswirklichkeit auf der Straße und in den Einrichtungen des Hilfesystems. Kommentiert werden diese Fotos mit einer Auswahl von Texten aus dem Gesamtwerk des Dramatikers und Lyrikers Bertolt Brecht. Die Vernissage zur Ausstellung fand am 21. Februar im Haus St. Martin statt. Die Bilderschau war dort bis zum 7. März zu sehen. Sie ist im Moment als Wanderausstellung in verschiedenen Städten der Bundesrepublik zu sehen (siehe Terminplaner).

Die Attraktion dieser Ausstellung liegt vor allem in der besonderen Stimmung, die diese Komposition von Bildmaterial und ausgewählten Texten beim Betrachter hervorruft – eine Vertrautheit und Verbundenheit mit den gezeigten Menschen, weil sie so sind wie sie wirklich sind. Nicht auf Mitleid und schnelle Anteilnahme ausgerichtet, sondern in stiller eigener Würde, auf sich aufmerksam machend ohne anzuklagen, manchmal auch nüchtern ironisch mit Blick auf den Zuschauenden. Die spürbare Spannung und tiefe Nachdenklichkeit entsteht mit den Brechtschen Texten, die kämpferisch, widerständig und parteiisch sind und den Wohnungslosen in ihrer

Lebenssituation unüberhörbare Stimmen verleihen: „Wer den Hungernden kein Brot gibt, der will die Gewalttat ... Wer keine Hilfe weiß, der schweige“. Die Abbildungen und die Texte bilden das spannende Gesamtwerk.

Von Brecht können wir heute noch lernen, wie man in dürftigen Zeiten sich nicht unterkriegen lässt und der Kampf gegen Windmühlen nicht immer mit einer Niederlage enden muss. Brechts Form der Wirklichkeitserarbeitung ist immer noch hoch aktuell und modern, weil sie als politische Anteilnahme für die Armen und Wohnungslosen zu verstehen ist. Brecht setzte sich aus einer ganz bestimmten Perspektive



„Wer keine Hilfe weiß, der schweige.“

und auf der Grundlage spezifischer Denk- voraussetzungen mit der sozialen Welt aus- einander. Er befragt die bestehenden Zu- stände nach Gründen ihres Entstehens und nach den Möglichkeiten ihrer Veränderung. Die Gewissheit, dass nichts bleibt wie es ist, verdichtet sich zu der Frage, welche Hand- lungsalternativen den literarischen Figuren ebenso wie den gesellschaftlichen Subjekten zur Ver- fügung stehen.

Diese Perspekti- ven sind es, die die Macher dieser Ausstellung den Betrachtern ver- mitteln möchten. Ein Ausstellungs-



Foto aus der Ausstellung

katalog mit Beiträgen von Manfred Wek- werth und Sabine Kebir wird gegenwärtig erarbeitet und erscheint voraussichtlich Ende Juli.

Kontakt:

Klaus Störch
 Haus St. Martin am Autoberg
 Facheinrichtung für Wohnungslose
 Frankfurter Straße 43, 65795 Hattersheim,
 Telefon (06190) 935712
 E-Mail: info.haus-st.-martin@
 caritas-main-taunus.de
 www.haus-stmartin.de

Die Termine

14. Juli bis 10. September 2008
Caritasverband Frankfurt am Main
 Alte Mainzer Gasse 10
 60311 Frankfurt am Main

11. September bis 24. Oktober 2008
**Sozialdienst Offenbach, Tagesstätte
 und Beratungsstelle für Wohnungslose**
 Gerberstraße 15
 63065 Offenbach am Main

3. bis 28. November 2008 (angefragt)
Berlin, Bezirk Tempelhof-Schöneberg
 Rathaus Schöneberg
 John-F.-Kennedy-Platz
 10820 Berlin

6. Dezember 2008
Schuberts „Winterreise“
 Alte Oper Frankfurt
 Ausstellung: Bertolt Brecht, der Brotladen
 und Wohnungslose

8. Dezember bis 31. Dezember 2008
FH Frankfurt am Main
Prof. Wilhelm Kahl
 Nibelungenplatz 1
 60318 Frankfurt am Main

4. – 19. Januar 2008
Vernissage am 4. Januar
**Themenabend zur Wohnungslosigkeit in den
 Städten am 13. Januar**
 Club Voltaire in Frankfurt am Main
 Kleine Hochstraße 5
 60313 Frankfurt am Main

Januar 2009 (genaues Datum liegt noch nicht vor)
Caritasverband Stuttgart
 Strombergstraße 11
 70188 Stuttgart

6. Februar bis 3. April 2009
Vernissage am 6. Februar 2009 um 18.00 Uhr
 Magistrat der Stadt Hofheim
 Rathaus Hofheim, im Foyer
 Chinonplatz 2
 65719 Hofheim am Taunus

Ohne Weill-Musical, aber ebenso vital wie wichtig

Von Andreas Hauff

In Dessau liegt alles nahe beisammen. Vom Hauptbahnhof zum Bauhaus sind es über den Hintereingang nur ein paar hundert Meter. Wer über den Haupteingang ins Stadtzentrum geht, passiert rechts das Anhaltische Theater, 1938 von Adolf Hitler persönlich eröffnet. Ihm gegenüber auf dem Friedensplatz steht eine Karl-Marx-Büste. Auf den Sockel hat jemand ein rosa Fragezeichen gesprüht und am Boden liegt in diesen freundlichen März-Tagen eine rote Rose. Die vorbeiführende Straße heißt nach Fritz Hesse, jenem demokratischen Oberbürgermeister, der 1925 das Bauhaus nach Dessau holte, aber 1930 die *Dreigroschenoper* in seiner Stadt schon nicht mehr aufgeführt sehen wollte.



Szene aus „Der König und ich“.

Und wieder wenige hundert Meter weiter, fast in gerader Linie, stößt man im Stadtpark auf die Stelle, wo am 11. 6. 2000 Alberto Adriano aus Mosambik von Rassisten ermordet wurde. Am Gedenkstein liegen ein paar vertrocknete Blumen. Für Samstag,

den 8. März, am zweiten Fest-Wochenende, hatte wieder einmal die NPD einen Aufmarsch zum Gedenken an die Zerstörung Dessaus durch alliierte Bomben am 7. März 1945 angekündigt. Die Stadt hatte die Demonstration verboten, erlitt aber vor dem Oberverwaltungsgericht eine Niederlage. Das Dessau-Roßlauer Bündnis gegen Rechtsextremismus veranstaltete eine Gegenkundgebung. Kurt Weill, dem vertriebenen und ausgewanderten deutschen Juden, käme da manches bekannt vor. Seine Strategie gegen Rechts Anfang der 1930er-Jahre betrieb er nicht zuletzt auf der Theaterbühne: Die Oper *Die Bürgschaft* und das Wintermärchen *Der Silbersee* waren schon in den 1990er-Jahren in Dessau zu sehen. Generell ist sicher die Vitalität und Internationalität des Weill-Festes ein wirksames Gegengift gegen dumpfen Nationalismus und Rassismus, wie sie besonders gerne in denjenigen ostdeutschen Gegenden gedeihen, denen es an Perspektiven vor allem für die jüngere Generation fehlt.

Beim Gang durch den Stadtpark stößt man wenig später auf das Denkmal des Dessauer Dichters Wilhelm Müller, dessen Gedächtnis Schuberts *Schöne Müllerin und Winterreise* der Nachwelt bewahrt haben. Die Anlage zeigt noch Spuren des Dessau-Wörlitzer Gartenreiches, das der aufgeklärte Fürst Leopold Friedrich Franz in seinem anhaltinischen Musterstaat gestalten ließ. An der Kavallerstraße hat die Stadt eine geschlossene Häuserfront durchbrochen;

demnächst soll ein Grünzug Spaziergänger bis ans Mulde-Ufer führen. An der frisch entstandenen Lücke findet man das gerade erneuerte Alte Theater, den Rest des 1922 abgebrannten Friedrich-Theaters, in dem Kurt Weill große Teile seiner Jugend verbrachte und noch 1919 als Korrepetitor arbeitete. Hier soll demnächst die Sparte Puppentheater des Anhaltischen Theaters einziehen und das Schauspiel endlich seine Studiobühne bekommen.



Szene aus „Der König und ich“.

Gleich nebenan, wo noch 15 Jahre vorher gähnende Lehre herrschte, liegt das Rathaus-Center, eine überdimensionale Shopping Mall, die sich wie ein Raumschiff gegen die kleine Innenstadt abschirmt. Außerhalb davon gehen die Geschäfte schlecht: Die Traditionsbuchhandlung an der benachbarten Museumskreuzung, vor Jahren schon verkleinert, wird dieses Jahr wegen Mangel an Kundschaft schließen. Aufbruch und Niedergang, Zerstörung und Wiederaufbau liegen eng beieinander in dieser Stadt. Dem auswärtigen Besucher erscheint sie wie ein Brennglas der deutschen Geschichte, wie ein Laboratorium der deutschen Einheit. Und gerade darum, bin ich überzeugt, macht es Sinn, hier alljährlich Kurt Weill zu spielen, der in seinen Werken immer wieder die großen Fragen der Zeit zu thematisieren versuchte.

(Alb)träume hieß das Motto des jährigen Festivals, und als zentrale Musiktheater-Produktion war am Anhaltischen Theater Weills Musical *Lady in the Dark* von 1941 (mit dem Liedtexten von Ira Gerhswin auf das Buch von Moss Hart) vorgesehen: Es erzählt die Geschichte von der Psychoanalyse der Chefredakteurin einer Modezeitschrift, die sich zwischen drei Männern zu entscheiden hat. 67 Jahre nach der Uraufführung hätten sich aus diesem Sujet noch kritische Funken schlagen lassen. Schließlich prahlen auch (ost-)deutsche Schaufenster heute mit New Yorker Chic, und die „Multioptionsgesellschaft“ überfordert uns täglich.

Es kam anders: Die Inhaber der Rechte verweigerten die geplante Aufführung – obwohl das Stück nur wenige Wochen später am Renaissance-Theater der französischen Kleinstadt Oullins (nahe Lyon) gegeben werden durfte. Einmal mehr, scheint es, hat die New Yorker Kurt-Weill-Foundation die deutsche Weill-Rezeption gebremst, statt sie zu fördern. Das ist um so bedauerlicher, als im deutschen Kulturraum zwar der **Songkomponist** Weill in den letzten 20 Jahren erheblich an Popularität gewonnen hat und mehr gespielt wird als je zuvor, der **Bühnenkomponist** aber kaum. Nach wie vor ist *Die Dreigroschenoper* ein Renner, und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wirkt aktueller denn je, aber von den amerikanischen Werken scheint sich bislang einzig die Broadway-Oper *Street Scene* an den deutschen Theatern durchzusetzen. Dass während des Weill-Festes eine musikwissenschaftliche Konferenz stattfand, die sich mit der Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland befasste, gab dem Verbot eine besonders ironische Note.

Das Anhaltische Theater disponierte um auf *Der König und ich* (*The King and I*), ein Musical des berühmten Autoren-Duos

Richard Rodgers und Oscar Hammerstein, das 1951, ein Jahr nach Weills frühem Tod, am Broadway uraufgeführt wurde. Da Weill in den USA Rodgers als Kollegen und Konkurrenten stets im Blick hatte, bot diese Notlösung durchaus interessante Vergleichsmöglichkeiten, auch wenn man als Auswärtiger dafür erneut anreisen musste, weil die Premiere erst eine Woche nach Festival-Ende lag. Doch die Begegnung lohnte.

Der König und ich geht zurück auf den 1944 erschienenen Roman *Anna und der König von Siam*, in dem die junge Witwe Anna Leonowens als Erzieherin an den Hof des thailändischen Königs kommt. (Er wurde 1999 unter dem Titel *Anna und der König* neu verfilmt.) Die Begegnung zwischen britischer und östlicher Zivilisation, zwischen der resoluten, selbstbewussten Frau und dem gewitzten, aber chauvinistischen Monarchen wird im Musical nicht ohne Witz und ohne Nachdenklichkeit geschildert. Anders als in Franz Léhars Operette *Das Land des Lächelns*, die resignative Ausichtslosigkeit ausstrahlt, durchdringen sich hier die Kulturen. Rodgers' Musik verkörpert geschickt das exotische, das sentimentale und das unterhaltsame Element. Weills ironischer und gesellschaftskritischer Unterton, wie er besonders 1947 im Musical *Love Life* zu Tage trat, fehlt indessen.

Regisseurin Ana Christine Haffter wusste dies zu kompensieren. Mit Ironie und Humor umging sie die Kitsch-Falle. Neben der offensichtlichen Konfliktlinie zwischen (angeblich) zivilisierten Engländern und (angeblich) barbarischen Siamesen zeigte sie auch Abstoßung und Anziehung zwischen männlichem Machotum und weiblicher Neigung zur Hysterie und den Kontrast von erwachsener Borniertheit und kindlicher Unbefangenheit. Da gab es viel Menschliches zu entdecken auf der pracht-

vollen goldenen Treppe und hinter den bunten Kostümen, die Ausstatter Stephan Prattes entworfen hatte. Außerordentlich witzig gelang die thailändische Bühnenversion von „Onkel Toms Hütte“, die Annas Zöglinge als „Spiel im Spiel“ den angereisten britischen Diplomaten vorspielen. Die Anhaltische Philharmonie spielte unter Markus L. Frank mit Schwung, Präzision und Gefühl. Neben Jerzy Jeske als König und Cornelia Marschall als Anna waren auch die kleineren Rollen überzeugend besetzt. Um so bedauerlicher, dass dieses Ensemble keinen Weill zum Vergleich bringen konnte.

Immerhin blieb am Anhaltischen Theater Gregor Seyfferts pffiffige Ballettproduktion *Tango Palast* aus dem Vorjahr im Repertoire. Ansonsten sorgte Clemens Birnbaum, der findige und ideenreiche Festival-Intendant, mit sicherer Hand für ein hochkarätiges Ersatzprogramm. 30 verschiedene Veranstaltungen an 19 Spielorten wies das Inhaltsverzeichnis des Festivals auf. Auch wenn man nur einen kleineren Teil besuchen konnte, war es frappierend zu sehen, in wie viele verschiedene Richtungen sich Weill vernetzen und weiterdenken lässt. Der Publikumszuspruch blieb fast ungebrochen. Trotz fehlender Musiktheater-Premiere kamen Stammgäste und Neugierige. Die Auslastung lag am Ende zur Freude der Veranstalter bei über 90%. Die Stammgäste des Kurt-Weill-Fests sind aus der Stadt an der Mulde nicht mehr wegzudenken.

Bereits das Eröffnungskonzert im Anhaltischen Theater mit dem Mahler Chamber Orchestra begann mit einem ausgesprochenen Höhepunkt. Auf Darius Milhauds „Sinfonie für kleines Orchester Nr. 5“ folgte Weills Violinkonzert op. 12, das 1925 am Dessauer Friedrichs-Theater seine Uraufführung erlebt hatte. Der Geiger Kolja

Blacher spielte, zwischen zwei Notenpulten stehend, den Solopart mit dem Gesicht zum Publikum und wandte sich zum Dirigieren nach hinten. Trotz dieser besonderen Anforderung an die Konzentration gelang ihm eine Interpretation von ungewöhnlicher Durchsichtigkeit und Stringenz, bei der sich expressionistische, romantische und neoklassische Elemente zu einer packenden, bisweilen spukhaften Erzählung verbanden. Nicht drei heterogene Einzelsätze waren hier zu vernehmen, sondern ein organischer Spannungsbogen. Nach der Pause folgte Mozarts *Serenade* in B-Dur KV 361/70 – wie ein schöner Traum. Man konnte sie hören als Hinweis auf Weills Liebe zur Mozart, die er mit seinem Kompositionslehrer Ferruccio Busoni teilte. (Busoni wäre, nicht zuletzt wegen seiner auch auf Brecht vorausweisenden Musiktheater-Ästhetik, in Dessau größerer Beachtung wert.)

Ein musikalisches Gegengewicht gegen all zu viel Kulinarik setzte der diesjährige Artist-in-Residenz HK Gruber. Der Wiener Komponist, Dirigent und Chansonnier erwies sich als ein Glücksfall von Präsenz – nicht nur auf der Konzertbühne und im Publikumsgespräch beim Festivalcafé, sondern auch durch seine Anwesenheit in Stadt und bei anderen Veranstaltungen des Festivals. Nach dem erfolgreichen Gastspiel mit dem Ensemble Modern im Vorjahr war er unter anderem als Dirigent in einem eindrucksvollen Konzert mit dem bestens disponierten MDR-Sinfonieorchester und dem vorzüglichen MDR-Rundfunkchor (Einstudierung: Robert Blank) zu erleben. Auf dem Programm standen neben George Antheils rasanter Sinfonie Nr. 5, die sich als beachtliche Entdeckung entpuppte, zwei selten gespielte und gerne unterschätzte Radio-Stücke von Weill: *Der Lindberghflug* auf einen Text von Bert Brecht aus dem Jahr 1929, und *The Ballad of Magna Charta* auf

einen Text von Maxwell Anderson aus dem Jahr 1941.

Über den *Lindberghflug*, den Brecht wegen der Sympathien des US-amerikanischen Fliegers später in *Der Ozeanflug* umbenannte, der ohnehin sehr selten aufgeführt wird, machen sich die Interpreten meist wenig Gedanken. Anders Gruber, der im Interview dazu Bemerkenswertes zu sagen wusste: „*Das Stück riecht vorerst nach Technikverherrlichung, und der Lindbergh als Heldentenor macht den Eindruck, als würde er seinen Motor anbeten wie einen Heiligen. Es gibt da Szenen, da spricht er mit seinem Motor, und man würde nur noch erwarten, dass er den Propeller streichelt. Aber dann bin ich (...) darauf gekommen, dass in den Szenen, in denen der Lindbergh mit seinem Motor spricht, die Melodie geradezu gregorianisch wird. (...) Dadurch entsteht ein Umkehrreffekt, die Technikliebe des Lindbergh kriegt etwas Perverses. Es entstehen bis zum Schluss ununterbrochen Fragezeichen: Ist der Lindbergh ein Held oder ein Mitläufer? Überlegt er sich eigentlich, was er für eine gesellschaftliche Aufgabe hat, indem er über den Ozean fliegt, oder möchte er nur einen Rekord aufstellen?*“

Tatsächlich gelang es Gruber und dem sensiblen Oliver Ringelhahn in der Tenorpartie des Lindbergh hervorragend, diese Ambivalenz musikalisch zu modellieren. In der *Ballad of Magna Carta*, die mit dem Rückgriff auf die Anfänge des neuzeitlichen Verfassungsstaates im Jahr 1215 demokratisches Selbstbewusstsein stärken sollte, arbeitete Gruber bewusst den etwas ironischen Comic-Strip-Charakter einer „interessanten Geschichte aus dem finsternen Mittelalter“ des amerikanischen Werkes heraus. Als finsterner König John, der auch ein wenig Adolf Hitler durchklingen ließ, ohne diese Assoziation zu übertreiben, beeindruckte insbesondere der Bass Tho-

mas Oertel-Gormann's. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang die von Gerhard H. Ehlers kenntnisreich kommentierte Vorführung des 1927–1929 entstandenen Dokumentar-Films *Silberkondor über Feuerland* des deutschen Regisseurs Günther Plüschow (1886–1931) bei einer der Festival-Café-Veranstaltungen. Zu diesem eindrucksvollen Dokument von ungebrochenem Entdecker-Geist und Technikbegeisterung lieferte der Schlagwerker Steven Garling eine ebenso virtuose wie hintergründige Live-Begleitung.

Eher enttäuschend geriet diesmal das Programm *Somewhere over the Rainbow* des Studiengangs Musical/Show der Universität der Künste Berlin auf der Bauhaus-Bühne. Bei den lose miteinander verbundenen Teilen des „szenischen Konzerts“ erklangen unter der sensiblen musikalischen Leitung von Michael Dixon (mit Adam Benzwi am Klavier) Auszüge aus vier musikalisch verschiedenen, aber inhaltlich verwandten Musicals: Harold Arlens' *The Wizard of Oz*, Charlie Smalls' *The Wiz*, Stephen Schwartz' *Wicked* und Weills *Lady in the Dark*. Mit *Popular* (aus *Wicked*) ließ immerhin Jeannette Claßen ironische Funken sprühen. Ansonsten galt: Ohne Mikroports und dröhnende Orchester im Hintergrund, ohne prachtvolle Dekoration und gewaltige Publicity-Maschine, allein mit ihrem Körper und ihrer Stimme, wirkten die künftigen Absolventen ziemlich klein und hilflos. Wie wohltuend stach dagegen die unbekümmerte Bühnenpräsenz ab, die die Berliner Popmusikerin Bernadette la Hengst (in der Reihe *New Sounds*) im Beatclub Dessau an den Tag legte!

Höchst präsent zeigten sich auch Ian Bostridge (Tenor) und Sophie Daneman (Sopran) mit ihrem feinsinnigen Klavierbegleiter Julius Drake bei ihrer Matinee im

Köthener Schloss. Außerordentlich kultiviert, mit bestechender nuancierender Textausdeutung präsentierten sie nicht nur Lieder von Cole Porter und Kurt Weill, sondern auch Songs des in Deutschland wenig bekannten englischen Musical-Komponisten Noël Coward (1899–1973) Bemerkenswert: Für das Publikum waren die Texte in Originalsprache und Übersetzung abgedruckt. Selten habe ich Weill so nahe bei Schubert gehört, aber eben auch ohne jegliche Aura von Theater. Cowards Musik würde ich gerne einmal auf der Theaterbühne erleben; die Songs alleine vermitteln nur einen begrenzten Eindruck.

„Round about Weill“ müssten die nächsten Weill-Festivals heißen, falls in puncto Bühnenwerke kein Durchbruch gelinge, witzelten Weill-Freunde schon im letzten Jahr. Intendant Birnbaum packt nun den Stier bei den Hörnern. Das nächste Weill-Fest (27.2.–8.3.2009) steht tatsächlich unter dem Motto *Round about Weill* und umkreist das angestrebte Ziel, Weills weniger bekannte Bühnenwerke aufzuführen, aus der kürzestmöglichen Distanz. Mit dem schwedischen Posaunisten Nils Landgren, dem amerikanischen Monty Alexander Trio und der norwegischen Sängerin Tora Augestad wird es einen Jazz-Schwerpunkt geben. Dazu kommen Crossover-Produktionen mit der Sopranistin Angela Denoke und dem Tal-Balshai-Jazz-Trio und dem MDR-Sinfonieorchester.

Im Musiktheater-Bereich wird das Anhaltische Theater die in Dessau schon oft gespielten *Sieben Todsünden* bringen, diesmal aber in Zusammenarbeit mit der Berliner Schauspielhochschule Ernst Busch und der Berliner Musikhochschule Hanns Eisler und dem Puppentheater Magdeburg. Die Universität der Künste Berlin wird sich an eine Inszenierung von Weills Radio-Kantate *Berliner Requiem* und Karl Ama-

deus Hartmanns Miniaturoper-Folge *Das Wachsfigurenkabinett* wagen. Im Alten Theater wird das Erfurter Theater Waidspeicher eine Puppenspiel-Inszenierung präsentieren. Franz Kafkas Romanfragment *Amerika* soll hier mit der 2004 erschienenen Sammlung gestrichener und unveröffentlichter Weill-Songs *Unsung Weill* kombiniert werden. Außerdem ist ein internationales Symposium zum Thema Weill-Interpretation geplant, bei dem es um die Aufführungspraxis zu Weills Lebzeiten, um die gegenwärtige Entwicklung der Weill-Interpretation und um Fragen des Urheberrechts gehen wird.

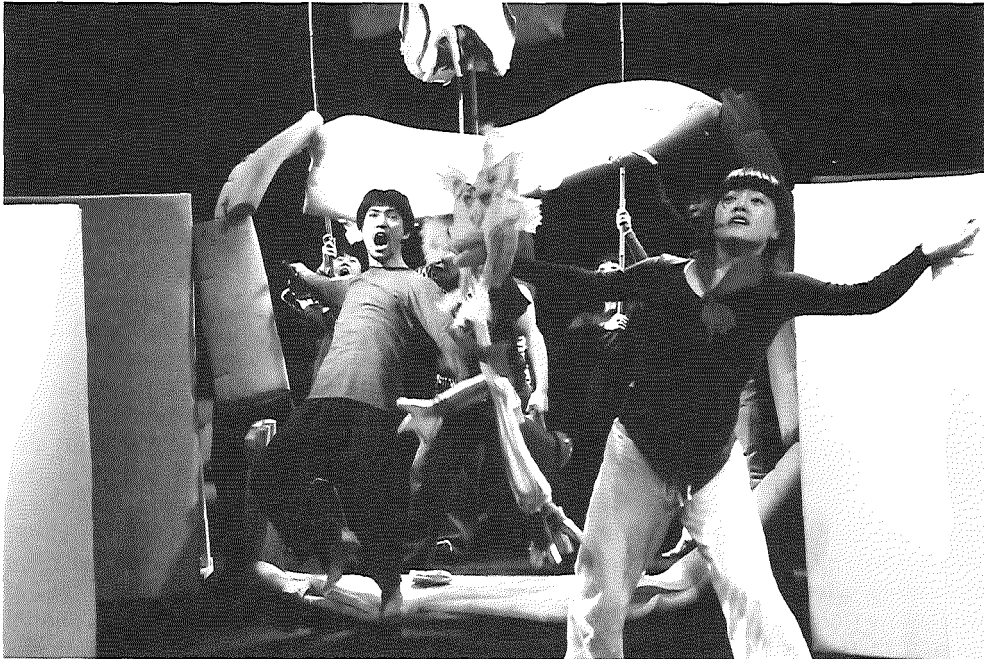
Für das Jahr 2010 darf man inzwischen auf ein Ende der New Yorker Blockadepolitik hoffen. André Bücken, der designierte Intendant des Anhaltischen Theaters ab der Spielzeit 2009/10, signalisiert deutliches Interesse an der Zukunft des Weill-Festes. An seiner derzeitigen Wirkungsstätte, dem Nordharzer Städtebundtheater Halberstadt/Quedlinburg, hat er bereits mit Erfolg Weills Broadway-Oratorium *Der Weg der Verheißung* inszeniert. Im Sommer 2007 stellte er nach rechtsradikalen Übergriffen auf sein Ensemble zusammen mit dem Magdeburger Generalintendanten Tobias Wellemeier die Initiative *Republik der Fantasie – Theater in der Zivilgesellschaft* für Sachsen-Anhalt auf die Beine.

„Das Theater,“ so lesen wir im Geleitwort, *ist in seinem Wesen ein republikanisches Forum. Es ist ein Ort des Austauschs und des lauten Denkens, des Dialogs und der Streitkultur. Eine ‚Republik der Fantasie‘ – das ist das Theater. Eine vielstimmige Zusammenschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ein Laboratorium, ein geschützter Raum. in dem das ‚Als ob‘ die reale Handlung ersetzt. Das Spiel denkt das Undenkbare zusammen, vollzieht das Unmögliche, macht das Unbewusste bewusst – und schafft eigene Wahrheiten, unmögliche Möglichkeiten. Am Theater können die Worte tanzen, die Körper singen, und die Dinge reden.“*

Beide Intendanten bezeichnen den Wandel in Ostdeutschland als „eine nicht nur ökonomische, sondern vor allem sozialpsychologische und kulturelle Herausforderung.“ Von Bücken darf man folglich wichtige Impulse für das Anhaltische Theater, die Stadt Dessau und das Kurt-Weill-Fest erwarten. Parallel zeichnet sich allerdings schon ein neues Problem am Theater ab: Die Gregor-Seyffert-Compagnie will wegen drohender Einsparungen und künstlerischer Unstimmigkeiten mit dem neuen Intendanten Dessau verlassen. Aber wie heißt es so schön in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*? „Alle großen Unternehmungen haben ihre Krisen.“

Ästhetische Betrachtung von Brechts Bearbeitungen

Von Won-Yang Rhie



Marcus Braun, der Berliner Gaetiong, *Das Monster frisst Michel, die ostdeutsche Braut und alle anderen Puppen auf.*
(alle Fotos dieses Beitrags: Won-Yang Rhie)

Die in der grellen Mai-Sonne einigermaßen verlassen und einsam wirkende ehemalige Volksschule, die sich inmitten von grünen Reisfeldern befindet, unterscheidet sich äußerlich kaum von anderen koreanischen Volksschulen. Nur ein kleines Schild am Schultor „Miryang Theatre Village“ weist darauf hin, dass man jetzt nicht eine Schule, sondern ein Theaterdorf betritt. In dieser Theaterkommune leben und proben die Schauspieler der STT (Street Theatre

Troupe) unter der künstlerischen Leitung des angesehenen Regisseurs Youn Taek Lee. Außer dem Hauptgebäude, in dem die Verwaltung, eine Kantine und verschiedene Übungsräume untergebracht sind, beherbergt das Schulgelände noch fünf Theater von unterschiedlicher Größe. Eines davon heißt *Brecht-Theater* bzw. „Bertolt-Brecht-Zentrum Korea“, das am 1. August des letzten Jahres eröffnet wurde (vgl. *Dreigroschenheft* 4/2007, S. 36–41).

In diesem Gebäude hat das Brecht-Symposium am 17. und 18. Mai 2008 mit dem Rahmenthema „Ästhetische Betrachtung von Brechts Bearbeitungen“ stattgefunden. Außer den Mitgliedern der Koreanischen Brecht-Gesellschaft haben auch bekannte ausländische Brecht-Forscher und Germanisten wie Akira Ichikawa von der Osaka Universität, Joachim Lucchesi aus Karlsruhe, zur Zeit Gastprofessor an der Waseda Universität in Tokyo, Michael Weitz, zur Zeit Gastprofessor an der Hankook Fremdsprachenuniversität in Seoul und andere daran teilgenommen.

Wenn man durch einen kleinen Eingang an einer Brecht-Büste vorbei in das Theater geht, steht man unvermutet in einer auf Brecht verweisenden Umgebung mit einer kleinen Brecht-Bibliothek und vielen Ausstellungstafeln über Brechts Leben und Theateraufführungen. Auf dieser „Brecht-Insel“ mitten in grünen Reisfeldern haben sich etwa 40 Teilnehmer des Symposiums zwei Tage lang mit Brechts Bearbeitungen beschäftigt.

In seinem Einführungsvortrag *Eine Studie zur Bearbeitung Brechts und ihrer aktuellen Bedeutung* wies Sang-Bok Lee von der Wonkwang Universität darauf hin, dass, bei allen Schwierigkeiten, Brechts Bearbeitungsprinzipien und -methoden eindeutig zu definieren, seine kollektiven Arbeitsweisen und Bearbeitungsmethoden aus der Perspektive des künstlerischen Paradigmas des 21. Jahrhunderts sehr fortschrittlich gewesen seien. Er habe die festen Grenzen der herkömmlichen Genres aufgelöst, und die bereits vorhandenen Werke dienten ihm nur als Quelle bzw. Material zu seinen Neuschöpfungen. Brechts Bearbeitungsstrategien hätten viele Ähnlichkeiten mit den Schreibweisen der Postmoderne, des digitalen Zeitalters und neuerdings des Storytellings. In diesem Sinne könne man

nicht leugnen, dass Brechts Bearbeitungsstrategien in gewisser Hinsicht die zeitgenössischen Methoden des Schreibens vorweggenommen habe.

In seinem Referat mit dem Titel „Von der *Beggar's Opera* zur *Dreigroschenoper*, Bearbeitungsstrategien Bertolt Brechts“ beschäftigte sich Joachim Lucchesi eingehend mit dem Stück *Die Dreigroschenoper*, das im Zusammenhang der Originalität und Bearbeitung immer wieder viel diskutiert wird. Eingangs griff er aus der Vielzahl der Brechtschen Bearbeitungsmöglichkeiten drei typische Strategien heraus: erstens die Bearbeitung, zweitens die Neudichtung und drittens den Gegenentwurf.

In der *Dreigroschenoper* stünden aber diese drei Möglichkeiten in sehr enger Verbindung miteinander und einzelne Bereiche seien kaum zu trennen. In seinen Ausführungen legte Joachim Lucchesi mit literatur- und musikgeschichtlichen Belegen überzeugend dar, dass nicht erst in der *Dreigroschenoper*, sondern schon in der *Beggar's Opera* „das Moment kollektiver Bearbeitung und die öffentliche Irritation gegenüber der ‚Laxheit in Fragen geistigen Eigentums‘“ vorhanden gewesen sei, so dass sich bereits das englische Original durch die Methode des Materialgebrauchs mittels Plünderung ausgezeichnet habe. Da in der Musik der *Beggar's Opera* sehr viele damalige „Hits“ inkorporiert wurden und Pepuschs eigenkompositorischer Anteil gering war, sei es in musikalischer Hinsicht irreführend, von Pepuschs „Originalmusik“ zu sprechen. Auch Weills Musik spiegele „den Reichtum an stilistisch Zusammengeborgtem, eingeschmolzen durch seinen Personalstil“ wider. Joachim Lucchesi zieht daraus die Schlussfolgerung, dass Brecht in der *Dreigroschenoper* seine virtuos beherrschte Kunst der Bearbeitung eindrucksvoll bewiesen habe.

Als japanischer Germanist, der sich sowohl im originalen No-Spiel *Taniko* von Zen-chiku Konparu als auch in der Brechtschen Bearbeitung *Der Jasager* bestens auskennt, legte Akira Ichikawa in seinem Referat *Vom Taniko zum Jasager – Brecht und No-Theater* dar, wie das Stück durch die Übersetzungen von Arthur Waley sowie Elisabeth Hauptmann und schließlich durch den Bearbeitungsprozess von Brecht und Weill Veränderungen erfahren hat.



Joachim Lucchesi.

Anhand der exakten Wiedergabe der dramatischen Handlung des *Taniko* wies er darauf hin, dass es in diesem Stück nicht nur um den Wurf ins Tal bzw. die Tötung des erkrankten Knaben, sondern um dessen Wiederauferstehung gehe. Bedauerlicherweise hätten aber der englische Übersetzer und damit auch Elisabeth Hauptmann die Schlusszene gestrichen. Die selten zugänglichen Videoaufzeichnungen des *Taniko* haben seine Ausführungen ebenfalls bekräftigt. Als Regisseur hat er vor, *Taniko* und *Der Neinsager* zusammen zu inszenieren.

Nach Dong-Lan Chong von der Wonkwang Universität sei die Brechtsche Bearbeitung *Der Hofmeister* von J. M. R. Lenz durch eine

Bearbeitungsweise gekennzeichnet, die dem Original treu bleibt und es behutsam sowie konzentriert verändert und wiedergibt. Brecht bleibe in produktiver Weise dem Original treu und wolle durch falsche Tradition versteckte Bedeutungen und soziale Verhältnisse zum Vorschein bringen. In ihrem Beitrag „Eine vergleichende Studie zum Drama *Hofmeister* von Lenz und seiner Bearbeitung von Brecht“ hob sie hervor, dass Brecht in seiner Bearbeitung die Handlung des Originals gekürzt und akzentuiert habe. Brechts Intention, durch die Aufdeckung der verdeckten sozialen Verhältnisse den klassischen Dramen einen sozial-realistischen Sinn zu verleihen, sei in der *Hofmeister*-Bearbeitung realisiert.

Zum Schluss präsentierte Won-Yang Rhie von der Hanyang Universität in seinem Beitrag „Das Puppentheaterstück *Der Berliner Gaetiong* hat neue Möglichkeiten gezeigt“ ein zeitgenössisches Bearbeitungsstück, das sozusagen in der Brecht-Nachfolge in deutsch-koreanischer Koproduktion entstanden war und ein zukunftsweisendes Musterbeispiel der deutsch-koreanischen Zusammenarbeit auf dem Theater darstelle. Nach der koreanischen Vorlage *Sanneomeo Gaetiong* von Kyeong-Hwa Kim (1989) hatte der junge deutsche Autor Marcus Braun ein deutsches Wiedervereinigungsstück *Der Berliner Gaetiong* geschrieben. Dabei folgte er im allgemeinen der Handlung des koreanischen Originals, während die Umstände in Berlin zum Zeitpunkt des Mauerfalls den Hintergrund bilden. Aber die deutsche Bearbeitung bleibt nicht auf der Ebene eines Volkstheaters, das sich durch Humor und Satire auszeichnet, sondern sie wird zu einer Parabel, in welche traditionelle kulturelle Elemente Deutschlands eingearbeitet wurden. Die traditionellen koreanischen Puppen wurden durch aktuelle zeitgenössische Schaumstoffpuppen des Berliner Puppen-

bauers Florian Loycke ersetzt. Mit den Schauspielern des Ensembles STT hat der Berliner Regisseur Alexis Bug dieses Stück in koreanischer Übersetzung einstudiert. Die erfolgreiche Premiere fand am 11. Januar 2008 im Guerilla-Theater in Seoul statt; am 8. November dieses Jahres ist ein Gastspiel an der Berliner Volksbühne geplant. Während des Vortrags wurden auch Aufführungsfotos, die die Ausführungen anschaulich dokumentierten, gezeigt.

In der Schlussdiskussion fasste Joachim Lucchesi seine Erfahrungen und Eindrücke wie folgt zusammen: Das internationale Brecht-Symposium 2008, veranstaltet von der Koreanischen Brecht-Gesellschaft und dem Koreanischen Bertolt-Brecht-Zentrum, zeichnete sich durch ein hohes wissenschaftliches Niveau sowohl der Vorträge als auch der Diskussionen aus. Das Thema der Tagung „Ästhetische Betrachtung von Brechts Bearbeitungen“ zeigt bereits an, dass die Veranstalter einen zentralen und von Brecht lebenslang praktizierten Schaffensbereich in den Mittelpunkt stellen wollten, was die Teilnehmer aus drei Ländern zu lebhaften Diskussionen während und nach dem Symposium anregte. Bis heute ist Brechts bearbeitende Aneignung fremder Stücke in der Öffentlichkeit ein von ihm (gewollt) provozierender Vorgang, also auch bestens geeignet, um als Konferenzthema diskutiert zu werden.

Wie Bearbeitungen praktisch aussehen können, wurde den Teilnehmern der Konferenz am Abend vorgeführt. Im Miryang Theatre Village kam eine koreanische Bearbeitung von Shakespeares *Romeo und Julia* zur Aufführung, welche die Yonheedan-Theatergruppe (STT) unter dem Titel *Haeoragi und Solmoe* (R., Howard Blanning) brachte. Besonders für die ausländischen Teilnehmer war diese Aufführung von großem Reiz, bezogen auf den Darstel-

lungsstil, die Kostüme der Schauspieler, ihre Tänze, und natürlich auch auf die zahlreichen Einlagen mit koreanischer Musik. Während eines anschließenden Grillabends war dann noch in lockerer Atmosphäre eine gute Gelegenheit gegeben, Kontakte zu schließen oder zu vertiefen.



Symposium im Bertolt-Brecht-Zentrum Korea.

Um einen weiteren Einblick in die reiche koreanische Kultur zu bekommen, besuchten die Teilnehmer am zweiten Konferenztag ein in der Nähe gelegenes traditionelles koreanisches Landhaus, um einen Eindruck von dem Lebens- und Wohnstil eines Gutsbesitzers zu bekommen. Auch dies war eine aufschlussreiche Begegnung mit dem Land und seiner kulturellen Vergangenheit.

Diese Mischung aus wissenschaftlichem Diskurs zwischen koreanischen, japanischen und deutschen Teilnehmern sowie das sorgfältig geplante Rahmenprogramm liessen dieses Brecht-Symposium in Korea zu einem Erfolg und einem nachwirkenden Erlebnis in jeder Hinsicht werden.

Kontakt:

Prof. em. Dr. Won-Yang Rhie

E-Mail: wyrhie@gmail.com

Bertolt-Brecht-Zentrum Korea:

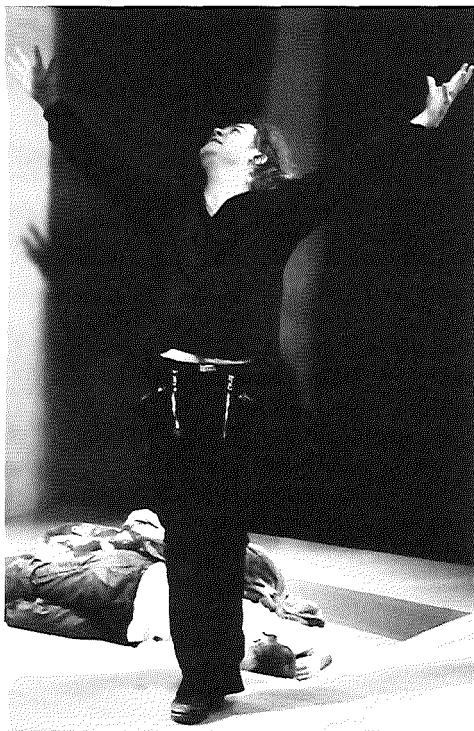
www.brecht-zentrum-korea.org

Ein früher Brecht zum Jubiläum

Von Ernst Scherzer

Eine Entschuldigung in Richtung Ensemble Theater am Wiener Petersplatz vorweg: In seinem Bericht über die Salzburger „Mann ist Mann“-Produktion (Dreigroschenheft 2/2008) hatte der unterzeichnende Bericht-erstatter behauptet, dies sei die derzeit ein-
zige Brecht-Inszenierung in Österreich. Dabei wurde von ihm die Aufführung eines Stücks des anscheinend immer noch unbe-
quemen Autors ausgerechnet auf jener Bühne übersehen, die er in einem Beitrag für *Die Deutsche Bühne* vor Jahren als „Brechts Wiener Adresse“ bezeichnen durfte. Zu Recht, wie er sich bei seinem nach sträflich langer Zeit neuerlichen Besuch überzeugen konnte; beim Abgang in die Kellerräume der sich hinter einem un-
scheinbaren Eingang verbergenden Spiel-
stätte zogen mittels Plakaten noch einmal die den weitaus größten Teil des Spielplans einnehmenden Brecht-Inszenierungen des Hausherrn Dieter Haspel vorüber – von der *Dreigroschenoper* (der Eröffnungsvorstellung in diesem neuen Heim) bis zum *Leben Eduard II von England*, von der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* (damals tatsächlich auf einem „Originalschauplatz“ ge-
spielt) über den *Galileo Galilei* bis zur *„Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“*, mit dem das Ensemble erstmals über die Grenzen Wiens hinaus bekannt wurde.

Da war auch schon einmal der *Baal* an der Reihe, ein Stück, das heutigen Regisseuren wohl einiges zu knacken aufgibt. Vor wenigen Jahren wurde es mit fadenscheinigen



Szene aus *Baal* in Wien.

Gründen aus dem Programm des Grazer Schauspielhauses wieder entfernt, in Brechts Geburtsstadt musste es jüngst der harmloseren „Kleinbürgerhochzeit“ weichen. Dass die Wiener Neuinszenierung bei der lokalen Presse auf wenig Gegenliebe stieß, verwundert kaum – die Erkenntnis „... es gibt ja auch noch andere Autoren“ sagt wohl mehr über den Geistesblitz des Verkünders, als diesem lieb sein kann. Nach

den Erfahrungen des hier keineswegs heimischen Theaterbesuchers konnte sich die neuerliche Auseinandersetzung mit diesem dramatischen Erstling Bertolt Brechts dagegen sehr wohl sehen lassen.



Baal in Wien.

Schon einmal als Ensemble-Leistung, innerhalb der acht wandlungsfähige Schauspieler in fünf Mal so viele Rolle schlüpften. Dann im Näherkommen an den von Dieter Haspel schon im erwähnten *Deutsche Bühne*-Porträt erträumten leeren Raum: An zwei Seiten von fünf bis sechs Zuschauerreihen zu je etwa zehn Sitzplätzen eingegrenzt, bot die winzige Bühne im Wesentlichen nur Platz für zwei Requisiten – Baals Gitarre und die dem deutlich als gesellschaftlichen Außenseiter Gezeichneten notwendigen Getränkeflaschen. Minimalistisch selbst die in diesem Zusammenhang kaum erwartete Umbaumusik; sie stammt aus der Feder von Philip Glass!

Den einsamen Tod erschütternd, nur mit dem Wort „Sterne“ aus dem Mund des Ster-

benden darzustellen, blieb den für das Licht Verantwortlichen, Robby Vamos und Klaus Rotter, vorbehalten. Und natürlich dem Darsteller der Titelrolle, Wolfgang Lampl, dessen Biografie durchaus Verwandtschaften mit dieser zeigt. Dazu Ludwig Sadek-Sonnenberg, als Ekart nicht nur homoerotischer Partner Baals, sondern auch dessen fast ständig anwesender alter ego.

Warum also gerade dieses Stück zum 40. Jahrestag des von dem heute 65-jährigen Dieter Haspel nicht von Anfang an so bezeichneten und auch diese den Ansprüchen vorzüglich entsprechende Spielstätte erst viel später einnehmenden Ensemble Theaters? Weil ein Gutteil dieser Brecht-Texte, etwa wenn der Gewaltmensch Baal die Natur preist, bis heute unerreicht sind. Weil mit den beiden genannten Schauspielern die Hauptrollen typengerecht besetzt werden konnten. Auch, weil damit offensichtlich sogar junge Theaterbesucher – in der besuchten Aufführung nahmen sie, noch dazu aufmerksam den immerhin drei Stunden währenden Handlungsablauf verfolgend, die Plätze überwiegend ein – zu erreichen sind.



„Warum gerade dieses Stück?“

Eine kleine Bombe und optische Eindrücke

Von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer

I. Zu Brechts *Dickicht*

Nach der Premiere von Brechts *Dickicht* unter der Regie von Erich Engel am 29. Oktober 1924 im *Deutschen Theater* wurden in der Presse Plagiatsvorwürfe gegen Brecht laut. In der *Brecht Chronik* heißt es dazu: „Herwarth Walden wirft B in der Zeitung *Die Republik* vor, er habe in *Im Dickicht* einige Passagen aus Arthur Rimbauds Prosadichtung *Ein Sommer in der Hölle* ohne Zitatnachweis verwendet“. (Brecht Chronik, S. 177 unter dem 31. Oktober). Und für den 4. November hält die *Brecht Chronik* fest: „Auf den Plagiatsvorwurf Herwarth Waldens [...] veröffentlicht die BBC unter der Überschrift *Eine Feststellung* mehrere Stellungnahmen. Herbert Jhering beschuldigt Walden, er sei von einer nicht endgültigen Stückfassung ausgegangen, um aus Anlaß der Aufführung von *Dickicht* ‚eine kleine Bombe‘ zu werfen. Der Rimbaud-Übersetzer Hans Jacob meint, B benutze die Zitate bewusst, um auszudrücken, ‚daß der Sprecher seine Bildung aus einer Leihbibliothek bezogen habe‘, wirft ihm jedoch auch ‚Fahrlässigkeit‘ vor. B erklärt, die Zitate von Rimbaud und Verlaine seien im Buch durch Anführungszeichen als Zitate kenntlich gemacht. ‚Die Bühne besitzt anscheinend keine Technik, Anführungszeichen auszudrücken. Besäße sie eine, so würde sie eine große Anzahl anderer beliebter Werke für Philologen vielleicht schmackhafter, für das Publikum aber ziemlich unleidlich machen.“ (Brecht Chronik, S. 178). Damit ist aber keineswegs der Umfang und die Chronologie der Plagiatsvorwürfe an Brecht im Falle *Dickicht* umfassend beschrieben. Bereits am 30. Oktober 1924 ging Jo Lherman (d. i. Walter Ullmann 1897–1949) anlässlich seiner Premierenkritik in der zum „Münzenberg-Konzern“ gehörenden *Welt am Abend* auf die kursierenden Gerüchte und ihre (vermeintlichen) Urheber ein. Die Diskussion um Brechts „Abschriftstellerei“ war also, wie den nachfolgenden Dokumenten zu entnehmen ist, breiter und vielstimmiger:

Deutsches Theater:

[...] Es wird behauptet, daß Brecht im „Dickicht“ vier bis fünf kurze Stellen von Rimbaud wörtlich abgeschrieben habe. Mir sind diese Stellen vorgelegen, an sich interessierte mich die Sache nicht sehr, ihre Veröffentlichung lehnte ich ab. Schließlich, damit nicht hinter Brechts Rücken Schweinereien gemacht werden, sei kurz davon die Rede.

Eine Gelegenheit der einwandfreien Feststellung hatte ich nicht; die Feststellung hat jedoch Paul Zech gemacht, der ja ein ausgezeichnete Rimbaudkenner ist. Wahrscheinlich durch die Vermittlung Karl Vogts erfuhr Herwarth Walden davon, und von ihm kam die Sache an mich.

Sowohl Walden wie Zech verfügen über eine Zeitschrift: also Publikationsmöglichkeit, und der Versuch, bei mir anzukommen, ist nicht eben ein Beweis von besonderem persönlichen Mut.

Wenn ein Dichter etwa silberne Löffel stiehlt, so ist das seine private Angelegenheit. Aber dafür, daß er abschreibt, bin ich nicht, und schon gar nicht dafür, daß er heimlich und leise vom anderen schlecht spricht. So etwas ist nichts als ein Zeichen geringen Vertrauens in sich, wer seiner sicher ist, geht geradeaus und tritt dem anderen nicht in den Hintern. Die am meisten taugen, schreiben ja auch die besseren Theaterstücke.

Jo Lherman

Die Welt am Abend. Berlin.

Jg. 2, Nr. 127 vom 30. 10. 1924, Beil., S. [2]

Die im Artikel genannten Schriftsteller Herwarth Walden und Paul Zech griffen Lhermans Darstellung auf und sandten der Redaktion der *Welt am Abend* ihre Stellungnahmen bzw. Richtigstellungen zu:

„Dickicht“ von Bert Brecht.

Zu der Besprechung von Bert Brechts Drama sendet uns unser Mitarbeiter Herwarth Walden eine Richtigstellung, in der er erklärt, es sei nicht richtig, dass er „den Versuch gemacht habe, unserem Theaterreferenten Lherman ein Manuskript hinter herum anzubringen“, er habe „lediglich als ständiger Mitarbeiter ein Manuskript über die Abschriftstelleri des Herrn Brecht der Feuilletonredaktion der ‚Welt am Abend‘ eingereicht, das zwar nicht formell zurückgewiesen wurde, aber allerdings auch nicht erschienen ist.“ Herr Walden bemerkt noch, dass ein großer Teil der abgeschriebenen Stellen von Rimbaud in dem Drama des Herrn Brecht bei der Erstaufführung des Deutschen Theaters nicht gesprochen worden ist. Herr Paul Zech schreibt uns: „In der Kritik

Ihres Theaterreferenten, Jo Lhermann, über die Erstaufführung von Bert Brechts ‚Dickicht‘ sind einige Sätze eingeflochten, die sich mit meiner Person beschäftigen, aber den Tatsachen nicht entsprechen. Es ist nicht wahr, daß ich via Vogt-Walden versucht habe, bei Herrn Lhermann ‚anzukommen‘, um öffentlich festzustellen, daß Herr Brecht den Dichter Rimbaud abgeschrieben hat. Auch die ‚Wahrscheinlichkeitsrechnung‘ des Herrn Jo Lhermann stimmt in keinem Falle. Was Herr Jo Lhermann in dieser ganzen Angelegenheit ‚erfahren‘ haben kann, ist, daß ich es meinem Redaktionskollegen Angermayer gegenüber ablehnen mußte, die Gütergemeinschaft Brecht-Rimbaud in der Zeitschrift ‚Das dramatische Theater‘ zu publizieren.“

Die Welt am Abend. Berlin. Jg. 2, Nr. 129 vom
1. 11. 1924, Beil., S. [2]

II. Nochmals: Feuchtwanger über Brechts *Lindberghflug*.

Unsere Mitteilung über Feuchtwangers Kommentar zu Brechts *Lindberghflug* (Lion Feuchtwanger: Optische Eindrücke durch Worte. DGH 1/2008, S. 44–47) endete mit folgender Fragestellung: „Nachdem nun der Ausgangspunkt, der Anlass und der erste davon abgeleitete Druckort für den bislang unbekanntem Text Lion Feuchtwangers zum *Lindberghflug* Bert Brechts feststeht, wäre zu untersuchen, ob diese Umfrage nicht auch an anderen Stellen wiedergegeben wurde. Der Zeitraum zwischen dem Angebot in Dammerts Feuilleton-Korrespondenz *Die interessante Seite* von Anfang September 1929 bis zum Abdruck in Königsberg Anfang Dezember 1929 ist ja einigermaßen eingrenzbar.“

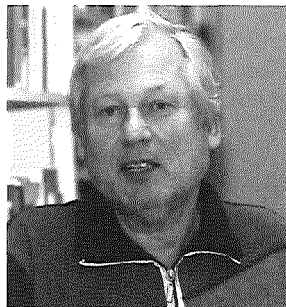
Wir können hier mitteilen, dass die Umfrage unter dem Titel *Achtung! Hörspiel! Unsere Sonntagsumfrage* bereits am 8. September 1929, also nur drei Tage nach dem Angebot in Dammerts Presse-Korrespondenz, in den Frankfurter Nachrichten (Jg. 208, Nr. 249, 5. Beibl., S. [3]) abgedruckt wurde.

Ich betone nur: Register! (das ist doch nicht so schwer)

Von Jan Knopf

Eigentlich hat er's gar nicht verdient, in die Bruch-Forschung eingereiht zu werden; denn damit wird ihm schon zuviel Aufmerksamkeit gewidmet. Detlev Schöttker gehört zu denjenigen – wie z. B. Wolfgang Fritz Haug und andere Mitarbeiter am Historisch-Kritischen Wörterbuch des Marxismus –, die heftigste Kritik an der Großen Brecht-Ausgabe (GBA) üben, sie aber nicht benutzen können. Schöttker hatte schon für das neue Brecht-Handbuch Artikel über Brechts Theaterarbeiten (theoretischer Art) übernommen, hatte ihnen jedoch die alten Ausgaben zugrunde gelegt, um die GBA geißeln zu können, weil sie angeblich zusammen gehörige Texte etc. auseinander gerissen bzw. ‚versteckt‘ hätte (dabei wären nur die Register der GBA zu benutzen gewesen; denn wir haben dort alle Überschriften und Textanfänge der vorangehenden Ausgaben aufgenommen und entsprechend auf den neuen Fundort in der GBA verwiesen).

Und natürlich sind neue Ausgaben dazu da, die alten, lieb gewonnenen Texte zu verstecken. Wozu macht man schließlich Ausgaben? Es ist geradezu heiter, wenn Haug uns vorwirft, wir hätten den *Tui-Komplex* auseinander gerissen, wo er doch wissen sollte, dass dieser ‚Komplex‘ von Brecht nur als Idee entworfen worden ist, das, was aber davon vorliegt, eine Kontamination von Elisabeth Hauptmann darstellt – jedoch sind Kontaminationen in der seriösen Editions-Philologie strengstens verboten (was nicht gegen den schönen Band 14 der Stücke von E. H. spricht). Beim *Me-ti*, das



Jan Knopf.

inzwischen *Buch der Wendungen* heißt, haben die uns voran gehenden Editoren ‚passende‘ Texte nach inhaltlichen Kriterien dem Buch zugeordnet, obwohl sie mit ihm in keinerlei Überlieferungszusammenhang stehen. Wir mussten diese Texte, die damit auch das Genre wechselten (von der Prosa zu den Schriften), in den chronologischen Zusammenhang der Schriften einordnen. Uns vorzuwerfen, sie ‚fehlten‘ jetzt im *Buch der Wendungen*, ist deshalb völlig daneben, weil sie nie dort gestanden haben.

Und nun kommt Schöttker daher, bläst vollmundig „philologische Kritik“ – darf ich fragen, welche Philologie er bemüht??? – in den Äther und behauptet einfach mal, dass wir auch noch die Theaterarbeit auseinander genommen und damit nochmals den armen B. B. verfälscht und versteckt – er nennt es „ausgegrenzt“ – hätten. Da ich Schöttker beim *Brecht-Handbuch* – als er keine Überarbeitungen seiner völlig korrupten Artikel vornehmen wollte –, die

Verträge gekündigt hatte, lancierte er seine Unkenntnisse in ein angesehenes Blatt, in die *Weimarer Beiträge*, die um diesen Aufsatz (oder was immer das ist) wahrlich nicht zu beneiden sind (53. Jg., Heft 3, 2007, S. 433–451: Brechts „*Theaterarbeit*“. *Ein Grundlagenwerk und seine Ausgrenzungen*).

Schöttker – das ist eine köstliche Variante zu den vielen Plagiats- und Co-Produktionsvorwürfen gegenüber Brecht – behauptet einfach mal, die *Theaterarbeit* (1952) sei ein originäres Brecht-Werk, und wir – das heißt die Herausgeber der *GBA* und der Herausgeber des *Brecht-Handbuchs* – hätten dies sträflich übersehen, indem wir sie weder in der *GBA* nachgedruckt noch im Handbuch als eigenständiges Werk behandelt haben. Schöttker nennt dies „Ausgrenzungen“ und disqualifiziert sich schon dadurch, dass er behauptet, wir hätten einzelne Beiträge Brechts an völlig unsinnige Orte des Bands 23 verfrachtet. Übersehen hat er aber leider, dass sich weitere Beiträge aus der *Theaterarbeit* in den Bänden 24 und 25 finden; in ersterem sogar 29 Texte, wenn wir mal von den Gedichten absehen, die in weiteren Bänden der *GBA* gedruckt sind. Ich betone nur: „Register!“ (das ist doch nicht so schwer). Wer Texte nicht findet, aber über sie schreibt – ich weiß wirklich nicht, was davon zu halten ist.

Da ich hoffe, dass die *Weimarer Beiträge* eine sehr moderate Richtigstellung des Schriften-Bearbeiters Werner Hecht abdrucken werden, beschränke ich mich hier auf einige Hinweise zur Editionswissenschaft. Kritiker von Ausgaben sind angehalten, die Editionsprinzipien, die im Editionsbericht ausführlich formuliert sind, zur Kenntnis zu nehmen. Eine dieser Prinzipien z. B. war, dass wir keinen Platz hatten und auch keine Möglichkeit sahen, uns mit den alten Ausgaben im Kommentar ausein-

ander zu setzen, sodass nur das berücksichtigt werden konnte, was zu Brechts Lebzeiten und mit seiner Zustimmung gedruckt worden ist (mit Nachweis von vorliegenden Änderungen).

Die *Theaterarbeit* erschien zwar zu Brechts Lebzeiten, auch war er maßgeblich daran beteiligt, aber sie ist eine typische Kollektivarbeit des Berliner Ensembles (BE), dessen Leiterin Helene Weigel war, eine Arbeit, welche die neuen Erfahrungen der aktuellen Theaterpraxis dokumentieren sollte und an der natürlich viele mitgearbeitet haben – wie es am Theater so üblich ist, zumal es sich ja um Dokumentationen von aktuellen Inszenierungen handelt. Als Herausgeber zeichnen das BE und Helene Weigel, wobei letztere am Band überhaupt nicht beteiligt war! Brecht kommt nur als einer der drei Redakteure vor – und Redakteure sind nun mal nicht die Urheber von Büchern (nach gängiger Definition).

Die Annahme, dass Brecht mit der *Theaterarbeit* eine Zusammenfassung seiner „Erfahrungen einer über 30-jährigen Tätigkeit als Dramatiker und Regisseur“ habe geben wollen, ist dermaßen daneben, dass ich mich fragen muss, wieso Schöttker die einschlägigen Informationen, die Brecht und seine Mitarbeiter zu diesem Band eigens formuliert haben, missachtet, wenn er schon nicht in der Lage ist, die Inhalte des Buchs zu würdigen. Zwar tut er so, als kenne er die Rundfunksendung *Über das Buch „Theaterarbeit“* (dieweil sie einmal in einer Anmerkungen genannt ist), aber zur Kenntnis genommen, geschweige denn reflektiert hat er Brechts Äußerungen kaum; denn da ist ausdrücklich die Rede davon, dass – neben den realen Trümmern nicht nur der Schauspielhäuser – die Trümmer der Schauspielkunst zu beseitigen sind, dass also das Buch in erster Linie Beispiele – und zwar aktueller Art und keineswegs aus 30-

jähriger Theaterarbeit – „eines neuen Theaters, schlechte oder gute“ zu liefern habe. Außerdem müssten, so Brecht weiter, langsam auch die Zuschauer trainiert werden zu erkennen, wie und mit welchen Mitteln im Schauspiel gearbeitet wird, wobei auch endlich die Theaterkritik dazu angehalten werden könnte, nicht nur – ziemlich belanglose – Wertungen über das Spiel zu formulieren, sondern zu beschreiben, was sie gesehen haben – übrigens eine Forderung Brechts, die bis heute nicht eingelöst worden ist. Man fragt sich wirklich langsam – ich verweise auf die anderen Bruch-Forschungs-Fälle – in welchen Texten sich die Bruch-Forscher tummeln. Denn gegen die Texte zu argumentieren hieße, der Literaturwissenschaft den Garaus zu machen.

Zurück zur *GBA*: Unser Editionsprinzip besagte weiterhin, dass wir Brecht nur die Beiträge zuweisen konnten, die entweder über seinen Nachlass als seine Arbeiten überliefert oder von ihm gezeichnet worden sind; wobei auch zu beachten war, was Brecht z. B. in der gleichzeitigen *Kriegsfiibel* praktizierte, dass er Texte von sich anderen zuwies, wie im Fall von Ruth Berlau, die als Dänin nicht genügend Deutsch beherrschte, um die Texte für eine Drucklegung selbst auszuformulieren. Das Gleiche gilt auch für ihren Band *Jedes Tier kann es*, der ebenfalls von Brecht ausformuliert, aber nicht von ihm beansprucht worden ist; denn die Idee und die entsprechenden Ausführungen dazu stammen von Berlau, gehören also ihr. Ähnlich gelagert ist Erwin Strittmatters Stück *Katzgraben*: Brecht hat den Text Strittmatters für die Aufführung am BE zu etwa 50 % umformuliert. Außer dem Dokument im Bertolt-Brecht-Archiv aber gibt es keinerlei Hinweise für Brechts ‚Mitarbeit‘, die ganz im Rahmen der praktischen Theaterarbeit stand – wie eben auch der

gleichnamige Band –, bei der ohnehin, wie Brecht einmal formuliert hat, der „Verschleiß des Textes“ stattfindet, der in der Aufführung wie das „Pulver im Feuerwerk“ aufgeht. Das war denn auch der Fall. Da wir prinzipiell mit den Originalen gearbeitet haben, konnten wir häufig sehr genau entscheiden, welcher Text von Brecht geschrieben war und welcher nicht.

Da Brechts Texte in der *Theaterarbeit* nur ihren ersten Druckort haben, häufig aber in einem völlig anderem Entstehungszusammenhang stehen, mussten sie als Einzeltexte eben in der *GBA* dort gedruckt werden, wo sie chronologisch oder genremäßig (Band 24!) hingehören. Das wäre eigentlich schon alles, wenn ich nicht noch zusätzlich über Werner Hechts Material verfügte, aus dem hervorgeht – es ist ein ganzer Band –, dass Hecht sich noch zusätzlich die Mühe gemacht hat, die noch lebenden Mitarbeiter an der *Theaterarbeit* sowie Zeitzeugen zu befragen und ihre Aussagen durch Protokolle oder Zeugnisse festzuhalten. Dieser Band, der minutiös jeden einzelnen Text der *Theaterarbeit* auflistet und zugleich die Daten enthält, die Hecht von Käthe Rüllicke, Peter Palitzsch, Claus Hubalek und Egon Monk erhalten hat, dokumentiert die für Brecht typische Kollektivarbeit auf beispielhafte Weise. Die Mühe, die dieser Band erfordert hat – da eben die notwendigen Recherchen nicht im Einzelnen ausgebreitet werden konnten –, ist natürlich in der *GBA* nicht mehr zu finden – wie viele andere Mühen auch nicht –, aber Schöttker als designerter Mitarbeiter am *Handbuch* hätte wissen oder sich wenigstens wissend machen können, dass ich in der ABB in Karlsruhe über das Material und damit über handfeste Beweise verfüge, dass er sich seine angeblichen Kenntnisse einfach nur aus den Fingern gesogen hat.

Vom allmählichen Verschwinden eines Gedichts

Von Jan Knopf

Was macht „man“, in diesem Fall der Autor selbst, wenn „man“ feststellen muss, dass „man“ einen Text in die Welt gesetzt hat, den die „Welt“ durchaus nicht haben möchte? „Man“ setzt Legenden in die Welt – und rechnet fest damit, dass sie die „Welt“ auch glaubt. Ein sehr dreistes Beispiel, mit dem zugleich zu zeigen ist, wie wenig der „marxistischen Wende“ von 1926, welche die Forschung fest in die „Entwicklung“ Brechts eingeschrieben hat, zu trauen ist, stellt *Der Gesang des Soldaten der roten Armee* dar. Brecht schrieb den zynischen Song, der in der *Hauspostille* auch mit Noten versehen ist¹, nach einhelliger Meinung der Forschung 1919, z. T. genauer: im Januar 1919, so wenn John Fuegi meint, Brecht habe ihn am 19. Januar in Gablers Taverne (Augsburg) zusammen mit der *Legende vom toten Soldaten* vorgetragen.

1925 publizierte Brecht den Gesang erstmals im April-Heft der angesehenen und weit verbreiteten Zeitschrift *Das Kunstblatt* (mit einer kleinen Abweichung im Titel: die Soldaten stehen im Plural: *Gesang der Soldaten* ...). Er steht dort an prominenter Stelle, nämlich im 100. Heft, das einen – auch grafischen – Rückblick auf Heft 1 enthält und das – nachdem der Herausgeber Paul Westheim festgestellt hat, dass sein

Blatt „keinem Ismus, keiner Klique dient“³ – in die Zukunft schaut, und zwar mit Brechts Gedicht⁴ sowie mit einer Satire des Russen Ilja Ehrenburg *Die Geschichte von Europas Untergang*⁵ im Jahr 1927, also nur zwei Jahre später nach der Publikationen der Texte. Wenige Auszüge aus dem Gedicht mögen andeuten, was Brecht denn also 1927 erwartete:

1

*Weil unser Land zerfressen ist
Mit einer matten Sonne drin
Spie es uns aus in dunkle Straßen
Und frierende Chausseen hin.*

2

*Schneewasser wusch im Frühjahr
die Armee
Sie ist des roten Sommers Kind!
Schon im Oktober fiel auf sie der Schnee
Ihr Herz zerfror im Januarwind.*

3

*In diesen Jahren fiel das Wort Freiheit
Aus Mündern, drinnen Eis zerbrach.
Und viele sah man mit Tigergebissen
Ziehend der roten, unmenschlichen
Fahne nach.*

[...]

¹ GBA 11, 48f (Gedichttext); Bertolt Brechts *Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*, Berlin 1927, 147 (Noten).

² John Fuegi: *Brecht & Co. Biographie*, autorisierte erweiterte und berichtigte deutsche Fassung von Sebastian Wohlfeil, Hamburg 1997, 87.

³ *Das Kunstblatt*, hg. v. Paul Westheim, Berlin 1925, 97.
⁴ Ebd., 101.

⁵ Ebd., 102–105.

*Und mit dem Leib, vom Regen hart
Und mit dem Herz, versehrt von Eis
Und mit den blutbefleckten leeren Händen
So kommen wir grinsend in euer Paradeis.*

Der Zusammenhang ist deutlich: Während sich Ehrenburg von der Sowjetunion aus über die Morbidität Amerikas, das auch für den Untergang Europas sorgen wird, lustig macht, stellt Brechts Häme die falschen Hoffnungen der „Gegenseite“ bloß. Weder hier noch dort gibt es Zukunft, und schon gar nicht das (angeblich von Marx versprochene) Paradies, sprich: Paradeis; denn, wie Ehrenburg in Anlehnung an Nietzsche formuliert: „Marx lange tot.“⁶

Brecht übernahm (1927!) den Gesang in die *Erste Lektion: Bittgänge* seiner *Hauspostille*. Die Bittgänge Brechts handeln im Gegensatz zu ihrem religiösen Vorbild, den katholischen Fürbitten, von Untergang und Tod. Es konnte nicht ausbleiben, dass Brecht in den Besprechungen seiner Lyrik-Anthologie von kommunistischer Seite herb getadelt wurde. So schrieb Alexander Abusch, der Gesang sei Beleg dafür, wie „schlimm die ‚Verwirrung der Gefühle‘ Brechts ausarten kann“. Der Autor habe die „Methode der Zersetzung des Bürgerlichen“ unzulässig auf die Rote Armee und das revolutionäre Russland übertragen; das Gedicht sei deshalb offen antibolschewistisch. Brecht, der 1927 schon – und zwar „unverdienter Weise“ – als Kommunist bzw. Bolschewist galt, konnte das nicht auf sich sitzen lassen. Also erklärte er Abusch 1928, das Lied sei gar nicht gegen die russische

Rote Armee gerichtet, vielmehr sei einzig und allein die bayerische Rote Armee gemeint⁷. Da Abusch ihm glaubte, konnte sich Brecht auch bei den Kommunisten wieder sehen lassen.

Auch die Forschung nahm Brechts Erklärung dankbar an; konnte sie doch dadurch eine Grund dafür finden, dass der Autor nach seiner „Konversion zum Kommunismus“ im Jahr 1926 an dem Gesang noch 1927 festhielt. Klaus Schuhmann führt in seiner „klassisch“ gewordenen Darstellung über den Lyriker Brecht aus, Brecht habe 1919 angesichts der Tatsache, dass die bayerische Räterepublik zerschlagen wurde, die deutsche Revolution noch nicht vom Klassenbewusstsein ihrer Kämpfer aus bestimmen und diese deshalb nur als eine „Schar von Abenteurern, Outlaws und Verstoßenen“ darstellen können, „die mit seinen Balladenhelden in der Lebenshaltung weitgehend übereinstimmten, aber zu politischen Entscheidungen nicht fähig waren“. „Das Ziel, für das sie Waffen tragen, ist für Brecht offenbar ebenso unerreichbar wie das der bayrischen ‚roten Armee‘.“⁸ So war der Marxist Brecht wieder einmal „gerettet“.

Zum „Marxismus“ von Brecht nur so viel. Es gibt – von Elisabeth Hauptmann überliefert – eine Briefäußerung von Brecht, wonach er im Oktober 1926 „acht Schuh tief im *Kapital* [von Karl Marx]“ stecke und „es jetzt genau wissen“ müsse.⁹ 1935 schrieb Brecht einen Text, der in der Forschung Kultstatus erhielt, wonach er, als er „für ein bestimmtes Drama als Hintergrund die

⁶ Ebd., 105.

⁷ Zitiert nach GBA 11, 314.

⁸ Klaus Schuhmann: *Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913–1933*, 2. Auflage, München 1971 (zuerst Berlin/DDR 1964), 73.

⁹ Sabine Kebir: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*, Berlin 1997, 61.

Weizenbörse“ benötigt habe, durch eine „Art Betriebsunfall“ zur Marx-Lektüre gekommen sei, wobei der Unfall darin bestanden habe, dass ihm niemand, auch ‚Insider‘ nicht, die Vorgänge an der Börse erklären konnte.¹⁰ Die Forschung schloss daraus, Brecht habe von da an, das heißt ab 1926, den Marxismus zum Schreiben seiner Werke ‚benötigt‘ und in der Folgezeit allmählich auch politisch zum Kommunismus gefunden. Auch dieser Text – in dem Brecht (vorsätzlich, ist zu vermuten) die Daten so durcheinander gewirbelt hat, dass eine kurze Überprüfung deren Widersprüche hätte verdeutlichen können – ist inzwischen als *Legende entlarvt*. Er war als taktische Einführung bei einer Lesung für ausländische Arbeiter in Moskau gedacht, wobei es angebracht schien, sich in der Sowjetunion als ordentlichen Marxisten zu outen. Mit den Fakten hat das alles nur sehr wenig zu tun. Doch damit nicht genug. Elisabeth Hauptmann behauptete in der ersten Ausgabe der Gedichte, Brecht habe die „endgültige Ausmerzung“ des *Gesang des Soldaten der roten Armee* gleich nach dem Erscheinen der Sammlung von 1927 vorgenommen.¹¹ Später, als sie den Gesang doch noch als Einzelgedicht nachreichte und auf 1919 datierte, schrieb sie die *Legende* auch noch in der damals maßgeblichen Ausgabe der Werke Brechts fest. Brecht habe wegen „der wiederholten

Verwechslung der roten (bayrischen) mit der Roten Armee“ eine „Abdruckssperre“ erteilt.¹² Um die Ausmerzung endgültig zu bestätigen, brachte der Aufbau-Verlag (Berlin/DDR) es 1965 fertig, in der *Taschenpostille*, der Vorgängerin der *Hauspostille* im Kiepenheuer-Verlag, die in nur 25 Exemplaren gedruckt werden durfte, den anstößigen Gesang im Faksimile-Druck ‚unauffällig‘ zu beseitigen, ein Meisterwerk der Fälschung¹³ und ein Beleg dafür, dass in der Brecht-Forschung offenbar alles erlaubt war – und wieder ist?

Dabei wäre es überzeugender gewesen, das *Gedicht einfach mal zu lesen (oder zu hören)*. Wenn Fuegi allen Ernstes von Brecht behauptet, der Gesang „stellt offen dar, wie seine Gefühle zu Beginn 1919 aussahen“¹⁴, so hätte schon ein Blick in irgendein Geschichtswerk genügt, um sich zu vergewissern, dass es zu Beginn 1919 die bayerische Rote Armee noch gar nicht gab. Diese Armee existierte nur einen knappen Monat lang (9. April bis 30. April bzw. 3. Mai), und sie war weder „des roten Sommers Kind“, noch konnte sie den Oktober erleben oder gar im Januarwind krepieren. Die Einzelheiten des Gesangs sprechen so eindeutig für die Rote Armee der Sowjetunion, dass es unfassbar erscheint, wie eine solch vordergründige *Legende* Jahrzehnte in der Forschung überleben konnte.

¹⁰ GBA 22, 138f.

¹¹ Bertolt Brecht: *Gedichte*, 10 Bände, Frankfurt a. M. 1960–1976, Bd.1, 207. Brechts „Abdruckssperre“ ist erst 1951 nachgewiesen, als er Peter Suhrkamp, der 1951 die *Hauspostille* neu ediert, verbietet, den Gesang aufzunehmen; Suhrkamp folgt Brechts Anweisung (vgl. GBA 30, 68). Auch Elisabeth Hauptmanns Ausgaben der Sammlung enthalten das Gedicht nicht mehr.

¹² Ebd., Bd. 8, 207.

¹³ Bertolt Brechts *Taschenpostille*, Berlin 1926, 4f. Vgl. dagegen: Bertolt Brechts *Taschenpostille*, Berlin/DDR 1965, 4f.

¹⁴ Fuegi, 87.

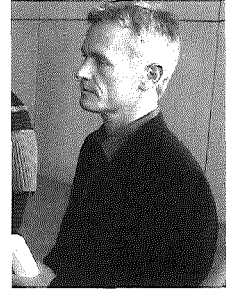
Notizen aus der Brecht-Forschung

Von Peter Villwock

1. Im letzten *Dreigroschenheft* sind einige sachliche Fehler zu korrigieren. Zunächst in Kurt Idrizovics und Dirk Heißeners Beitrag *Notizen unter Glas*, in dem sie u. a. meinen am 17. Februar 2008 gehaltenen Vortrag referieren (DGH 2/2008, S. 15f.; eine bearbeitete Fassung des Vortrags findet sich inzwischen unter dem Titel *Brechts Notizbücher in Sinn und Form* 3/2008, S. 411–418). „Im Text wirke das Wort ›Atemmassage‹ befremdlich. Es zeige sich aber, dass hier ein Grundproblem Brechts verborgen liege, sein schlechter Atem. Wenn bei Brecht ›der stinkende Atem der Provinz‹ Erwähnung finde, dann sei das vermutlich sein eigener!“ – Das Wort ›Atemmassage‹ steht nicht bei Brecht, sondern in Elisabeth Hauptmanns Notizbuch vom Februar/März 1930, in dem sie Brechts therapeutische Maßnahmen notiert (BBA 823/2–3). Von Brechts eigenem schlechten Atem und dem „stinkenden Atem der Provinz“ war in meinem Vortrag nicht die Rede, sondern nur von dem Topos in seinen Texten.

„Bereits 1930 begann Brecht eine Therapie bei Schmitt und notierte, dass die Hilfe dabei vom Darm ebenso ausgehe wie vom Herzen, also von der Moral.“ – Brecht war bei Schmitt spätestens seit 1927 in Behandlung. Das Zitat aus Notizbuch 25 lautet: „dem menschen wird nicht durch den darm geholfen; sondern durch die reinheit seines herzens. und das herz wird durch massage rein, durch atmung usw.“ (BBA 363/21). „[Brecht] spreche sogar von der ›Atemwende‹, und nutze dabei einen Begriff, den spä-

ter auch der deutsch-jüdische Lyriker Paul Celan verwendete.“ – Der Begriff ›Atemwende‹ kommt bei Brecht nicht vor und wurde von mir in Anspielung auf Celan, der den Begriff prägte, metaphorisch verwendet.



Peter Villwock.

2. Jan Knopf erhebt in seinen *Nachrichten aus der Bruch-Forschung* (DGH 2/2008, S. 55f.) anlässlich eines Spiegel-Artikels von Susanne Beyer (11.2.2008; nachzulesen im Internet unter <http://wissen.spiegel.de>) eine Reihe falscher Behauptungen sowohl über die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA)* als auch über die von mir zu verantwortende Gesamtausgabe der Notizbücher Brechts. Dazu einige fachliche Bemerkungen.

„Dem gelben Hut vorzuwerfen, er sei grün und nicht blau (oder so), sah der BB durchaus nicht gern. Aber genau dies geschieht wieder und noch einmal im Artikel von Susanne Beyer“. – Es geschieht aber auch im Artikel von Jan Knopf, der immer wieder Journalismus mit Literaturwissenschaft, selektive Leseausgabe mit kritischer Gesamtausgabe, Susanne Beyer mit Peter Villwock verwechselt. „[Villwock wirft der BFA vor], sie habe die Notizbücher zerpfückt und ihren Zusammenhang unkenntlich

gemacht.“ – Dass die Notizbücher in der *BFA* selektiv verwertet und die Zusammenhänge der Eintragungen nicht mitgeteilt werden, ist eine schlichte Tatsache.

„[...] keiner der Kritiker hat ihre Editionsprinzipien zur Kenntnis genommen und weiß Register zu benutzen (denn da sind die neuen Fundorte der ›versteckten‹ Texte verzeichnet [...]).“ – Knopf seinerseits hat die einschlägigen editionskritischen Veröffentlichungen (z. B. Erdmut Wizisla, *Über die Einhaltung von Prinzipien*, in: *Editio* 13/1999) offenbar nicht zur Kenntnis genommen. Zu den Notizbüchern wird im *BFA*-Editionsbericht gar nichts gesagt. Dass man die Notizbucheintragungen im Register finden könne, trifft nicht zu. Sie sind dort nicht als solche ausgewiesen und damit tatsächlich so gut ›versteckt‹, dass sie nicht einmal suchbar sind. Im Register zu finden sind, wenn man Titel oder Anfangsworte der aus den Notizbüchern entnommenen und konstituierten Texte kennt, die Standorte vieler (nicht aller) dieser Texte in der *BFA*. Ihr Original-Zusammenhang wird weder im Register noch im Editionsbericht kenntlich gemacht (die dazu auch gar nicht da sind), aber auch nicht im Apparat (wo es möglich wäre, wenn man es denn wollte).

„Wie sollte eine Leseausgabe, nach Gattungen gegliedert, den Zusammenhang der Notizbücher erhalten? Das weiß der Geier“, – aber auch Knopf selbst, denn bei den Tagebüchern und Journalen macht die *BFA* vor, dass und wie es geht. Eine ganz andere Frage wäre, ob man es dann bei den Notizbüchern auch so halten will.

„Die Notizbücher sind in der *GBA* vollständig ausgewertet.“ – Das wird von niemandem bestritten; Auswertung ist nicht Abdruck und „größtmögliche Vollständigkeit“ (*BFA* Registerband, S. 805) nicht tatsächliche. Allerdings werden die Kriterien der

Auswahl nirgends mitgeteilt, Nachvollzug und Kritik editorischer Entscheidungen ist nicht möglich. „Dass wir Adressen, Termine, Namenlisten oder Reimwörter-Aufstellungen etc. nicht aufgenommen haben, war eine Selbstverständlichkeit.“ – Das mag für eine Leseausgabe so sein, in einer Gesamtausgabe dagegen ist selbstverständlich alles enthalten. Zudem handelt sich bei dem in der *BFA* weggelassenen ungefähren Drittel (eine genaue Mengenangabe ist infolge der Nichtauffindbarkeit der Notate unmöglich) um weit mehr als die genannten Sonderfälle, während Knopf selbst die aufgenommenen zwei Drittel eine „gründliche Beschönigung der tatsächlichen Überlieferung“ nennt (*Der andere Brecht*, in: „*Anmut sparet nicht noch Mühe*“, Iserlohn 2005, S. 24; wortgleich in der kaum veränderten Zweitpublikation *Der entstellte Brecht*, in: *Text + Kritik Sonderband: Bertolt Brecht I*, Neufassung 2006, S. 17). Nicht zufällig ruft auch er seit Jahren nach einer Notizbuchedition.

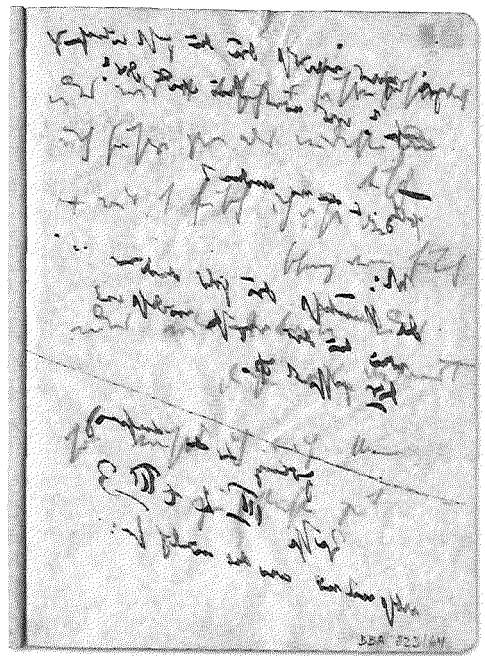
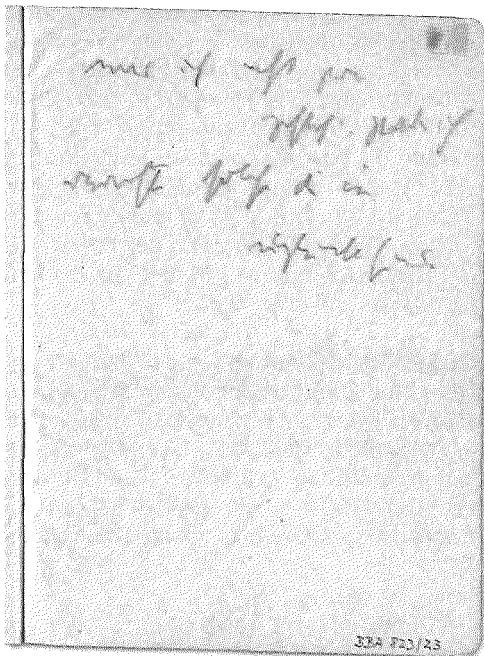
„Die Sache lief im Gegenteil ganz in die umgekehrte Richtung: uns wurde nämlich vorgeworfen, wir hätten z. B. bei den Gedichten (aus den Notizbüchern) „Zeilenschrott“ (Klaus Völker) publiziert, der die großen Gedichte (in seiner, des Schrotts, Nähe) erdrücke.“ – Die Frage ist nicht, wie die Sache gelaufen ist, sondern wie sie ist. Die *BFA* will eine „Leseausgabe mit wissenschaftlichem Anspruch“ (*BFA* Registerband, S. 805) sein. Völklers nachträgliche, für den Lauf der Sache also irrelevante Kritik zielt darauf, dass sie als Leseausgabe hinter dem Wünschbaren zurückbleibt. Aus editorischer Sicht dagegen ist nur ihr Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zurückzuweisen. Was den ›Schrott‹ betrifft, so können selbst die Herausgeber nicht einschätzen, wieviel davon eigentlich publiziert wurde. Werner Hecht behauptet: „Drei Viertel des ›Zeilenschrotts‹ haben wir ge-

strichen“ (*Berliner Brecht-Dialog* 1998, hg. von Th. Hörnigk, Frankfurt 1999, S. 76), Knopf dagegen, dass die *BFA* „außer unzugänglichen Texten und vereinzelt Aufzeichnungen in Notizbüchern alles enthält, was Brecht geschrieben hat“ (Knopf 2005, S. 15 bzw. Knopf 2006, S. 9). Eine Ausgabe, die tatsächlich alles von Brecht Geschriebene enthielte, würde nach Berechnung Gerhard Seidel allerdings nicht 30 (wie die *BFA*), sondern zwischen 160 (Schätzung 1981) und 250 Bände (Schätzung 1966/77) umfassen.

„[...] die Lehrstücke, die aus dem japanischen Nô-Theater kommen [und nicht] dem angeblich marxistischen Lehrtheater BBs [zuzuordnen sind]“ – eine in ihrer doppelten Einseitigkeit falsche Behauptung. Schon das *Lehrstück* selbst, von dem sich der Name der ‚Gattung‘ herleitet, hat mit

dem Nô-Theater nichts zu tun, und Brecht sah sein Theater um 1930 durchaus als marxistisch.

„Das ‚primitive‘ Gedicht [...] („Jetzt trinken wir noch eins“), stammt von den *Comedian Harmonists*, war ein witziger Schlager der späten 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts und ist eben kein BB-Text“ – was nichts daran ändert, dass die Notiz in eine Gesamtausgabe gehört, zumal Brecht die Verse dann in *Zur Soziologie der Oper* und den *Mahagonny*-Anmerkungen verwendet (vgl. *BFA* 24, S. 77). Außerdem tauchen die Zeilen in *BFA* 14 (Bandherausgeber: Jan Knopf) auf S. 34 als Brecht-Text auf. Knopf kann Frau Beyer schlecht vorwerfen, sich auf ihn verlassen und seinen jüngsten stillschweigenden Erkenntnisfortschritt (noch in seiner *Mahagonny*-Ausgabe von 2006 findet sich kein Hinweis darauf) nicht mitvollzo-



Brecht: Notizbuch 24. Blätter (823/23r) und (823/65r). „Wer das lesen könnt.“ (Büchner, Woyzeck).

gen zu haben. Nebenbei: Brecht zitiert hier nicht die *Comedian Harmonists*, sondern Willy Rosen, von dem diese den Song (*nach* Brechts Aufzeichnung) übernahmen.

„Die ›wunderbare Sentenz‹ „Der Mensch ist kein Schwimmer, der Mensch ist kein Flieger: Er ist aus der Gattung der Rückenlieger“ ist billigstes schwäbisches ›Volksgut‹ und auch kein Brecht.“ – Ob ein zufälliger Herausgeber etwas als billigst empfindet oder als wunderbar, kann bei einer Gesamtausgabe keine Rolle spielen. Mitleid mit dem Autor als Grundlage der Editions-wissenschaft (dies oder jenes sollte man „denn doch dem armen BB vorenthalten“, meint Knopf) wäre Zensur. Im übrigen finden sich auch diese Verse in *BFA* 13 (Bandherausgeber: Jan Knopf) auf S. 170 als Brecht-Gedicht, und auch hier geht es nicht an, eigene Fehler anderen anzukreiden. Für einen Beleg der neuerworbenen Quellenkenntnis wird die Brecht-Forschung dagegen dankbar sein.

„[...] das Motto, das Frau Beyer wie ein Gedicht präsentiert, ist korrupt“ – Von einem Gedicht spricht Frau Beyer nicht, und sie zitiert völlig korrekt Z. 6–11 (Knopf dagegen Z. 3–7) der Notizbuchseite (deren archivische Signatur seit 2005 nicht mehr BBA 823/31 ist, wie Knopf angibt, sondern BBA 823/27). Der Begriff ›korrupt‹ hat zudem in der Editions-wissenschaft eine genaue Bedeutung, die den wiederholten Wortgebrauch Knopfs nicht deckt. Hier klingt vielmehr etwas an, was explizit ausgesprochen eine Verleumdung wäre. „[Entgegenzutreten ist] einer weiteren falschen Behauptung, dass nämlich die „fürchterliche Klaue Brechts“ erst noch entziffert

werden müsste. Die Transkriptionen der Notizbücher liegen seit Jahrzehnten vor; sie wurden von Herta Ramthun angefertigt und bildeten die – natürlich am Original zu überprüfende – Grundlage aller vorliegenden Brecht-Editionen.“ – Die Handschriften werden von mir neu transkribiert. Die von Frau Ramthun erstellte Arbeitstranskription wird zur Kontrolle verwendet und seit der ersten Ankündigung des Projekts (am 30. Oktober 2005 auf www.textkritik.de/brecht/; vgl. auch Peter Villwock und Erdmut Wizisla, *Brechts Notizbücher*, in: *Text* 10/2005, S. 115–144) als Hilfsmittel der Notizbuchedition genannt. Knopf hat diese Publikationen offensichtlich nicht zur Kenntnis genommen. Dass Ramthuns Transkription lücken- und fehlerhaft ist, wurde allerdings von vielen ihr unkritisch folgenden *BFA*-Mitarbeitern nicht bemerkt (Beispiele dafür in der neuen Ausgabe).

„Eine verkürzte Version dieses Textes habe ich Anfang März 2008 an den *Spiegel* geschickt, als Leserbrief, der natürlich nicht gedruckt wurde. Auch die *dpa* hat meine Ausführungen nicht beachtet. Die *FAZ* nannte dies vor Jahren das „Missachtungssyndrom“.“ – Knopf ist nicht Opfer eines Missachtungssyndroms, vielmehr einer der am meisten beachteten Beiträge zur Brecht-Forschung. Nur findet diese nicht im *Spiegel* und über *dpa* statt.

Grundsätzlich befremdet es, dass Knopf sich ohne Kenntnis der einschlägigen Literatur so vehement über etwas ihm gar nicht Vorliegendes auslässt. Literaturwissenschaft sollte in kritischer Auseinandersetzung mit Gelesenem bestehen, nicht im Anrennen gegen selbsterzeugte Feindbilder.

Von den Bergen und Tälern editorischer Arbeit

Von Jürgen Hillesheim

Dass Forschungsergebnisse revidiert oder von neuen Erkenntnissen abgelöst werden, ist literaturwissenschaftliches Alltagsgeschäft. Mehr noch: Es ist zu begrüßen; nicht zuletzt in der fortwährenden Beschäftigung mit ihm erweist sich die Qualität eines Werks, dokumentiert sich seine Faszination und Ergiebigkeit für die Forschung. Kommt es dann gar zu über Jahre andauernden, ernsthaften und nicht selten auch fruchtbaren Debatten über einzelne Themenbereiche (wir denken im Falle Brechts an die Diskussionen über die Lehrstücke oder seine literarischen Anfänge als Autor von Zeitungsbeiträgen), ist kaum noch in Zweifel zu ziehen, dass es um Bedeutsames geht, um Autoren, die in der Lage sind, das Interesse der Wissenschaft langfristig an sich zu binden.

Umfassende Werkausgaben großer Schriftsteller, die oft von mehreren Herausgebern, die wiederum einen größeren Mitarbeiterstab zur Verfügung haben, im Laufe vieler Jahre erstellt werden, genießen hingegen nicht selten den Nimbus dauerhafter Gültigkeit. Dass dies im Falle der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt: *GBA*) der Werke Brechts, deren 30 Bände von 1988 bis 2000 erschienen,¹ nicht grundsätzlich so ist, hat die Vergangenheit erwiesen; man-



Jürgen Hillesheim.

ches in den Textkommentaren konnte durch neue Erkenntnisse präzisiert, ergänzt werden, wenn auch häufig nur im Detail. Dessen ungeachtet hat die Forschung mit dieser Edition von Brechts Werk einen großen Schritt getan, ist doch, trotz mancher kritizierter Punkte im Detail, erstmals eine mit Recht Gültigkeit beanspruchende Textbasis geschaffen worden, die wiederum die Voraussetzung seriöser weiterer Beschäftigung mit dem Werk darstellt. Das neue fünfbandige Brecht-Handbuch, 2001 bis 2003 erschienen,² ist ein solches Beispiel, das in seiner vorliegenden Form ohne die *GBA* kaum denkbar erscheint. Auch hielten sich in dieser nach bisherigem Kenntnisstand größere Fehler in Grenzen. Umso bemerkenswerter ist es, wenn sich gar gravierende Irrtümer nachweisen lassen. Spätestens wenn sich diese dann auch noch als folgenschwer erweisen, ist es an der Zeit,

¹ Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988–2000.

² Vgl. Brecht-Handbuch Bd. 1–5, hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001–2003.

sie zu benennen. Die enorme Gesamtleistung, die hinter der *GBA* steht, soll damit, es sei nochmals betont, in keiner Weise geschmälert werden. Nachdem sich Brecht nach Beginn des Ersten Weltkriegs als Autor vermeintlich nationalistischer Beiträge für Augsburger Tageszeitungen hervorgetan hatte, trat er, so der Forschungsstand, später als Rezensent von Theaterinszenierungen und literarischer Veranstaltungen hervor, die er von Oktober 1919 bis Januar 1921 für die USPD-Zeitung *Volkswille* schrieb. Die Besprechungen, in denen er den Duktus Alfred Kerrs parodiert, sind bar jeglicher politischer Programmatik, jedoch äußerst provokant und brachten Brecht gar eine Beleidigungsklage ein. Allerdings erfüllten sie ohne Zweifel ihren Zweck, brachten den jungen Autor ins Gespräch und zeitigten gar publizistische Aufmerksamkeit; denn auch über die Beleidigungsklage wurde in der Zeitung berichtet. Einen solchen Beitrag, die Besprechung eines Vortrag-Abends des in München lebenden und arbeitenden Schauspielers Hans Carl [bei Brecht: Karl] Müller, laut Werkausgabe erschienen am 22. März 1919,³ veröffentlichte Brecht in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, für die er ab August 1914 eine Reihe von Beiträgen verfasst hatte. Dies wurde nie hinterfragt und wozu auch: Der Text galt als nicht so wichtig, auf den ersten Blick auch nicht als außergewöhnlich provokant, und auch in Werner Hechts Brecht-Chronik von 1997 steht schließlich zu lesen, dass Brecht am 21. März 1919 den Vortrag „Hans Karl Müllers“ im Augsburger Börsensaal besucht und eine Besprechung verfasst habe.

Das ist jedoch falsch. Die Veranstaltung fand genau ein Jahr zuvor statt und damit auch die Veröffentlichung des Beitrags. Werner Hecht, der für Band 21 der „Großen Ausgabe“ redaktionell verantwortlich war, vertat sich um nicht weniger als ein komplettes Jahr, übernahm diesen Fehler in seine Chronik⁴ und korrigierte ihn auch nicht in den neuerdings erschienenen Ergänzungen zu diesem großen Nachschlagewerk.⁵ Und wie üblich übernahm die Forschung, nicht zuletzt ich selbst,⁶ dieses falsche Datum ohne es jemals zu hinterfragen. Dabei hätte durchaus auffallen können, dass dieser Text im März 1919 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* merkwürdig einzeln dasteht, nicht recht dorthin passt, man sich fragt, warum der junge Autor manches provokanten Gedichts, das später in die *Hauspostille* aufgenommen werden sollte, nochmals einen singulären Text für die inzwischen ihm dröge erscheinende Tageszeitung geschrieben haben sollte. Gewiss, seine Zeit als Rezensent für den *Volkswillen* sollte erst kommen, aber warum hätte er nochmals einen Beitrag in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* platzieren oder die Redakteure ihn um einen solchen bitten sollen? Wobei der junge Schauspieler Müller, von der Tatsache abgesehen, dass er unter anderem auch Wedekind-Texte vortrug, keineswegs für Themen stand, die Brecht näher interessierten, es zudem um eine Veranstaltung eher bildungsbürgerlicher Manier ging, dem geschulten Deklamieren von Texten. Freilich ist bei solchen Dingen nicht alles logisch erklärbar, es kann durchaus gute, heute nicht mehr nachvollziehbare Gründe

³ Vgl. *GBA* 21, S. 601.

⁴ Vgl. Hecht, Werner: *Brecht Chronik. 1898–1956*. Frankfurt/Main 1997, S. 67.

⁵ Vgl. Ders.: *Brecht Chronik. 1898–1956. Ergänzungen*. Frankfurt/Main 2007, S. 13.

⁶ Vgl. Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten.“ *Zur Ästhetik des jungen Brecht*. Würzburg 2005, S. 222.

für Brechts erneute Autorschaft für die *Augsburger Tageszeitung* gegeben haben, aber ein Rest von Unstimmigkeit umgab die Angelegenheit.

Was wie Beckmesserei aussehen mag, erfährt spätestens seine Berechtigung, wenn man sich die Folgen vor Augen führt, die dieser Fehler bei der Erforschung der Anfänge Brechts als Zeitungsrezensent hatte. Diese vollzogen sich eineinhalb Jahre früher als angenommen und zwar eben doch bei den nationalliberalen *Augsburger Neuesten Nachrichten*. Im Übrigen ein weiterer Beleg dafür, dass Brecht damals unbedingt für Zeitungen schreiben, sich als Rezensent exponieren wollte. Die politische Ausrichtung des jeweiligen Mediums oder die Frage: „Dröge oder nicht dröge?“ war ihm dabei egal. März 1918 ist schließlich nicht März 1919 und ein Jahr in der Entwicklung eines Autors der Bedeutung Brechts ein enorm langer Zeitraum.

Der Text zu Müllers Vortrag ist zudem nicht singular, sondern in einem bestimmten Zusammenhang zu sehen. Am 9. März 1918 war Frank Wedekind in München gestorben; Brechts Nachruf vom 12. März in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* ist hinlänglich bekannt. Dieser allerdings wurde einen Tag zuvor von der Redaktion avisiert, Brechts Würdigung in der Zeitung angekündigt. Auch dies blieb bis heute völlig unbemerkt und wäre zweifelsohne einer Erwähnung wert gewesen, kündigt die kurze Meldung nicht nur einen Text Brechts, der doch zu den bekannteren seiner damaligen Zeitungsbeiträge gehört, an, sondern erlaubt sie darüber hinaus, die Umstände zu rekonstruieren, unter denen er zustande gekommen ist. Zudem gibt die Meldung Aufschluss über die Bewertung, die der umstrittene Wedekind in dieser *Augsburger*

Tageszeitung erfuhr – alles andere als uninteressant, wenn man bedenkt, welchen Stellenwert der Dramatiker für den jungen Brecht hatte.

„Aus München wird am 9. März gemeldet: Frank Wedekind ist heute Nachmittag an den Folgen einer Darmoperation im Alter von 54 Jahren gestorben. Damit ist einer der fähigsten, aber auch zerfahrensten und unruhigsten Geister Jungdeutschlands von der Weltbühne, der er früher so viel Stoff zum Kopfschütteln lieferte, abgetreten. In ruhigerer Stunde werden wir auf seine literarische Bedeutung zurückkommen, und ihm, der sich selbst der größte Gegner war, gerecht zu werden versuchen.“⁷

Vergegenwärtigt man sich, wie umstritten Wedekind in bürgerlichen Kreisen war, welche Theaterskandale er im nahen München verursacht hatte, erscheint diese Stellungnahme überraschend zurückhaltend, dabei Wedekinds Bedeutung bei aller Kritik durchaus würdigend. Und nochmals: War mit der kurzen Meldung auf der einen Seite der Aktualität Genüge getan, so wird auf der anderen gleichzeitig ein weiterer Beitrag angekündigt, damit Bereitschaft signalisiert, sich umfassender auf den Vielgescholtenen einzulassen – und dies bemerkenswerter Weise im vierten Kriegsjahr und mit Bezug auf einen Autor, der alles andere als nationalistisch war. Nur einen Tag später erschien Brechts Beitrag. Es mag sein, dass der junge Autor gerade recht kam, um einem Redaktionsmitglied der Zeitung eine unangenehme Pflicht abzunehmen, fest steht, dass es seitens der *Augsburger Neuesten Nachrichten* den Willen gab, Wedekind eingehender zu würdigen und einen derart wohlmeinenden Beitrag wie den Brechts, auch wenn er vielleicht nicht der Meinung der Redaktion entsprach,

⁷ *Augsburger Neueste Nachrichten*, 11. März 1918, S. 4.

abzudrucken. Denn von Kritik ist hier keinerlei Spur; der Beitrag ist der Nachruf eines großen Verehrers, der über ein Jahr später sogar seinen ersten Sohn Frank nach Wedekind benennen sollte:

„Nie hat mich ein Sänger so begeistert und erschüttert. Es war die enorme Lebendigkeit dieses Menschen, die Energie, die ihn befähigte, von Gelächter und Hohn überschüttet, sein ehernes Hoheslied auf die Menschlichkeit zu schaffen, die ihm auch diesen persönlichen Zauber verlieh. Er schien nicht sterblich [...] Er gehörte mit Tolstoi und Strindberg zu den großen Erziehern des neuen Europa. Sein größtes Werk war seine Persönlichkeit.“⁸

Brecht ist es also innerhalb kürzester Zeit gelungen, sich der Zeitung, für die er Jahre zuvor schon einmal geschrieben hatte, anzudienen, zuständig diesmal für Besprechungen bzw. Beiträge mit literarischem Hintergrund, und einen entsprechenden Beitrag zu verfassen. Er nutzte den Tod Wedekinds, um sich bei dem Blatt nochmals als Autor ins Gespräch zu bringen, bot einen Nekrolog an und traf dabei offensichtlich Vereinbarungen über weitere Beiträge. Folgerichtig erschien dann die Rezension des Müller-Abends nur neun Tage später. Ist der Wedekind-Nachruf noch getragen von ungewohntem und zum Teil unangenehm berührenden pathetisch-bekennnishaftem Ton, so erweist sich bei näherem Hinsehen der darauf folgende Beitrag als derart ironisch und frech, dass nach dieser kurzen Episode die Zusammenarbeit mit der eher konservativen Zeitung endgültig vorbei war. Vergleicht man beide Texte direkt, wird der parodistische Charakter der Besprechung noch evidenter:

„Man kann natürlich auf verschiedene Art Gedichte vortragen. Man kann sich zum Beispiel mit lässiger Eleganz in wundervoller Toilette hinter ein ebenfalls stilvolles Tischchen setzen und, jedes einzelne Wort klug auswertend, mit Pathos und Ironie, Schwärmerei und Brutalität, aber immer mit Maß, vorlesen. Damit macht man sich beliebt, und man hört sagen: er hat sehr schön vorgetragen [...] Hans Karl Müller hat sehr schön vorgetragen [...] Hans Karl Müller erntete viel Beifall, den er sich unbedingt verdient hatte. Seine Intelligenz und sein frisches, natürliches Draufgängertum werden von einer weichen, gehorsamen Stimme prachtvoll unterstützt. Er ist hier sehr beliebt. Oscar Wilde benahm sich weit ungenierter. Er trug eine Orchidee im Knopfloch, die man unbedingt vermisst hätte. Aber er war nicht beliebt ...“⁹

Müller, über den man in der *GBA* rein gar nichts, nicht einmal die Lebensdaten, erfährt,¹⁰ war in dieser Zeit nicht irgendein engagierter junger Schauspieler, der in Augsburg lesen durfte, sondern, immerhin auch als Schwager Frank Wedekinds, eine durchaus schon prominente Persönlichkeit. Und nur solchen war der Rahmen der Vorträge im Augsburger Börsensaal, die die Schriftleitung der *Augsburger Neuesten Nachrichten* veranstaltete, vorbehalten. Thomas Mann sollte hier im April 1920 lesen und ebenfalls von Brecht – für den *Volkswillen* allerdings – besprochen werden. Zu erwähnen wären beispielsweise aber auch der expressionistische Autor Hanns Johst, der Münchener Theaterwissenschaftler Artur Kutscher und der Germanist Friedrich von der Leyen, alleamt in ihrer Zeit bedeutende Namen. Müller, am 5. November 1889 in Göttingen geboren, studierte in Berlin, München und

⁸ GBA 21, S. 35f.

⁹ Ebd., S. 36f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 601.

Göttingen, war dann Schauspieler in Berlin, München, Köln, Buenos Aires und Montevideo, später Oberspielleiter am neuen Schauspielhaus in Königsberg, seit 1933 am Nationaltheater in Mannheim, seit 1938 am Staatstheater in Kassel und seit 1945 dort auch Intendant. In seiner Münchner Zeit machte er mit seinem Talent von sich reden und legte auch den Grundstein für seine Karriere als Filmschauspieler und -regisseur. Im Juli 1917 heiratete er Martha Newes, die jüngste Schwester Tilly Wedekinds. Teilweise bekannte Filme, in denen er als Darsteller mitwirkte, waren die Verfilmung von Wedekinds *König Nicolo* (1919), *Die Trommeln Asiens* (1920), *Friedrich Schiller* (1922/1923), *Die Nibelungen* (1922–1924), *Der Schuß in den Schatten* (1924/1925), *Luther* (1927), *Freie Fahrt* (1928). In der NS-Zeit führte er Regie u. a. bei *Die wirkliche Liebe* (1937), *Die feindlichen Väter* (1937/1938) und *Mönche, Mädchen und Panduren* (1952). Erwähnenswert ist, dass Müller als Oberspielleiter des Preußischen Staatstheaters Kassel Wedekinds *König Nicolo* inszenierte, nachdem Tilly Wedekind von Hermann Göring die ausdrückliche Erlaubnis erhalten hatte, dass Stücke Wedekinds gespielt werden durften. Es blieb allerdings bei dieser einzigen Wedekind-Inszenierung im „Dritten Reich“. ¹¹ Hans Carl Müller starb am 29. Mai 1960 in München.

Bemerkenswert subtil charakterisiert Brecht Müller und seine Vortragsweise als das Gegenteil der eigenen Auffassung von moderner Kunst. Er zeichnet ihn als Repräsentanten des Establishments und Bildungsbürgertums und erinnert dabei an die Soirée-Szene des *Baal*, an dem Brecht in dieser Zeit arbeitete. Müller erzielt mit

überkommenen Mitteln und Techniken Wirkung beim überkommenen Publikum: In eleganter Kleidung und Requisiten, die man vom Theater des 19. Jahrhunderts kennt, deklamiert er, klug und geübt Stimmungen imitierend, wenn auch im Rahmen der Konventionen, dabei nie sein Ziel aus den Augen verlierend, schön zu sprechen, Beifall zu ernten, kurzum „beliebt“ zu sein. Dies gelingt ihm bei seinem Augsburger Publikum mit Leichtigkeit, wobei keineswegs stört, dass er „unbürgerliche“ Texte, wie z. B. – aus naheliegendem Grund – solche Wedekinds, zum Vortrag bringt, im Gegenteil. Nicht nur, dass Müller mit seiner glatten, „geleckten“ Vortragsweise diesen Texten den künstlerischen Gehalt raubt, ihre Darbietung gestattet ihm und seinem Publikum gar, sich „modern“, aufgeschlossen zu wähnen und auf diese Weise durch Integration jegliches subversive Potenzial zu absorbieren. Abermals sei an die Soirée-Szene erinnert, in der Baal durchaus eigene provokante Texte vortragen darf, solange er sie dem „Kulturbetrieb“ des Bildungsbürgertums zur Auswertung und Selbstdarstellung überlässt. ¹² Scheinbar lobend stellt Brecht Müller am Schluss Oscar Wilde gegenüber, in dieser Funktion ein zweiter Frank Wedekind: Wilde war unpassend gekleidet, führte sich schlecht auf, war eben nicht „beliebt“, aber, im Gegensatz zu Müller, gut. Ob Brecht wusste, dass letzterer ein Schwager Wedekinds war, er ihn vielleicht gar wenige Tage zuvor bei dessen Beerdigung in München, bei der beide zugegen waren, ¹³ gesehen haben könnte, kann nicht entschieden werden.

Liest man Brechts Beitrag, der bei oberflächlicher Betrachtung in der Tat als Lob der Vortragskunst Müllers aufgefasst wer-

¹¹ Vgl. hierzu: Regnier, Anatol: Du auf deinem höchsten Dach. Tilly Wedekind und ihre Töchter. Eine Familienbiografie, S. 305f.

¹² Vgl. ebd., 1, S. 22f.

¹³ Vgl. Regnier (a. a. O.), S. 166.

den kann, genauer, wird sein destruktiver Charakter schnell deutlich. Diesen musste der junge Autor schon deshalb verbergen, was ihm mit ansprechender Virtuosität gelang, weil die Schriftleitung der *Augsburger Neuesten Nachrichten* die Urheberin der Veranstaltungsreihe im Börsensaal war und der Beitrag ja auch gedruckt werden sollte. Kein Wunder allerdings, dass Brechts Zusammenarbeit mit dieser Zeitung, der die Ironie der Besprechung längerfristig gewiss nicht verborgen bleiben konnte, damit endgültig vorbei war. Man kann nur spekulieren, ob Brecht noch weitere Texte anbot, aufgrund derer die Zusammenarbeit beendet wurde oder ob sein Beitrag über Müller dazu bereits Anlass genug war. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass das Kulturressort offenbar gut besetzt war. Neben dem Redakteur Dr. Wilhelm Brüstle fallen bei Besprechungen immer wieder dieselben Namens Kürzel ins Auge, sodass es wohl auch grundsätzlich nicht leicht gewesen wäre, sich bei den *Augsburger Neuesten Nachrichten* als Rezensent fest-

zusetzen. Aus späterer Zeit ist bisher nur ein anonym Text Brechts nachgewiesen, der in dieser Zeitung noch zum Abdruck kam. Sein provokanter, antibürgerlicher Duktus war dann, offen und in veränderter politischer Situation vorgeführt, erst wieder mit dem *Volkswillen* „kompatibel“.

Das alles sind äußerst wichtige Zusammenhänge, die früher zu erschließen gewesen wären, hätte die Datierung gestimmt. Auf diese wiederum sollte bei einer Werkausgabe solcher Bedeutung und Anspruchs unbedingt Verlass sein. Und zuletzt noch das Peinlichste: In der bereits 1975 erschienenen, in der Brecht-Forschung schon lange zum „Klassiker“ gewordenen Dokumentation *Brecht in Augsburg* von Werner Frisch und Kurt W. Obermeier, sind im Anhang einige der frühen Zeitungsveröffentlichungen Brechts nachgewiesen, so auch die Besprechung von Müllers Vortrag.¹⁴ Der Unterschied zur großen Brecht-Ausgabe: bei Frisch/Obermeier stimmt die Datierung!

¹⁴ Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 285.

Die erste Liebe des Genies

Von Michael Friedrichs

2008 wird in Augsburg der 250. Geburtstag von Mozarts „Bäsle“ begangen, so wie zwei Jahre zuvor Mozarts 250. Geburtstag. Ein Vergleich mit Brechts „Bi“ zeigt, dass verblüffend viele Ähnlichkeiten zwischen den beiden ersten großen Lieben der beiden großen Künstler bestanden.

Geboren wann,

Altersunterschied zum Geliebten

Bäsle: 25. September 1758: 2 ½ Jahre

Bi: 6. August 1901: 3 ½ Jahre

Wohnort in Augsburg

Bäsle: Jesuitengasse 26

Bi: Auf dem Kreuz 23 (damals lt. Briefumschlag von Brecht, im Brechthaus zu sehen: „Mittleres Kreuz F 326“)

Beruf des Vaters

Bäsle: Buchbinder

Bi: Praktischer Arzt, Arzt für Beinleiden

Herkunft der Mutter

Bäsle: Buchbinderstochter

Bi: unbekannt



Mozarts Bäsle wirbt in Augsburg für Touristen.

Erste Begegnung mit dem Künstler

Bäsle: 1763 (sie ist 4), dann 1777 (sie ist 18)

Bi: 1916 (sie ist 15)

Sein Kosenamen für sie

Bäsle: Mozart nimmt offenbar den schwäbischen Dialekt auf

Bi: Abkürzung für Bittersüß – aus Paul Claudel, „Der Tausch“

Enge Beziehung und

Schwierigkeiten der Zweisamkeit

Bäsle: 11. Oktober 1777 (2 Wochen), danach v. a. brieflich, 1779 10 Wochen in Salzburg. Als Vetter und Cousine können sie viel zusammen sein.

Bi: 1917–1924. Sie ist eine höhere Tochter (Maria-Theresia-Gymnasium) und gut behütet.

Charakteristische Anekdote

Mozart: Brief an den Vater:

Augsburg, den 17. Oktober 1777

... ich war auch zu S: Ulrich auf der alten orgl. die stiege ist was abscheuliches. ich bat es möchte mir auch wer drauf spielen, ich möchte hinabgehen, und zuhören, dann oben macht die orgl gar keinen Effect. ich namm aber nichts aus, dann der junge Regens chori ein geistlicher machte läuffe auf der orgl herum, daß man nichts verstand. und wenn er Harmonien machen wollten, waren es lauter disharmonien. dann es stimmte nicht recht. wir musten hernach in ein Gastzimmer, dann meine Mama und base, und H: stein war auch dabey. ein gewisser P: Emilian ein hofärtiger Esel und ein einfältiger wizling seiner Proffession war gar herzig. er wollte immer

seinen spaß mit dem bäsle haben, sie hatte aber ihren spaß mit ihm – endlich als er rauschig war/welches bald erfolgte/fieng er von der Musick an. er sang einen Canon, und sagte ich habe in meinem leben nichts schöners gehört. ich sagte, mir ist leid, ich kann nicht mitsingen, dann ich kann vonn Natur aus nicht intonieren. daß thut nichts sagte er. er fieng an. ich war der dritte. ich machte aber einen ganz andern text drauf. P: E: o du schwanz du, leck du mich im arsch. sotto voce: zu meiner base. dann lachten wir wieder eine halbe stunde. er sagte zu mir, wenn wir nur länger beysammen seyn könnten. ich möchte mit ihnen von der sezkunst discourieren. da würden wir bald ausdiscuriert haben, sagte ich. schmecks kropfeter.

Brecht: Die Jahreszeiten vergingen, und es kam der Winter, der uns eine einmalige Gelegenheit bot: das Eislaufen. Hierbei war Paarlauf gestattet; jetzt konnten wir uns mit den Gymnasiasten auf dem Eis vergnügen, ohne Rügen der Professoren fürchten zu müssen.

Und weder die Tücken des Eislaufes, noch die Kälte konnten den unsportlichen Brecht davon abhalten, mir auch auf dem Eisplatz nachzustellen. Kurzerhand lernte er das Schlittschuhlaufen, und gleichzeitig dachte er sich einen Trick aus, wie er das Eintrittsgeld sparen könne.

Es gab zwei verschiedene Eintrittskarten und damit zwei verschiedene Möglichkeiten zum Eislaufen. Es gab die Tageskarte, die damals fünf Pfennige kostete – wir nannten das daher das Fünfereis. Diese Karte berechnete, auf einem Teil des Eises zu laufen, auf dem alle laufen mussten, die sich eine solche Karte kauften.

Dann gab es ein Abonnement für fünf Mark. Das leisteten sich vor allem damals die so genannten ‚höheren Töchter‘. Und diese Eisfläche war unüberwindbar von der Fünfereisfläche getrennt.

Brecht bemerkte bei seiner Beobachtungsgabe rasch, dass der Pförtner unseres Eises oftmals nicht nach den Abonnements-Karten fragte, sondern häufig die Gäste nur grüßte und aufs Eis ließ. Dem wollte er auf den Grund gehen. Vielleicht lag hier der Schlüssel zum freien Eintritt.

Er besorgte sich also von einem Freund die Abonnementskarte, zeigte diese Karte artig dem Pförtner und verwickelte ihn in ein längeres Gespräch. Brecht erklärte, dass er es doch sehr beachtlich fände, wie der Pförtner so sicher seine Kunden kenne. Und dieser gestand ihm redselig, dass man jedem einzelnen Menschen sofort anmerke, ob er ein Abonnent sei oder nicht. Wer sich ihm zögernd und verlegen näherte, der habe ein schlechtes Gewissen und also keine Karte. Wer entschlossen auf ihn zugehe, der besitze auch eine Karte, die der Pförtner dann nicht mehr zu sehen wünsche. So war das also. Und Brecht setzte die Geschichte für sich um. Er gab die Karte seinem Freund zurück und näherte sich fortan entschlossen und fröhlich grüßend dem Pförtner. Nie mehr wurde er nach seiner Eintrittskarte gefragt. Und er war auf dem Eis, das ich vorzog.

Intimitäten

Bäsle: ???

Bi: Erster Kuss nach 2 Jahren. Beginn in München.

Was versucht er aus ihr zu machen?

Bäsle: Er schreibt ihr, sie soll Französisch lernen.

Bi: Er versucht nach ihren Angaben eine Schauspielerin aus ihr zu machen.

Weiterer Verlauf

Bäsle: Engere Beziehungen zu Mozart, evtl. Hoffnung auf eine Ehe (er heiratet 1782)

Bi: Im Juli 1921 nimmt sie eine Stelle als Erzieherin in Nürnberg an. Als

Brecht, seit November 1922 mit Marianne Zoff verheiratet, im Februar 1924 von Banholzers Heiratsabsichten mit ihrem späteren Mann, dem Augsburger Kaufmann Hermann Groß, erfährt, schickt er Helene Weigel nach Augsburg, um Bi nach Berlin zu holen. Doch sie geht nicht mit.

An wem scheiterte eine dauerhafte Verbindung?

Bäsle: Mozart entschied sich anders.

Bi: Zunächst war ihr Vater dagegen, später wollte auch sie nicht.

Geburt des unehelichen Kindes, Kindsvater

Bäsle: 22. Februar 1784, Theodor Franz de Paula Maria Freiherr von Reibeld

Bi: 30. Juli 1919, Brecht

Erkennt der Vater die Vaterschaft an?

Bäsle: zunächst nein

Bi: ja, sofort

Familiäre Konsequenzen

Bäsle: Bleibt bei den Eltern und zieht im Alter zu ihrer Tochter.

Bi: „Das war schon ein Skandal allerersten Ranges, noch dazu in einer Stadt wie Augsburg. Die ganze Angelegenheit war also ein furchtbarer Schlag für meine Eltern, die so große Pläne mit mir hatten. Vor allem mein Vater hatte große Hoffnungen auf mich gesetzt. Da ich sehr sportlich war, sollte ich einmal Sportlehrerin werden.“ Bi wird aufs Land verschickt (Kimratshofen), ihr Kind von Pflegeeltern aufgezogen.

Soziale Probleme

Bäsle: gerichtliche Bestrafung für uneheliche Geburt (72 Gulden), Isolierung schwindet erst mit dem Umzug nach Bayreuth (mit Tochter und Schwiegersohn)

Bi: Berufstätigkeit und Ehe mit Hermann Groß (mit einem Mann, der wiederholt drohte, Brecht umzubringen, wenn er sich zeigt)

Tod

Bäsle: 25.1.1841 Bayreuth, 82-jährig

Bi: 1989 (in Augsburg?), 88-jährig

Gedenktafel

Bäsle: in Bayreuth; nicht in Augsburg

Bi: keine

Rückblick

Bäsle: nicht überliefert.

Bi: „Manchen meiner Bekannten ist es noch heute unverständlich, warum ich nicht „die Frau des großen Dichters Brecht“ wurde. Aber ich habe sehr intensiv mit Brecht gelebt; die Jahre mit ihm zählten doppelt und dreifach, und eine Steigerung in einer Ehe wäre kaum vorstellbar und denkbar gewesen. Die Zeit mit ihm möchte ich nicht missen, und ein Stück Brecht ist immer bei mir geblieben. Es hat mich sieben Jahre meines Lebens begleitet. Es wäre vermessen, vom Schicksal noch mehr zu verlangen.“

Warum ist es nichts geworden?

Mozart heiratet Constanze Weber, eine Sängerin. Brecht heiratet zunächst die Sängerin Marianne Zoff, später die Schauspielerin Helene Weigel. Beide Künstler, Mozart und Brecht, suchten und fanden demnach – in der Lebensphase, die auf ihre Jugendliebe folgte – künstlerisch kompetente Partnerinnen.

Quellen: für Bäsle v. a.: Martha Schad, Hrsg., Mozarts erste Liebe: Das Bäsle Marianne Thekla Mozart. Augsburg: Wißner, 2004.

für Bi v. a.: Axel Poldner, Willibald Eser (Hrsg.), So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht: Erinnerungen und Gespräche. München: Universitas, 1981.

Dieser Schwejk war ein ganz Listiger

Von Walter Hinck

Wie Brecht sich mit der Staatssicherheit der DDR anlegte: Werner Hechts Biographie über den Dichter, von dem wir doch noch nicht alles wissen.



Werner Hecht.

Manchem Leser mag wohl gelegentlich ein Seufzer entfahren: Schon wieder ein Buch über Thomas Mann, schon wieder ein Buch über Brecht! Was Brecht betrifft, so hat Hans Mayers Leipziger Schüler Werner Hecht,

der früh in engen Kontakt mit dem Berliner Ensemble kam, wesentlich zum Anwachsen der Literatur beigetragen: mit dramaturgischen Analysen und Essays, als Mitherausgeber der „Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe“ und als Autor einer gerade ergänzten Brecht-Chronik. Seinen neuen Band „Brechts Leben in schwierigen Zeiten“ möchte man dennoch nicht missen.

Das Buch weicht von gängigen Biographien und wissenschaftlichen Monographien ab, indem es „Geschichten“ erzählt. Genauer: Es ordnet Brechts Leben und künstlerisches Wirken nach zwanzig Sachbereichen, mit denen es – der biographischen Linie nicht sklavisch folgend – Zusammenhänge erschließt, die zu erzählerischer Darstellung

einladen. So etwa das jahrelange, von beiden Seiten mit Verbissenheit, aber auch mit viel Witz geführte „Duell“ im Kapitel „Das Auto“. Brechts Komplizenschaft mit Schriftstellern wie Wedekind, Schwitters, Remarque oder Zuckmayer, die sich alle nicht scheuten, ihre Muse in den Dienst der Wirtschaftsreklame zu stellen. So Brechts Umgang mit dem Vorwurf des „Plagiats“, so in dem mit keinem Beifall der affärensüchtigen Boulevardpresse rechnenden Kapitel das „Liebesmodell“ oder die lebenslange Wirksamkeit biblischer Sprachmuster in Brechts Dichtung.

Der Auftakt des Buches, „Die Kinder“, ist stilistisch sein schwächster Teil. Hier wird mit Betulichkeit erzählt; auch merkt man, dass Hechts Stärke nicht die Gedichtinterpretation ist. Die zentralen Kapitel rechtfertigen den Titel des Buches. Sie erzählen von den „schwierigen Zeiten“, in die Brecht schon am Ende der Weimarer Republik gerät und die sich auf andere Weise nach der Flucht und Ausbürgerung durch das Hitlerregime im dänischen, schwedischen, finnischen und kalifornischen Exil fortsetzen. Die eigentlich aufregenden Teile des Buches aber berichten von den enormen Schwierigkeiten, die der Parteilose mit seinen Gesinnungsverwandten hatte: „Die Marxisten“, „Die Kunst-Instanz“ und „Die Isolierung“, überhaupt die Kapitel zu den sieben Jahren, in denen der vor dem Naziregime Geflohene in die Zangen einer anderen ideologischen Unterdrückung geraten ist.

Seit dem Fall der Berliner Mauer und dem Ende der DDR sind viele bislang unbekannte Dokumente zutage gekommen, die Brechts steten Ärger mit den Funktionären der SED und den Kulturbehörden in der DDR belegen. Letzte Funde schließt Hecht mit ein, und so ist die bislang beste Gesamtdarstellung von Brechts unablässigem Kleinkrieg mit den Doktrinären entstanden. Freilich konnte der Autor von sich anbietenden Liedern wie „Lob der Partei“ oder „Lob des Kommunismus“ (aus den Stücken „Die Maßnahme“ und „Die Mutter“ vom Anfang der dreißiger Jahre) sich nicht wundern, nun mit seiner „Querköpfigkeit“ bei ihnen Irritationen auszulösen.

Seit 1934 belegt ist Brechts satirischer Begriff „Murxisten“ für jene selbsternannten Hüter der „wahren“ Lehre, die ihn ständig glaubten maßregeln zu müssen. Vor allem deutsche Emigranten in der Sowjetunion, von Brecht auch „Moskauer Clique“ genannt, Kreise um die Scharfmacher und Stalinisten Ulbricht, von Wangenheim und Kurella, suchen ihn zu denunzieren. Die Moskauer Schauprozesse gegen die angeblichen Parteischädlinge ernüchterten ihn vollends, so dass er auf seiner Flucht aus Skandinavien so schnell wie möglich von Moskau nach Wladiwostok weiterhastete, um Zuflucht in Kalifornien zu finden. Und nun der erneute Widerspruch der Verhaltenspraxis eines Autors zwischen zwei Stühlen: Der Kampf der Sowjetunion gegen Hitler bindet ihn wieder an das politische Lager, dem er offensichtlich so unbequem ist.

Dennoch muss Brecht, als er nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Ost-Berlin Fuß fasste – er zögerte die Entscheidung lange genug hinaus –, gewusst haben, worauf er sich einließ. Aber die Entschlossenheit, ein Theater zu gründen, das sich europaweit

Geltung verschaffen konnte, ließ den Unbequemten mit dem ungeliebten Regime paktieren; für die ideologische Absicherung sorgte seine Frau, Helene Weigel, als Chefin des „Berliner Ensembles“. Der tatsächliche Erfolg des listigen Schwejk blieb ein Paradox. Die DDR, deren Behörden ihn immerfort schurigelten, benutzte ihn als Galionsfigur.

Demütigungen gab es viele, die bekanntesten das Verbot der Oper „Das Verhör des Lukullus“ und deren erzwungene Umarbeitung zur „Verurteilung des Lukullus“, das Gerangel um den „Mutter Courage“-Film, schließlich der Abbruch der Dreharbeiten. Von den weniger spektakulären Entwürdigungen hat man nur nach und nach erfahren. Auf welches Nagelbett von Schikanen Brecht geraten war, ist erst durch Hechts Auswertung neu aufgetauchter Quellen deutlich geworden. Brecht begnügt sich seinerseits mit aphoristischen Nadelstichen, so auf seinen Erzfeind, den Theaterkritiker Fritz Erpenbeck: „Wie soll eine Linde mit jemandem diskutieren, der ihr vorwirft, sie sei keine Eiche.“ So in einem Gespräch mit einer Mitarbeiterin: Er wolle nicht „bei Ulbricht lernen, wie man dichtet“. In der Ost-Berliner Akademie der Künste ging Brecht offen, zumindest halb öffentlich, zur Sache, verwahrte sich gegen die ständigen Eingriffe der Partei, rechnete mit den Attacken der publizistischen Einpeitscher und mit der Inkompetenz der „Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten“ ab.

Das Kapitel „Der Stalinpreis“ ist nicht ohne Delikatesse. Den literarischen Staatspreis der Sowjetunion, den man der Akzeptanz im Ausland wegen „Friedenspreis“ nannte, sollte im Jahr 1954 Thomas Mann erhalten, der noch in seiner Rede zum zehnten Jahrestag der Bücherverbrennung den „Antikommunismus“ zur „Grundtorheit unserer Epoche“ erklärt hatte und deshalb im

Ostblock sehr geachtet war. Aber im Kalten Krieg wollte der Repräsentant der bürgerlichen Literatur nicht mehr als Kronzeuge für das sozialistische Lager zur Verfügung stehen, wollte wohl auch nicht in den Verdacht geraten, sich von Moskau belohnen zu lassen („unannehmbar“, schrieb er am 16. Dezember 1954 ins Tagebuch). Das geheime Protokoll der Vertrauensperson, die vom Preiskomitee in die Schweiz geschickt wurde, meldet, dass Thomas Mann auf eine mögliche Nominierung negativ antworten werde. Also kam Brecht ins Gespräch. Jahrelang war das Verhältnis zwischen Thomas Mann und Brecht von Rivalität und heftiger Abneigung geprägt gewesen. Nach der Lektüre von „Mutter Courage“, die durch die Schauspielerin Therese Giehse vermittelt wurde, hatte sich Thomas Mann zwar ein säuerliches „das Scheusal hat Talent“ abgerungen und Brecht mit einem gönnerischen und zweideutigen „ich finde ja auch, seine Novellen sind erstklassig“ reagiert, aber es bleibt fraglich, ob Brecht den Preis angenommen hätte, wäre ihm seine „Ersatzkandidatur“ bekannt geworden.

Werner Hechts Bericht über die „schwierigen Zeiten“ Brechts ist um größtmögliche Neutralität bemüht und bleibt sachlich, hält sich von jeder Huldigungsprosa fern. Aber zumeist ergibt sich die Wertung von der Sache selbst. Und so mischt sich in die Darstellung der zunehmenden „Isolierung“ und der letzten Monate eines der bedeutendsten und widersprüchlichsten deutschen Dichter im zwanzigsten Jahrhundert ein Hauch von jener Melancholie, die wir aus Brechts „Buckower Elegien“ kennen. Und keines Kommentars bedarf die Anmaßung des damals noch stellvertretenden Ministers für Staatssicherheit der DDR,

Erich Mielke, im Auftrag einer höheren Gerechtigkeit zu sprechen. In einer erst jetzt entdeckten Rede vor Funktionären vom 1. September 1957 bringt Mielke Brecht in Verbindung mit den inzwischen ins Zuchthaus Bautzen eingelieferten „Konterrevolutionären“ Walter Janka und Wolfgang Harich: „Ich möchte eines der krassesten Beispiele bringen, Genossen, weil es wichtig ist, dass man als Staatssicherheitsmann, nicht wahr, genau weiß, wie diese Brüder gedacht haben. Und dass der bekannte Schriftsteller und Dramaturg Brecht Strafantrag stellen wollte gegen also einen leitenden Funktionär der Staatssicherheit. Und dann ist der Brecht erlegen einem Herzschlag.“



Werner Hecht: „Brechts Leben in schwierigen Zeiten“. Geschichten. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007. 270 S., geb., 22,80 €

Alle Rechte vorbehalten. © FA.Z. GmbH, Frankfurt am Main

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 2. 2008



Turbulente Beziehung

BB+SPD

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg
Rathaus · 86150 Augsburg · Telefon 0821-324-2150 · www.spd-augsburg.de

Steine im Weg

Von Klaus Bellin

Brecht, suggeriert eine schlichte Melodie, ist out. Einer von gestern. Wer als fein gilt, sagt Martin Walser, distanziert sich von ihm. Das war 1981, als Brecht 25 Jahre tot war. Daran hat sich, noch einmal 25 Jahre später, nichts geändert. „Es ist erstaunlich“, stand im August 2006 im Frankfurter Sonntagsblatt, „wieviel Amtlichkeit und Orthodoxie und Klassikerverehrung noch die Neuerscheinungen dieses Brecht-Jahres prägen ... Sollte es sein, daß diese Menschen hinter ihren Bücherbergen noch nichts davon gehört haben, daß Brecht seit 50 Jahren tot ist?“

Die Worte sind noch nicht richtig verklungen, da kommt wieder ein Schwerhöriger daher, der nicht wahrhaben will, was die City seit langem predigt. Er heißt Werner Hecht und ist unter den Brecht-Kennern einer der namhaftesten, Mitherausgeber der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe, Autor einer dicken, fulminanten Brecht-Chronik, die auch ein grandioses Zeitmosaik ist und im vorigen Jahr noch mit einem Nachtragsband ergänzt wurde. Allein in dieser schmalen Broschur, von der öffentlich kaum die Rede war, hat Hecht Fakten ans Licht gebracht, die noch nirgendwo standen. Er ist ein Mann, der sich den einfachen Antworten hartnäckig verweigert. Der fragt und bohrt und die Brecht-Verächter und Legendenhüter mit Kenntnissen straft.

Auch sein neues Buch, das morgen bei Suhrkamp Buchpremiere hat, ist aus dieser Haltung geboren. Es ist höchste Zeit, sagt Hecht, das Brecht-Bild unter der Schminke

freizulegen. Die einen suchten, als alle Boykotte nicht halfen, lange und in intensiver, schizophrener Anstrengung den Dichter vor dem politischen Brecht zu retten, die anderen, nicht minder emsig, präparierten ihn nach seinem Tod zum feinen, makellosen Vorzeige-Dichter. Werner Hecht holt unter den ideologischen Trümmerhaufen nun die Zeugnisse hervor, die den Verzerrungen, Entstellungen und Vereinfachungen widersprechen. Er liefert keine neue Biografie. Sein Buch nähert sich Brecht punktuell. Er schreibt Geschichten, die zwischen Essay und Erzählung pendeln. Sie beginnen mit dem Kind Brecht, seiner Vaterliebe, dem Verhältnis zu den eigenen Kindern und enden mit dem Rückzug nach Buckow und dem Tod im August 1956. Dazwischen Kapitel über die Plagiatsvorwürfe und wie der rasante Autofahrer es schaffte, nach einem Unfall mit Totalschaden kostenlos zu einem neuen Steyr zu kommen, über den Umgang mit der Bibel, die Liebschaften, die Liebe zur Weigel (deren Schauspielkunst Brecht mit seinen Ansprüchen erst einmal formte) und die Flucht vor den Nazis. Das alles hat man schon irgendwo gelesen, etwa in Werner Mittenzweis großen, wunderbaren Biografie, aber noch nie so detailliert und verblüffend neu, angereichert mit neuen Fakten. Inzwischen stehen ja auch ein paar Archivtüren offen, die lange fest verriegelt waren. Wichtig und großartig ist dieses Buch vor allem in den Teilen, die den politischen Brecht zeigen, seine Haltung zu Stalin und zur Sowjetunion, zu den „Murxisten“, wie er die Verfechter der reinen Lehre spöttisch nannte, und zur DDR. Unter der Über-

schrift „Die Rückkehr“ erzählt Werner Hecht, wie Brecht, endlich wieder in Europa, auf eine Tätigkeit an den Kammerspielen in München hoffte. In die Ostzone, wo man ihn beaufsichtigen und der Zensur unterwerfen würde, wollte er nicht. Aber der Münchner Traum platzte. Das Außenministerium in Washington verweigerte das Visum. Der Chef der amerikanischen Kulturabteilung in Westberlin empfahl seinem sowjetischen Kollegen Dymshitz daraufhin, den Heimkehrer nach Ostberlin zu holen. Brecht, auf der Suche nach einer Möglichkeit, sein neues Theater ausprobieren zu können, fuhr hin und sah sich vier Monate lang um. Die Skepsis blieb. Neuer Anlauf in der Schweiz, wo man ihm jedoch zu verstehen gab, die Aufenthaltsgenehmigung nicht ewig zu verlängern. Die nächste Hoffnung richtete sich auf Salzburg. Brecht beantragte die österreichische Staatsbürgerschaft (die man ihm im März 1950 zuerkannte), favorisierte dann aber nach all dem Hin und Her doch Ostberlin, den einzigen Ort mit einer realistischen Chance, sein Theaterprojekt verwirklichen zu können. Vor ihm lagen die „Mühen der Ebenen“, die Konflikte, die Kämpfe, die neuen (und teilweise alten) Feindschaften. In mehreren Geschichten schildert Hecht minutiös, wie viel Kraft, Ausdauer und List Brecht aufbringen musste, um sich und sein Theater zu behaupten. Immerzu warf man ihm Steine in den Weg. Immer wieder war er gezwungen, sich vehement zu wehren: gegen die katastrophalen Einmischungspraktiken der Staatlichen Kunstkommission, die erst im Januar 1954 aufgelöst wurde. Gegen die Kunstverbote, die sogar (wegen „Papiermangels“) drei Romane Ludwig Renns betrafen. Gegen die Zensur seiner „Kriegsfibel“ und die massiven Angriffe auf sein episches Theater. Gegen die Entscheidung des Zentralkomitees der SED, das Theater am Schiffbauerdamm nicht, wie versprochen, dem Berliner Ensemble zu überlas-

sen, sondern es der Kasernierten Volkspolizei zu geben. Hecht hat diesen (nie bekannt gewordenen) Vorgang schon im Nachtragsband seiner Brecht-Chronik enthüllt. Jetzt kommt er ausführlich auf den Beschluss zurück, der, weil Brecht sich drohend empörte, schließlich zurückgenommen wurde. Immerhin machte der Fall sichtbar, wie sehr sich die Haltung der Partei gegenüber dem kritischen Brecht verändert hatte.

Das alles, sagt Werner Hecht, waren „natürlich keine Auseinandersetzungen von Gleichgesinnten, wie das in einer DDR-Legende verbreitet wurde“. Mancher verlor in diesen zermürbenden Kämpfen den Boden unter den Füßen, alle Hoffnung und alle Schaffenskraft. Brecht war stark genug, den „Murxisten“ und ihrem Meinungsterror zu trotzen. Hilfe kam unverhofft aus Moskau, wo ihm (weil Thomas Mann abgelehnt hatte) im Mai 1955 der Stalin-Preis verliehen wurde, ein Augenblick, der auch die verblüffte Kulturbürokratie der DDR zu Kratzfüßchen zwang. Brecht hielt eine sorgfältig formulierte Rede über den Frieden, die das Kunststück fertigbrachte, Stalin nicht ein einziges Mal zu erwähnen und die er sich, trotz sowjetischer Einwände, auch noch von Boris Pasternak hatte übersetzen lassen, dann begab er sich wieder nach Berlin in sein „freiwilliges Exil“. Man bereitete ihm dort, schreibt Hecht, viele Schwierigkeiten, andererseits hatte er „nicht die geringsten Probleme mit einer Politik, deren Ziel damals der Frieden und die Einheit Deutschlands waren“. Für manchen im Westen freilich war er nun „Staats- und Hofdichter von Pankows Gnaden“.

Werner Hecht: Brechts Leben in schwierigen Zeiten. Suhrkamp Verlag. 308 Seiten, geb., 22,80 €.

Neues Deutschland, 20.12.2007

Der Weg des Wassers

Von Michael Friedrichs

Kann man, Jahre nach Antony Tatlows wegweisenden Schriften über Brechts Ostasien, dem Thema Brecht und Laotse noch neue Gesichtspunkte abgewinnen? Noch dazu als Nicht-Sinologe?

Heinrich Detering, Jahrgang 1959, ist seit 2005 in Göttingen Professor für Neuere deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft und hat dieses Buch auf Basis seiner Antrittsvorlesung herausgebracht. Er stellt die geistesgeschichtliche Entwicklung dar, in der Brecht steht und um 1920 sein nicht mehr versiegendes Interesse am chinesischen Daoismus entwickelt.

Sehr sorgfältig entwickelt Detering die spezielle Form der Vermittlung klassischer daoistischer Schriften, v. a. des Daodejing, durch christliche, an der Lutherbibel und an Goethe geschulte Übersetzer wie insbesondere Richard Wilhelm. Er arbeitet heraus, dass die teilweise stattfindende terminologische Transponierung ins Christentum (die es nicht nur in Deutschland gab) es den Intellektuellen des jungen 20. Jahrhunderts erleichterte, die fremden Ideen aufzunehmen: „Wörtlich bedeutet das chinesische Wort Tao: ‚Weg‘. Richard Wilhelms Übersetzung gibt es mit ‚SINN‘ wieder (stets in diesen absichtsvoll verfremdenden Großbuchstaben), in ausdrücklichem Bezug auf Goethes Faust und dessen Bemühungen um die Übersetzung des ‚λογος‘ (logos) im Prolog zum Johannesevangelium: ‚Im Anfang war der Sinn.‘“ (S. 15) Dass der Daoismus des Laozi hier als „eine im doppelten Sinne des Wortes postchristliche Metaphysik und Lebenslehre aufge-

nommen worden ist: das geht auch Brecht-Leser an“ (S. 22).

Detering erarbeitet dann ein lange vernachlässigtes Kapitel der deutschen Literaturgeschichte, beginnend mit der China-Begeisterung des Lyrikers und Dramatikers Klabund (Alfred Henschke) und seinen Li-tai-pe-Übersetzungen, die regelrechte Begeisterung auslösen und große Leserzahlen erreichen. Einer seiner Leser ist BB, man freundet sich an. Detering findet Spuren von Brechts Hinwendung zum Daoismus im Baal und in der *Hauspostille*.

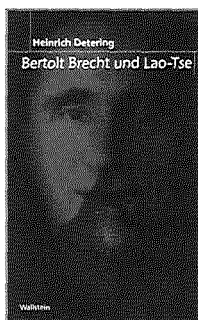
In einem kleinen Exkurs zeigt er, dass das Staunen über Dao bis zu Max Webers wirtschaftsethischen Untersuchung von Konfuzianismus und Daoismus reicht – erschienen 1920, aber wohl nicht von Brecht gelesen.

Gelesen stattdessen und notiert hat er: Alfred Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun*, den „großen chinesischen Roman“, in dem es, „als hätte es eine heimliche Verabredung unter den deutschen Intellektuellen gegeben“, auch wieder um Wasser und Wuwei geht. Erst danach, aber gleich danach, liest Brecht Laozi.

Und damit sind ab 1920 der Weg Lenins und der Weg Laozis als zwei in Brecht widerstreitende Richtungen oder Seelen angelegt. Wie sich dieser Konflikt in Brechts Detail-Korrekturen zur „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“ äußert – das bis ins Versmaß hinein nachzuweisen

ist Detering auf faszinierende Weise gelungen.

Ein Augenöffner, dringend empfohlen allen Brecht-Liebhabern. Und: Pflichtlektüre für alle, die Brecht noch immer lieber für einen verbohrtten Stalinisten halten, als seine Texte zu lesen.



*Heinrich Detering,
Bertolt Brecht und
Laotse,
ISBN 978-3-8353-
0266-2, 112 Seiten,
Göttingen: Wallstein,
2008, 18,00 €*

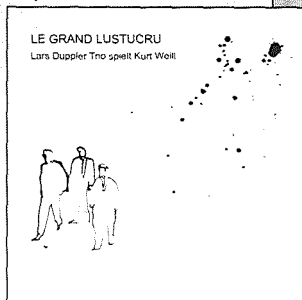


NEU im Brecht Shop



Lolou Weillness
Denn wovon lebt der
Mensch
18,49 €

Le grand Lustucru
Lars Duppler Trio spielt
Kurt Weill
18,99 €



Sonja Kehler
singt Brecht
9,49 €

Brecht Shop · Obstmarkt 11 · 86150 Augsburg · www.brechtshop.de

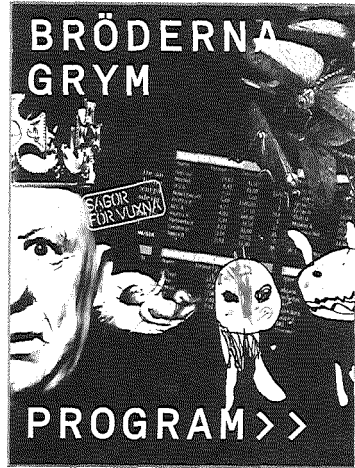
Brecht trifft die Brüder Grym in Uppsala

Von Fritz Joachim Sauer

Hinter „Grym“ verbirgt sich niemand anders als die Brüder Grimm, das y in deren Namen läßt sich zweifach deuten: im Schwedischen bedeutet grym grimmig, es ist aber auch zum Modewort der jüngeren Generationen geworden: als bislang absolute Verstärkung von etwas, wofür bisher das Adjektiv heftig ausreichte. Beide Bedeutungen lassen sich auf die Inszenierung applizieren: eine grimmige Welt in einer grimmigen, heftigen Aufführung.

Kam Brecht als Knabe – oder später – mit den Märchen der Brüder Grimm in Berührung? Vermutlich, in der Schulzeit gab es im Fach Deutsch als Aufgabe Nachzerzählungen von Fabeln. Beweisen läßt es sich freilich unter den gegebenen Verhältnissen kaum. Können Teile der Sammlung ihn irgendwie beeinflusst haben? Noch unmöglicher zu beantworten, es sei denn man zielt auf etwas wie einen gemeinsamen Nenner, den ethischen Grund einer „denkbar einfachen Weltordnung, Belohnung des Guten, Bestrafung des Bösen“ (Gero von Wilpert), von Brecht auf seine spezifische, bekannte Weise gehandhabt. Oder hat der relativ einfache Handlungsraum der meisten Märchen Modell gestanden?

Wie auch immer, unbeschwert von derartigen Reflektionen ist der Verfasser und Regisseur Pontus Stenshäll dramatisch effektiv zu Werke gegangen. Er schreibt: „Meine Ursprungsidee war ziemlich einfach: dass Grimms bizarre und mitunter diffuse Sagen aus der Tiefe der Volksseele



auf die mehr erdnahen Texte Brechts treffen sollten. Meine Hoffnung dabei war, dass diese Begegnung den Grimms mehr Spitze verleihen und sie politisch machen sollte, ohne dass die Poesie verloren ging und dass Brecht lebendiger wird, ohne seine politische Sprengkraft zu verlieren, eher dass diese dadurch up to date würde. Selber denke ich, dass diese Begegnung die Erwartungen übertraf.“

Ein Zusammenstoß ganz einfach zwischen der konkreten Wirklichkeit und der Märchenwelt, in dem sie sich gegenseitig verdeutlichen und wo auf diese Weise die Empfindung intensiviert wird, wie bedeutungsvoll jeder unserer Tage sei. Fragen, welche die Aufführung stellt: Warum ist die Welt ungerecht? (Brecht antwortet gern.) Wie ist es als Prinz in einer Dornenhecke

hängen zu bleiben? (Ein Brecht-adäquater Plot?) Wie sind die Affen auf die Welt gekommen? Denkbare Antwort: „Wir glauben daran alles Bizarre, Instabile, Häßliche und Ungewohnte hervorzuheben, um nicht in die Gewohnheiten zurück zu fallen, welche eine lange Tradition hat natürlich werden lassen“, Stenshäll. Er ist einer der Initiatoren des moment-theaters in Stockholm, dessen Theatermanifest in vielem die Rezeption der Brechtschen Theaterauffassung verrät. „und so glauben wir, dass sich eigentlich nichts auf der Szene oder im Salon vollendet. Alles muß in der Welt da draußen verrichtet werden.“

Obwohl eine Reihe von Texten Brechts zitiert und gesungen werden, die als Bindeglieder zwischen den Episoden dienen, ist ihre Verwendung den schwedischen Kritikern mit einer Ausnahme entgangen. Was im besten Falle bedeutet, dass sie ihren Brecht verinnerlicht haben?

Die „Umlautung“ des Namens der Märchensammler ist auch dadurch gerechtfertigt, dass es sich sozusagen um Märchenversatzstücke handelt, die keinesfalls eindeutig auf ein bestimmtes Original hinweisen. Am einfachsten ist es noch beim Dornröschen (in der erwähnten Umdeutung), beim Sterntaler, aber beim Besuch eines entarteten Gottes auf Erden in Begleitung von Petrus, den vor allem die Minibars der Hotels interessieren, können die Grimms kaum als Paten in Anspruch genommen werden, eher denkt man an *Den Guten Menschen von Sezuan*. Die nachstehenden verkürzten Brechtreferenzen mögen einige Handlungsstränge andeutungsweise erkennen lassen:

- „Auf die Erde voller kaltem Wind/Kamt ihr alles als ein nacktes Kind ...“ (Von der Freundlichkeit der Welt)
- „Kohlen für Mike“ (ein Lied der Solidarität)

- „Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist/ Dass drüber Sterne sind und drunter Mist“ (Orges Song/Baal)
- „Dass du ein Mensch nur bist, der nichts behalten darf“ (Orges Song/Baal)
- „Mein junger Sohn fragt mich ... Ja, lerne Mathematik, sage ich/Lerne Französisch, lerne Geschichte!“ (Gedichte 1940). Nach der anfänglichen Verneinung spricht der Schauspieler die Bejahung der Fragen mit einer Maschinenpistole in der Hand.
- Als Glanzstück von Viveca Dahlén anrührend gesungen: „An jenem Tag im blauen Mond September“ (Erinnerung an die Marie A.)
- Zuletzt das Gedicht *Die Nachtlager*, dessen Botschaft lautet, dass durch Almosen im Grunde nicht verändert wird: „Die Beziehungen zwischen den Menschen bessern sich dadurch nicht/Das Zeitalter der Ausbeutung wird dadurch nicht verkürzt.“

Alles in allem ein dramaturgischer Horizont, der Brecht kennern nicht unbekannt sein dürfte, doch durch abrupt einsetzende Einfälle, szenische Dissonanzen, Nonsenshumor, durch das Extreme Theatre Makeover verfremdet, bis zu einem Grade, dass gesellschaftlicher Pessimismus und burlesker Humor ineinander überfließen. Dies vor allem auch dank den großartigen Einsätzen der Protagonisten des Stadttheaters Uppsala Viveca Dahlén, Johanna Granström (Schauspielschülerin!), Aksel Morisse und Alexander Salzberger.

Obwohl es kaum Aussichten dafür geben dürfte, sei gesagt, dass diese Aufführung es verdiente, auch im übrigen Europa und insbesondere im deutschsprachigen Kulturbereich gespielt werden. Schliesslich ist sie ein Beweis für die Lebensfähigkeit des Theaters, das man mit dem Namen Bert Brecht verknüpft, auch unter abstruser Camouflage.

Norén bei Brecht, aber Brecht bei Norén?

Von Fritz Joachim Sauer

Am 5. November 2001 besuchte Schwedens international bekanntester Dramatiker Lars Norén das Grab Brechts auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin. Er hielt sich im Herbst dieses Jahres einige Wochen in der deutschen Hauptstadt auf, um sein Stück *Tristano* am Deutschen Theater zu inszenieren. In seinem eben erschienenen Tagebuch hält er seine Eindrücke so fest:

„Denke an den Friedhof mit dem stummen Gespräch zwischen Hegel und Brecht, und Helene Weigel, die interveniert. Da liegen sie alle Seite an Seite, ehemalige Todfeinde und Freunde, wie in den Kreisen bei Dante. Ich frage mich, ob sie miteinander sprechen und schreien in den Nächten. Frage mich, ob Brecht weiß, dass Helene Weigel lediglich ein paar Meter von ihm liegt? War sie es, die das wollte? Wie lange wird ihr Schatten gegenwärtig bleiben, wenn sie fertig bestohlen ist? Sie wandern ja immer noch hier herum in Berlin, im Viertel am Schiffbauerdamm.“

Einige Tage später kommt Norén noch einmal auf seinen Friedhofsbesuch zurück. Da ist nur von Paul Dessau, Hegel und Fichte die Rede, und: „Ich muss wieder dahin gehen, nicht weil sie tot sind, sondern weil sie leben. Es ist der schönste Friedhof in Berlin.“ Mag sein, aber kennt er sie alle? Von einem Besuch in der Wohnung Brechts und Weigels keine Rede. Aber ganz sicher kann man nicht sein bevor man sich nicht durch einen 1700 unpaginierte (!) Blätter umfassenden Wälzer über die Jahre 2000–2005 durchgearbeitet hat, dem überdies ein Namensverzeichnis und Index fehlen. Ob es ausser mit dem toten Brecht eine Begegnung mit dem im modernen Theater lebendigen gibt?

P. S. *Das Tagebuch eines Dramatikers*, so der vollständige Titel, kann ohne weiteres wegen seiner Hassattacken, Personenangriffen, Verleumdungen, aber auch wegen der Menge von Banalitäten, Entblößungen als Skandalchronik bezeichnet werden.

Vier solide Stöcke auf der Bruchholz-Skala ...

... verehrt von Jan Knopf

Wir Deutsche bleiben Weltmeister in der Metaphysik. In einer Zeit, in der ständig an die Moral appelliert wird, ja sogar der Kapitalismus sich in einer neuen Form von moralischem Anstand präsentiert (das nennt sich Post-Fordismus), die Politik und die Finanzwelt uns aber tagtäglich mit schönstem Eifer zeigen, dass sie von Moral nichts halten, muss auch der Materialismus ein wenig geistig gewendet werden (das nennt sich „marxistische Erneuerung“), damit wir wieder Ideale und Werte haben. Und wer muss dafür herhalten? Natürlich der arme Bertie.

Wendula Dahle und ihre Mitstreiterinnen beklagen ein ganzes Buch lang (*Die Geschäfte mit dem armen BB. Vom geschmähten Kommunisten zum Dichter „deutscher Spitzenklasse“*. Hg. von W.D. Hamburg 2007) die „Eingemeindung Brechts in das deutsche Kulturgut“, indem ihm der gesellschaftskritische Stachel gezogen und er als „Kommunist und Agitator“ nicht mehr ernst genommen werde. Sogar Manfred Wekwerth muss dran glauben, weil er es wagt, anlässlich einer Inszenierung des *Kommunistischen Manifests*, die Poesie und Schönheit in Brechts Versen zu loben: „Er [Wekwerth] las es [*das Manifest*] also nicht mehr wegen seines Inhalts und kürzte die Agitationsabsicht Brechts aus dem Werk heraus.“ Das hat der arme Wekwerth nun wirklich nicht verdient: Gehört er doch entschieden zur marxistischen Erneuerung! Also: wieder einmal *Die Maßnahme!* Es geht in ihr, so lesen wir erstaunt, wieder und

noch einmal um das „höhere Ideal“ des Kommunismus, für das der Junge Genosse, der auch eine Junge Genossin ist, über die Klinge springen darf. Freilich müssen die Akteure „sich das Umbringen des anderen für einen höheren Zweck erst abringen“ (immerhin – aber hin ist hin). Damit die *Maßnahme* hübsch in die Tradition passt, erinnern die Autorinnen daran, dass in den deutschen Tragödien mit ausgiebiger Lust gemetzelt wird (was ja nicht ganz unrichtig ist). Aber was kommt bei Brecht dann heraus? Die klassische Tragödie als Fall eines klassischen theologischen experimentum crucis, bei dem es darum geht, die ‚Werte‘ abzuwägen und im tragischen Konflikt das kleinere Übel zu exekutieren. Da es um die Ideale des Kommunismus (für ‚alle‘) geht, ist die Auslöschung eines ‚einzigen‘ Individuums schon zu verkräften. Und dies ist reine Metaphysik, die mit Brechts und Eislers Stück überhaupt nichts zu tun hat; kennen denn die Autorinnen die christlichen Spielchen nicht um die tragischen Entscheidungen darüber, dass entweder – einer ist zu viel – das Boot mit Mann und Maus untergeht oder eben einer sich ‚opfert‘?

Es ist bezeichnend und fügt sich gut in die „Teutsche Misere“, dass nach den langen Diskussionen um dieses Stück, dessen Kern immer noch nicht – trotz vielfältigem Angebot – wahrgenommen wird. Die Voraussetzung für die Agitation, die mehrfach wiederholt wird, ist, dass die Agitatoren den Ausgebeuteten im fiktiven China eine

Theorie ihrer Praxis zu vermitteln haben. Dies geschieht in drei Schritten: „den Unwissenden Belehrung über ihre Lage [zu bringen], den Unterdrückten das Klassenbewußtsein und den Klassenbewußten die Erfahrung der Revolution“. Wie die Agitatoren zum Jungen Genossen mit leeren Händen kommen (ihr sechsmaliges „Nein“ hämmert die Eislersche Musik geradezu in die Köpfe), so ist es die strikte Voraussetzung für die Agitation, *nur diese (theoretischen) Einsichten zu vermitteln und auf keinen Fall* praktisch einzugreifen. Und dazu hat der Junge Genosse ausdrücklich sein Einverständnis gegeben.

Wenn er denn doch eingreift, dann heißt dies, dass er die Theorie (die das Stück „das ABC des Kommunismus“ nennt) nicht verstanden hat – wie offenbar die Interpreten auch nicht. Brecht beruft sich (indirekt) auf den Marx der *Deutschen Ideologie*, in der dieser unmissverständlich klar gemacht hat, dass seine ‚Philosophie‘ eine Theorie der herrschenden gesellschaftlichen Praxis ist und dass praktisches Eingreifen nur unter der Voraussetzung erfolgreich möglich sein kann, wenn die herrschenden Verhältnisse in vollem Umfang erkannt (und damit auch als real ‚anerkannt‘) und die praktischen Grundlagen für das revolutionäre Eingreifen *der Massen, und zwar von diesen selbst*, geschaffen sind. Moral u. Ä. ist da grundsätzlich dispensiert.

Es ist typisch, dass Dahle Agitation mit ‚Propaganda‘ gleichsetzt, nicht bemerkend, dass Agitation eine Anleitung zum Handeln (Tat) meint, wohingegen Propaganda besagt, Überzeugungen, Meinungen einzutrichtern (was gilt, auch wenn der Begriff im Stück selber einmal vorkommt). Wenn die Deutschen schon mal Revolution machen, dann setzen sich ihre angeblichen Vordenker stets an die Spitze der Bewegung – als angebliche Führer, die sagen, wo’s lang

geht, und die doch immer nur Verführer waren. Brecht hat sich – z. B. mit dem Traum in der *Heiligen Johanna* oder Shen Tes Vision eines neuen Heilands, der natürlich ihr Sohn sein wird – alle Mühe gegeben, den Deutschen ihre Ideale, die zu ‚realisieren‘ seien, auszutreiben (wobei der Prolet dann den Gehherda spielen darf, der die Rübe hinhält). Brecht spöttelte über solche ‚Führer‘: Sie setzten sich an die Spitze der Revolution wie der Korken auf die Flasche.

Nur aufgrund der nachhaltigen Verken- nung, dass eine materialistische Theorie nur eine der je historisch herrschenden Praxis sein kann, konnte es dazu kommen, aus Marx’ Analysen eine Weltanschauung heraus zu popeln, die ‚Grundlage‘ für ganze Staatswesen sein sollte! Der Junge Genosse, der sein Einverständnis nicht einlöst, viel- mehr sinnlos und schädlich Anarchie betreibt, wird so nicht Opfer für irgendwas Höheres („Geistiges“), sondern Opfer der herrschenden unmenschlichen Verhält- nisse im fiktiven China des Stücks, denen er sich selbst durch sein unzulängliches Mora- lisieren ausliefert. Ganz abgesehen davon, dass der Spielcharakter des sehr genau gearbeiteten Stücks das ‚klassische‘ Indi- viduum verweigert, weil die Spielfigur keine Identität erhält, also auch nicht im ‚klassi- schen‘ Sinn geopfert werden kann.

Nach den Erfahrungen mit dem DDR-Staat, der sich genau zu dem Zeitpunkt als ‚real- existierend‘ bezeichnete, als klar war, dass dieser Schein-Sozialismus, der angeblich auf wissenschaftlicher Grundlage stand, nie real existieren würde, ist es traurig, dass ganze Heerscharen wieder antreten, uns und den armen BB mit alten Glaubens- inhalten ‚erneuern‘ zu wollen, wohingegen dieser auf Veränderung und Veränder- barkeit setzte, deren Basis Kritik und Zwei- fel bildeten und gerade nicht ‚Glaube‘ oder Weltanschauungen. Brechts Gesellschafts-

kritik, die übrigens auch dann noch real existiert, wenn sie voller Poesie und Schönheit ist, zielte darauf, die in die Funktionale gerutschten gesellschaftlichen Funktionsgesetze der Realität ästhetisch sichtbar zu machen und so Einsichten in die Defekte des menschlichen Zusammenlebens zu ermöglichen – und zwar als ‚Versuch‘, mit Poesie, die in erster Linie Spaß machen sollte, zu gesellschaftlichen Veränderungen beizutragen. Und das ist ja nicht wenig. Auf Metaphysik und Moralapostel hingegen können wir verzichten.

Wir verehren Wendula Dahle und ihrem Bremer Kollektiv vier solide Stücke auf der Bruchholz-Skala, aus denen sie eine Bahre basteln können, um ihren BB zu Grabe zu tragen.



Abonnement *Dreigroschenheft*

- Inlands-Abo:**
Hiermit bestelle ich das Dreigroschenheft für mindestens 4 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von 15 Euro inkl. Versandkosten. Das Abo verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.
- Auslandsabo:**
Hiermit bestelle ich das Dreigroschenheft für mindestens 4 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von 20 Euro inkl. Versandkosten. Das Abo verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

Name/Vorname

Straße/Hausnummer

PLZ/Ort/Land

- Ich bezahle mein Abo durch Bankeinzug von meinem Bank-/Postgirokonto (Nur möglich für Konten, die in Deutschland geführt werden).**

Kontonummer

BLZ

Geldinstitut/Ort

- Ich bezahle mein Abo per Kreditkarte (VISA/Eurocard).
Gilt für alle ausländischen Abonnenten.**

Kreditkartennummer

Gültigkeit der Karte

Datum

Unterschrift

Nachruf auf Erich Maiberger

Mit Erich Maiberger hat die Stadt Augsburg einen ihrer engagiertesten Brechtexperten verloren. Herr Maiberger hat sich zu einer Zeit, in der es weder populär noch politisch opportun war, für die Erforschung des Lebens von Bert Brecht und für die Bewahrung von Zeugnissen dieses Lebens eingesetzt. Er hat in Augsburg den „bert brecht kreis“ gegründet und für die Mitglieder in regelmäßiger Folge einen Rundbrief herausgegeben, aus dem sich später der „augsburger brecht brief“ entwickelte, ein umfangreiches Konvolut mit Abdrucken von Brechttexten, Kommentaren und Vorträgen, ergänzt mit seinen eigenen scharfsinnigen Kritiken. Als Schüler des Realgymnasiums, das Brecht besucht hat, und als spä-

terer Lehrer an eben dieser Schule hat sich Erich Maiberger leider vergeblich dafür eingesetzt, dass sie nach ihrem berühmten Schüler Bertolt Brecht benannt wird, so heißt sie heute „Peutinger Gymnasium“.

Wenn wir heute in Augsburg das Brecht-Geburtshaus besichtigen können und eine Gedenktafel am Grab der Eltern Brechts auf dem Protestantischen Friedhof vorfinden, so ist das nicht zuletzt Erich Maibergers Verdienst. Wir sind ihm zu großem Dank verpflichtet und hoffen, dass wir die Erinnerung an Brecht und vor allem die ständige Auseinandersetzung mit ihm in seinem Sinne fortführen können.

Augsburg Brecht Connected

17. bis 20.07.2008

„Im Dickicht der Städte“

Herausforderungen der zunehmenden Urbanisierung im Spiegel von Brechts Dramatik

Dieses Jahr steht Brechts Theaterstück „Im Dickicht der Städte“ als Motto über dem abc-Festival. Das zentrale Thema ist damit vorgegeben: die Stadt. Die Stadt ist für Brecht offensichtlich ein undurchdringliches Dickicht, ein Kampfring.

Ein Thema das uns ganz klar konkret angeht: Wir leben in der Stadt, wir sind die Stadt. Natürlich treffen hier die verschiedensten Lebenseinstellungen und Lebensformen aufeinander. Doch wo der „Kampf“

zwischen Gegensätzen produktiv verläuft, die Spannung sich kreativ entlädt, genau da entsteht Kunst – wie das abc-Festival zeigt.

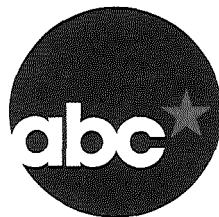
Hier ist die ganze Spannweite zwischen Brecht und den Nachgeborenen mit einbezogen, die Spannweite des städtischen Lebens: von Literatur und Theater über Musik und Spoken Word Events bis hin zu Feiern im Club und Fußball. Denn wie die Kultur verbindet auch der Sport und steht für Rivalität ohne Gewalt.



Dr. Kurt Gribl
Oberbürgermeister der Stadt Augsburg



Peter Grab
Bürgermeister und Kulturreferent
der Stadt Augsburg



Das Programm

Donnerstag, 17. Juli

Lesungen: Evaristo Abreu mit Eva-Maria Keller/Karoline Reinke/Michael Stange/Hubert Spiegel/Clemens Meyer/Thomas von Steinaecker/Rufus Beck

Spoken Word: Mayda Del Valle/Marc-Uwe Kling

Musiker: Anajo/Der Singende Tresen/Hans Platzgumer + Georg Gaigl/Grenzland/Lieder der Gegenwart/Lonesome Andi Haller Band/Hoppy Kamiyama/Cami Tokujiro



Freitag, 18. Juli

Autoren: Jochen Schmidt/Else Buscheuer/Alexander Gorkow/Gabriel Vetter/Jochen Schmidt/Gesine Danckwart/Torch/Nuran David Calis/Assaf Gavron/Augsburger Autoren

Moderation: Horst Thieme

Schauspieler: Sibylle Canonica/Karoline Reinke/Michael Stange/Lambert Hamel/Herbert Knaup/Sibylle Canonica

Musiker: Golden Pudel/Viktor Marek/Hans Platzgumer/Schorsch Kamerun/Knarf Rellöm/Rocko Schamoni/Norbert Kron/Hoppy Kamiyama und Cami Tokujiro/Aiko Okamoto/Trost

Samstag, 19. Juli

Autoren: Harriet Köhler/Jan Böttcher/Miroslav Nemeč/Maxim Biller/Jochen Schmidt/Friedrich Ani/Frederic Ekelund/Andrea M. Schenkel

Schauspieler: Lambert Hamel/Edgar Selge/Stefan Gabányi/Udo Wachtveitl/Karoline Reinke/Michael Stange/Stefan Hunstein/Natalia Wörner/Mark Ravenhill, Santiago Roncagliolo

Musiker: Synonym für Freundschaft/Lonesome Andi Haller Band/Kreisky/Wevie Stonder

Sonntag, 20. Juli

Schauspieler: Jens Harzer/Werner Wölbern/Axel Milberg/Thomas Thieme

Autoren: Albert Ostermaier, Christoph Nussbaumer/Wolfgang-Maria Bauer/Franzobel/Moritz Rinke,/Feridun Zaimoglu/Armin Kratzert/Werner Fritsch

Slam Poeten: Chicago Poetry Ensemble/Tha Boyz with tha Girlz tha Back/SMAAT/Word Alert

Musiker: DJ Hell & Hans Platzgumer

Mehr Information: www.abc-festival.de

Das abc-Programmheft erhalten Sie u. a. im Brecht Shop Ausburg.

Brecht-Wochenende in Augsburg

Freitag, 4. Juli

19.00 Uhr, Gänsbühl-Brücke
Performance –
Medieninstallation/Installation

19.30 Uhr, Gänsbühl-Brücke
Improvisationstheater
keuner wars
mit Birgit Linner, Daniela Nering
(Improvisation)
Heinz Schulan (Lesung)
Konzept: Sebastian Seidel



S'ensemble Theater.

21.00 Uhr, Gänsbühl-Brücke
Margarete Steffin – Prosa,
Gedichte, Briefe
Musikalische Lesung mit
Ute Kaiser (Gesang und
Rezitation) und Achim
Tang, Kontrabass



Ute Kaiser.

22.30 Uhr, St. Jakobs-Wasserturm,
Gänsbühl
Best of bb
Gina Pietsch, Sängerin und Frank Petzold,
Pianist
Unkostenbeitrag 10,- €
Reservierung in der Buchhandlung
am Obstmarkt: Telefon 518804

Samstag, 5. Juli

19.30 Uhr, Gänsbühl-Brücke
Gedichte und Texte über die Liebe
Thomas Peters, Schauspieler

21.00 Uhr, Gänsbühl-Brücke
„J'ATTENDS UN NAVIRE ...“



Marion Seidel, dramati-
scher Mezzosopran
Geoffrey Abbott, Piano

Marion Seidel.

22.30 Uhr, St. Jakobs-Wasserturm,
Gänsbühl

Best of bb
Gina Pietsch, Sängerin und Frank Petzold,
Pianist (Programm wie Freitag)
Unkostenbeitrag 10,- €
Wegen der begrenzten Platz-Anzahl bitten
wir um rechtzeitige Reservierung in der
Buchhandlung am Obstmarkt:
Telefon 518804

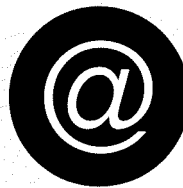
Brecht Wochende – Extra

Samstag, 5. Juli

18.00 Uhr, Brecht im Turm
Die Gedichte und ihre Geschichten
Poetogramme zur Lyrik Bertolt Brechts
Jan Knopf
Reservierung in der Buchhandlung am
Obstmarkt: Telefon 518804

22.00 Uhr, St. Jakobs-Wasserturm
Lieder, Texte, Moritaten und Gedichte
Unkostenbeitrag 5,- €
Wegen der begrenzten Platz-Anzahl bitten
wir um rechtzeitige Reservierung in der
Buchhandlung am Obstmarkt:
Telefon 518804

Zeit für gute Ideen



**Image
Kommunikation
Design**

KIGG

KIGG Gesellschaft für strategische Kommunikation mbH
Sieglingenstraße 6 · 86152 Augsburg · Telefon (0821) 34330-0
www.kigg.de

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg
DPAG, Postvertriebsstück, Entgelt bezahlt, 13182

13182#000#0308

65

Dr. Herbert Märzhäuser
Arthur-Piechler-Str. 9
86161 Augsburg



abc

Augsburg Brecht Connected
17. bis 20.07.2008