

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

18. JAHRGANG
HEFT 4/2011



WER IST „DER HERR DER FISCHÉ“? NEHER UND BRECHT
RUTH BERLAU UND DIE STASI. BERLAU UND DAS R.T.
SIGISMUND VON RADECKI ÜBER BRECHT
BRECHT-PREMIEREN IN DER NEUEN SPIELZEIT

Wibner



Brecht Shop

*„Das Denken gehört zu den
größten Vergnügungen
der menschlichen Rasse.“*

Bertolt Brecht

Hier erhalten Sie alle lieferbaren Bücher,
CDs, DVDs, Hörbücher und die berühmte
Spieluhr zur Dreigroschenoper.

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

KUNST

Wer ist „Der Herr der Fische“?	3
Einem Gedicht von Bertolt Brecht und einer Zeichnung von Caspar Neher auf der Spur <i>Von Karl Greisinger</i>	

KLEINIGKEIT

„Herr der Fische“ in der Sicht von Hannah Arendt	11
<i>Von Michael Friedrichs</i>	

BRECHT INTERNATIONAL

Ruth Berlau und ‚ihre‘ Arbeitertheater	12
Zur Kopenhagener „Mutter“-Inszenierung 1935 <i>Von Michael Fjeldsøe</i>	

„Brennend, aber nicht verzerrt“	20
Einige unwahre Behauptungen über Ruth Berlau <i>Von Hilda Hoffmann</i>	

„Lieber Herr Borberg“ – Der verdrängte Brecht-Förderer (Teil II)	25
<i>Von Hans Christian Nørregaard</i>	

BEGEGNUNGEN MIT BRECHT (4)

Sigismund von Radecki: Erinnerungen an Brecht.	33
---	----

FESTIVAL

„Links von x = rechts von y“: Brecht und Politik	39
Ausblick auf das Brechtfestival Augsburg (2. bis 12. Februar 2012) <i>Von Jan Knopf und Barbara Eschlberger</i>	

THEATER

Brecht auf den Bühnen	40
Deutschsprachige Inszenierungen in der Spielzeit 2011/2012, mit geplanten Premierenterminen	

Puntilla in Hermannstadt/Sibiu	24
<i>Von Hannelore Baier</i>	

Drei Groschen sind hier zwölf Schillinge	42
Dreigroschenoper am <i>Stadsteater</i> Uppsala <i>Von Fritz Joachim Sauer</i>	

„Im Dickicht der Städte“ am Berliner Ensemble	43
<i>Von Michael Friedrichs</i>	

REZENSIONEN

Roman über Kurt Gerron von Charles Lewinsky	38
<i>Von Irene Widmer</i>	

Wry, Anti-Dogmatic: Bert Brechts Lyrik. Außenansichten	44
<i>Von Tom Kuhn</i>	

Ruttman, Eisler, Busch	46
<i>Von Joachim Lucchesi</i>	

NETZFUND

Brechts „Die Mutter“ bei More London Festival	48
<i>Von kerstintoo und Susannah Clapp</i>	

Die Rubrik *Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs* muss aus technischen Gründen leider noch einmal verschoben werden.

„Das Sichere ist nicht sicher.“
(Brecht, Die Mutter)

Diese Zeitschrift wird seit Jahren gefördert durch die Stadt Augsburg, und ohne diesen Zuschuss könnte sie nicht erscheinen. Für diese Förderung sind wir sehr dankbar und betrachten sie als Teil der Profilierung der Stadt Augsburg im Kulturbereich – Brecht ist mittlerweile ein Augsburger Markenzeichen.

Nun stehen umfangreiche sog. Sparmaßnahmen im Kulturbereich an, und es ist bei Redaktionsschluss dieses Heftes auch noch nicht sicher, ob das Brecht Festival Augsburg (eine Vorschau finden Sie auf S. 39) in seiner jetzigen Form weitergeführt werden kann: Möglicherweise wird es auf einen Zweijahresturnus gestreckt. Immerhin soll die Brecht-Forschungsstätte Augsburg auch im Falle einer Abgabe der Staats- und Stadtbibliothek an das Land Bayern erhalten bleiben.

In dieser Ausgabe des Dreigroschenhefts finden Sie eine Reihe von Artikeln, die sich teils indirekt, teils direkt mit der vielseitig begabten dänischen Brecht-begeisterten Ruth Berlau beschäftigen. Und Theaterberichte – ganz aktuell z.B. aus Uppsala – sowie die für die Jahresplanung hartgesottener Theatergänger so wichtige Übersicht des Suhrkamp-Verlags über geplante Brecht-Premieren im deutschsprachigen Raum. Dass Brechts „Die Mutter“ nun in einer Neuübersetzung aus der Hand des hochaktuellen britischen Dramatikers Mark Ravenhill zu sehen war – diese Kenntnis verdanken wir dem Internet.

Lesen Sie wohl!

Ihr Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement: Inland: 15,- €, Ausland: 20,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg Kto.-Nr. 28 24 1 BLZ 720 500 00

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (*mff*)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißefer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

Hannelore Baier, Susannah Clapp, Barbara Eschlberger, Michael Fjeldsoe, Michael Friedrichs, Karl Greisinger, Hilda Hoffmann, kerstintoo, Jan Knopf, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Hans Christian Nørregaard, Sigismund von Radecki, Fritz Joachim Sauer, Irene Widmer, Erdmut Wizisla (*EW*)

Titelbild:

Zeichnung „Der Herr der Fische“ von Caspar Neher. Foto von Ruth Berlau. Bild: Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) Berlin (BBA FA-14/86a)

Druck:

Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die
Stadt Augsburg



bert brecht kreis - augsburg e.v.

Gefördert durch den
Bert Brecht Kreis
Augsburg e.V.

WER IST „DER HERR DER FISCHÉ“?

Einem Gedicht von Bertolt Brecht und einer Zeichnung von Caspar Neher auf der Spur

Von Karl Greisinger

Dieses Brecht-Gedicht fiel mir sofort auf: sein wiegender Rhythmus, die eindringliche Bildkraft der Verse, die balladeske Erzählung von einem Mann namens „Der Herr der Fische“ sowie dessen ungewöhnliches Verhalten:

Höflich wird, der nichts zu bieten hatte
Aus der Tür gehn: ein entlaßner Knecht.
Und es bleibt von ihm kein kleinster Schatte
Keine Höhlung in des Stuhls Geflecht.¹

Da war er, der Brecht-Ton! Konnte man den Fortgang, das Verschwinden eines Menschen noch krasser, noch bildmächtiger ausdrücken?

Das Gedicht mit dem Titel „Der Herr der Fische“ fand ich vor etwa 15 Jahren in „Bertolt Brechts Hauspostille“, dem Band 4 der Bibliothek Suhrkamp.² Dieser Band basiert laut Hinweis „Erstveröffentlichung Berlin 1927“ auf der Erstausgabe der „Hauspostille“, die ich damals im Original von 1927 noch nicht kannte. Erst einige Jahre später halte ich diese antiquarisch erworbene Erstausgabe der „Hauspostille“ von 1927 in Händen.³ Zu meiner Überraschung sind die beiden Editionen der „Hauspostille“ nicht identisch. Das Gedicht „Der Herr der Fische“ suche ich im Original von 1927 vergeblich. Hat Brecht dieses Gedicht vielleicht erst später verfasst, um es dann in späteren Editionen unterzubringen? Das zweibän-

dige Brecht-Handbuch von Jan Knopf gab erste Orientierungshilfe:⁴ So wurden die Gedichte der „Hauspostille“ von Brecht zuerst 1937/38 für eine Brecht-Ausgabe im Prager Malik-Verlag, später erneut zwischen 1951 und 1956 überarbeitet. Typisch für Brecht! Kein anderer Autor überarbeitete seine Texte so häufig, verwarf und ersetzte sie.

Brecht-Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe

Ich merkte bald, dass es sich bei diesem Text um ein kaum beachtetes Gedicht handelte. Eine gedruckte Interpretation suchte ich vergeblich. So blieb ich bei einer ersten, subjektiven Deutung der „Vergänglichkeit“ („es bleibt von ihm kein kleinster Schatte“) sowie des „Porträts“ eines unbekanntes, die eigenen „Angelegenheiten“ verleugnenden Mannes („Allen unbekannt“) hängen. Dann geriet das Gedicht für eine längere Zeit aus meinem Gesichtskreis. Erst nach dem Jahr 2000, als das Gesamtwerk Brechts in der 30-bändigen, kommentierten Ausgabe (BFA) vorlag, kam ich wieder auf „mein Gedicht“ zurück.⁵ Die neuesten Forschungsergebnisse interessierten mich: Wie wurde „Der Herr der Fische“ nun eingeordnet und beurteilt?

Die BFA enthält das Gedicht, allerdings unter dem Titel „Ballade vom Herrn der Fische“.⁶ Ein Vergleich beider Versionen erfasst nicht allein die unterschiedlichen Titel. Ebenso sind einige Textunterschiede festzustellen. So wird „ein entlaßner Knecht“ zu „ein entlassener Knecht“. Die „Ballade vom Herrn der Fische“ wird als Einzelgedicht

1 Bertolt Brechts Hauspostille, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main, 14. Aufl. 1996, S. 44.
2 Ebd., S. 42ff.
3 Bertolt Brechts Hauspostille, Propyläen-Verlag, Berlin, 1927.

4 Jan Knopf, Brecht-Handbuch, Lyrik, Prosa, Schriften, Metzler-Verlag, Stuttgart, 1996, S. 30f.

5 Bertolt Brecht, Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, 30 Bde. und Registerband, Aufbau/Suhrkamp, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main, 1988-2000, im Folgenden zitiert als BFA mit Band und Seite.

6 BFA 14, S. 358ff.



Zeichnung „Der Herr der Fische“ von Caspar Neher auf einem Foto von Ruth Berlau. Bertolt-Brecht-Archiv (BBA FA-14/87a)

dem Entstehungsjahr 1937 zugeordnet. Der Kommentar besagt, dass „Anlass und genaue Entstehungszeit des Gedichts unbekannt“ sind.⁷ Ob sich bei dieser Experten-Einschätzung eine weitere Spurensuche überhaupt noch lohnt?

Korrekturfahnen des Malik-Verlags

Zugleich enthält der Kommentar weitere Angaben, verweist auf das Gedicht in den Korrekturfahnen des Prager Malik-Verlags aus dem Jahr 1938 unter dem Titel „Ballade vom Herrn der Fische“ – eine Information, die ich bereits kannte (siehe Anm. 4). Der geplante Malik-Band konnte wegen Hitlers Einmarsch in die Tschechoslowakei (März 1939) nicht mehr erscheinen. Übrig geblieben sind nur die damaligen Korrektur-

fahnen, die dann später erneut von Brecht korrigiert wurden. Hilfreich sind die in der BFA abgedruckten Inhaltsverzeichnisse verschiedener „Hauspostille“-Editionen. Sie zeigen die Aufnahme des Gedichts in die geplante Malik-Ausgabe von 1938 bis zur erneuten Überarbeitung der „Hauspostille“ zwischen 1951 und 1956.⁸ Zuletzt trägt das geänderte Gedicht den Titel „Der Herr der Fische“ – die Version der Suhrkamp-Ausgabe von 1996 (siehe Anm. 1).

Suche in der Brecht-Chronik

Anlass und genaue Entstehungszeit des Gedichts spornen mich nun aber doch zu weiterer Spurensuche an. Es muss bei einem dokumentierenden Autor wie Brecht einfach noch andere Hinweise geben! Viel-

⁷ BFA 14, S. 642.

⁸ BFA 11, S. 277-286.



Zeichnung „Der Herr der Fische“ von Caspar Neher. Foto von Ruth Berlau.
Bild: Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) Berlin (BBA FA-14/86a)

leicht hilft ja die Ende 1997 erschienene Brecht-Chronik weiter?⁹ Dr. Werner Hecht hat eine so ungeheuere Fülle an Details in seiner Brecht-Chronik gesammelt, dass sich darin wenigstens eine kleine Spur des Gedichts befinden müsste. Im Register leider kein Hinweis. Also hilft nur Blättern und Lesen, und so werde ich tatsächlich fünfzig. Auf einer Postkarte vom 22. Oktober 1934 aus London erkundigt sich Brecht bei seiner Ehefrau Helene Weigel in Dänemark nach dem Inhalt einer erwarteten Kiste aus Deutschland. Brecht nennt „die Neherse Zeichnung ‚Herr der Fische‘ aus Unterschondorf, die immer über dem Manuskriptschränkchen hing“.¹⁰ Ein sofortiger Kontrollblick in die BFA bestätigt diese postalische Nachfrage aus London. Der BFA-Kommentar nennt die Zeichnung jedoch „nicht überliefert“.¹¹

Eine Zeichnung von Caspar Neher, dem Augsburger Jugendfreund und späteren Bühnenbildner? Dazu noch mit dem gleichen Titel wie bei Brechts Gedicht? Eine bildinhaltlich unbekannte Neher-Zeichnung aus Unterschondorf am Ammersee? Ich ahne, dass zwischen dieser Zeichnung und dem Brecht-Gedicht ein Zusammenhang bestehen muss. Könnte die Brecht-Chronik nicht noch weitere Hinweise enthalten?

„Ein paar Abzüge ‚Der Herr der Fische‘ von Neher“

Ich grenze nun meine Suche bewusst auf Brechts dänische Exilzeit ein. Und tatsächlich! Am 8. Dezember 1939 erwähnt Brecht in seinem Journal seinen Besitz, darunter „ein paar Abzüge ‚Der Herr der Fische‘ von Neher“.¹² Ein erneuter Kontrollblick in die

BFA bestätigt die Angabe.¹³ Der BFA-Kommentar verweist auf das Gedicht „Ballade vom Herrn der Fische“, bezeichnet die Neher-Zeichnung aber wiederum als „nicht überliefert“.¹⁴

Eine Neher-Zeichnung vom Ammersee

Eine Nachfrage beim Berliner Brecht-Archiv: Dort ist der Inhalt der Zeichnung bekannt. Eine Einblicknahme bestätigt meine bisherige Vermutung. Dargestellt ist ein bärtiger Chinese mit Nickelbrille und dicker Zigarre, vor einem schilfbewachsenen See sitzend, dessen gegenüberliegendes Ufer von einer Hügelkette gesäumt wird. Am Himmel Wolken und eine dunkle Sonnenscheibe.¹⁵

Archiviert ist die Zeichnung allerdings nicht im Original, sondern abgebildet auf zwei Fotos, aufgenommen von Brechts dänischer Mitarbeiterin und Geliebten Ruth Berlau, die der Autor 1933 im dänischen Exil kennengelernt hatte. In seiner Zeichnung hat C. Neher den Jugendfreund Bert Brecht völlig zweifelsfrei als Chinesen verfremdet vor dem Ammerseeufer (Unterschondorf!) porträtiert. Auch wenn der obige BFA-Kommentar diese Zeichnung als „nicht überliefert“ einstuft, existiert sie doch immerhin als Reproduktion im Berliner Brecht-Archiv. Die Entstehungszeit der Neher-Zeichnung ist für mich nun geklärt.

C. Neher fertigte die Zeichnung während Brechts Ammersee-Zeit (Unterschondorf!) zwischen 1928 und 1932 an. Brecht verbrachte zu jener Zeit in Unterschondorf (heute: Schondorf am Ammersee) seine jährlichen Sommerurlaube. Hier entstanden Teile wichtiger Werke, u. a. „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, „Happy End“, „Maß für Maß“, die Drehbücher zum

9 Werner Hecht, Brecht-Chronik (1898-1956), Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1997, im Folgenden zitiert als BC.

10 BC, S. 417.

11 BFA 28, S. 452 und 738.

12 BC, S. 595.

13 BFA 26, S. 350.

14 BFA 26, S. 639.

15 Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin, Ruth Berlau-Foto der Caspar Neher-Zeichnung „Der Herr der Fische“ (BBA FA-14/87a und BBA FA-14/86a)

„Dreigroschenoper“-Film und zum Film „Kuhle Wampe“. Am Ammersee besuchten ihn berühmte Künstler und Theaterleute wie Slatan Dudow, Bernard von Brentano, Emil Burri, Hanns Eisler, Kurt Weill, Lotte Lenja u. a., darunter natürlich auch der Augsburgere Jugendfreund und Bühnenbildner Caspar Neher. Bleibt die Frage nach dem Titelgeber der Zeichnung „Der Herr der Fische“!



Postkarte von Unterschondorf am Ammersee, 1916

Suche in Brechts Briefen

Nun war bzw. ist die sprachliche Wendung „Herr der/des ...“ im Deutschen sehr verbreitet, und Brechts Briefe zeigen, dass der Satiriker diese Wendung immer wieder mal anspielungsreich einsetzte. 1923 beginnt ein Brief Brechts aus München an Arnolt Bronnen in Berlin mit „Der Herr des Südmeers an den Herrn des Nordmeers“.¹⁶ An den Maler George Grosz in New York schreibt Brecht Ende Mai 1934 aus seinem strohgedeckten Bauernhaus in Dänemark: „Der Herr der Strohütte an den Herrn der Wolkenkratzer“.¹⁷ Und ein weiterer Brief an George Grosz vom Juli 1935 beginnt mit der hintergründig-witzigen Anrede: „Der Herr des stehenden Wassers an den Herrn des fließenden Wassers“.¹⁸

Der Titel „Der Herr der Fische“ stammt nach obigen Beispielen mit großer Wahrscheinlichkeit von Brecht selbst. Bleiben zwei weitere offene Fragen: Erstens, weshalb wurde Brecht von Neher als „Chineser“ porträtiert? Zweitens, wie kam es zu diesem Gedicht?

Bertolt Brecht und China

Es ist bekannt, dass das Thema „China“ den jungen Brecht seit Beginn der 1920er Jahre sehr interessiert hat. So notierte Brecht in seinem Tagebuch vom 15. September

1920 einen „chinesischen Satz“ und nennt gleichzeitig als seine Lektüre Alfred Döblins chinesisch-taoistischen Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“.¹⁹ Weiter erwähnt er beim Besuch seines Bekannten Frank Warschauer in Baden-Baden, dass dieser ihm „Lao-tse“ zeigte („und der stimmt mit mir so sehr überein“).²⁰ Das Buch *Laotse, Taoteking. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, übersetzt von Richard Wilhelm, war in Jena 1911 erschienen.²¹

Brecht kennt also im September 1920 das Buch „Taoteking“ von Laotse, dem legendären chinesischen Philosophen. Übersetzt wird *Tao* mit *Weg*, *Te* mit *rechte Verhaltensweise*, *king* mit *Buch*, also etwa „Das Buch vom Weg und der rechten Verhaltensweise“ oder nach Richard Wilhelm „Buch vom Sinn und Leben“.²² Die in diesem Buch beschriebene chinesische Denkweise des Taoismus hat Bertolt Brecht zeitlebens beschäftigt. Brecht wird von Zeitgenossen sogar als „der Chineser“ bezeichnet.²³ Vor diesem Hintergrund verwundert die Neherische Darstellung Brechts als „Chineser“ keinesfalls. Hat nicht schon die Neher-Zeichnung „Der Wasser-Feuer-Mensch“ in der „Hauspostille“ von 1927 – ebenfalls ein verfremdetes Brecht-Porträt – deutliche chinesische

16 BFA 28, S. 198.

17 BFA 28, S. 417.

18 BFA 28, S. 510.

19 BFA 26, S. 166f.

20 BFA 26, S. 168.

21 BFA 26, S. 544.

22 Heinrich Detering, Bertolt Brecht und Laotse, Wallstein-Verlag, Göttingen, 2008, S. 15.

23 Ebd., S. 5.

Gesichtszüge?²⁴ Und vielleicht erinnert ja auch die Neher'sche Tuschezeichnung des Gitarre spielenden Baal (ca. 1920) an ein chinesisches Gesicht?²⁵

Philosophie des Taoismus

Zurück zu Laotse und zum Taoismus. Als Kernsatz dieser Philosophie gilt das Bild des fließenden Wassers, das den harten Stein besiegt. Ein zweites Prinzip des Taoismus umschreibt der Begriff „Wu-wei“, d. h. „Nicht-Handeln“. In insgesamt 81 Sprüchen lehrt das „Taoteking“ so etwas wie den richtigen Weg des Lebens. So lautet z. B. der 3. Spruch: „Das Nicht-Handeln üben: // so kommt alles in Ordnung.“ Nach Heinrich Detering: Wer nicht eingreift ins Tao, „folgt dem Lauf des Wassers: überlässt sich ihm“. Heinrich Detering, der die China-Thematik bei Brecht näher beleuchtet: „Indem er nicht handelt, wandelt er sich und seine Welt und besiegt mit der Zeit selbst den mächtigen Stein.“²⁶ Damit schlagen wir eine Brücke zu Brechts berühmter „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“. Es entstand 1938 ebenfalls im dänischen Exil und gehört zur Sammlung „Svendborger Gedichte“.²⁷ In der Legende übergibt der 70jährige Laotse beim Gang ins Exil einem Zöllner durch seinen Knaben das Buch „Taoteking“ mit dem berühmten Wasserlehnis:

Daß das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.²⁸

Für die zeitliche Einordnung des Gedichts „Ballade vom Herrn der Fische“ bzw. „Der Herr der Fische“, das die Herausgeber der

24 Siehe Anm. 3, Neher-Zeichnung zwischen S. 136 und 137.

25 Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller, Das Brecht-Jahrbuch 31, S. 200.

26 Siehe Anm. 22, S. 15f.

27 BFA 12, S. 32ff.

28 BFA 12, S. 33.

BFA wohl wegen seines erstmaligen Erscheinens in den Malik-Fahnen auf 1937 festlegen, ist obige „Legende“ vom Mai 1938 sicherlich ein wichtiger Hinweis, allein schon wegen der taoistischen Motive in beiden Gedichten.

Ruth Berlau, Brechts „Lai-tu“

Das Foto der Neher-Zeichnung im Berliner Brecht-Archiv stammt, wie bereits erwähnt, von Ruth Berlau. Die dänische Mitarbeiterin, der Brecht den chinesischen Namen „Lai-tu“ gab, wird wohl die späteren „Abzüge“ erstellt haben. Auf einem der beiden Berlau-Fotos steht die an den Rändern etwas ramponierte Neher-Zeichnung, mit Reißstiften auf eine Unterlage gepinnt, neben einer Vase mit Efeuranken auf einer Schrankoberfläche. Zweifelsfrei handelt es sich hier um die Neher'sche Originalzeichnung aus Unterschondorf am Ammersee, die dann wohl in Dänemark abfotografiert wurde, so dass Brecht 1939 im Journal über „ein paar Abzüge ‚Der Herr der Fische‘ von Neher“ sprechen konnte.

Versuch einer Interpretation

Thematisch ist das Gedicht zweifelsfrei und objektiv dem Taoismus zuzuordnen: Ein „Herr der Fische“ genannter Mann kommt „ungebeten“ zu Fischerleuten auf Besuch. Er verzehrt „billiges Essen“, ist „allen unbekannt“ und stets „gut gelaunt“. Man spricht über den Alltag („von ihren Dingen“). Die Gegenfrage nach seinen „Angelegenheiten“ wehrt der Besucher aber ab („habe keine“). Er weiß jedoch, dass er „eines Tages“ nach seinem Besuchsgrund gefragt werden wird. In dieser Situation wird er dann die Fischerleute „eilig“, aber „höflich“ verlassen, ohne auch nur den kleinsten „Schatten“ zu hinterlassen. Zugleich gönnt er „seinen Platz“ einem anderen, der redet, „wo er selber schweigt“.²⁹

29 BFA 14, S. 358ff.

In Brechts balladenhaftem Gedicht sind die taoistischen Bezüge und Motive unverkennbar. Die aus der Perspektive eines Erzählers („Ach, er kam zu ganz bestimmten Zeiten“) dargestellten Ereignisse vom Kommen des „Herrn der Fische“ bis zu seinem Weggang sind mehr oder weniger banale Alltagsergebnisse, bis dann am dramatischen Wendepunkt in der 8. Strophe die „Stimmung“ bei den besuchten Fischerleuten nach deren neugierig-bedrohlicher Frage („Sag, was ist es, was dich zu uns führt?“) plötzlich umschlägt. Soweit unterhält sich „Der Herr der Fische“ ganz locker mit den Fischerleuten als „Einer unter ihnen“ und greift nicht – weder bewusst noch aus bloßer Neugierde – in deren „Angelegenheiten“ ein. Er bleibt gelassen, ist kein aktiv Handelnder, bekennt, dass er „keine“ Anliegenheiten hat.³⁰

Sprüche aus dem Buch „Taoteking“

„Ich habe keine Geschäfte ...“ heißt es z.B. im 57. Spruch des Taoteking. Der 37. Spruch erklärt das Tao als „ewig ohne Handeln“. „Der Erkennende redet nicht“, heißt es im 56. Spruch, und im 27. Spruch steht: „Er lässt keine Spur zurück.“³¹

„Der Herr der Fische“ will bewusst „unbekannt“ und namenlos sein. Er lässt bei seinem Weggang nichts von seiner Person zurück. Er handelt ebenso wie Laotse, der stets ohne Namen bleiben wollte.³² Hier greift Brecht weit über das Thema „Vergänglichkeit“ hinaus.

Und es bleibt von ihm kein kleinster Schatte
Keine Höhlung in des Stuhls Geflecht.³³

Die Übernahmen aus dem Buch Taoteking des Laotse, die Übereinstimmung der Brechtschen Bilder und Motive mit dem taoistischen Weltbild könnten nicht deutlicher sein.

30 BFA 14, S. 358ff.

31 Siehe Anm. 22, S. 16 und 80.

32 Siehe Anm. 22, S. 80.

33 BFA 14, S. 360.

Daneben klingt im Gedicht aber auch Brechts desolate Situation des Exils an. Gilt nicht für ihn ebenso der Vers: „Immer kam er ungebeten“?³⁴ Und ist ein im Exil Lebender nicht letztendlich zum Schweigen verurteilt?

Die Erstausgabe der „Kalendergeschichten“ von 1949

Eine höchst interessante Entdeckung verdanke ich Dr. Helmut Gier, dem Direktor der Staats- und Stadtbibliothek in Augsburg. Er verweist mich auf das Cover der Erstausgabe der „Kalendergeschichten“ von Bertolt Brecht aus dem Gebrüder Weiß-Verlag in Berlin 1949.³⁵

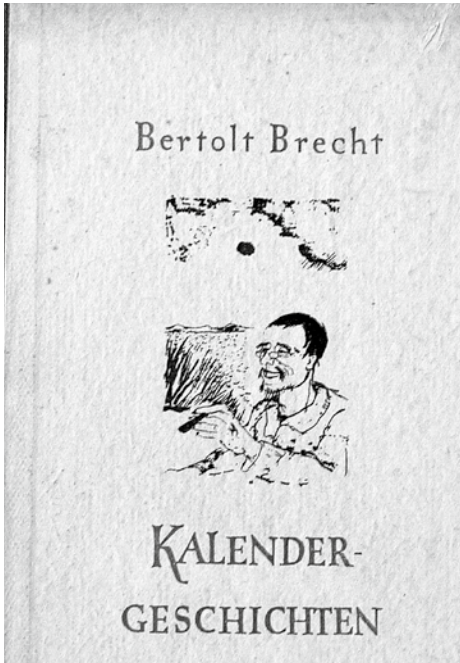
Auf dem Schutz-Umschlag dieser Erstausgabe, die später Brechts Bestseller in Millionenauflage auslöste, prangt tatsächlich der „Chinesische“ Brecht vor dem Ammersee-Ufer. Und genau dasselbe Umschlagbild enthält auch die aktuelle „BasisBiographie Bertolt Brecht“ von Jan Knopf aus dem Jahr 2006.³⁶ Der Text zum Bild lautet: „Erstausgabe der Kalendergeschichten mit einer Tuschezeichnung Caspar Neher, 1949.“ Der „Chinesische“ Brecht und der Titel „Der Herr der Fische“ finden keine Erwähnung. Ich schlage erneut in der Brecht-Chronik nach, das Titel-Register führt unter „Kalendergeschichten“ tatsächlich zu besagter Abbildung,³⁷ ohne Titelbezeichnung und den Namen Neher. Der BFA-Kommentar unter „Kalendergeschichten“ jedoch liest sich wie eine Offenbarung: „Die ersten beiden Ausgaben sind versehen mit einer Einbandzeichnung von Caspar Neher, ein nach fernöstlichen Tuschezeichnungen gestaltetes Porträt von Brecht, das ihn als chinesischen Weisen mit Zigarre und Nickelbrille vor einer angedeuteten Seelandschaft mit Schilfgras, Sonne,

34 BFA 14, S. 359.

35 BFA 18, S. 341-451.

36 Jan Knopf, Bertolt Brecht, Suhrkamp BasisBiographie 16, Frankfurt am Main 2006, S. 114.

37 BC, S. 854.



Das Cover von Bertolt Brechts „Kalendergeschichten“, Erstveröffentlichung im Gebr. Weiß-Verlag, Berlin 1949, mit dem Vermerk „Einbandentwurf Walter Bergmann unter Verwendung einer Zeichnung von Caspar Neher“. (Foto des Exemplars aus der UB Augsburg; mf)

Wolken und Bergen zeigt.³⁸ Allerdings kein Wort über den Titel der Neher-Zeichnung noch über den Ammersee!³⁹

Ruth Berlau, als Fotografin vertraut mit der Neher-Zeichnung, war zuständig für die Zusammenstellung der Brecht-Texte zu den „Kalendergeschichten“⁴⁰, vermutlich hat sie also diese Neher-Zeichnung ausgewählt.

38 BFA 18, S. 629.

39 Der Dokumentarfilmer Peter Voigt, seinerzeit Brechts jüngster Assistent, hat dem Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs Erdmut Wizisla gegenüber erwähnt, dass bereits Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann ihm diesen Zusammenhang mitgeteilt hat: Es handle sich bei dieser Arbeit von Neher um die Zeichnung, die Brecht (und Neher?) „Herr der Fische“ nannten (Erdmut Wizisla, briefliche Mitteilung vom 17.8.2011).

40 Jan Knopf (Hrsg.), Brecht-Handbuch Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher, Stuttgart 2002, S. 403 ff.

Bidi in Peking

Meine Spurensuche kann nun eigentlich als beendet gelten. Der Kreis vom Ammersee-Bild Neher's zum Brecht-Gedicht, entstanden auf der dänischen Insel Fünen am Ostsee-Sund, später dann überarbeitet in Buckow am Schermützelsee, dieser bislang offene Kreis schließt sich. Und die Antwort auf die Ausgangsfrage kann nur lauten: Bertolt Brecht selbst ist „Der Herr der Fische“.

Brechts lebenslanges China-Thema kommt noch in einem kleinen vierzeiligen Gedicht aus seinen letzten Lebensjahren vor. Um 1953 erinnert er sich darin an seine Augsburger Jugendliebe Bi. Ihr gemeinsamer Sohn Frank kam Ende Juli 1919 im Allgäu zur Welt, wo er anschließend bei Pflegeeltern blieb und des öfteren von Bi und Bidi (= Brecht) besucht wurde. In Brechts Tagebuch vom Juli 1921 findet sich folgender, für Uneingeweihte irritierende Eintrag: „Wir fahren mit dem Heigei (Brechts Freund Otto Müllereisert) nach China.“⁴¹ Dass Brecht das Allgäu als „China“ bezeichnete, dürfte in Anbetracht seiner damaligen Lao-tse-Begeisterung kaum verwundern. Das kleine Brecht-Gedicht lautet:

BIDI IN PEKING

Im Allgäu Bi
Guten, sagt er
Morgen, sagt sie.⁴²

Karl Greisinger ist Realschullehrer (Deutsch/Englisch) im Ruhestand, langjähriger Brecht-Spurensucher und Lyriker (Kunstpreis des Landkreises Augsburg 1996).

41 BFA 26, S. 232.

42 BFA 15, S. 274.

KLEINIGKEIT

In der Rubrik „Kleinigkeit“ werden kleine Fundstücke und Randbemerkungen zu Brechts Schriften und Wirken zum Besten gegeben – zu klein für einen Artikel, zu schade zum Vergessen.

„Herr der Fische“ in der Sicht von Hannah Arendt

Brechts Gedicht „Der Herr der Fische“ wurde auch von Hannah Arendt (1906–1975) in hohem Maß geschätzt. Der Arendt-Experte Wolfgang Heuer schrieb in seiner bei Rowohlt erschienenen Bildmonographie (3. Aufl. 1997, S. 19):

Sie fühlte sich wie in Brechts Selbstporträt „Der Herr der Fische“ *allen unbekannt und allen nah*, war von *Reserviertheit, Unbrauchbarkeit im täglichen Leben, Verschwiegenheit und nahezu verzweifelter Neugier dessen, der keine eigenen „Angelegenheiten“ hat und daher dankbar sein muß für jedes Stück Wirklichkeit, das ihm zugespielt wird*, geprägt. * Hannah Arendt, Benjamin, Brecht, zwei Essays, München 1971, S. 77f

Hannah Arendt hatte dieses Brecht-Gedicht vermutlich durch die vierbändige Gedichtausgabe von 1967 kennengelernt, in der es als Teil der Hauspostille erschien. Es war jedenfalls nicht Bestandteil von Brechts Mappe „Steffinische Sammlung“, von der sie ein Exemplar besaß.¹

Und man ist Wolfgang Heuer sehr dankbar für den Hinweis. Allerdings: Die Rückbeziehung des Gedichts auf Arendt selbst ist eine – sicherlich legitime – Interpretation von Heuer, bei ihm allerdings nicht ohne weiteres als solche erkennbar. Hannah Arendt bezog in ihrem Brecht-Essay natürlich den Text auf Brecht und nicht auf ihre eigene Person.

¹ Freundliche Auskunft von Erdmut Wizisla.

Bei Hannah Arendt heißt es:

Diese große Tugend, sich selbst nicht zu bemitleiden und sich nie zu beklagen, wurzelte ihrerseits in etwas anderem, was nicht Tugend, sondern natürliche Mitgift war, und wie alle solche Gaben halb Segen und halb Fluch. Er spricht davon in seinem einzigen wirklich rein persönlichen Gedicht, das aus der Zeit der *Hauspostille* stammt, aber charakteristischerweise erst posthum veröffentlicht wurde. Es ist eins seiner schönsten Gedichte, und daß er es von der Veröffentlichung zurückhielt, zeigt wohl, wie wenig Lust er hatte, der Welt zu erzählen, wie es eigentlich um ihn bestellt war. Der Titel lautet »Der Herr der Fische«, und das Gedicht berichtet, wie einer aus dem Land des Schweigens in die Welt der Menschen steigt, unberührt von ihren Angelegenheiten, aber an allem teilnehmend, »allen unbekannt und allen nah.« [Es folgt der Abdruck von sieben Strophen.] Brechts Selbstporträt (sein »Portrait of the Artist as a Young Man«) zeigt eine außerordentliche Distanziertheit mit der dazu gehörigen Mischung von Stolz und Demut – »Höflich wird, der nichts zu bieten hatte / Aus der Tür gehn: ein entlaßner Knecht« –, eine, wenn man so will, Menschen- und Weltferne, als käme er von einem anderen Planeten; die Reserviertheit, die sich nur im »Hin- und Widerreden« löst; die Unbrauchbarkeit im täglichen Leben; eine Verschwiegenheit, hinter der noch nicht einmal zu ahnen ist, was Leute neugierig machen könnte; und zu all dem gesellt sich diese nahezu verzweifelte Neugier dessen, der keine eigenen »Angelegenheiten« hat und daher dankbar sein muß für jedes Stück Wirklichkeit, das ihm zugespielt wird. So können wir uns wenigstens andeutungsweise vorstellen, wie schwer es für den jungen Brecht gewesen sein muß, sich in der Welt seiner Mitmenschen auch nur einigermaßen einzurichten und zu orientieren. (S. 76-78)

Das Zitat von Heuer, nochmal verkürzt, ist übrigens weitergewandert in: Cathrin Kahlweit (Hrsg.), *Jahrhundertfrauen: Ikonen, Idole, Mythen*. München: CH Beck, 2. Aufl. 2001, S. 126. (mf)

RUTH BERLAU UND ‚IHRE‘ ARBEITERTHEATER

Zur Kopenhagener „Mutter“-Inszenierung 1935

Von Michael Fjeldsøe

Dass man der Berlau nicht immer vertrauen kann, dürfte als allgemein bekannt gelten.¹ Doch scheint es, als würden aus dieser Erkenntnis keine Konsequenzen gezogen, wenn es um die dänischen Aufführungen von *Die Mutter* ging, die von den Arbeiter:innen bei der Agitpropgruppe R.T. gespielt wurden. Wird doch in allen Standardwerken zu Brecht dieselbe Geschichte nacherzählt: dass die Einstudierung im September 1935 begann, nachdem Ruth Berlau im Juni dieses Jahres Brecht in Skovsbostrand einen Besuch abstattete, bei dem er die dänische Übersetzung mit ihr durchgelesen haben soll und wo die beiden ihr Liebesverhältnis begannen. Diese Version knüpft anscheinend unkritisch an Berlaus Erinnerungen an.

Es liegt Berlau viel daran, ihr enges Verhältnis zu Brecht sowie ihre Schlüsselrolle in der Verbreitung von Brechts Stücken zu bezeugen und in diesem Fall beides zu verknüpfen. Sie kämpft im Nachhinein um ihre Position als Brechts enge Vertraute, umso eifriger, als sie es längst nicht mehr war. Deshalb übertreibt sie vieles und behauptet, eine wichtige Rolle gespielt zu haben, auch wo sie kaum eine hatte. Doch in diesem Fall ist die Geschichte, die der Wahrheit näher kommt, nicht schlechter, auch für Ruth Berlau nicht. Zieht man die verfügbaren Fakten in Betracht, dann wird bezeugt, dass sie tatsächlich eine Schlüsselrolle bei der Inszenierung von *Die Mutter* spielte und dass das Stück in Dänemark früher und öfter als bisher angenommen aufgeführt wurde.

Weiter wird klar, dass die Inszenierung un-



Dagmar Andreasen um 1934, im Alter von 24 Jahren.

ter Mitwirkung von Brecht zustande kam.² Dagmar Andreasen, die die Hauptrolle spielte, berichtet von „diesem Brecht, der in unserem Probenraum in Gothersgade auftauchte und sich still hinsetzte mit seiner ewigen Zigarre, um uns agieren zu sehen“. Weiter schreibt sie: „Brecht hat sich nie direkt in die Inszenierung eingemischt, hat aber wahrscheinlich nach den Proben ein paar Worte an Ruth fallen lassen. Wenn sie dann am nächsten Tag gewisse Änderungen in unserem Spiel vorschlug, stellte sie diese ja immer als *ihre* Vorschläge dar. Mit diesem kleinen Doppelsystem haben wir auf der Bühne gut leben können.“³

Die Agitproptruppe R.T.

Die Agitpropgruppe R.T. – Revolutionäres Theater, manchmal auch Rotes Theater, aber meistens nur R.T. genannt – wurde Ende 1932 gegründet. Zu dieser Zeit gab es im Umfeld der Dänischen Kommunisti-

schen Partei, nach ersten Ansätzen 1928/29, ab 1931 mehrere kleine Agitproptruppen, unter anderem beim *Arbejderværn* (Roter Frontkämpferbund), bei den Jungen Pionieren und unter den Seeleuten. Es könnte gut sein, dass es sich bei Berlaus erster Erinnerung an vier Seeleute, die sich beim Pförtner des Königlichen Theaters meldeten, um mit Berlau zu sprechen, um die Seeleute-Truppe gehandelt hat. Das Seemannsviertel *Nyhavn* und der Internationale Seemannsclub waren gleich hinter dem Theater zu finden.⁴

Die offizielle Gründung von R.T. fand im November 1932 statt, wie der Bezirk Sjælland der Dänischen Kommunistischen Partei am 19. November den Parteiabteilungen mitteilte.⁵ Zwar wollte die Partei den Anschein vermitteln, dass R.T. erst auf ihre Initiative gegründet wurde – sie sollte ja als die leitende Kraft der revolutionären Arbeit erscheinen –, jedoch war der eigentliche Initiator Per Knutzon, der seit 1930 im linkskulturellen Verein *Forsøgsscenen* (Die Versuchsbühne) engagiertes Theater inszeniert hatte, wie z. B. Brechts *Trommeln in der Nacht* und Friedrich Wolfs *Cyankali*. Schon im Sommer 1931 hatte er für die



**Revolutionær
Teater**

tilbyder sig med Underholdning til
Fester, Møder o. lign.
Forlang Tilbud og Program

R. T. Studiestræde 13 D¹. K.

KOMMUNISTISK TEATER 1932-1933

Werbeflugblatt des R.T. Die Gruppe bietet sich damit als Unterhalter bei Festen und Veranstaltungen an. Unten: Auftrittlied des R.T., komponiert von Otto Mortensen 1933. (Manuskript: Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Musikabteilung, Sammlung Otto Mortensen XIV, 33)



Vi: Kommer fra Fa-brik-ken, fra Væksted og kom-tor $\frac{7}{4}$ *set ind i brø-ken*
ski-nernes kor *Vi: Kommer for at kam-pel for tri-ker, løn og brød* *Vi:*
kommer for at kam-pel med jellen brød og Sam-tyk *de ber-havn og London*
Paris og Moskva *Moskva og i War-selung, New York og i Berlin*
T. vi-se Ar-bej-de-re i de-vel far-da-er. *T. vi-se Ar-bej-de-re*
da-tar i Ar-bej-de-re *mel Ar-mæ-del* *er* *hæf-ri* *er*



Die RT-Truppe auf dem Weg nach Moskau, wo sie an der Arbeitertheater-Olympiade 1933 teilnahm. Auf dem Deck, vorn links: Lulu Ziegler, hinter ihr in der Mitte: Ruth Berlau, hinten rechts: Per Knutzon. (Foto: Mogens Voltelen)

Kommunistische Partei einige Sketche und Sprechchöre einstudiert und für das Novemberfest 1932 das Stück *15 Jahre Sowjet* inszeniert. Diese Agitpropsszene hatte große Begeisterung hervorgerufen und den Anstoß zur Gründung des Agitproptheaters R.T. gegeben. Die Arbeiterlaien mussten eine Aufnahmeprüfung bestehen, Per Knutzon, Lulu Ziegler und Ruth Berlau bildeten dabei die Jury. Knutzon war der erste Leiter und Regisseur, erst später führte auch Ruth Berlau Regie, wenngleich sie von Anfang an mitgewirkt hat. Als musikalischer Begleiter und Hauskomponist war in der ersten Zeit Otto Mortensen dabei. Er hat für R.T. ein Auftrittslied geschrieben, textlich eine Adaption von ‚Lied des Internationalen Revolutionären Arbeitertheaterbunds‘, mit einer neuen Melodie, die an die Arbeiterkampflieder von Hanns Eisler erinnert, mit Versen in Moll und einem Refrain in Dur.

Ruth Berlaus erste Begegnung mit Brecht fand im Sommer 1933 bei Karin Michaëlis auf Thurø statt, nachdem Brecht am

21. Juni aus Paris in Svendborg eingetroffen war. Sie war im Auftrag der *Studentersamfundet* (Studentengemeinschaft, eine ‚kulturradikale‘, d.h. linkskulturelle Studentengesellschaft, nicht mit dem konservativen Studentenverein zu verwechseln) hingefahren, um Karin Michaëlis zu überreden, bei der Eröffnungsveranstaltung der Saison 1933/34 zu sprechen.⁶ Diese Eröffnung fand am Abend des 5. September 1933 statt, und neben Karin Michaëlis, deren Rede durch ihre offene Kritik an den neuen deutschen Machthabern in der Presse Aufsehen erregte, trat auch Helene Weigel auf. Sie sang, mit Otto Mortensen als Begleiter am Klavier, die ‚Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter‘, die Hanns Eisler 1932 vertont hatte. Jeder, der diese Veranstaltung besuchte, erinnert sich an ihren Gesang als ein unvergessliches Erlebnis. Außerdem spielte das R.T. während des Abends zwei Sketche. Einer zeigte, wie viel (oder wenig) in der Lohntüte übrig blieb, nachdem der Arbeiter Miete, Gas, Licht, Versicherung und Gewerkschaft bezahlt hatte. Die Hauptrolle des Arbeiters wurde von Gustav Gabrielsen gespielt.⁷ Ob die Einladung an Helene Weigel spontan von Berlau während ihres ersten Besuchs ausging, wie Berlau sich erinnert, oder ob nicht eher ein Brief vom 5. August 1933 von Lulu Ziegler Knutzon die erste Annäherung an Weigel und Brecht darstellte,⁸ muss dahingestellt bleiben. Die Erinnerung von Ruth Berlau, wie Helene Weigel mit Otto Mortensen in der Wohnung ihres Mannes Robert Lund probte, während sie nicht dabei war, da sie mit den Arbeiterlaien für den abendlichen Auftritt anderswo proben musste, könnte in diesem Punkt durchaus stimmig sein.⁹

An diesem Abend des 5. September erlebte das Ensemble von R.T. Brechts Texte und Eislers Musik. Die ‚Wiegenlieder‘, jedenfalls einige davon, wurden später Teil des Repertoires von R.T., wo Dagmar Andreasen sie sprechend vortrug, in Otto Gelstedts Übersetzung. Auch Brechts ‚Moritat vom

Reichstagsbrand‘ zur Melodie der Moritat aus der *Dreigroschenoper* kam ins Repertoire. Sie wurde solo von einem Mann gesungen, während die übrigen Mitspieler spöttisch oder einverstanden umherliefen. Auch Kampflieder von Eisler wie das ‚Komintern-Lied‘, das ‚Solidaritäts-Lied‘ und ‚Roter Wedding‘, sowie ‚Der heimliche Aufmarsch‘ und später das ‚Einheitsfrontlied‘ wurden von R.T. in dänischen Übertragungen verwendet. 1933/34 trat R.T. bei zahlreichen Veranstaltungen auf, mit kleineren Programmen, wo Kurzszenen und Lieder von 2 bis 5 Spielern vorgetragen wurden, bis zu Großveranstaltungen bei den Feiern der Kommunistischen Partei mit bis zu 100 Mitwirkenden.¹⁰

Ein Höhepunkt dieser Zeit war die Teilnahme an der Internationalen Arbeitertheater-Olympiade in Moskau 1933. Diese Veranstaltung des Internationalen Revolutionären Arbeitertheaterbundes (I.R.T.B.) fand vom 25. bis zum 31. Mai im alten Moskauer Operettentheater mit etwa 20 Theatertruppen aus Dänemark, Norwegen, Holland, Frankreich, Deutschland, der Schweiz, der Tschechoslowakei, der Mongolei und der Sowjetunion statt. R.T. trat mit einem Stück namens *Die Rotationspresse* auf, das die Hetze der westlichen Presse gegen die Sowjetunion schilderte, sowie einem Agitpropstück *Die Diktatur des Proletariats*. Dafür erhielt R.T., gemeinsam mit einer französischen Truppe, den geteilten ersten Preis.¹¹ Aus Sergej Tretjakows Bericht in der *Prawda* gewinnt man den Eindruck, dass die beiden Stücke kombiniert in einer Vorstellung liefen, so dass auf *Die Diktatur des Proletariats* eine Szene in einem Zeitungskiosk folgte. Darin sortiert ein Arbeiter die Zeitungen und zeigt pantomimisch, wie alles gelogen ist, bis er auf die richtige, die kommunistische, stößt, die er dann ins Publikum wirft. Als Schluss wurde dann ‚Die Internationale‘ gesungen und vom ganzen Saal aufgenommen. Tretjakow hebt R.T. hervor, weil dieses Kollektiv nur ein knap-

pes halbes Jahr nach seiner Gründung mit größerer Präzision arbeitete als die meisten anderen.¹² An dieser Moskau-Reise nahmen Per Knutzon, seine Frau Lulu Ziegler, Ruth Berlau, Otto Mortensen und von den Laiendarstellern u.a. Gustav Gabrielsen, Aage Netteberg und Edvard Sørensen teil.

Die Mutter

Die große Zeit des Agitproptheaters R.T. waren die Jahre 1933–35, wo die Truppe in der agitatorischen Arbeit immens aktiv war. Eine Zeit lang hatten sie eigene Räumlichkeiten in der Wildersgade 41, eine Weile probten sie in der Gothersgade, und sie haben zeitweilig auch eine Armenküche betrieben. Eine veränderte Position wird aber schon im Laufe des Jahres 1934 sichtbar, als R.T. bei Parteiveranstaltungen nicht mehr als integrierter Teil des Hauptprogramms, abwechselnd mit politischen Reden und gemeinsamem Singen, sondern eher als Teil der nachfolgenden Unterhaltung auftrat. Die Mitwirkung der Truppe wird in den Vorankündigungen im Parteiblatt *Arbejderbladet* heruntergespielt, und ab 1935 wird ihr Auftreten seltener. Das hängt mit der neuen Parole der Einheitsfront zusammen, als die Kommunisten ihre aggressive Agitation gegen die Sozialdemokraten nun weitgehend unterließen, eine Agitation, die bisher vehement betrieben worden war. Auf der anderen Seite wird dadurch eine Öffnung ermöglicht für Stücke, die eher ‚richtige‘ Theaterstücke darstellen – wie *Die Mutter*. Wenn auch ein Lehrstück und als Einzelszenen bei der agitatorischen Arbeit verwendbar, so stellt es doch als geschlossenes Bühnenwerk weit über die Agitpropfolgen hinaus eine Herausforderung dar. Hinzu kommt, dass die Laienschauspieler durch die intensive Probenarbeit wie die Aufführungen auf jeden Fall etwas gelernt haben.

Berlau behauptet in ihren Erinnerungen, dass sie Brechts einziges Exemplar des *Ver-*



Inszenierung der „Mutter“ mit Dagmar Andreasen, 1935, im Theatersaal des Gasthaus Røde Mølle Kro im Arbeiterviertel Nørrebro in Kopenhagen. Auf dem Banner: „Nieder mit dem Krieg“.

suche-Hefts mit *Die Mutter* schon beim ersten Treffen mit Brecht im Sommer 1933 mitgenommen habe. Zweifellos hat diese erste Begegnung mit Brecht einen großen Eindruck hinterlassen, und vielleicht hat sie ihm tatsächlich schon bei dieser Gelegenheit von ‚ihrem‘ Arbeitertheater erzählt. Wenn man aber ihren etwas sprunghaften Bericht genau liest – und wenn man ihn in dieser Hinsicht glaubhaft findet –, dann ist das unerlaubte Mitnehmen des *Versuche*-Hefts erst erfolgt, als Helene Weigel die Leistung des Architekten – hier dürfte von Mogens Voltelen die Rede sein – beim Umbau des am 9. August 1933 erworbenen Hauses am Skovsbostrand schon in Anspruch genommen hatte, was diesen Teil der Geschichte auf eine Zeit nach oder mindestens während des Umbaus verlegt.¹³ Da Brecht schon am 9. September, vier Tage nach Helene Weigels Auftritt in Kopenhagen, nach Paris fuhr und erst am 20. Dezember wieder nach Skovsbostrand kam, hat Berlau ihn in dieser Zeit, die er mit Margarete Steffin verbrachte, nicht gesehen.¹⁴ Vielleicht hat sie das Heft ja auch erst 1934 mitgenommen.

Es war im Frühjahr 1935, als das R.T. mit der Einstudierung von *Die Mutter* begann. Knutzon war dabei, das R.T. zu verlassen, da er ab September 1935 das Theater Rid-

ersalen übernehmen sollte, und er übertrug die Regie Ruth Berlau. Sie nahm die Berliner Inszenierung als Vorbild und verfügte u. a. über Fotografien dieser Aufführung. Das Bühnenbild war, angelehnt an Caspar Neher's Berliner Modell, aus weißen Leinwand-Stücken entstanden. Weiter verwendete Berlau einen Lichtbildprojektor, um Zeitungsausschnitte und Fotografien einzublenden. Dagmar Andreasen spielte die Titelrolle. Sie war die einzige unter den Laien, die deutsch sprach, da sie eine deutsche Mutter hatte und bis zum sechsten Lebensjahr in Holstein aufgewachsen war. Einen der Arbeiter spielte Henry Jul Andersen, der später im Spanischen Bürgerkrieg ums Leben kam, und auch Gustav Gabrielsen war unter den Mitwirkenden.¹⁵

Wie bereits eingangs festgestellt, kann man bis heute in der Brechtliteratur unisono lesen, die Kopenhagener *Mutter*-Einstudierung habe im September 1935 begonnen. In Wirklichkeit ereignete sich das Ganze schon ein halbes Jahr früher. Die Erstaufführung fand am 10. Mai 1935 statt und war die Hauptattraktion bei einer Großveranstaltung der Kommunistischen Partei, Sjællands Distrikt, im Saal des Arbeitervereins von 1860 auf Nørrevold im Zentrum von Kopenhagen. Einleitend hielt Ebbe Neer-

gaard eine politische Rede, und nach dem Stück wurde noch eine Rede gehalten, bevor dann der Ball mit großem Jazzorchester begann. *Arbejderbladet* brachte zwei Tage vorher eine von Ruth Berlau geschriebene Vorberechnung. Daraus wissen wir, dass bei dieser Gelegenheit nur die wichtigsten Szenen gespielt wurden.¹⁶

In dieser Einführung in *Arbejderbladet* unternahm Berlau den Versuch, das dänische Publikum auf die besondere Form und Spielweise des Stückes vorzubereiten: „Auch von der Form her repräsentiert es etwas ganz anderes, als irgendein Kopenhagener Theater uns zeigen kann. [...] Es ist ein *Lehrstück*. [...] Ein Lehrstück? Das klingt wie etwas Unangenehmes. Aber die Art und Weise, wie dieses Stück belehrend wirkt, indem es uns dazu bringt, über das, was auf der Bühne geschieht, nachzudenken und es zu kritisieren, statt davon ‚ergriffen‘ und ‚mitgerissen‘ zu werden, ist alles andere als langweilig. Das Stück sowie die Spielweise sind ganz anders angelegt, als wir es vom gebräuchlichen, dramatischen Theater her gewöhnt sind. Der Zuschauer *wirkt mit* in einer ganz anderen Weise als im dramatischen Theater, wo nach seinem Gefühl und Mitgefühl gefragt wird. [...] Mit Lehrstück ist ein Stück gemeint, wo die eingeschliffenen Gefühle des Publikums, statt nur tiefe Wurzeln zu schlagen, zu einer klareren Erkenntnis entwickelt werden.“¹⁷

Der Aufbau des Stückes aus kurzen Szenen, die auch einen einzelnen Gebrauch ermöglichen, eignete sich gut für die Arbeitsweise eines Agitproptheaters. Ruth Berlau erzählt, dass z. B. die Szenen ‚1. Mai‘ und ‚Die Kupfersammelstelle‘ oft in dieser Weise benutzt worden sind. Aber sowohl Berlau als auch Dagmar Andreasen vermitteln in ihren Erinnerungen den Eindruck, das Stück auch in seiner Gänze gespielt zu haben. Andreasen berichtet von einer Aufführung in der Røde Mølle Kro (Gasthaus Rote Mühle) in Ryesgade im Arbeiterviertel Nørrebro, das

über einen Theatersaal verfügte, und ein Foto zeigt die Schauspieler auf dieser Bühne vor einem Vorhang mit den Buchstaben R.T.¹⁸ Eine weitere Aufführung fand bei einem kommunistischen Sommertreff im Søborghus Kro am 11. August 1935 statt. Hier präsentierte Berlau die Vorstellung, und ein Mandolinen-Orchester spielte vor und nach der Aufführung sowie zwischen den Szenen.¹⁹ Harald Engberg berichtet in seinem Buch *Brecht auf Fünen* von Szenen aus *Die Mutter*, die im Herbst 1935 in Borups Højskole und in *Studentersamfundet* im Saal des Studentenvereins aufgeführt wurden.²⁰ Die Aufführung in Borups Højskole fand am 26. Oktober vor vollem Saal statt, und da das Stück als „Lehrstück in 13 Bildern“ angekündigt wurde, wird es eine fast vollständige Aufführung gewesen sein.²¹

Hanns Eisler hat die – in der ursprünglichen Fassung neun – eingefügten Lieder und Chöre komponiert. Die Originalbesetzung der Uraufführung von 1932 schreibt einstimmigen Gesang, begleitet von einer Trompete, einer Posaune, Schlagwerk und Klavier, vor. Sowohl Brecht als auch Eisler sahen *Die Mutter* als einen ersten Schritt in Richtung einer von ‚Freundlichkeit‘ und Selbstverständlichkeit getragenen Agitation, wo bisher eher aggressive Kampflieder und satirische Lieder eingesetzt worden waren.²² Leider ist nichts über die Verwendung von Musik in Kopenhagen überliefert. Das ist schade, weil für Brecht die Eislersche Musik zur *Mutter* eine zentrale Rolle spielt, um den Gestus von Vernunft hervorzubringen: „Die Musik Eislers ist keineswegs das, was man einfach nennt. Sie ist als Musik ziemlich kompliziert, und ich kenne keine ernsthaftere als sie. Sie ermöglichte in einer bewunderungswürdigen Weise gewisse Vereinfachungen schwierigster politischer Probleme [...]. In dem kleinen Stück, in dem den Anschuldigungen, der Kommunismus bereite das Chaos, widersprochen wird [‚Lob des Kommunismus‘],

verschafft die Musik durch ihren freundlich beratenden Gestus sozusagen der Stimme der Vernunft Gehör.²³ Wir dürfen jedoch davon ausgehen, dass bei den R.T.-Aufführungen wenigstens einige Lieder erklangen. Brecht hat sich danach erkundigt, ob Dagmar Andreasen singen konnte,²⁴ und Dagmar Andreasen berichtet: „Wir haben sogar gesungen, obwohl wir Noten nicht kannten und ohne Musik“, das heißt wohl ohne Musikbegleitung.²⁵

Die Gewehre der Frau Carrar

Zu einer vollständigen Brecht-Inszenierung in der Nachfolge von *Die Mutter* kam es erst Ende 1937 mit *Die Gewehre der Frau Carrar*, und zu dieser Zeit gab es das R.T. nicht mehr. Die Kommunistische Partei stellte 1937 die Agitproparbeit endgültig ein, und was von R.T. übrig blieb, wurde mit dem sozialdemokratischen *Arbejdernes Teater* zusammengelegt und unter diesem Namen weitergeführt. Hier übernahm Ruth Berlau nochmals die Regie und Dagmar Andreasen die Hauptrolle als Frau Carrar. Gustav Gabrielsen spielte den Bruder, Paul Secher den Priester und Hjørdis Secher die Nachbarsfrau. Die Erstaufführung fand am 19. Dezember 1937 statt beim *Syklubbernes Solhvervsfest* (Sonnwendfeier des Näherinnenvereins) im Saal des Abstinenzlervereins in Griffenfeltsgade im Stadtteil Nørrebro. Im Publikum befanden sich auch deutsche Emigranten.²⁶ Diese Produktion von *Arbejdernes Teater* wurde danach mehrmals in Arbeiterversammlungen und in Vereinen gespielt, unter anderem auf Borups Højskole am 15. Februar 1938. Einen Tag zuvor, am 14. Februar, hatte Helene Weigel im gleichen Saal bei der Erstaufführung einer deutschsprachigen Carrar-Produktion die Titelrolle gespielt. Die übrigen Rollen waren mit deutschen Flüchtlingen besetzt.²⁷ Die Uraufführung des Stückes mit Helene Weigel hatte bereits am 16. Oktober 1937 in Paris stattgefunden. Eine weitere Aufführung mit Helene Weigel folgte am 16. April

beim Frühlingsfest von *Studentersamfundet* im Studentenverein in Kopenhagen.²⁸ Ihr Auftritt als Frau Carrar war Weigels einziger Auftritt als Schauspielerin in Dänemark. In seinem Aufsatz ‚Unterschiede der Spielweise‘ hat Brecht die Carrar-Rollen-gestaltungen von Dagmar Andreasen und Helene Weigel kommentiert.²⁹

Außer *Die Mutter* und *Die Gewehre der Frau Carrar* haben die Arbeiterlaien auch zeitweise mit anderen Brecht-Stücken gearbeitet. Dagmar Andreasen erwähnt, dass sie auch bei *Die Ausnahme und die Regel* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* mitgespielt hat, und Ruth Berlau erinnert sich, dass sie Szenen aus *Furcht und Elend des III. Reiches* übersetzt und geprobt hat.³⁰ Es gibt jedoch keinen Hinweis, dass es sich dabei um mehr als Einzelszenen gehandelt hat, und ob es über vereinzelte Aufführungen einiger Szenen hinausgelangt ist, bleibt zweifelhaft.³¹ Dagmar Andreasen wirkte weiter beim *Arbejdernes Teater* mit, bis dieses 1941 schloss. Ruth Berlau spielte nach 1938 kaum eine Rolle, und es wurde kein Brecht mehr gespielt.

Michael Fjeldsøe, PhD, ist Associate Professor am Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology, University of Copenhagen. fjeldsøe@hum.ku.dk

Bildnachweis: S. 12, 13 oben und 16 nach Dagmar Andreasen, *Midt i verden* (vgl. Anm. 3). Bild S. 14 aus Nørregaard in *Text & Kontext*, Sonderreihe Bd. 21 (vgl. Anm. 31). Fotografen unbekannt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Hans Bunes Nachwort in Hans Bunge (Hrsg.): Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Darmstadt 1985, 21987, S. 250: „Die Offenheit, mit der sie antwortete, basierte auf unserer jahrelangen Freundschaft. Die Wahrheit hat sie trotzdem nicht gesagt. [...] So bleibt [...] eine Differenz zwischen wirklichem Geschehen und dem Bericht.“
- 2 In Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Stücke 3, S. 487, wird

- die dänische Aufführung nur beiläufig erwähnt, und die Ausführungen über die Wirkung des Stückes beziehen sich ausschließlich auf die Uraufführung 1932, die Aufführung in New York 1935 („Die zweite Mutter-Inszenierung mit Brechts Beteiligung [...]“, S. 490) und die Aufführung des Berliner Ensemble 1951.
- 3 Dagmar Andreasen: *Midt i verden*. København 1988, S. 64-65. Alle Übersetzungen aus dem Dänischen vom Verf.
 - 4 Brechts Lai-tu, S. 23. Zu R.T. und den frühen Agitproptruppen siehe Inger Hartelius *et al.*: *Arbejdernes teater og revolutionært teater – eksempler på socialdemokratisk og kommunistisk bevidsthedsmanifestation i mellemkrigstiden*. Hauptseminararbeit, Nordisk Institut, Odense Universitet, 1976, S. 126-38; Andreasen, Midt i verden, S. 40-84; Morten Thing: *Kommunismens kultur. DKP og de intellektuelle 1918-1960*. København 1993, S. 667-72.
 - 5 Lisbet Jørgensen, „Rejsen til Moskva. Den danske agitpropgruppe R.T.s deltagelse i den internationale teaterolympiade i Moskva 1933“. In: *Scenskift*. Det 20. århundredes teater i Europa, hrsg. von Alette Scavenius und Stig Jarl. København 2001, S. 155.
 - 6 Brechts Lai-tu, S. 25ff.
 - 7 Brechts Lai-tu, S. 30-32; Bericht im Tageblatt Politiken 6.9.1933.
 - 8 Brief von Lulu Ziegler Knutzon an Bertolt Brecht, 5. August 1933, BBA 476/39. Möglich ist, dass Berlaus Erinnerung (Brechts Lai-tu, S. 30) sich auf eine spätere Einladung an Helene Weigel bezieht, als Weigel auch am 11. Mai 1935 in Studentersamfundet als Sängerin aufgetreten hat, vgl. *Akademikeren* 6, Nr. 14 (5.5.1935), S. 215.
 - 9 Brechts Lai-tu, S. 30.
 - 10 Andreasen, Midt i verden, S. 40-61; Dagmar Andreasen, „Erindringer fra RT“. In: *Agitprop. Tradition/nutid*. Fyns Stift Kunstmuseum 1974, S. 57.
 - 11 Kela Kvam, „Dansk arbejdetheater i 20'erne og 30'erne“. In: *Tage Hind* (Hrsg.): *Teater Fantasi Klasekamp*. København 1979, S. 184-89; der Text zu *Proletariatets Diktatur* in *ibid.*, S. 265-72; Lisbet Jørgensen, „Rejsen til Moskva“.
 - 12 S. Tretjakow, „Moskwiaďa“, *Pravda* (Moskva) 31.5.1933. In: Peter Diezel (Hrsg.): „Wenn wir zu spielen – scheinen“. Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund. Bern 1993, S. 336-39.
 - 13 Brechts Lai-tu, S. 29.
 - 14 Steffin kam am 20. Dezember 1933 in Kopenhagen an und zog am nächsten Tag bei Ruth Berlau ein, vgl. Brief an Walter Benjamin 20.12.1933. In: *Margarete Steffin: Briefe an berühmte Männer*, hrsg. von Stefan Hauck. Hamburg 1999, S. 102-4.
 - 15 Brechts Lai-tu, S. 33-35.
 - 16 R.B. [Ruth Berlau], „R.T. opfører „Moderen“, *Arbejderbladet* 8.5.1935 sowie Inserate in *Arbejderbladet* 5.5. und 8.5.1935.
 - 17 R.B., „R.T. opfører „Moderen“, *Arbejderbladet* 8.5.1935.
 - 18 Andreasen, Midt i verden, S. 64-65.
 - 19 Inserat, *Arbejderbladet* 2.8.1935.
 - 20 Harald Engberg: *Brecht på Fyn*. København 1966, 2. rev. Ausg. 1968, S. 136.
 - 21 M.B., *Borups Højskole* 21, nr. 2 (1.11.1935), S. 8. Die vollständige Fassung aus 1933 besteht aus 15 Bildern, vgl. Bertolt Brecht, *Stücke* 3, S. 261-324.
 - 22 Albrecht Dümling: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München 1985, S. 343-45.
 - 23 Bertolt Brecht: *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*. In: *Brecht, Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften* 2. Frankfurt a.M. 1993, S. 161.
 - 24 Ruth Berlau: *Meine erste Zusammenarbeit mit Brecht [Neues Deutschland 13.8.1960]*. In: Hubert Witt (Hrsg.), *Erinnerungen an Brecht*. Leipzig 1966, S. 122.
 - 25 Andreasen, *Erindringer fra RT*, S. 61
 - 26 S.P.F., „Fru Carrars Geværer“, *Aftenbladet* 20.12.1937; Mogens Voltenen, „Den spanske Borgerkrig paa Scenen i København“, *Arbejderbladet* 21.12.1937.
 - 27 „To Teateraftener“, *Borups Højskole* 23, Nr. 6 (1.3.1938), S. 5; Andreasen, *Midt i verden*, S. 77-80; laut Nørregaard, Bertolt Brecht und Dänemark, S. 430, wurden von Februar bis April fünf Aufführungen der dänischen Fassung in *Arbejderbladet* angekündigt.
 - 28 *Kulturkampen* 4, Nr. 3 (April 1938), S. 15.
 - 29 Bertolt Brecht: *Unterschiede der Spielweise*. In: *Bertolt Brecht, Schriften zum Theater* 4, S. 126-29.
 - 30 Andreasen, *Midt i verden*, S. 77; Brechts Lai-tu, S. 37.
 - 31 Laut Hans Christian Nørregaard wurde im April 1938 ein Auszug aus *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* angekündigt und Ende November 1938 wurden zwei Szenen aus *Furch und Elend des Dritten Reiches*, ‚Arbeitsbeschaffung‘ und ‚Die Stunde des Arbeiters‘, vom Arbejdernes Teater in der Regie von Ruth Berlau bei einer Versammlung des Sozialdemokratischen Jugendverbandes gespielt. Eine Wiederholung dieser beiden Szenen am 12. Dezember auf Borups Højskole ist anzunehmen; vgl. Nørregaard, Bertolt Brecht und Dänemark, S. 432-33; Hans Christian Nørregaard: UDL. NR. 36316-57120. Bertolt Brecht und die dänischen Behörden. In: *Deutschesprachiges Exil in Dänemark nach 1933. Zu Methoden und Einzelergebnissen (Text & Kontext, Sonderreihe Bd. 21)*, S. 105-8.

„BRENNEND, ABER NICHT VERZERRT“

Einige unwahre Behauptungen über Ruth Berlau

Von *Hilda Hoffmann*

Wer erinnert sich noch an die Biografie über R. Berlau, „Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine“ von Sabine Kebir, 2006 bei Edition Lalla Moulati in Algier erschienen? Welche Eindrücke über den Menschen Ruth Berlau, ihr Leben und Werk hat diese Biografie beim Leser hinterlassen? Die Überschrift einer in den „Potsdamer Neuesten Nachrichten“ von Lore Barden am 13. November 2006 erschienenen Rezension brachte es auf den Punkt: „Ein biographischer Missbrauch“.

In einem an mich gerichteten Schreiben beteuerte Frau Kebir ihren Respekt mir als Nachlassverwalterin gegenüber, indem sie, „im Unterschied zu Herrn Fuegi“, ihre Hypothesen „nicht als Tatsachen, sondern als Hypothesen“ hinstelle und „in diesem Zusammenhang auf die Erkenntnisse der jetzigen Psychiatrie“ verweise; sie „schließt nicht aus, das die Hypothesen wissenschaftlich widerlegt werden können ... wenn Gelegenheit dazu ist, dann auch öffentlich.“

Eine Gelegenheit dazu hätte sich in ihrem Beitrag „Konkurrenz und Kooperation“ in dem Band „Ich wohne fast so hoch wie er“, Theater der Zeit, Recherchen 65, herausgegeben von Sabine Kebir 2008, geboten, doch diese hat sie leider nicht genutzt. Auf S. 165-166 kommentiert Frau Kebir in ihrem selbstsicheren und lapidaren Ton: „... dass Berlaus herausforderndes Auftreten als Brechts Geliebte in aller Öffentlichkeit nicht purer Unverschämtheit, sondern großer Not! entsprang – einem komplexen psychopathischen Syndrom, das die Wissenschaft erst Jahrzehnte später unter der

Bezeichnung Borderline-Störung zusammenfassen sollte.“

Welche Wissenschaft hat sich in welchem Auftrag mit welcher „Krankenakte Ruth Berlau“ beschäftigt, welcher Psychiater hat schließlich die Diagnose Borderline der Berlau postum festgestellt? Die Antwort bleibt Frau Kebir uns schuldig, denn als Literaturwissenschaftlerin dürfte sie mit dem Thema überfordert sein, noch ist sie autorisiert, es an der Berlau auszuforschen.¹

Eine weitere haltlose Behauptung Kebirs betrifft die angebliche Zahlung Helene Weigels in Form einer sogenannten „Rente“ an Ruth Berlau (S. 378 der Biografie). Bei dem von Kebir hier zitierten Dokument BBA EHA N 679 (S. 378, Anm. 78)² handelt es sich weder um eine „Erklärung“ noch um einen „Entwurf“, sondern um einen Vertrag, in dem Elisabeth Hauptmann lediglich den letzten Punkt 4 handschriftlich zusetzte. Der Vertrag wurde von keiner der beiden Seiten unterzeichnet. Es sei hiermit festgehalten, dass Ruth Berlau weder einmalig noch wiederholt in den finanziellen Genuss von Weigels „Mildtätigkeit“ kam.

Weiter weiß Frau Kebir über vermeintliche Verstrickungen der Berlau mit der Stasi und auch über eine Täter-Opfer-Beziehung zu berichten. Ich habe in die von ihr zitierten Unterlagen Einsicht genommen und die Quellenangaben verglichen. Das Ergebnis kann man nur unter „Ansichtssache“ oder als „literarische Freiheit“ abhandeln.

Über Ruth Berlau wurde ein Ermittlungsbericht am 28.8.1958 gefertigt. Dies ist auch die einzige auf sie personenbezogene Akte: AP 12354/68, Bd. I, siehe nebenstehende

1 Leider geht sie, zieht man zum Vergleich die Untersuchung von Pierre Bertaux über Hölderlin 1978 heran, den umgekehrten Weg. Bertaux stellt das Urteil der Nachwelt über Hölderlins „Schizophrenie“ in Frage; Kebir verpasst Ruth Berlau ein griffiges Etikett.

2 Im Bunge-Archiv Sign. 1207.

BStU
000011
5
Geheim

Regierung der
Deutschen Demokratischen Republik

Ministerium für Staatssicherheit

Verwaltung Groß-Berlin
Abteilung VIII
Referat II
Sachbearbeiter
Telefon

Berlin, den 15.9.1958
Tgb.Nr. 5032/II/58/Kr.

An die Abteilung V/1
Verwaltung Groß-Berlin
des Ministeriums für Staatssicherheit

Ermittlungsbericht

Es sollte ermittelt werden: B e r l a u, Ruth geb. 24.8.1906 Kopenhagen
wohn.: Berlin N 4, Charite str. 3
besch.: Berlin-Ensemble, Archiv-Leiterin

Bezug: Schreiben vom 29.8.1958 Tgb.Nr. 2052/58 *Kallis*

Es wurde ermittelt: siehe oben

(Name, Vorname, geboren in, Beruf, Wohnhaft)

In politischer Hinsicht wird die B. als eine interessenlose und indifferente Person bezeichnet. Sie läßt sich auf politische Gespräche nicht ein, äußerte sich auch noch nie über ein politisches Problem, sodaß ihre Einstellung zur DDR nicht eingeschätzt werden kann. Bei der B. wird auch zu besonderen Anlässen nicht geflaggt und sie beteiligt sich auch selten an Spendensammlungen der NF. Ihre Partei und Org.Zugh. ist nicht bekannt. Am gesellschaftlichen Leben nimmt sie keinen Anteil. Sie besucht keine Versammlungen und schließt sich auch bei anderen gesellschaftlichen Arbeiten aus. Verbindungen zu Kirchenkreisen konnten nicht festgestellt werden. Im Hause sowie in der Wohngegend ist die B. unbeliebt. Sie wird als eine sehr überhebliche Person charakterisiert, die sich mit Arbeitern nicht auf eine Stufe stellt. Sie bildet sich auf ihre Tätigkeit im Berliner Ensemble etwas ein. Im Hause grüßt sie kaum und ist unhöflich. Sie ist hysterisch und soll sehr mit den Nerven herunter sein. Die B. war wegen ihrer Nerven schon mehrmals in Berlin-Wuhlgarten.

Ihr moralischer Lebenswandel ist nicht einwandfrei.

Unter anderem hatte sie auch ein Verhältniss mit Berthold Brecht .

Heute wird angenommen, daß die B. , da sie sehr viel Frauenbesuche bekommt. Sie führt mit diesen ebenfalls Feiern in ihrer Wohnung durch. Es wurde schon festgestellt, daß sie diese Personen, die jedoch nicht näher bekannt sind, immer mit ihrem Wagen abholt.

Die Frauenbesuche bekommt sie ständig.

Die B. ist geschieden. Ihr geschiedener Ehemann wohnt in Zürich, genaue Anschrift nicht bekannt. Sie soll zu diesen noch Verbindung haben. Die Art dieser Verbindung blieb unbekannt. Der Grund dieser Scheidung wurde ebenfalls nicht bekannt. Die B. bewohnt eine 3 Zimmerwohnung, die sie stets sauber hält. Die Wohnung ist modern und gut eingerichtet.

Einen sehr engen Kontakt unterhält die B. zu Paul Dessau (Komponist) und zu Pr. Eisler. Ob es sich um Gerhard oder Hans Eisler handelt, konnte nicht gesagt werden. Die genannten Personen kommen des öfteren die B. besuchen. Weitere Bekannte konnten nicht in Erfahrung gebracht werden. Verwandtschaftliche Beziehungen im demkr. Sektor von Groß-Berlin und der DDR sind nicht bekannt. Ebenfalls konnten keine Verbindungen nach Westberlin und Westdeutschland festgestellt werden. Es ist nicht bekannt, ob die B. die Westsektoren aufsucht. Ihre Eltern wohnen in Kopenhagen, zu denen sie immer in ihrem Urlaub fährt. Hier sollen sich auch weitere Verwandte aufhalten, über diese ist jedoch nichts näheres bekannt. Weitere Auslandsverbindungen konnten nicht in Erfahrung gebracht werden.



Referatsleiter

Abbildungen (zit. bei Kebir S. 368 der Biografie, Anm. 44, dort mit falscher Quellenangabe). Es existiert keine Akte, die eine inoffizielle Zusammenarbeit der Berlau mit der Stasi-Behörde nachweist. Es ist auch bekannt, dass die Inoffiziellen Mitarbeiter des MfS einen Decknamen bekamen, unter dem sie registriert und geführt wurden, was die Identifizierung dieser Personen heute möglich macht.

Frau Kebir durchleuchtet aus der Einsichtnahme in Akten des MfS über Hans Bunge dessen Beziehung zu Ruth Berlau, deren politische Meinung und Auseinandersetzungen mit ihm (S. 382, Anm. 103; Quellennachweis: MfS, BstU, AOP 9654/71 Bd. 1, S. 56, 79; Bd. 2, S. 6-7; Bd. 3, S. 45-66.

Band 1: Zu den Informanten über Hans Bunge gehörten lt. Bericht vom 15. Januar 1965 zwei ausgeschwärzte Personen, sowie Prof. Cremer, Wolf Kaiser, Ernst Busch, Herbert Sandberg, Stefanie Eisler, und, an achter Stelle, Ruth Lund-Berlau. Für o.g. Band 1 gibt zwar Frau Kebir im Quellennachweis S. 79 an, verzichtet aber auf das Zitieren der dort enthaltenen und durchaus brisanten Fakten: S. 79 gibt einen Teil der vom MfS am 5.2.1965 festgelegten Maßnahmen zu Bunes Person preis:

„Wie ist seine politische Haltung, welche Beispiele einer negierenden bzw. feindlichen Argumentation sind bekannt? Welche Mitarbeiter lieren sich mit ihm und wo verkehrt er mit diesen? Welche Westreisen führte er durch und mit welchem Ergebnis? Bei der Erarbeitung dieser Fakten ist weitgehend der IM ‚Hill‘ einzusetzen, und je nach dem Ergebnis der Aufklärung sind evtl. Aussprachen mit den Mitarbeitern der Deutschen Akademie der Künste Ruth Berlau und Dr. Girnus“ [damals Chefredakteur von „Sinn und Form“] „zu führen.“³

3 Nach Mitteilung der heutigen Akademie der Künste war Ruth Berlau weder Mitarbeiterin noch Mitglied der damaligen Deutschen Akademie der Künste.

Hier werden die Strukturen des MfS und die Aufgaben eines ihrer Spitzel, IM „Hill“, deutlich erkennbar, und der Unterschied zwischen einem IM und einer zur „Aus-sprache“ vorgeladenen Person wie Ruth Berlau ist eigentlich unübersehbar.

Band 2: In diesem wurde eine am 11.6.1965 zwischen Bunge und Berlau geführte Unterhaltung protokolliert (S. 6-7). Zu den Gründen der Entzweigung zwischen Bunge und Berlau wird vermerkt: „In dieser Unterhaltung war B[unge] sehr erregt und bemerkte, dass Ruth B[erlau] ihn zum Verräter der DDR stempelte und B[unge] bei der Leitung der Deutschen Akademie der Künste denunziert hätte. Ruth B[erlau] schickte daraufhin ein Telegramm an B[unge] mit dem Inhalt: ‚Das Wort denunzieren mußt du verteidigen.‘ Telefonisch teilte sie B[unge] noch mit, daß er demnächst einen Brief vom Staatsanwalt erhalten würde, da sie diese Anschuldigung nicht auf sich sitzen lassen will.“ Ruth Berlau hat ihre politische Meinung und Einsichten öffentlich bekundet und sich gegen Bunes haltlose Vorwürfe der Denunzierung gewehrt.

Der Name „Ruth Berlau“ taucht noch einmal 1971 in der Akte des MfS, Arch.-Nr. 17358/79, Band 1, auf. Laut dieser Akte ist am 2.12.1971 „ein weiteres Gespräch mit IM-Vorlauf ‚Hans‘ geführt“ worden (S. 217-220), und das Protokoll führt aus: „‚Hans‘ berichtete weiter von einer provokatorischen Drohung der Ruth Berlau gegen ihn. Die Berlau unterstellt ‚Hans‘ in einem Telefonanruf in der letzten Woche, daß er angeblich das Brecht-Tagebuch an Vertreter eines westdeutschen Verlags unbefugt ausgehändigt hätte und daß sie veranlassen wird, daß ‚Hans‘ von der Staatssicherheit abgeholt wird.“

Wer unter IM „Hans“ für die Stasi tätig war, ist leicht zu erraten. Berlau war zu keinem Zeitpunkt „IM“. Die in obigem Protokoll festgehaltene telefonische Drohung Berlaus,

sie wolle Bunge bei der Staatssicherheit anzeigen, ist das Gegenteil von Heimlichkeit; ob sie diese Drohung wahr gemacht hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls: Berlau war keine informelle Mitarbeiterin der Staatssicherheit, sie war im Gegenteil Opfer von Bespitzelung.

Aber welche Interessen stecken hinter den frei erfundenen Behauptungen Kebirs, die zu gerne von anderen Wissenschaftlern übernommen und noch verschärft wiedergegeben werden? Der Brecht-Forscher Jürgen Hillesheim schreibt im Aufsatz „Die engen Grenzen großer Produktion: Unveröffentlichte Briefe Ruth Berlaus an BB aus den Jahren 1955–1956“, erschienen im Brecht Yearbook 35, über R.B. und behauptet auf S. 287, Ruth Berlau habe „den ihr persönlich nahe stehenden Bunge in ihrer Eigenschaft als langjährige informelle“

(gemeint ist: inoffizielle) „Mitarbeiterin des Ministeriums für Staatssicherheit mehrfach denunziert.“ Die von mir dargelegten Fakten und Beweise in der Gegendarstellung mögen auch ihn überzeugen und die an Rufmord grenzenden Unterstellungen ein für alle Mal verstummen.

Ein oft umkreistes „Thema“ in der Brecht-Berlau-Literatur ist auch immer wieder der Kauf eines Hauses für Ruth Berlau in Dänemark, den Brecht finanzieren sollte. Hierzu gibt es in der Literatur sehr widersprüchliche Darstellungen. Aus Gründen des Umfangs soll in einem späteren Beitrag darauf eingegangen werden.

Hilda Hoffmann, Berlin, verwaltet in der Rechtsnachfolge des verstorbenen Johannes Hoffmann das Erbe von Ruth Berlau.

Puntila in Hermannstadt/Sibiu

In der „Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien“ bespricht am 21.9.2011 *Hannelore Baier* eine Inszenierung des „Puntila“ an der Deutschen Abteilung des Teatru National Radu-Stanca in Hermannstadt/Sibiu:

„Ich weiß nicht, ob Bertolt Brecht die Inszenierung des ‚Herr Puntila und sein Knecht Matti‘ gefallen hätte, mit der am Mittwochabend die Spielzeit 2011/2012 am Radu-Stanca-Theater eröffnet wurde. Das deutschsprachige Ensemble brachte diesen anspruchsvollen Dramatiker in der Regie der hauseigenen Spielleiterin Anca Bradu als erste Premiere auf die Bühne. (...) Es galt ein Stück zu finden für jede Publikumssparte, mit zeitgenössischer Ausstrahlung und Herausforderung für das Ensemble. Das erbrachte eine beachtliche Leistung, die Aktualität hat das Stück nicht verloren und wurde zudem noch um Einiges aktualisiert. (...) Gelungen ist die Inszenierung dank der beiden Hauptdarsteller – dem Luxemburger Daniel Plier als Puntila und dem Österreicher Wolfgang Kandler als Schofför Matti – und dem von Florica Mălureanu und Alin Gavrilă geschaffenen Bühnenbild. Die pausenlose Handlung spielt in und um ein Trabant-ähnliches Vehikel, das auf der ansonsten leeren Bühne rumkurvt, oder es werden mittels Tischen Badehäuschen sowie die Verlobungstafel aufgestellt. Schön ist das Abschlussbild mit Puntila auf Tisch und Stühlen – dem von Matti erbauten imaginären Hatelmaberg – vor ihm ein Meer von bunten Plastikflaschen. Puntila gibt das Trinken nicht auf, Matti verlässt die Bühne mit dem Fahrrad. Eindrucksvoll vermag es Kandler, vom devoten Diener zum spitzbübischen Charmeur zu wechseln, ein etwas ausgeprägter Unterschied im Spiel des betrunkenen beziehungsweise des nüchternen Puntila käme den Zuschauern entgegen, zumal beide Hauptdarsteller un-Brecht-mäßig rasch sprechen und selbst des Deutschen sehr gut Mächtigen zuweilen Schwierigkeiten hatten, dem Text zu folgen. (...)

Ich weiß nicht, ob diese Puntila-Inszenierung Bertholt Brecht gefallen hätte. Ich glaube schon.

„LIEBER HERR BORBERG“ – DER VERDRÄNGTE BRECHT- FÖRDERER (TEIL II)

Der Kritiker Svend Borberg, seine Bemühungen um Brecht in Dänemark und was weiter aus ihm wurde

Von Hans Christian Nørregaard

Der Ballettmeister Harald Lander war ein eigenwilliges choreographisches Genie voller Temperament und Ungeduld. Er hatte schon am 15. Juli 1933 in London auf Einladung seines Freundes und Kollegen George Balanchine „Die sieben Todsünden“ als private Sondervorstellung nach Ladenschluss gesehen und wollte sich wohl am liebsten selber daran versuchen, aber das Ballett war damals das persönliche Eigentum der Tänzerin Tilly Losch; sie wollte damit ihre Karriere in Amerika ausbauen. Lander versuchte daraufhin vergebens, Kurt Weill für ein original dänisches Libretto zu gewinnen.¹ Als es dann zwischen Tilly Losch und ihrem Ehemann, dem exzentrischen Millionär Edward James, krachte, worüber die internationale Klatschpresse ausgiebig berichtete, schöpfte Lander neue Hoffnung und ahnte, dass nach einer Trennung der Ehe die Aufführungsrechte der „Todsünden“ bald zur freien Verfügung stehen würden. Die Vorbereitungen liefen streng geheim, denn Lander wollte eventuellen Konkurrenten im Ausland zuvorkommen. Und es klappte! Schon am 24. November 1934 konnte das Königliche Theater die „Todsünden“ erwerben. Auch in diesem Fall ist der Vertrag spurlos verschwunden. Brecht wurde nicht in die Verhandlungen mitein-

bezogen, er war ja „nur“ der Librettist, und außerdem handelte es sich um keine Uraufführung. Alles lief über den Verlag Skandinavisk Teaterforlag in Kopenhagen, der die Interessen von Kurt Weill vertrat.² Dass die „Todsünden“ „Johanna“ ersetzen sollten, um Brecht moralisch ein bisschen zu entschädigen, wie oft behauptet wird, stimmt also nicht, denn die beiden Werke wurden innerhalb von nur fünf Monaten erworben. Das waren eben zwei voneinander völlig unabhängige Prozesse. In dem großen Haus, wo Künstler und Bürokraten sich vertragen mussten, hatten alle drei Sparten, Schauspiel, Oper und Ballett, eine bedeutende Autonomie. Als Andreas Møller im August 1935 der Presse den kommenden Spielplan präsentierte, waren noch sowohl „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ als auch „Die sieben Todsünden“ angesagt. Erst nachdem die „Todsünden“ im November 1936 trotz bedeutendem künstlerischen Erfolg nach nur zwei Vorstellungen abgesetzt wurden, war es definitiv auch mit „Johanna“ vorbei. Aus denselben außenpolitischen Gründen.

Natürlich riss die herzliche Verbindung zwischen Brecht und Borberg nicht, nachdem sie gemeinsam anscheinend die Kopenhagener Theaterhochburg erstürmt hatten. Wenn Brecht in der kommenden Zeit im Ausland unterwegs war, schickte er Borberg Ansichtskarten ins Büro. Während seines Aufenthalts in London im November 1934, wo er die Theater *vorsintflutlich* fand, wählte er im British Museum ein Farbfoto von einer hölzernen Theaterpuppe aus Java,³ das er auf der Rückseite mit folgendem Kommentar versah:

lieber herr borberg, ich möchte Sie gern zu einem kleinen spaziergang durch das Britische Museum abholen. da sind schöne dinge. Aus-

1 Kurt Weill schickte 23.7.1933 aus Positano ein übersetztes Ballettmanuskript, „Das goldene Kalb“, mit einem kurzen, ablehnenden Brief an das Königliche Theater zurück. Das Manuskript war wahrscheinlich von Viggo Cavling geschrieben, der hauptberuflich Kritiker bei *Politiken* war. Archiv des Königlichen Theaters, Rigsarkivet, Kopenhagen.

2 Vgl. *Speak Low. The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya*. Edited by Lys Symonette and Kim H. Kowalke. University of California Press, Berkeley Los Angeles 1996, S. 174 (Brief 126).

3 JAVA. Wooden figure used in the WAYANG KLITIK puppet-plays. British Museum.

*serhalb des B.M. ist allerdings vom theater nichts zu finden. möchte wissen: ist das die zukunft oder die vergangenheit?
herzlich Ihr / brecht
london / nov. 34*

Aus Leningrad bekam Borberg im Mai 1935 eine konventionelle Stadtansicht mit dem recht faden, dem Motiv angemessenen Begleittext: *Aus dem Riesenlande, von dem ich Ihnen viel erzählen werde.* Ob es jemals dazu gekommen ist? Borberg stand der Sowjetunion und dem Kommunismus sehr fremd gegenüber.

Um den 24. August 1934 hatte Brecht Helene Weigel, die sich vorübergehend mit den Kindern in Dragør bei Kopenhagen aufhielt, in einem Brief geschrieben: *Borberg hat einen Preis für ein Drama bekommen. Gratuliere ihm mal per Telefon!*⁴ Der Anlass war kaum so glänzend, wie Brecht ihn oberflächlich mitbekommen hatte, denn Borberg hatte nur einen geteilten zweiten Platz bei einem Dramatikerwettbewerb erreicht – und zwar mit einem Stück, das das Königliche Theater sowieso schon zur Aufführung angenommen hatte. Verwirrt? Das waren Borbergs Kollegen – sowohl die Dramatiker als die Kritiker – auch. Er hatte sonst seine Ambitionen als Dramatiker nach dem Achtungserfolg mit „Ingen“ zurückgestellt, weil er eben jeden Verdacht wegen Interessenkonflikten vermeiden wollte. Das neue Stück, das er *ein Gedankenspiel über die Gerechtigkeit* nannte, hieß „Cirkus juris oder Die siamesischen Zwillinge“. Borberg schickte die Buchausgabe des Stückes⁵ an Brecht, der am Tag der Premiere, dem 8. Februar 1935, dafür quittierte:

*Skovsbostrand / februar 35
Lieber Herr Borberg,
vielen Dank für die Übersendung des Cirkus juris. Ich finde es ungemein geistvoll und sehr unsittlich. Morgen werde ich mir die Kopenhagener Zeitungen kaufen, um zu sehen, ob Sie noch auf freiem Fuss sind. Unter Umständen könnten wir uns allerdings auch durch Gitter über die Versteller unterhalten, denen Sie Ihr Stück ausgeliefert haben. So bald ich kann, will ich es mir ansehen.*

Für heute habe ich noch eine für mich sehr dringliche Angelegenheit, mit der ich Sie sehr ungern gerade an solchen Tagen behellige. Leider weiss ich tatsächlich niemanden, an den ich mich in der Sache wenden könnte und leider ist sie verteuftelt eilig.

Mein Freund und Mitarbeiter S. Dudow (seinen Namen können Sie in den Versuchen mehrere Male unter einzelnen Arbeiten finden) hat bis vor einem halben Jahr in Berlin ganz ruhig weiter an der Inszenierung eines Filmes gearbeitet (Titel „Der Seifenbläser“), als er plötzlich von der Geheimen Staatspolizei aufgefordert wurde, den Film vorzuführen; worauf er, an dem Kunstsinn dieser Behörde anscheinend Zweifel hegend, seinen Film in einen Koffer packte und nach Paris fuhr. (Politisch hat er niemals gearbeitet, als Bulgare hatte er gar keine Möglichkeit dazu. Er ist Student in Berlin gewesen, dann Filmregisseur geworden und hat z b den Film Kuhle Wampe gemacht). Jetzt schreibt er mir, dass er auch dort ausgewiesen wurde. Er braucht ein Einreisevisum nach Dänemark. Ich habe ihn zu mir eingeladen und übernehme für ihn natürlich die Garantie, dass er in Dänemark nicht zur Last fällt. Aber wie kann er das Visum bekommen? Kann man da in Kopenhagen nachhelfen? Können Sie es? Der Weg ginge über das dänische Konsulat in Paris, mit dem Dudow sich in Verbindung gesetzt hat. Er ist (in Wahrheit) ein sehr interessanter Künstler. Sein Film „Seifenbläser“ ist fertig. Er könnte ihn vorführen. Vielleicht könnten Sie darauf fussend ein Interesse an seiner Visierung geltend machen? Es tut mir wahrhaftig leid, Ihnen damit zu kommen, während Sie eben mit Arbeit überhäuft sind,

4 Brecht an Helene Weigel (Brief 569) in GBA 28, S. 434.

5 Svend Borberg: *Cirkus juris eller De siamesiske Tvillinger. Et Tankespil.* Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, København 1935. Das Buch ist nicht in der *Bibliothek Bertolt Brechts* enthalten.

aber ich muss alles tun, meinen alten Mitarbeiter zu unterstützen. Wahrscheinlich weiss er nicht, wo sonst hin.

Mit vielen Grüßen und vielem Dank

Ihr / bertolt brecht

Brecht sah sich ganze zwei Aufführungen von „Cirkus juris“ an. Darüber schrieb er einen kurzen Abschnitt in einem Essay, *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*,⁶ das jedoch keiner drucken wollte. Grete Steffin versuchte es durch Walter Benjamin in Paris unterzubringen und schrieb ihm wie immer in solchen Fällen: *falls Sie glauben, das der abschnitt über das dänische theater (svend borberg) zu lokal ist, kann man ihn ja streichen.*⁷ Der Abschnitt lautet:

Noch dieser Tage sah ich in einer dänischen Provinzstadt eine Aufführung, die ein solches episches Referieren eines Theaterstückes mit unmittelbarer Wirkung auf das Publikum ausprobierte. Der dänische Dichter und Kritiker Svend Borberg führte mit ein paar Schauspielern zusammen im Frack sein Stück „Circus juris“ vor. Es wurde aus dem Buch gelesen, aber die Darsteller setzten sich während des Lesens Pappnasen, Papiermachémasken und Hüte auf und verwandten auch kleinere Requisiten, wie Tafeln mit Inschriften, die sie auf den Tisch stellten, eine kleine Trommel usw. Die Figuren bekamen sogleich eine viel schärfere Profilierung, die Repliken eine stärkere Leuchtkraft als in der Illusionsaufführung des Königlichen Theaters, die von einem guten schwedischen Regisseur⁸ inszeniert worden war.

In der Sache Slatan Dudow bemühte Brecht auch andere Kräfte als Borberg, um den

6 *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* in GBA 22.1, S. 151-155.

7 Margarete Steffin an Walter Benjamin, Thuro, 15.9.35, in Steffin: *Briefe an berühmte Männer*. Herausg. von Stefan Hauck. Hamburg 1999, S. 143.

8 Der schwedische Regisseur Per Lindberg (1890-1944), den Brecht 1937 für seine Diderot-Gesellschaft gewinnen wollte. Lindberg inszenierte 1937 eine Tournéausgabe der „Dreigroschenoper“ mit Naima Wifstrand als Frau Peachum.

Bedrohten nach Dänemark in Sicherheit zu bringen. Die Panik wich, als Dudow vorläufig in die Schweiz ausweichen konnte, von wo er später mehrmals nach Paris zurückkehrte, um 1937 und 1938 Brecht-Stücke mit Helene Weigel zu inszenieren.

Nach der Annahme von „Johanna“, die alle Kopenhagener Zeitungen groß herausbrachten, hatte *Politiken* ausgiebig den Anteil ihres Mitarbeiter Borbergs an diesem Erfolg gefeiert, wobei seine fast konspirative Vermittlerrolle hinter den Kulissen natürlich verschwiegen wurde. Alles wurde von seinem großen Artikel vom 13. Februar 1933 abgeleitet, wodurch auch der kulturpolitische Einfluss der Zeitung an sich hervorgehoben wurde. Auffällig ist aber, dass Borberg, nachdem er im April 1935 die dänische Übersetzung des „Dreigroschenromans“ in großer Aufmachung rezensiert hatte, keine weiteren Werke von Brecht in *Politiken* besprach, so auch nicht die beiden Premieren im November 1936 von „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ bei Per Knutzen in Riddersalen und „Die sieben Todsünden“ am Königlichen Theater. Diese Aufgaben wurden seinem Kollegen Viggo Cavling, der hauptsächlich Ballettkritiker war, überlassen. Vielleicht wollte der Chefredakteur Valdemar Koppel vermeiden, dass der Brecht-Förderer nochmals seinen Günstling feierte. Einerseits hätte das fast wie Nepotismus aussehen können, andererseits war die außenpolitische Lage gespannter geworden, und Viggo Cavling verhielt sich ausgesprochen kühl und unbegeistert zu dem Phänomen Brecht. Borberg schrieb weiterhin Theaterkritiken, und wenn er Stücke von anderen, auch dänischen Dramatikern rezensierte, stellte er ab und zu Vergleiche mit Brecht an, die immer zu dessen Vorteil ausfielen.

Im Juni 1934 hatte Borberg wie erwähnt auf ein Gastspiel mit Emil Jannings in Kopenhagen hingearbeitet. *Dass Jannings ein herrlicher Künstler mit einem enormen Pu-*

blikum in Kopenhagen ist (durch den Film), ist ja gegeben, hatte er Theaterchef Andreas Møller geschrieben.⁹ Der Plan zerschlug sich daran, dass Jannings nicht länger Theater, sondern nunmehr nur Filme machen wollte. Es kann Borberg nicht entgangen sein, dass Jannings schon damals zu den großen Vorzeigekünstlern des Dritten Reiches zählte. Borberg hielt aber krampfhaft an seiner Unterscheidung zwischen Kunst und Politik fest. Obwohl er sich nach 1933 nicht vom offiziellen Deutschland lossagte, duldete er dennoch keine Zensur gegen Werke, die sich kritisch mit Vorkommnissen im Dritten Reich auseinandersetzen, wenn sie künstlerisch einwandfrei waren. Als der Theaterzensor J.C. Normann öffentliche Aufführungen des Stückes „Die Rassen“ des Exilanten Ferdinand Bruckner verbieten ließ,¹⁰ griff Borberg, der einer geschlossenen Probe davon beigewohnt hatte, am 11. Januar 1935 Normann wegen *Herrschaft* an. *Der Zensor war dafür ängstlich, dass es (das Stück) durch seine Schilderung der Rassenkämpfe in Deutschland die Gemüter politisch erregen sollte.* Borberg hielt dagegen: *selbständige freie Menschen wollen nicht unter geistige Vormundschaft.* Übrigens fand er Bruckners Stück sehr ausgewogen, was seine Behandlung der Judenfrage im Dritten Reich betraf. Wie Borberg sich zu Brechts weit krasserer Rassenkomödie verhielt, ist nur andeutungsweise überliefert. Zwar hatte er schon im Mai 1934 Per Knutzon halbwegs versprochen, in einem größeren Artikel für „Rundköpfe und Spitzköpfe“ zu werben; zu Knutzons Enttäuschung wurde aber nichts daraus. Im November 1935 besprach Borberg eine dänische politisch-satirische Komödie über die deutsche Rassenpolitik, „Umbabumba“ von C.E. Soya,

der das Thema in einen primitiven, wild karikierten Negerstaat verlegt hatte, wo die Plattfüßigen stellvertretend für die Juden die Sündenböcke ausmachten. Trotz Verfremdung und Klamauk war der eigentliche Sinn der Sache jedem unmittelbar einleuchtend. Borberg fand „Umbabumba“ in keiner Hinsicht gelungen und schrieb in seiner Kritik: *Wenn man bedenkt, mit welchem Talent Bert Brecht dasselbe Thema in „Spitzköpfe und Langköpfe“ [sic] behandelt, kommt die Satire hier sehr matt und lebenswürdig vor*¹¹. Borberg ließ gerne durchblicken, wenn er mehr als seine Leser wusste, denn es sollte noch ein Jahr dauern, ehe sie selber Vergleiche zwischen Soya und Brecht anstellen konnten.

Im Herbst 1936 ironisierte der Architekt und Schriftsteller Edvard Heiberg im kommunistischen *Arbejderbladet* darüber, dass Borberg sich als Mitglied eines Komitees hervortat, das in Zusammenarbeit mit der *Nordischen Gesellschaft* im Ausstellungsbau Charlottenborg Bilder eines friesischen Maler, Wilhelm Petersens, zeigte, die „nordische Menschen, die in einer nordischen Landschaft mit der vornehmen und reservierten Haltung in Blick und Bewegungen, die ein Merkmal für germanische Künstler ist“, darstellten.¹² Heiberg war nicht direkt aggressiv, eher ein bisschen befremdet, wusste aber aus eigener Erfahrung von dem „Schriftsteller Svend Borberg, der immer, wenn man um eine Unterschrift oder Unterstützung gegen den Nazismus bittet, gesagt hat, er wolle neutral sein!“ Eben diese Neutralität stellte Heiberg berechtigterweise in Frage. Auch Brecht muss von dieser Wandlung des Freundes erfahren haben. Es kam aber nie zu einem

9 In seinem Brief vom 15.6.34 an Andreas Møller hatte Borberg für Emil Jannings Stücke von Shakespeare, Bjørnstjerne Bjørnson und Gerhart Hauptmann („Fuhrmann Henschel“) vorgeschlagen.

10 Ferdinand Bruckners „Die Rassen“ wurde von Folkets Teater (Theater des Volkes), einer kurzlebigen Truppe mit professionellen Schauspielern, die sich ins Dagmartheater eingemietet hatte, aufgeführt.

11 Die Komödie des sonst begabten und witzigen Dramatiker C.E. Soyas hatte in Det Ny Teater Premiere, obwohl sie vom Königlichen Theater angenommen war, das sie dann doch nicht zu spielen wagte.

12 Edvard Heibergs Beschreibung ist objektiv. Wilhelm Petersen (1900-87) war ein typischer Vertreter der sterilen Malerei im Dritten Reich und wurde 1938 von Hitler zum Professor für bildende Kunst ernannt.

offenen Bruch zwischen den beiden, keiner von ihnen distanzierte sich öffentlich oder privat vom anderen; ob sie sich noch gelegentlich sahen, ist zweifelhaft.

Im April 1937 wechselte Borberg von *Politiken* zu der größten konservativen Zeitung *Berlingske Tidende* über.¹³ Dort konnte er auch wie früher weitgehend seine eigenen Lieblinge entdecken und fördern, wenn sie nicht zu weit links lagen. So entwickelte er eine besondere Vorliebe für die schwermütigen Dramen des tschechoslowakischen Dichters Karel Čapek,¹⁴ die seine frühere Begeisterung für Brecht fast übertraf. Čapek hatte 1936 auf seiner Hochzeitsreise Skandinavien besucht und in Kopenhagen zwei Tage als Borbergs Gast verbracht, und dieser fand Gefallen an dem sensiblen, hochbegabten Tschechen. Auch in diesem Fall entwickelte sich eine Freundschaft, Čapek war von Borberg so bezaubert, dass er ihn als einzige Einzelperson neben den vielen Radfahrern, der königlichen Leibgarde, dem Tivoli-Park usw. unter den elf (!) Sehenswürdigkeiten von Kopenhagen nannte:

Punkt sechs: Svend Borberg. Er ist Journalist, Schriftsteller, Tänzer, Schauspieler und Bildhauer. Schwiegerenkel von Ibsen und Björnson, ein schlanker und prächtiger Mann mit dem Gesicht eines Diplomaten aus der Zeit des

13 Es war ein regelrechtes Tauschgeschäft, denn dadurch kam Dr. Frederik Schyberg, ein leidenschaftlicher Gegner von Brechts epischem Theater, von *Berlingske Tidende* zu *Politiken* und wurde dort führender Theaterkritiker. Schyberg durfte, übrigens recht positiv, das Gastspiel von Helene Weigel in „Die Gewehre der Frau Carrar“ besprechen, während *Berlingske Tidende* solche Veranstaltungen der linken Szene grundsätzlich ignorierte.

14 Karel Čapek (1890-1938) gilt als der bedeutendste Schriftsteller der ersten tschechoslowakischen Republik und war ein enger Freund des Präsidenten Tomas Masaryk. In der Nazizeit waren Čapeks Werke in Deutschland verboten, und er selber wurde als Feind und Hetzer beschimpft. Sein Roman *Der Krieg mit den Molchen* (1936), der die pessimistischen Aspekte des Science Fiction vorwegnimmt, hat Klassikerstatus bekommen.

*Wiener Kongresses. Diejenigen von Ihnen, die Kopenhagen gesehen haben und Borberg nicht begegnet sind, haben nichts erlebt*¹⁵.

Borberg besuchte Čapek in Prag, und im Oktober 1937 eiferte er dafür, dass man Čapeks Stück „Die weiße Krankheit“, von dem er eine Aufführung im südschwedischen Hälsingborgs Stadsteater besprach, unbedingt nach Kopenhagen holen sollte. Das Stück spielt in einer faschistischen europäischen Diktatur, die ein kleines Nachbarland bedroht. Gegen eine solche Tendenz hatte Borberg keine Einwände: „Man mag Čapeks Ansichten über Krieg und Frieden und Gesellschaftsformen teilen, oder man mag sie nicht teilen – das ist bei der Kunst irrelevant“. Während der Opportunist Borberg außerhalb der Zeitung Friesenmaler und Kraft-durch-Freude-Lyriker in Kopenhagen begrüßte, um sich in den Augen des Dritten Reiches zu qualifizieren, schrieb der Ästhet Borberg in *Berlingske Tidende* immer wieder über Karel Čapek. Das war direkt schizophoren, denn Čapek war Patriot und deshalb logischerweise ein Gegner Nazideutschlands, der um sein bedrohtes Heimatland kämpfte und litt. Sein allerletztes Drama „Matka“ (die Mutter) konnte man als Aufforderung zur bewaffneten Gegenwehr verstehen. Die Handlung hat auffallende Ähnlichkeiten mit Brechts „Die Gewehre der Frau Carrar“, was Borberg auch bemerkte. Borberg war natürlich am 12. Februar 1938 bei der Premiere von „Matka“ in Prag dabei und berichtete darüber nach Hause. Kurz danach wurde er wegen seiner Verdienste um die Literatur des Landes mit dem tschechoslowakischen Löwenorden ausgezeichnet. Nachdem Čapek am 25. Dezember, zwei Monate nach dem Münchner Abkommen, gebrochen durch Krankheit und Verzweiflung gestorben war, sprach Borberg im dänischen Rundfunk Gedenkworte, die in einer Vision gipfelten:

15 Karel Čapek: *Travels in the North Exemplified by the Author's Own Drawings*. London 1939.



Will Quadflieg als Don Juan in Borbergs „Sünder und Heiliger“ Schiller-Theater Berlin 1942

Und jetzt, wo er gestorben ist, und ich in meinem eigenen Garten herumgehe, spüre ich, als ob er bei mir auf meinem Steinhügel säße. Was war es eigentlich, das Du wolltest? frage ich. Warst Du nicht dabei, durch Antimilitarismus Militarist zu werden? Und Anhänger der Diktatur um die Diktatur zu bekämpfen? Und es ist mir, als streiche er sich über die müden Augen, als sei er eben aus einem bösen und verwirrenden Traum erwacht. Dann lächelt der liebenswerte Gottesnarr mit seiner ironischen Hochachtung: „So war es wohl. Ich bin ein moderner Mensch, ich war in einer schlimmen Klemme. Aber die Welt ist dennoch die beste von allen Welten. Überlege, dass sie mir den Tod schenkte. Und das gerade jetzt.“¹⁶

War das Ausdruck einer ausgeklügelten Scheinheiligkeit? Kaum. In ihrem Rundfunkbericht erwähnte *Berlingske Tidende*, Borberg habe „mit Bewegung in der Stimme“ gesprochen, während die lokalen Na-

¹⁶ Die Sendung zum Tode Karel Čapeks lief am 16. Februar 1939 im dänischen Rundfunk. Borbergs Gedächtnisworte wurden im Märzheft der angesehenen Kulturzeitschrift *Tilskueren* gedruckt.

zis in ihrer Tageszeitung *Fædrelandet* (Das Vaterland) höhnisch die Trauerstunde für Čapek unter der Schlagzeile „Die Dummheit macht sich breit“ abfertigten.

Als Čapeks „Die Mutter“ am 16. März 1939, dem Tag nach Hitlers Einzug in Prag, ihre dänische Premiere im Kopenhagener Betty Nansen Teater hatte, bagatellierte Borberg die bedrückende Tagesaktualität des Stückes und stellte stattdessen fest, dass „*Die Mutter*“ ein Monument über die leidende Menschheit heute und zu allen Zeiten ist, und dass sein Wert ebenso weit von billigem Kriegsrummel wie von billigem Pazifismus liegt, in der ewigen Ebene der Kunst.

Wie er nie Kommunist gewesen war, wurde Borberg auch nie Nazi. Mit seiner Tragödie „Sünder und Heiliger“, die sowohl Don Juan als Don Quijote auf die Bühne brachte, landete er 1939 einen mäßigen Erfolg – 13 Aufführungen – am Königlichen Theater. Während die Deutschen nichts mit „Cirkus juris“ hatten anfangen können, es war ihnen wahrscheinlich zu anarchisch und entartet, fanden sie Gefallen an der Tragödie mit dem klassischen Duo. Das Staatliche Schauspielhaus in Hamburg spielte sie 1941, und das Schiller-Theater in Berlin gab sie 1942 ganze 50 Mal in der Regie von Ernst Legal, wobei ein junger Will Quadflieg einen Erfolg als Don Juan erleben konnte.¹⁷

Inzwischen war Dänemark am 9. April 1940 von der deutschen Wehrmacht besetzt worden. Dadurch wurde Borbergs Vermittlerrolle zwischen den beiden Nachbarnstaaten problematischer, obwohl er es nicht wahrhaben wollte. Im August gab er dem *Völkischen Beobachter* ein ausführliches Interview, in dem er die höflichen deutschen Soldaten lobte und freudig in die gemeinsame deutsch-dänische Zukunft schaute. Seine Kunstbetrachtungen in *Berlingske Tidende* änderten sich weder in Ton noch

¹⁷ Svend Borberg: *Sünder und Heiliger. Tragödie*. Hoffmann & Campe, Hamburg 1942.

Tendenz. Borberg blieb der alte, das solide Haus *Berlingske* hätte sowieso keinen nationalsozialistischen Agitator in ihren Spalten geduldet, aber auch Schweigen kann be-redet sein. So lobte er die historischen und dramatischen Qualitäten von Veit Harlans Hetzfilm „Jud Süß“, ohne den eigentlichen, propagandistischen Zweck durchschau-en zu wollen. Das konfessionelle *Kristeligt Dagblad* (Christliches Tageblatt), dessen Chefredakteur Gunnar Helweg-Larsen eine konsequente antinazistische Linie führte, fiel über ihn her und forderte ihn zur of-fenen Rechenschaft:

Es ist an und für sich nichts dagegen einzuwenden, dass Svend Borberg in jüngeren Tagen den Pazifismus und das Ende des Weltkriegs durch Aufstand gegen den Militarismus in al-len Staaten verkündete. Es ist nichts dagegen einzuwenden, dass er als Schüler des von dem Nationalsozialismus so verfeimten Freud aufgetreten ist, und dass seine alte Einstellung eher an Poul Henningsen¹⁸ als an Alfred Rosenberg erinnert, ebensowenig wie gegen sein früheres warmes Interesse für tschechische Literatur von einem Charakter, der sie in Deutschland unverkäufllich macht. Der Glaube an seine Umkehrung wäre nicht geringer, vorausgesetzt dass er sie unzweideutig vorlegt und uns zeigt, wie weit sie reicht.¹⁹

Svend Borberg blieb unbeirrt, obwohl das christliche Tageblatt unverhüllt aussprach, was die meisten Kollegen im Kopenhagener Blätterwald dachten, aber nicht zu schreiben wagten. Wegen Äußerungen dieser Art wurde Gunnar Helweg-Larsen bald danach auf Verlangen der deutschen Besatzer aus seinem Amt entfernt. Durch solche Maßnahmen wurde Borberg immer unbeliebter. In seinen Vorträgen in Deutschland über

dänische Kultur übergang er höflich die Namen von einflussreichen Dänen mit jüdischen Wurzeln wie die legendäre Schauspielerin Johanne Luise Heiberg (1812-90) und den oben erwähnten Georg Brandes. Auch in anderen Fällen zahlte er seinen Gastgebern den Zoll an Antisemitismus, der ihm aber verlangt wurde, aber nicht mehr; ganz ohne Konzessionen ging es nicht. In seinen Kritiken in *Berlingske Tidende* erwähnte er dagegen freizügig Namen, die jetzt meistens verschwiegen wurden, wie wenn er am 2. September 1941 nach der Premiere des Stückes „Sunset“ von dem Amerikaner Maxwell Anderson am Kö-niglichen Theater assoziierte: *Man denkt an „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Bert Brecht, wo die Verbrecherwelt Chicagos auf Verse gesetzt war.* An Brecht dachten sonst nicht viele mehr in Dänemark und sie taten es nicht laut, aber Borberg meinte demonstrativ, sich einen solchen Luxus leisten zu können, um weiterhin seinen freien Geist zu lüften.

Trotz seiner geistigen Kollaboration hatte Borberg Schwierigkeiten, sich in Deutschland außerhalb der Vermittlerrolle zu behaupten. Er wurde mit einigen weniger bedeutenden Preisen ausgezeichnet,²⁰ und er durfte im März 1942 in Weimar für Dänemark die Stiftungsurkunde der im Vorjahr von Goebbels ins Leben gerufenen *Europäische Schriftsteller-Vereinigung* unterschreiben. Man bekommt dennoch den Eindruck, Borberg gehöre in den Augen der Nazis zur zweiten Garnitur verglichen mit dem Jagd- und Tierbuchautor Svend Fleuron,²¹ der über eine große deutsche Leserschaft verfügte und 1941 an der feierlichen Gründungsveranstaltung der ESV teilge-

20 Humboldt-Medaille der Deutschen Akademie in München 1940; Henrik-Steffens-Preis 1941.

21 Durch die Naturverbundenheit seiner Bücher passte Svend Fleuron (1874-1966) eher zufällig ins Konzept der Literatur des Dritten Reiches. Wie Borberg wurde auch er nach 1945 aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Während Fleuron heute in Dänemark völlig vergessen ist, wurden seine Bücher bis 1989 in der Bundesrepublik nachgedruckt.

18 Poul Henningsen (1894-1967), Architekt, Gesellschaftskritiker und Kabarettlyriker. PH war der hervorragendste Vertreter der kulturradikalen Tradition von Georg Brandes, ein kompromissloser Humanist und Antifaschist ohne Parteibindung.

19 *Vejleden og Vildleden* (Beratung und Beirung), Leitartikel in *Kristeligt Dagblad*, 28. Februar 1941.

nommen hatte, aber diesmal ausgeblieben war. Die ESV war als braunes Gegenstück zum internationalen P.E.N.-Club gedacht, dessen dänischer Präsident Borberg formell noch war. Wegen des eskalierenden Krieges bekam die ESV jedoch keine Bedeutung und siechte vor sich hin.²²

Borbergs letztes Stück, das Blut-und-Boden-angehauchte „Baaden“ (Das Boot), reichte er 1943 unter einem Pseudonym an das Königliche Theater ein. Als das Stück angenommen und die Identität des Autors danach enthüllt wurde, fühlte sich die Theaterleitung doppelt blamiert: Teils waren Stücke von Borberg jetzt unerwünscht, teils entdeckte man zu spät, dass „Das Boot“ schon in Hamburg unter dem korrekten Autorennamen zur Uraufführung angenommen war.²³ Ein junger Schauspieler, der für eine Hauptrolle in Kopenhagen vorgesehen war, musste sich mit einigen Kollegen nach Schweden absetzen, um dieser Schmach zu entgehen.

Nachdem das Dritte Reich zusammengebrochen war, flog Borberg aus dem dänischen Schriftstellerverband und verlor auch alle weiteren Ämter. Er wurde der Denunziation beschuldigt; es handelte sich aber um eine banale Eifersuchtsgeschichte. Borberg hatte sich mit der hübschen Hausangestellten der Familie eingelassen – er war immer ein großer *womanizer* gewesen²⁴ – und deren Freund zeigte ihn an, weil er angeblich mit den Deutschen gedroht hatte. Daran war

22 Vgl. Frank-Rutger Hausmann: *Kollaborierende Intellektuelle – Die ‚Europäische Schriftsteller-Vereinigung‘ als ‚Anti-P.E.N.-Club‘*. www.klassik-stiftung.de

23 Auch Heinrich George plante in Berlin, mit dem Ensemble des Schiller-Theaters „Das Boot“ in der Regie von Walter Felsenstein aufzuführen. Vgl. Kurt Fricke: *Spiel am Abgrund. Heinrich George*. Eine politische Biographie (Halle 2000).

24 Borberg hatte auch etwa 1930-32 eine Affäre mit Ruth Berlau gehabt, vgl. Hans Christian Nørregaard: *Berlau ohne Brecht in The Brecht Yearbook 30*. University of Wisconsin Press 2005 S. 149-181. Die wiederholte Behauptung, Brecht habe Borberg durch die Vermittlung von Berlau kennengelernt (z.B. GBA 22.2, S. 935) entspricht nicht der Wahrheit.

nichts Wahres, und Borberg wurde nach einem Jahr im Untersuchungshaft in letzter Instanz von allen Anklagen freigesprochen. Er blieb ein Ausgestoßener und starb schon vergrämt und isoliert im Oktober 1947. In seiner kurzen *Darstellung meiner Haltung während der Besetzungsjahre*, die nirgends gedruckt wurde, die er aber selber vervielfältigen ließ, hatte er u. a. geschrieben:

In meiner Beurteilung von Kunst hat nur das künstlerische Talent Bedeutung für mich gehabt. So stand ich dem deutschen Kommunisten Bert Brecht während seines „Exils“ hier im Lande sehr nahe, setzte mich stark dafür ein, dass das Königliche Theater – trotz aller „Königlichkeit“ – sein Meisterwerk „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ aufführen sollte, bekam es angenommen und unterschrieb den Vertrag im Namen Brechts.

An diesem Teil der Darstellung ist – wie wir jetzt feststellen können – jedes Wort wahr und belegbar.

Hans Christian Nørregaard ist seit langem der dänische Brecht-Spezialist; siehe auch seinen Beitrag in 3gh 1/2011. Teil 1 dieses Beitrags erschien in 3gh 3/2011.
hcnorregaard@gmail.com

Bildnachweis: Quadflieg aus: Will Quadflieg. Ein Leben für das Wort in Texten und Bildern. Hrsg. von Jürgen Flimm. Arche-Verlag Zürich-Hamburg 1994.

BEGEGNUNGEN MIT BRECHT (4)

Unsere Serie mit Erinnerungen ergänzt den von Erdmut Wizisla herausgegebenen Band „Begegnungen mit Bertolt Brecht“ (Lehmstedt Verlag Leipzig, 2009). Wir bringen Fundstücke aus dem Archiv, die keine Aufnahme gefunden haben, und wir drucken Texte nach, die bereits publiziert worden sind, aber zu wenig Beachtung fanden. Der Herausgeber, der die Texte vorschlägt, führt kurz in sie ein.

Sigismund von Radecki (1891–1970) entstammt einer baltischen Familie, ging in Sankt Petersburg auf die Schule, studierte in Dorpat und arbeitete zunächst als Ingenieur. In den zwanziger Jahren betätigte er sich als Zeichner und Schauspieler, u. a. als Leutnant Jackson in Elisabeth Hauptmanns Stück „Happy End“, später war er Journalist, Herausgeber, Autor von Essays, Erzählungen und Anekdoten, vor allem aber Übersetzer, bevorzugt aus dem Russischen (Puschkin, Gogol, Tschechow und Lesskow). 1964 veröffentlichte Radecki die Essaysammlung „Gesichtspunkte“, der die hier ungekürzt wieder abgedruckten „Erinnerungen an Brecht“ entnommen wurden (die eckigen Klammern entsprechen der Vorlage).

Es kann kaum verwundern, dass Radecki in der Brecht-Literatur ein Nobody geblieben ist. Seine Begegnungen mit Brecht können kaum intensiv gewesen sein. Vieles stammt aus zweiter Hand, Radecki neigt zum Bramarbasieren und trägt großzügig zur Legendenbildung bei. Dass er für sich in Anspruch nimmt, Brecht zu seinen berühmten Jacken angeregt zu haben, mag noch angehen. Aber selbst wenn in Brechts Nachlass zwei Villon-Übersetzungen Radeckis überliefert sind, liegt die Entdeckung des Franzosen doch vor der Zeit dieser Bekanntschaft; schon als Zwanzigjähriger wollte Brecht ein Stück über den „Mörder, Straßenräuber und Balladendichter“ aus der Bretagne schreiben. Dass der aus Rumänien

stammende Anatol Becker als Brechts „eigener Russe“ dem Dichter die Generallinie erklärt haben soll, ist kaum glaubhaft. Völlig ausgeschlossen sind Begegnungen mit Carola Neher in Moskau bei der Durchreise 1941, da Carola Neher bereits seit 1937 und bis zu ihrer Ermordung 1942 im Lager Sol-Ilezk bei Orenburg gefangengehalten wurde. Manche Verzerrung mag politischen Differenzen geschuldet sein.

Helene Weigel war verärgert, als sie den gekürzten Vorabdruck der Erinnerungen in der *Neuen Zürcher Zeitung* am 26. Januar 1964 gelesen hatte. Sie schrieb Siegfried Unseld am 5. März 1964: „Der Radecki ist ein alter Esel, schlechter Schauspieler, zu dem Brecht freundlich war, und der sich jetzt schlecht benimmt. Schwamm drüber.“

Warum dennoch darauf zurückkommen? Die Beschreibung des Zuschauers des epischen Theaters als eines Menschen, der mit übergeschlagenen Beinen dasitzt und gleichmütig raucht, ist verbürgt: Der Denkende inkommodiert sich nicht. Brechts Erklärung zur Entstehung des „Hamlet“ wirkt zumindest originell. Und die Begegnung mit Kraus scheint trotz – oder wegen? – Brechts provozierender Bemerkung danach überaus authentisch wiedergegeben zu sein. Manchmal erfährt man eben auch von Brecht-Kritikern Überraschendes. (EW)

Sigismund von Radecki: Erinnerungen an Brecht

Ich möchte vorausschicken, daß ich hier keineswegs Brechts Persönlichkeit zeichnen will. Ich könnte das schon deshalb nicht, weil mir Brecht geistig nie etwas bedeutet hat. Er hat auf mich nicht konstitutiv gewirkt, wie etwas Karl Kraus oder Theodor Haecker. Ich habe auch recht wenig von Brecht gelesen. Was mir blieb, waren ein paar Gedichte und die Erinnerung an einen in mancher Hinsicht faszinierenden Menschen.

Ich lernte ihn im Sommer 1925 in Mondsee kennen. Er war damals noch mit seiner ersten Frau, Marianne, geb. Zoff, verheiratet. Für die vielen Wanderungen in der Hitze hatte ich mir eine billige graue Jacke gekauft, so eine, wie sie Bauarbeiter oder Poliere tragen und zu der man keine Krawatte bracht. „Siehst du, sowas müßtest du tragen“, sagte Frau Marianne zu ihrem Mann. Das ist die Anregung zu der berühmten Brechtschen Jacke gewesen. Eine andere, mehr literarische Anregung für Brecht stammt gleichfalls von mir: er lernte nämlich auf dem Schreibtisch Heinrich Fischers, der damals Dramaturg an den Münchner Kammerspielen war, einige Villon-Nachdichtungen kennen, die ich der Theaterzeitschrift „Das Stichwort“ eingeschickt hatte. Von dieser Anregung her stammt Brechts Verwendung der K. L. Ammerschen Villon-Übersetzung in der „Dreigroschenoper“. Unter 650 Verszeilen hatte Brecht 25 Ammersche verwendet und aus purer Nachlässigkeit versäumt, das zu vermerken. Dabei hatte er aus Villons Balladen etwas ganz Neues, Brechtsches gemacht, so daß die Frage nach der Herkunft belanglos war. Doch die Kritik stürzte sich gierig auf dieses unwichtige Faktum und war froh, Brecht des Plagiats bezichtigen zu können: allen voran Alfred Kerr und Kurt Tucholsky.

Karl Kraus trat damals für Brecht ein, in einem Aufsatz „Kerrs Enthüllungen“, der mit den Worten beginnt: „Im kleinen Finger der Hand, mit der er fünfundzwanzig Verse der Ammerschen Übersetzung von Villon genommen hat, ist dieser Brecht originaler als der Kerr, der ihm dahintergekommen ist; und hat für mein Gefühl mit allem, was ihn als Bekenner dem Piscatorwesen näher rückt als mir (ja was mir weltanschaulich zuwider ist als die Mischung von Nieder- und Aufreißertum, als eine betonte Immoral sanity), mehr Beziehung zu den lebendigen Dingen der Lyrik und der Szene als das furchtbare Geschlecht des Tages, das sich nun an seine Sohlen geheftet hat.“ Das war

im Jahr 1929. Und drei Jahre später, als die Kritik „Mahagonny“ verriß, las Karl Kraus Teile daraus öffentlich vor, wobei er im Einführungswort unter anderem sagte: „der maßgebendste (Grund) dürfte wohl der sein, daß ich ihn für den einzigen deutschen Autor halte, der – trotz und mit allem, womit er bewußt seinem dichterischen Wert entgegenwirkt – heute in Betracht zu kommen hat, für den einzigen, der ein Zeitbewußtsein, dessen Ablehnung als ‚asphalten‘ gar nicht so uneben ist, aus der Flachheit und Ödigkeit, die die beliebteren Reimer der Lebensprosa verbreiten, zu Gesicht und Gestalt emporgebracht hat. Für die Verse von ‚Kranich und Wolke‘ jedoch gebe ich die Literatur sämtlicher Literaten hin, die sich irrtümlich für seine Zeitgenossen halten. [...] – Ich lese nun aus Brechts und Weills ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘, einem Werk, das ich sowohl für zeitgemäßer wie für dauernder halte und für echter als ‚Timons Glück und Untergang‘ vom Pseudoshakespeare.“ [Timons Glück usw. hieß eine damalige Shakespeare-Verhöhnung.] Heute, nach dreißig Jahren, gilt „Mahagonny“ als das beste Werk der Zusammenarbeit von Brecht und Weill.

1925, als ich Brecht kennenlernte, war Kraus in seinem grandiosen Kampf gegen den Erpresser Wiens, Bekessy, begriffen. Brecht sagte: „Diese lange Polemiken, das ist nichts. Man muß den Gegner auf anderthalb Seiten zur Strecke bringen.“ – Er hatte noch nicht erkannt, daß Polemik auch ein Element satirischer Schilderung enthält und daß Bekessy erst durch Karl Kraus' Angriff zu einer *Gestalt* wurde, zu einer, auf die nun alle mit dem Finger zeigten. Überdies war es gar nicht so leicht, den allmächtigen Erpresser in anderthalb Jahren aus Wien flüchten zu machen, wie es Kraus tatsächlich gelang.

Ich erinnere mich eines Spaziergangs, bei dem Brecht mir auseinandersetzte, wie Shakespeare dazu gekommen sei,

den „Hamlet“ zu schreiben. Shakespeares Vorlage sei ein heftiges Spektakel- und Rachedrama gewesen, doch der Schauspieler, dem man die Hamletrolle geben mußte, habe für solch eine Douglas-Fairbanks-Angelegenheit denkbar ungeeignet geschienen: phlegmatisch, korpulent und unentschlossen. Da habe Shakespeare das Stück für diesen Schauspieler kurzerhand umgeschrieben und immer, wenn in der Vorlage etwas geschah, Begründungen eingeschoben, warum es *nicht* geschah. Und so sei unser „Hamlet“ entstanden. Interessant, wie Brecht hier seine eigene Schaffensweise [denn er schuf seine Stücke ja oft während der Proben] dem Shakespeare zuschob. Er sprach unter anderem auch von Bronnen: der Bronnen, sagte er, mit seiner Dramatik, das ist wie einer, der vor dem kalten Ofen sitzt und dort alles hineinstopft, Holz, Briquets, Papier; dann gießt er noch Benzin drüber, und dann, auf einmal, zündet er's an! ... Brecht erzählte mir auch vom Münchner Karl Valentin, für den er eine besondere Vorliebe hegte. Brecht hatte damals ein Marlowesches Stück, ich glaube „Edward II.“, für seine pazifistischen Zwecke bearbeitet, und da gab es bei der Inszenierung einen Haufen Ritterkostüme, Rüstungen, Spieße usw. Valentin habe diese Kostüme mit begehrlchen Augen gemustert und gesagt: „Wissen's, das übernehm' ich alles für mein neues Stück ‚Die Raubritter von München‘; die Rüstungen muß man noch etwas ölen ... Das krieg' ich dann ganz billig. Hoffentlich setzen's den Eduard bald vom Repertoire ab.“

Die persönliche Bekanntschaft Brechts mit Karl Kraus habe ich vermittelt. Ich weiß noch, wie Brecht an dem Abend von gewissen Kritikern sprach, die mit den Augen auseinander schielen: mit dem einen Auge gucken sie auf die Bühne, mit dem andern längs den Gesichtern der Zuschauerreihe. Auch sprach er von der geistigen Attitüde des modernen Menschen, die man beachten müsse, da es ihn ja zu bewegen gilt:

man müsse sich einen Menschen vorstellen, der mit übergeschlagenen Beinen sitzt und gleichmütig raucht. Der Abend verlief sehr interessant. Natürlich war Kraus die mächtigere Persönlichkeit, mag Brecht heute auch zehnmal berühmter sein als er. Vielleicht versuchte Brecht damit fertig zu werden, als er nachher im Auto sagte: „Ein großer Mensch, der Kraus, aber im Ernstfall wird man ihn doch an die Wand stellen müssen.“ Brecht stand damals in seines Marxismus Maienblüte; es war in jener Zeit bei den Kommunisten überhaupt Mode, in Gedanken an das An-die-Wand-Stellen zu schwelgen. Brecht hatte einen eigenen Russen, der ihm jeweils die Generallinie erklärte. Die schöne Schauspielerin Carola Neher, welche lange im Banne Brechts gestanden, heiratete dann diesen Russen und floh mit ihm in der Nazizeit nach Moskau. Doch in den furchtbaren „Säuberungen“ 1936/37 wurde der Erklärer der Generallinie dennoch erschossen. Die in Rußland gleichfalls verhaftete, damalige Kommunistin Margarete Buber-Neumann kam dann zufällig mit Carola Neher in dieselbe Zelle des Lubjanka-Gefängnisses. Stalin, der für Hitler eine Sympathie hegte, wie sie Mörder bisweilen füreinander empfinden, schob die ihm unbequemen deutschen Kommunisten zu den Nazis ab. Das geschah auch Frau Buber-Neumann. Als Carola Neher sah, daß sie als einzige in der Zelle zurückbleiben mußte, sagte sie: „Ich bin verloren.“ Als Brecht später in Moskau war, hat er mehrmals Carola Neher sprechen können, doch gelang es ihm nicht, sie zu befreien. Was muß das für ein Wiedersehen gewesen sein! [Denn ohne Brecht wäre sie doch nie Kommunistin geworden.] Sie soll dann später in Petersburg als Vorsteherin eines Kinderheimes gelebt haben. Vielleicht lebt sie noch.

Brecht lag viel am Urteil von Kraus, und darum bat er ihn, sich sein Stück „Mann ist Mann“ im Berliner Schauspielhaus anzusehen. Nun war Kraus in Kunstdingen sehr sensibel, und wenn ihn etwas langweilte,

so schlief er sofort ein. Das widerfuhr ihm auch während der Vorstellung von „Mann ist Mann“. Sein Schlaf blieb so fest, daß das Schauspielhaus, als er aufwachte, bereits völlig verdunkelt und zugeschlossen war. Nur mit Hilfe eines Wächters gelang es Kraus, wieder ins Freie zu kommen.

Das nächste Brechtsche Stück nach der „Dreigroschenoper“ war „Happy End“. Es war „gar nicht so schlecht“, und Theaterleute aus der Provinz, die es sich, unbeeinflusst von der Kritik, ansahen, erklärten: „Bei uns wäre das ein großer Erfolg geworden.“ Das Stück enthielt eine Reihe prachtvoller Songs von Brecht und Weill. Aber die Kritik, die schon durch Brechts Riesenerfolg und die vorausgegangene Plagiats-Angelegenheit gereizt war, fiel über das Stück her und verriß es gänzlich, so daß es nach dreißig Aufführungen abgesetzt werden musste. Wenn man bedenkt, wie groß Brecht heute dasteht und wie fast alle jener Kritiker von ihrem angestammten Nichts längst verschlungen sind, so überläuft es einen. Und man kommt auf die Vermutung, daß es so etwas wie einen Fürst der Fliegen geben muß, der zeitweils beachtliche Erfolge erringen kann.

„Happy End“ war ein Stück, von dem Brecht gehofft hatte, daß es auf den Proben gewissermaßen von selbst Form gewinnen werde. [Ein Brouillon lag natürlich schon vor, ebenso die Songs.] Aber es wollte und wollte sich nicht abrunden. Die Rollen bekamen etwas Fluktuiierendes. So wurde z. B. meine Rolle immer größer und größer, während die eines später bekanntgewordenen Filmschauspielers immer kleiner wurde, so daß er sich bereits darüber beschwerte. Während eines Auftritts von mir sagte Brecht: „Das wird ein großer Schauspieler.“ [Man vergebe mir, daß ich das anführe, doch es ist mir unvergeßlich geblieben ...] In dieser schwierigen Probenzeit, wo oft ganze Nächte hindurch experimentiert wurde, hatte Brecht zwei Ausdrücke, die er im Munde führte. Wenn etwas nicht klappte – und es klappte kaum

etwas –, sagte er: „Das ist äußerst betrüblich.“ Das machten ihm die Menschen unwillkürlich nach, so daß dieses „äußerst betrüblich“ ständig herumgeisterte. War Brecht jedoch über etwas empört, so rief er: „Das ist unsozial!“ Bei der Generalprobe gab es einen Riesenkrach vor versammeltem Publikum, so daß alles erleichtert aufatmete, weil solch ein Krach von guter Vorbedeutung für die Premiere sein soll. Aber dann wurde es eben doch ein Durchfall. Für die nächsten Aufführungen improvisierte Brecht noch schnell ein Schlußwort, das ich allein vor dem Publikum sprechen mußte. Ich trug die Uniform der Heilsarmee und hatte mir den Text meiner kleinen Rede in die Mütze genäht, für den Fall, daß ich nicht weiter wußte. Ich weiß noch, daß dort der Satz vorkam: „Was ist der Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank! ...“ Ältere Schauspieler sagten mir nachher: „Der Brecht weiß genau, warum er sich an dich wandte; ein erfahrener Schauspieler würde so eine improvisierte Schlußrede gar nicht übernehmen, weil er sich über das Risiko klar ist.“

Aber so gut ich mich mit Brecht auf den Proben verstand, um so weniger harmonierten wir sonst, besonders da ich gern disputierte. Er hatte damals stets eine Sekretärin um sich, die auf bereitem Stenoblock alles notieren mußte, was vermerkwürdig war. Als wir einmal in seiner Wohnung redeten, saß die Sekretärin stumm in einer Ecke des Zimmers. Das war nun von tiefem Humor, wie Brecht jedesmal, wenn ich eine Behauptung aufstellte, zum Beispiel: „Das steht einfach mal fest – – !“, sofort dazwischenfuhr mit „Das steht nicht fest!“ und, zur Sekretärin gewandt, sagte „Schreiben Sie: ‚Das steht nicht fest!‘“ Sagte ich: „Die Arbeiter leben hier besser als in Rußland“, rief er sogleich zur Sekretärin hinüber: „Schreiben Sie: ‚Die Arbeiter leben hier nicht besser als in Rußland.‘“ Wobei die Sekretärin das mit unbewegter Miene hinstenographierte. Schließlich konnte ich mich nicht mehr halten und

fang an zu lachen, und auch er lächelte. Er war eben immer Dramatiker und hatte da eine famose Szene geschaffen.

Als ich 1948 hörte, daß er nach Zürich gekommen sei, suchte ich ihn auf – es war eigentlich die gemeinsame Erinnerung an Karl Kraus und andre teure Verstorbene, was mich dazu bewog. Ich fand ihn in der Wohnung eines Außenquartiers, in Mantel und Shawl, frierend in einem ungeheizten Zimmer. Doch sehr bald waren wir wieder in einer erhitzten Diskussion. Er behauptete, daß nur ein kleinerer Teil des deutschen Volkes, die Kleinbourgeoisie, die Unternehmer usw., wirklich mit Hitler gegangen sei, während ich aus eigener Erfahrung erklärte, daß damals zu Anfang leider das ganze Volk [natürlich außer den überzeugten Kommunisten usw.] begeistert mitgegangen sei und daß gerade darin die Tragik liege. So redeten wir uns immer weiter hinein – ich mit der Freude am Disput und er wohl mit dem Ärger, daß man mit Nichtmarxisten eben nicht reden könne. Schließlich gerieten wir sogar auf Iwan den Schrecklichen und Ludwig den Vierzehnten, die Brecht als Feudaltyrannen bezeichnete, wogegen ich behauptete, daß das die größten Adelsfeinde gewesen seien: Iwan habe seine Bojaren ausgerottet, während Ludwig die seinen nach Versailles brachte, aber von ernstesten Geschäften fernhielt. – Wir waren wieder auseinandergelassen. So daß er sich zum Schluß mit eisiger Ironie von mir verabschiedete, indem er sagte, daß wir ja miteinander Schach spielen könnten. Ich war niedergeschlagen, denn von Karl Kraus und den gemeinsamen Bekannten hatten wir gar nicht gesprochen. Ich habe ihn natürlich nicht weiter besucht, und später nur noch einmal, an einem dritten Ort, flüchtig gesehen.

Mich verließ nicht das Vorgefühl, daß sein Leben mit einer Tragödie enden werde. Und es wurde auch so, aber es war eine stille Tragödie. Brecht, der sein Leben lang

[auf seine Weise] für die Erniedrigten und Beleidigten gekämpft hatte, wurde vom Schicksal dazu verurteilt, gerade sie im Stich zu lassen! Nach dem 17. Juni 1953, als die Arbeiter ihn am meisten brauchten, erschien in den Ostdeutschen Zeitungen eine Erklärung Brechts, wo er sich auf die Seite der unterdrückten Regierung stellte. Man kann sich die grenzenlose Verachtung der Arbeiterschaft nach dieser Veröffentlichung vorstellen, mit allem Gefolge von anonymen Briefen usw. Wie war es dazu gekommen? Man hatte infamerweise aus seinem Brief, der Verständnis für die Arbeitersache zeigte, nur eine Stelle gedruckt, die, so isoliert, nach einem Gutheißen der Unterdrückung aussah. In Brechts Nachlaß findet man aus jener Zeit ein Gedicht, wo er über sich selbst das furchtbare Wort „schuldbewußt“ ausspricht. Worin bestand seine Schuld? Daß er die Verstümmelung und Umdeutung seines Briefes ohne Protest hinnahm. [Daß er später in einer Zeitschrift seinen Standpunkt präziserte, ist unwichtig; einzig ein Protest konnte jene Umlüftung wettmachen.] Er hätte in den Westen oder ins Ausland fahren und von dort aus protestieren können – die ganze Welt hätte es gehört. Warum tat er es nicht? Warum wurde er von nun an „der Mann mit dem Manuskript in der Tasche“, nämlich dem vollständigen Manuskript seines Briefes, das er jedem Besucher sogleich vorzeigte, damit der sich davon überzeugen könne ...? [Ein solcher Besucher aus dem Westen erzählte mir: „Als ich nach Ostberlin hinüber zu Brecht wollte, und zwar mit einem nicht-kommunistischen Buch in der Hand als Geschenk für ihn, da fragten mich alle, ob ich nicht Angst hätte? Und als mir Brecht dann zum Abschied seinen Gedichtband schenkte, da fragte er mich besorgt, ob ich nicht Angst habe, das Buch dort im Westen so offen zu tragen? Man hatte sich beiderseitig bis zur Angst verhetzt.“]

Warum hat er die Arbeiter verraten? Um der Ostdeutschen Regierung willen, die

ihm unsympathisch war, gewiß nicht. Nein, er hat die Arbeiter *um seines Theaters willen* im Stich gelassen. Er hatte das größte Glück gehabt, das ein Theatergenie nur haben kann und das vor ihm vielleicht nur Richard Wagner auskostete: er konnte sich seine eigene Bühne, seinen eigenen Theaterstil, einen ganzen Stamm von Brecht-Schauspielern schaffen – der Protest hätte ihn um diese praktische Frucht seiner Lebensarbeit gebracht. Dazu kam wohl auch die Sorge um seine Schauspieler, welche er dann in Ratlosigkeit oder gar verfeimt zurückließ. Nur ein autoritärer Staat hatte ihm dieses Theaterschaffen verstaten können, Geld spielte keine Rolle – doch freilich konnten auch nur in einem solchen Staat die Arbeiter derart ihres Streikrechts beraubt und unterdrückt werden. Vielleicht hat sich Brecht, als er die Umlüfung seines Briefes ohne Protest hinnahm, damit getröstet, daß er ja doch, trotz allem, für den Weltkommunismus sei ... Jedenfalls ersieht man aus seinen Aufzeichnungen, daß ihm, der Kämpfernatur, damit das geistige Rückgrat gebrochen war. „*Schuldbewußt*.“ Er spielte Theater mit Gesinnung, aber als es Wirklichkeit und 17. Juni wurde, da half er

– unwillentlich – den Machhabern, auf den Wehrlosen herumzutreten: die Gesinnung wurde Theater. So werden Bonzen mit einem Genie fertig. Brecht ist recht eigentlich daran gestorben.

Aber wie ungerecht wäre es, daraus ein allgemeines Verdammungsurteil über ihn abzuleiten! Genauso, wie es falsch wäre, das dem greisen Gerhart Hauptmann abgedrungene Wort für Hitler mit einer Verfluchungseruption à la Alfred Kerr zu beantworten. Schließlich behielt ja auch der Apostel Petrus sein Amt, wiewohl sein Verleugnen für immer verzeichnet steht. Darum war das Verdammungsurteil eines westdeutschen Ministers über Brecht töricht und lächerlich – das Wort eines Philisters. Brecht war nicht nur ein geistiger Mensch, also jenem Verdammenden überlegen, er hat wohl auch sicher im Unglück der Menschen mehr gelitten als dieser.

Sigismund von Radecki: Gesichtspunkte.
Köln und Olten: Jakob Hegner, 1964,
S. 80–88. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Westfälischen Literaturarchivs im LWL-Archivamt für Westfalen.

Buchhinweis: Roman über Kurt Gerron von Charles Lewinsky

Dem Schweizer „Tagesanzeiger“ (26.8.2011) entnehmen wir folgende Passagen einer Besprechung des Romans *Gerron* von Charles Lewinsky (Nagel&Kimche-Verlag, ISBN: 978-3-312-00478-2.): „Einen möglichst schönen ‚Dokumentarfilm‘ über das Lager Theresienstadt sollte Gerron drehen, damit die Welt erfahre, wie grosszügig der Führer Juden verwöhnt. ‚Ich kann diesen Film nicht machen, ist Gerrons erste Reaktion, ‚den Rest meines Lebens müsste ich mich dafür schämen. ‚Wie lange ist der Rest deines Lebens, wenn du dich weigerst?‘, orakelt seine patente Frau Olga. Danach begleitet der Roman Gerron durch die drei Tage Bedenkzeit, die er sich ausbedungen hat. (...) Historiker fragen sich bis heute, warum Gerron eine Einladung nach Hollywood nicht wahrgenommen hat. Im Buch scheitert das Unternehmen an Gerrons Hochmut: Die angebotene Überfahrt dritter Klasse war ihm nicht gut genug. Dass er nicht so wichtig war, wie er glaubte, ist im Buch Teil von Gerrons Tragödie. Als Moritatensänger in der Uraufführung von Brechts ‚Dreigroschenoper‘ und als Zauberer in Josef von Sternbergs Film ‚Der blaue Engel‘ war Gerron leidlich berühmt geworden. Aber eigentlich standen ihm immer andere in der Sonne: Leute wie Marlene Dietrich, Hans Albers, Emil Jannings. (...) Fragmente von Gerrons filmischer Hymne auf Theresienstadt sind übrigens erhalten und auf Youtube zu sehen. Posthume Vorwürfe, die Gerron gemacht wurden, sind berechtigt: Auf der entsprechenden Seite gibt es tatsächlich Kommentare von Holocaust-Leugnern, die den Propagandastreifen als Beweis für Hitlers Güte anführen. (dj/sda/Irene Widmer/sda)“

„LINKS VON X = RECHTS VON Y“: BRECHT UND POLITIK

**Ausblick auf das Brechtfestival
Augsburg (2. bis 12. Februar 2012)**

Von Jan Knopf und Barbara Eschlberger

Ziel des Brechtfestivals Augsburg unter der künstlerischen Leitung von Dr. Joachim Lang ist die Erneuerung des Brechtbildes. Nachdem im Jahr 2010 der Fokus auf dem Medienkünstler Brecht lag, wurde 2011 die musikalische Seite des Universalisten beleuchtet. Im Jahr 2012 widmet sich das Festival dem Thema Politik.

Schon in jungen Jahren entwickelte Brecht die Maxime, dass Unterhaltung und kritische Einsicht in das gesellschaftliche Zusammenleben zu einer ästhetischen Einheit zu verschmelzen sind und das Publikum dazu herausgefordert werden muss, Stellung zu den Themen der Epoche zu beziehen. Brecht verstand sich auch als Chronist seiner Zeit. Er lebte in fünf verschiedenen politischen Systemen und war 15 Jahre lang im Exil. Dieser wechselvollen Biografie wurden unterschiedlichste ideologische Etiketten aufgeklebt, die auch 20 Jahre nach der Wende nur schwer abzulösen sind. Ein politischer Dichter ist jedoch nicht zwangsläufig ein ideologischer Dichter. Brechts Credo war, dass „das Sichere nicht sicher“ sei – starre Weltbilder erklärte er für nutzlos.

Gleichwohl bildeten Politik und Dichtung für ihn eine (widersprüchliche) Einheit. Diese wird dadurch unterstrichen, dass das Festival 2012 in die historischen Räume des Rathauses einzieht, das sich dem Besucher elf Tage lang im Ausnahmezustand präsentiert. Im Goldenen Saal wird ein die historische Kulisse brechendes Amphitheater errichtet, das eine Plattform für die Diskussion aktueller politischer Fragestellungen bieten soll. Dort widmen sich verschie-

dene Veranstaltungsformate auch Brechts politischem Erbe, so zum Beispiel eine „Elefantenrunde“ mit Gregor Gysi. Weitere Diskussionsthemen sind Brechts Stellung zur SPD, zur Marktwirtschaft, seine Vorstöße zu Kultur- und Umweltpolitik. Eine Tagung der Universität Augsburg widmet sich unter dem Schlagwort „Dichter und Lenker“ der umgekehrten Perspektive und beschäftigt sich mit Machthabern, auf die das literarische Schaffen neben der „Staatskunst“ eine besondere Faszination ausübte.

Aufgrund des großen Andrangs im Festival 2011 wird die Inszenierung der „Maßnahme“ mit Rainer Piwek nochmals gezeigt. Neu aufgeführt wird David Benjamin Brückels „Augsburger Kreidekreis“. Das Sensemble Theater arbeitet das schwierige Verhältnis, das Brechts Vaterstadt lange Zeit mit seinem berühmten Sohn hatte, szenisch auf.

Auch beim Thema Politik wird die Musik nicht fehlen. Ein Höhepunkt wird ein Konzert von Marianne Faithfull sein, ein anderer die „Lange Brechnacht“, in der an verschiedenen Orten der Stadt Brechtmusik unterschiedlichster Gattungen zu hören sein wird, z. B. vom Orchester des BR oder von Preisträgern des Lotte-Lenya-Wettbewerbs. Nach einem Konzept von Johanna Schall wird während dieser Nacht die Innenstadt mit Lesungen und Performances belebt.

Brechts Gedichte, Lieder, Erzählungen und Stücke bieten auch heute noch Vergnügen und Reibungsfläche. Sie sind Chroniken, die ihrer Zeit standgehalten haben und auch künftigen Zeiten standhalten werden.

Programm ab Ende November unter www.brechtfestival.de, Programmheft bestellbar unter brecht@augzburg.de



BRECHT AUF DEN BÜHNEN

Deutschsprachige Inszenierungen in der Spielzeit 2011/2012, mit geplanten Premierenterminen

Laut Mitteilung des Suhrkamp Verlags, Stand: 12.08.2011. Ohne Berliner Ensemble.

(V=Verlängerung, Produktion aus der Spielzeit 2010/2011)

BAAL	Hamburg	V	Deutsches Schauspielhaus	
BAAL	Kassel		Staatstheater Kassel	25.05.2012
BAAL	Marburg	V	Landestheater Marburg	
BERTOLT-BRECHT-ABEND	Augsburg	V	FaksTheater Augsburg	
BERTOLT-BRECHT-ABEND	Heilbronn	V	Kultur Keller Theater	
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Bochum	V	Schauspielhaus Bochum	
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Chemnitz	V	Städtische Theater Chemnitz	
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Berlin	V	Schaubühne am Lehniner Platz	
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Celle		Schlosstheater Celle	16.09.2011
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Magdeburg	V	Theater Magdeburg	
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Marburg		Hessisches Landestheater	09.09.2011
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Wiesbaden	V	Hessisches Staatstheater Wiesbaden	
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Zürich		Theater am Neumarkt	23.09.2011
DER JASAGER UND DER NEINSAGER	Greifswald/ Stralsund		Theater Vorpommern	26.01.2012
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Dinslaken	V	Landestheater Burghofbühne	
DER NEINSAGER	Berlin	V	Volksbühne	
DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES	Hamburg	V	Thalia Theater	
DIE DREIGROSCHENOPER	Altenburg		Theater und Philharmonie Thüringen	07.10.2011
DIE DREIGROSCHENOPER	Basel	V	Basler Marionetten-Theater	
DIE DREIGROSCHENOPER	Biel / Solothurn		Theater Biel Solothurn	03.09.2011
DIE DREIGROSCHENOPER	Bielefeld		Theater Bielefeld	14.01.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Bochum		Schauspielhaus Bochum	08.10.2011
DIE DREIGROSCHENOPER	Dortmund	V	Theater Dortmund	
DIE DREIGROSCHENOPER	Göttingen	V	Deutsches Theater in Göttingen	
DIE DREIGROSCHENOPER	Hamburg	V	Deutsches Schauspielhaus	
DIE DREIGROSCHENOPER	Kaiserslautern		Pfalztheater	17.03.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Koblenz		Schauspiel im Denkmal	im Juli 12
DIE DREIGROSCHENOPER	Landshut		Kleines Theater Kammerspiele	01.11.2011
DIE DREIGROSCHENOPER	Ludwigshafen		Kinder Spiel Theater im Pfalzbau	05.02.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Magdeburg		Theater Magdeburg	11.02.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Mannheim	V	Nationaltheater Mannheim	
DIE DREIGROSCHENOPER	Mülheim a. d Ruhr	V	Theater an der Ruhr	
DIE DREIGROSCHENOPER	München	V	Münchner Volkstheater	
DIE DREIGROSCHENOPER	Nordseeinseln	V	Bernhard Weber (Ensemble Bittersüß)	

DIE DREIGROSCHENOPER	Plauen	V	Theater Plauen-Zwickau	
DIE DREIGROSCHENOPER	Weimar	V	Deutsches Nationaltheater Weimar	
DIE DREIGROSCHENOPER	Zwingenberg		Schlossfestspiele Zwingenberg	13.08.2011
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Berlin	V	Deutsches Theater	
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Dinslaken		Landestheater Burghofbühne	23.09.2011
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Lübeck	V	Theater Lübeck	
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Weimar	V	Deutsches Nationaltheater Weimar	
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Cottbus		Staatstheater Cottbus	28.01.2012
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Dortmund	V	Theater Dortmund	
DIE MASSNAHME	Augsburg		Stadt Augsburg	05.02.2012
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	Konstanz		Theater Konstanz	23.03.2012
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	Eisleben		Landesbühne Sachsen-Anhalt	28.04.2012
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	Münster	V	expedition Theater	
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Berlin	V	Deutsches Theater	
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Bonn	V	Theater Bonn	
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Dresden		Staatsschauspiel Dresden	01.02.2012
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Köln		Schauspiel Köln	27.01.2012
LEBEN DES GALILEI	Bonn		Theater Bonn	16.03.2012
LEBEN DES GALILEI	Köln	V	Horizont Theater	
LEBEN DES GALILEI	Osnabrück		Theater Osnabrück	28.01.2012
LEBEN DES GALILEI	Rostock		Volkstheater Rostock	15.10.2011
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Erlangen	V	Theater Erlangen	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Karlsruhe		Sandkorn Theater	19.10.2011
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Münster		Städtische Bühnen Münster	25.02.2012

Die alphabetisch nach Stücken sortierte Übersicht, die uns freundlicherweise wieder vom Suhrkamp Verlag zur Verfügung gestellt wurde, ergibt, wenn man die „Brecht-Abende“ weglässt, für die kommende Spielzeit 2011/2012 16 Brecht-Stücke in 58 Inszenierungen, davon sind 27 Neuinszenierungen und 31 Übernahmen aus der letzten Spielzeit – ein hoher Anteil, der wohl darauf hinweist, dass viele Brecht-Werke sich vom Wagnis zum Renner entwickelt haben. Welchen Anteil daran (und entsprechend an der Stück-Auswahl) die Lehrpläne der Schulen hatten und haben, wäre interessant zu wissen. Dazu kommt das Repertoire des Berliner Ensembles mit derzeit neun Brecht-Inszenierungen, darunter „Im Dickicht der Städte“ (siehe vorstehende Besprechung).

In der Spielzeit 2010/11 hatte es 34 Neuinszenierungen von 13 Stücken gegeben (vgl. 3gh 4/2010). Neben den längst als Klassiker geltenden Werken, die offenbar nicht totzukriegen sind, gibt es immer auch ein paar eher experimentelle Unternehmungen wie „Der Jasager und der Neinsager“, „Die Maßnahme“, „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“, vielleicht muss man auch „Die Antigone des Sophokles“ und „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ dazu zählen.

Gern werden wir über solche Inszenierungen unseren Lesern berichten, wenn sich Berichterstatter finden. (mf)

DREI GROSCHEN SIND HIER ZWÖLF SCHILLINGE

Dreigroschenoper am Stadsteater Uppsala

von Fritz Joachim Sauer

Vermutlich ist Brecht der in der Gegenwart meistgespielte deutsche Autor auf schwedischen Bühnen, was insbesondere für die Dreigroschenoper – *Tolvskillingsoperan* – gilt, die in diesem Jahr zwei Aufführungen erlebte: in Göteborg und nun in Uppsala. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung des Theaterkritikers Claes Wallin relevant, dass sich die Brechtrezeption an bzw. in Theatervorstellungen manifestierte und dass so eine eigentliche theoretische Auseinandersetzung mit des Verfassers Ideenwelt vernachlässigt wurde.

Versucht nun der junge Regisseur der Uppsalaer Inszenierung Dennis Sandin so etwas wie einen Brückenbau? Er hat dafür ein eingetragenes Warenzeichen in Anspruch genommen (symbolisiert durch ®). Folgender Ausspruch könnte ebenfalls darauf hindeuten: „Der Zweck des Stückes ist, die Zuschauer zu Reaktionen zu bewegen, es hinterlässt einen moralischen Leerraum hinter sich, den die Zuschauer selber auszufüllen haben.“ Die Frage ist dann jedoch, was in dieser Inszenierung die Zuschauer gerade dazu bewegen könnte, anstatt sich dem Genuss eines sozialkritischen Musicals hinzugeben. Die Gefahr ist allerdings nicht sehr groß, da durch bloßes Abspulen der bekannten Gesänge eher das Gegenteil erreicht wird, mit einer stimmlichen Ausnahme der Polly-Darstellerin (Mari Götesdotter), obschon man sich hier eine andere Interpretation denken kann im Stile einer berühmten Pause vor dem Urteilsspruch: „alle!“, das hier nur hasserfüllt herausgeschrien wird. – Die „Mischung aus Oper, Operette und Kabarett“ (Sandin) enthülle



die amoralischen Seiten des kapitalistischen Systems und seiner Protagonisten und „diese würden dadurch richtig lustig“. Wenn es doch nur so einfach wäre!

Der Szenenraum enthält ein Warenlager beziehungsweise Möbelmagazin, dessen ausgepackte Kisten (sicherheitshalber mit Aufschrift: *Tolvskillingsoperan* versehen) dann zum Hochzeitslokal umfunktioniert werden – man könnte sich leicht vorstellen, dass die Gedanken der Zuschauer mehr um derartige Verwandlungen kreisen als um die epische Agenda Brechts. Das 14-köpfige Ensemble sitzt, soweit nicht gerade in Teilen szenisch aktiv, an beiden Bühnenenden auf Bänken wie im Wartesaal eines Arbeitsamtes – ein stiller Ausflug in Richtung Brechtscher Sozial- und Gesellschaftskritik? Blicke noch ein Wort zu den schauspielerischen Leistungen: Diese wirken oft gedämpft, abgeschlagen und ohne die Effektivität, welche Zuschauern an den Kragen geht, was sich besonders nachteilig bei Mackie Messer und Tiger Brown bemerkbar macht.

Schlussurteil: nicht unbedingt eine Inszenierung für Brechtfreunde, aber wenigstens teilweise kitschig-unterhaltsam, zum Beispiel wenn ein pompös einreitender Bote die Kunde von Mackies Begnadigung und Standeserhöhung bringt (Foto: *Stadsteater Uppsala*). Die musikalische Untermalung der berühmten Gesänge Weills durch die Pianistin Sanna Hodell bietet durchgängig Ohrenfreude.

„IM DICKICHT DER STÄDTE“ AM BERLINER ENSEMBLE

Von *Michael Friedrichs*

Auffallend viele Prägungen der deutschen Alltagssprache stammen von Brecht. Eine der stilleren, weniger öffentlich präsenten, aber doch wirksamen Formulierungen ist die vom „Dickicht der Städte“. Obwohl das Stück ausgesprochen selten inszeniert wird, titelt der „Spiegel“, wenn er über Guttenberg schreibt, „Im Dickicht der Bundestags-Experten“, die „Süddeutsche“ schreibt über Plagiate im Studium unter der Überschrift „Im Dickicht der Fußnoten“, die „Zeit“ sieht sich „Im Dickicht der Ökobewegung“. Fast so populär wie seine sicher unbeabsichtigte Formel von der „Heiligen Johanna der ...“ [Einbauküche? / Geldbranche? / Nepal-Kämpfer? / Tätigkeitsbereich einsetzen!] hat Brecht auch hier eine vielseitig fungible Metapher bereitgestellt. Sogar Wolf Wondratschek beschreibt für einen Film die Poetik des Boxkampfes unter der Überschrift „Im Dickicht der Fäuste“.

Tatsächlich wirkt das Stück, zumindest in der Inszenierung von Katharina Thalbach am Berliner Ensemble (Premiere 30. Okt. 2010), ganz unmittelbar und frisch. Liegt es daran, dass das „Dickicht“ nicht von mehreren Deutschlehrergenerationen vorverdaut wurde? Das hilft sicher. Liegt es am radikalen Verzicht Brechts auf Motivierung der Handlungen zugunsten bloßer Beschreibung? Seine poetische Sprache vermag zu verzaubern. Ebenso wie bei „Mann ist Mann“ ist auch hier der Einfluss von Döblins „Wang Lun“-Roman deutlich.

Mit Masken, Musik, Projektionen und vielseitiger Bühnenmaschinerie bei sparsamem Bühnenbild zieht die Inszenierung zahlreiche Register, aber im Zentrum stehen immer Wort und Interaktion der Schauspieler, die durchweg einen sehr intensiven

Eindruck hinterlassen. Stellvertretend seien genannt Sabin Tambrea, der den Rimbaud-orientierten, zum Brutalo mutierenden Ästheteten George Garga spielt, Gustav Peter Wöhlers sanft-undurchschaubarer Shlink sowie Judith Strößenreuters (Marie Garga) und Peter Luppas (Der Grüne, Der gelbe Herr) markant und differenziert gezeichnete Charaktere.

Brechts Aufforderung, sich „nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes“ zu zerbrechen, wird bei dieser Inszenierung so ernst genommen, dass das Programmheft sich streng beschränkt auf stückrelevante Brecht-Zitate und -Fotos, dazu moderne Gedichte aus China in deutscher Übersetzung sowie Hochhausfotos aus Hongkong.

Das Presseecho ist eher auf der kritischen Seite vernehmlich, mehrere Feuilletons fanden zuviel Unterhaltsames in der Regie (Berliner Zeitung 1.11., Tagesspiegel 1.11., FAZ 2.11., Frankfurter Rundschau 4.11., Auszüge und eigene Besprechung unter Nachtkritik.de). Sehr positiv dagegen: Neues Deutschland 12.11. – womöglich wird Brecht immer noch unter dem Primat der Ideologie wahrgenommen: „Es ist ein furioser Abend! Konzentriert wie lange nicht erarbeitet Katharina Thalbach mit einem herausragenden Ensemble ein Porträt des Moloch. Die Ästhetik des Stummfilms, ein hektisches Flackern von Bildschnipseln, untermalt mit Sabin Tambreas Toncollagen, täuschen keine Ordnung vor ... Totentanz einer Zeit, in der Geld und Geist nicht mehr unterscheidbar scheinen.“

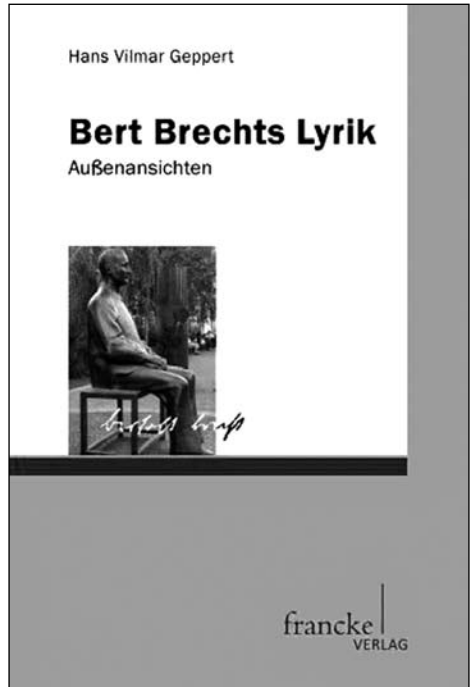
In der Vorstellung am 19.4. war in der Pause ein erbostes „Hab mich noch nie so gelangweilt“ aus einer der ersten Reihen zu hören. Am Ende gab es Riesenbeifall, auch wenn – nach den Erfahrungen dieses Jahres – nicht jeder Brechts Schlusssatz unterschreiben würde: „Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit.“ Wann bitte soll das Chaos geendet haben?

WRY, ANTI-DOGMATIC: BERT BRECHTS LYRIK. AUßENANSICHTEN

Von Tom Kuhn

Hans Vilmar Geppert was for many years a Professor of Comparative Literature at Augsburg, so one might be forgiven for thinking him an insider and not the *Außen-seiter* heralded by the subtitle of this recent publication, but he brings to the task and to the pleasure of reading Brecht's poetry the tools of a semiotician, a Bakhtinian, a logician (Chapter 6) and a *Komparatist*, and above all the confident authority of a reader who has nothing to prove. He thus approaches this extraordinary oeuvre from outside the mainstream of Brecht-*Forschung* and, by that, perhaps gives us once more a flavour of its extraordinariness. Brecht's poems are full of distant comparisons, sceptical gazes, and *verfremdend* perspectives from 'outside' their subjects, and Geppert is aping that sceptical 'Brechtian' stance. So it is this wry anti-dogmatic gaze from without that dominates his study. The slim volume is made up of chapters developed out of public lectures held at the University of Augsburg over recent years and decades. Some of the material has indeed already been published in some form or another (the thoughts on the *Lesebuch für Städtebewohner* in Chapter 5 are for example a development of material familiar from Geppert's contribution to *Brechts Lyrik – neue Deutungen*, edited by Helmut Koopmann, Würzburg 1999), but much is new, or in new combinations.

Betraying its origin, the book also manifests a considerable degree of repetition, not perhaps such that the volume suffers (although one gets a little tired of the frequent reappearances of 'Der Radwechsel') – rather it almost benefits from the circling around the same texts, images and ideas. These are revealing *aperçus* (or *Ansichten*), latching



on to the favourite poems of a seasoned reader, and there is no real aspiration to take on the full range and variety of Brecht's lyric output. The *Lesebuch für Städtebewohner* and the *Buckower Elegien* are the only two of Brecht's collections that are read and discussed as collections. So, instead of 'coverage', we have accents and emphases: above all on particular poems of the exile (and on the formative importance of the experience of exile) and on a handful of later poems, especially from the *Buckower Elegien*, for which Geppert has an especial fondness. The circling approach reveals an acute sensitivity to the quasi-allegorical power of certain motifs and recurring images in Brecht's poems (which are never permitted to congeal into hermetic codes), especially, for example, the constellation of *Schiff, Wagen, Haus*, beautifully elaborated in the first two essays, in a strikingly original double-pronged and thought-provoking contribution.

Many of Geppert's readings are stimulated by comparisons between works which seem, at first sight, very far removed from one another, but which become suggestive of kinships across the several arts and media of modernism. The Chapter 4 essay, for example, creates links with Gottfried Benn, Yvan Goll, Günter Eich, Paul Celan, Yves Bonnefoy, Ezra Pound, Giuseppe Ungaretti, the French Symbolists and American Imagists ..., many of them unlikely and yet all given some real force by Geppert's juxtapositions. The comparatist approach comes into its own here, establishing for Brecht a place in the canon of modernism that Brecht specialists themselves all too often fail to see. Chapter 5, the central and longest essay, which provides one of the best readings of the *Lesebuch für Städtebewohner* anywhere in the literature, contextualises that collection in terms of the radio and the *Großstadtfilm* and *-roman* of the 1920s. These are two essays that any interested Brecht critic should read and take note of.

The last chapter breaks rather oddly with what has gone before. It is a detailed argument about the failings of existing editions of the *Buckower Elegien*, and proposes a new ordering the poems of that collection (which Brecht never finalised). There is much to be said for Geppert's organisation, following as it does the same sort of careful analysis that we see elsewhere in the book of Brecht's political arguments and of the richness of his images and motifs. Nonetheless, it makes for a strange 'conclusion'.

Throughout the volume, Geppert is also good on the relation to and reception of the Classics, notably Horace, Virgil and Homer (not to mention Dante), and in general on the intersections of tradition – classical and baroque forms and motifs – and the personal and concrete exigencies especially of exile and of the last years. He combines biographical, historical and contextual readings in a relaxed and undogmatic way (as Brecht

intertwines the 'private', the wider political and the distantly historical). Particularly strong is the reliance on approaches derived from rhetoric and from baroque theory (partly via Walter Benjamin), but these too are not used formalistically or mechanically, as they sometimes are. Overall, we get a sense of the non-systematic, contradictory nature of Brecht's methods, arguments and poetics. Above all, political ideology emerges not as a totalising or *felsenfest* 'truth' but as a temporary, contingent 'abode'. There are insightful remarks on the metapoetic and poetological levels of the poems, and there is some, perhaps too little, discussion of forms, rhythms and metres. At its best, Brecht's poetry is revealed as a liberated perception, as a 'seeing' not hefted to material objects, that has the potential to provoke further creative thought long after the poem has ostensibly concluded. Perhaps, in the end, one might wish that Geppert had discussed a greater range of Brecht's poems and subjected more of them to this careful treatment, but if that is this elegant book's greatest fault it is as much as to say: I wish there were more of it.

Hans Vilmar Geppert, *Bert Brechts Lyrik: Außenansichten*. Tübingen: Francke, 2011, 168 Seiten, 29,90 €

Dr. Tom Kuhn ist einer der führenden britischen Brecht-Spezialisten. Er ist Faculty Lecturer für Deutsch, Fellow des St Hugh's College, Oxford, und Herausgeber der englischen Brecht-Ausgabe bei Methuen Drama (Bloomsbury, London)
tom.kuhn@st-hughs.ox.ac.uk

RUTTMANN, EISLER, BUSCH

Von Joachim Lucchesi

Als Ernst Busch im voll besetzten Plenarsaal der Berliner Akademie der Künste eine Anekdote erzählen will und diese kokett mit der Frage unterbricht, ob er sie nicht vielleicht schon mal erzählt habe, ruft Helene Weigel aus dem Publikum zurück, dass dies bestimmt bei einer anderen Gelegenheit gewesen sei. Es geht heiter und aufgeräumt zu am Abend des 22. Januar 1960, dem 60. Geburtstag Buschs, den er mit jenem nun auf CD vorliegenden Konzert begeht, begleitet alternierend am Klavier von seinen langjährigen Freunden Grigori Schneerson und Hanns Eisler (zu bemängeln ist, dass sie nicht, bzw. im Booklet nur versteckt genannt werden). Es ist ein bemerkenswerter Abend in mehrfacher Hinsicht, denn der Sänger war schon lange nicht mehr einem Publikum gegenübergetreten, in dem auch hochrangige Mitglieder der Regierung und Kulturprominenz vertreten waren. Etliche Jahre schon hatte Busch, der eigensinnige wie konsequent handelnde Sänger, seine Schwierigkeiten mit Partei und Staatsmacht in der DDR ausgefochten, nicht gewillt, sich zum musealen Vorzeigeklassiker für proletarischen Kampfgesang abstempeln zu lassen und zudem als „Monopolkapitalist“ eines eigenen Plattenlabels attackiert und 1953 enteignet zu werden. Somit war es im Laufe der 1950er Jahre bezüglich seiner Präsenz in der Öffentlichkeit ruhig um ihn geworden. Doch dieses Konzert vor rund 300 meist älteren Gästen und weiteren in den Saal drängenden jugendlichen Fans bedeutete so etwas wie eine Rückkehr Buschs in die Öffentlichkeit (und kurz danach auch wieder ins Tonstudio).

Es ist ein erstmals veröffentlichtes Tondokument, was das Label EDEL in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste 2010 als CD auf den Markt gebracht hat. Zu hören ist ein aufgeräumter, stimmlich



Hanns Eisler 1950

(Foto: Bundesarchiv, Bild 183-19204-2132)

kraftvoller und alle Nuancen musikalischer und textlicher Interpretation professionell auskostender Sänger. Hervorhebenswert ist dabei, dass von Busch keine Live-Mitschnitte existieren und seine Plattenaufnahmen im Studio entstanden. Der Wert dieses Mitschnitts besteht somit auch darin, dass man hier – jenseits der Gefahr steriler Studioproduktion – einen gesanglich und in seiner Bühnenpräsenz völlig souveränen, lockeren Ernst Busch erleben kann. Freilich ist es nicht mehr der Berliner Sportpalast der beginnenden 1930er Jahre, wo er noch vor etlichen Tausend Menschen sang. Es ist nun die schon wieder an bürgerliche Darbietungsformen erinnernde Akademie der Künste, die zu einer Nostalgieveranstaltung eingeladen hatte – mit Liedern und Songs aus den längst vergangenen (und wie man damals politisch meinte: überwundenen) Kämpfen der Zeit. Doch trotzdem ist zu spüren, dass das Publikum ihm ungeteilte Aufmerksamkeit, ja Begeisterung schenkt; bei einigen seiner bekannteren Liedern singt es spontan mit. Aber auch das schwingt in Buschs Gesangsvortrag latent mit: der feine spöttische Unterton, den er anschlägt, wenn sein Blick (man spürt ihn förmlich) auf die ersten Reihen im Plenarsaal fällt,



wo die Vertreter der Regierung Platz genommen haben. Annekathrin Bürger und Ulrich Thein waren damals dabei und erinnern sich, als er Erich Arendts „Seifenlied“ sang: „Wir schlagen Schaum, / wir seifen ein, / wir waschen unsre Hände wieder rein“. Beide blicken in diesem Moment auf die Staatsmacht, die aussieht „wie eine Reihe Eiszapfen“. Busch und Eisler animieren zum Mitsingen: „Die Zapfen singen. Sie singen und versuchen, harmlos auszusehen. Busch, der Spanienkämpfer, ihr alter Genosse, er hat sie in der Hand, ein Lied lang. Ist das sein Kommentar zum Verhältnis von Politik und Kunst, zum Formalismusstreit in der DDR – sein Kommentar zum Weg der DDR überhaupt?“ (zit. nach Booklet, S. 16f.)

Wenngleich Busch an diesem Abend in der Akademie darauf verzichtet, einige seiner legendären „Hits“ von damals zu singen, so stammen dennoch die meisten der 24 Lieder dieses Abends von Tucholsky und Brecht. Und zu fast allen Liedern – nämlich 21 – hatte Eisler die Musik geliefert. Auch wenn man bereits die vor einiger Zeit auf CD reedierte AURORA-Reihe besitzen sollte, ist dieses Tondokument als Ergänzung nachdrücklich zu empfehlen.

Die in der *Edition filmmuseum* edierte Doppel-DVD mit Werken Walther Ruttmanns (1887–1941) enthält nicht nur den inzwischen legendären sinfonischen Städtefilm „Berlin – Die Symphonie der Großstadt“ (1927) mit der Musik Edmund Meisels sowie den ersten deutschen Tonfilm „Melodie der Welt“ (1929), sondern auch Ruttmanns zwischen 1921 und 1930 entstandenen Kurz- und Werbefilme, die mit Farben, geometrischen Formen und Musik experimentieren. Auch seine rein abstrakten Animationsfilme (Opus I–IV), welche in Deutschland die ersten überhaupt waren, liegen nun in restaurierter, digitaler Fassung vor und zeugen von der Pionierarbeit des Regisseurs, der mit meisterhafter rhythmischer Präzision die Filme sowie sein abstraktes Hörspiel „Weekend“ von 1930 schnitt. Eisler komponierte für das zeitgenössische Musikfest „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927“ die Musik zu Ruttmanns „Opus III“ (1924), fügte sie also nachträglich diesem experimentellen Stummfilm hinzu. Die (wie der gesamte Film) vier Minuten dauernde Musik, ein Präludium in Form einer Passacaglia, benutzte er 1930 wiederum für den ersten Satz seiner „Suite für Orchester Nr. 1 op. 23“. Deutlich hörbar ist der Einfluss seines Lehrers Arnold Schönberg, denn das Thema der Passacaglia wird von sechs Tönen einer Zwölftonreihe gebildet. „Opus III“ mit Eislers Musik (für 2 Klarinetten, Trompete, Violine, Viola, Cello) sind nun endlich auf DVD präzise zusammengefügt und somit wieder der Öffentlichkeit zugänglich. Insgesamt gestatten beide DVDs einen exemplarischen Einblick in die frühen Film- und Musikexperimente der Weimarer Republik.

CD: Ernst Busch 1960 Live in Berlin. Edel Germany GmbH. LC 13167, 8,99 €.

Doppel-DVD: Walther Ruttmann. Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt. Edition filmmuseum 39. film & kunst GmbH 2008. 26,99 €

BRECHTS „DIE MUTTER“ BEI MORE LONDON FESTIVAL

Kostenloses (!) Open Air Theater

Von *kerstintoo*

Geschrieben 19 August 2011 - 21:24

Ich hab mir heute beim More London Festival „The Mother“ von Brecht angeschaut und moechte mal eine Empfehlung aussprechen. Ein typisch Brecht'sches kommunistisches Agitationsstueck, das heute natuerlich in gewisser Weise etwas antiquiert wirkt. Aber ich muss sagen, in dem Ambiente inmitten der glitzernden Bueroturme der Grosskonzerne ergeben sich doch noch ein paar interessante Denkanstoesse.

Das ganze Drumherum war richtig gut: tolle Truppe, guter Gesang, schoene Inszenierung, schoenes Wetter mit fantastischem Sonnenuntergang (OK das hat man halt auch nicht so oft). Das ganze findet statt in dem Amphitheater direkt neben der City Hall und laeuft noch jeden Donnerstag-Sonntag 20:00 bis zum 4. September. Und es ist FREE.

<http://www.morelondon...ails.asp?ID=106>

Susannah Clapp schreibt über die Inszenierung in „The Observer“ (21.8.2011):

Communism is being preached directly under the mayor's headquarters, and Bertolt Brecht suddenly looks dynamic. Mark Ravenhill has adapted Brecht's 1932 play "The Mother", in which he wittily alternates with artistic director Phil Willmott in the role of a politically redundant intellectual who witters into the middle of a protest meeting, listening to Don Giovanni and demanding a footbath.

Brecht's furrow is straight, narrow and grueling. What's surprising is how gripping it is here. When staged in Germany in the 1930s, the leading actor was arrested by the Nazis to prevent the subversive drama going ahead; you understand its threat. The concrete space



Der britische Dramatiker Mark Ravenhill hat Brechts „Mutter“ neu übersetzt. (Foto: Wikipedia)

of the amphitheatre is given only one splash of colour: that of the Red Flag, passed from one committed hand to another and eventually, on the eve of Russia's October revolution, waved high by the mother. The costumes are greys and black; the design is simple but effective: huge rusty wheels lie in the acting area, as if a factory has quietly disintegrated there. Simplicity is spliced with modernity. A rock score by Theo Holloway and Richard Norris is delivered in part on stage on electric guitar. Instead of people staggering on with Brecht's homespun placards announcing the action of the forthcoming scene, there are voiceovers. This is sensible but nonetheless hard-hitting Brecht.



Ändere die Welt, sie braucht es.

Bertolt Brecht

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus 86150 Augsburg Tel. (0821) 324-2150 Fax (0821) 39444
info@spd-fraktion-augsburg.de www.spd-fraktion-augsburg.de

Jetzt Termin für Ihren
Finanz-Check machen!

Sparkassen-Finanzkonzept



Das Sparkassen-Finanzkonzept: ganzheitliche Beratung statt 08/15.

Service, Sicherheit, Altersvorsorge, Vermögen.

 **Stadtsparkasse
Augsburg**

Geben Sie sich nicht mit 08/15-Beratung zufrieden - machen Sie jetzt Ihren individuellen Finanz-Check bei der Sparkasse. Wann und wo immer Sie wollen, analysieren wir gemeinsam mit Ihnen Ihre finanzielle Situation und entwickeln eine maßgeschneiderte Rundum-Strategie für Ihre Zukunft. Mehr dazu in Ihrer Geschäftsstelle oder unter www.sska.de. **Wir begeistern durch Leistung - Stadtsparkasse Augsburg.**