

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

32. JAHRGANG

HEFT 2/2025



ZUM BRECHTFESTIVAL: „MAHAGONNY“ IST (IN) AUGSBURG (FOTO)
HELMUT G. ASPER ÜBER PISCATORS BRECHT-INSZENIERUNGEN
FRANK D. WAGNER ÜBER BRECHTS KASSANDRA-Projekt
HANS PETER NEUREUTER ÜBER BRECHT UND VOLTAIRE

MARO

BRECHT.

Das gesamte Programm
unter www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



Brechtshop in der
**BUCHHANDLUNG
AM OBSTMARKT**

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11 · 86152 Augsburg
Telefon 0821-518804
post@buchhandlung-am-obstmarkt.de
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de

INHALT

| | |
|---------------------|---|
| Editorial | 2 |
| Impressum | 2 |

THEATER

| | |
|---|---|
| Die Stadt der ewig Blinden. Brechts Cassandra-Projekt | 3 |
| <i>Frank D. Wagner</i> | |

BRECHTFESTIVAL

| | |
|---|----|
| Augsburg alias Mahagonny. | 10 |
| Fragen an Regisseur Jochen Biganzoli und Dramaturgin Sophie Walz (<i>mf</i>) | |
| Das Staatstheater Augsburg beim Brecht-Festival: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ | 12 |
| <i>Andreas Hauff</i> | |
| Das Staatstheater Augsburg beim Brecht-Festival: „Deine Arbeit hasst dich, weil sie dich nicht braucht“ | 14 |
| <i>Andreas Hauff</i> | |

BRECHTFESTIVAL

| | |
|--|----|
| Kreativwettbewerb (<i>mf</i>). | 18 |
| „Liebe Tante Helli“: Podcast (<i>mf</i>) | 19 |

THEATER

| | |
|--|----|
| Aktuelle Brecht-Stücke in Karlsruhe und Salzburg | 20 |
| <i>Ernst Scherzer</i> | |

| | |
|---|----|
| Gegen Krieg und Vergessen: Erwin Piscators Brecht-Inszenierungen | 22 |
| <i>Helmut G. Asper</i> | |

| | |
|------------------------------------|----|
| 125 Jahre Therese Giehse | 43 |
|------------------------------------|----|

BRECHT INTERNATIONAL

| | |
|--------------------------------------|----|
| Brecht korrigiert Voltaire | 34 |
| <i>Hans Peter Neureuter</i> | |

REZENSIONEN

| | |
|--|----|
| Matthias Rothe: Episches Theater unhierarchisch gedacht | 17 |
| <i>Michael Friedrichs</i> | |
| Lieber Herr Knopf, dies wären so etwa meine Fragen an Sie (<i>mf</i>) | 36 |
| Käthe Rülickes Buch: Ein sehr bewegender Briefwechsel | 44 |
| <i>Michael Friedrichs</i> | |

BRECHT INTERNATIONAL

| | |
|--|----|
| Brecht und die Dänen (4):Otto Gelsted und Bert Brecht | 40 |
| <i>Ernst-Ullrich Pinkert</i> | |

KUNST

| | |
|--|----|
| Bertolt Brecht – Ein Kinderbuch. Illustrationen von Elizabeth Shaw im Brecht-Weigel-Haus | 42 |
| <i>Juliane Grützmacher</i> | |

Hinweis zur „70 Jahre“-Frist

Der Suhrkamp-Verlag weist auf seiner Homepage darauf hin, dass die „70 Jahre“-Frist, wonach die Werke eines Autors 70 Jahre nach seinem Ableben gemeinfrei werden (bei Brecht also 1.1.2027), je nach evtl. Miturheberschaft anderer Personen am bestimmten Werk u.U. anders zu berechnen ist:

<https://www.suhrkamp.de/nachricht/urheberrecht-der-werke-bertolt-brechts-b-4208>

Das *Brechtfestival* brachte viele ausverkaufte Veranstaltungen und einen turbulent-interkulturellen Tanzmarathon. Wir berichten von zwei Inszenierungen des Staatstheaters Augsburg, über den Kreativwettbewerb für Schüler:innen mit Rekordbeteiligung und den Podcast „Liebe Tante Helli“.

Zum *Aktuellen* gehören auch: Theaterkritiken des rührigen Ernst Scherzer, Juliane Grützmakers Hinweis auf die neue Ausstellung in Buckow, zwei Besprechungen von Neuerscheinungen sowie Jan Knopfs Antworten auf Fragen zu seinem neuen Buch „Weimarer Geschichten“.

Weiteres *Substanzielles*: Frank D. Wagner diskutiert Brechts Cassandra-Projekt, Helmut G. Asper dokumentiert Piscators Brecht-Inszenierungen, Hans Peter Neureuter zeigt, wie Brecht einen Voltaire-Text korrigierte. Ernst-Ullrich Pinkert setzt seine Brecht-und-die-Dänen-Reihe fort mit Otto Gelsted.

Hinweis: Ruth Fühner (rfuehner@gmx.de), Autorin u.a. für den Hessischen Rundfunk, hat über ihren gemeinsam mit dem Künstler Oliver Augst gestalteten Sound-Essay „Ichthyosaurus Brecht“ eine Broschüre veröffentlicht, zu der auch Jan Knopf beigetragen hat: ISBN 978-3-9525821-3-8; dazu gibt es ein einstündiges Video unter vimeo.com/1038372099.

Lesen Sie wohl! Michael Friedrichs

Korrektur:

In Heft 1/2025 heißt es im Artikel über Peter Lorre fälschlich, Ruth Berlau habe die Inszenierung „Mann ist Mann“ mit Peter Lorre gefilmt. Sie hat Brecht bekanntlich erst in Dänemark kennengelernt. ¶

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Neue Anschrift:

MaroVerlag, Zirbelstraße 57a, 86154 Augsburg

Telefon: 0821-41 60 33

www.maroverlag.de

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Neue Bankverbindung:

MaroVerlag

Ethikbank

Swift-Code: GENODEFIETK

IBAN: DE69 8309 4495 0003 2106 26

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (mf)

Wissenschaftlicher Beirat: Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

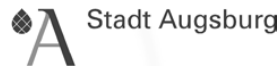
Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Helmut G. Asper, Jochen Biganzoli, Michael Friedrichs, Juliane Grützmacher, Andreas Hauff, Jan Knopf, Hans Peter Neureuter, Ernst-Ullrich Pinkert, Ernst Scherzer, Frank D. Wagner, Sophie Walz

Titelbild: Mirko Roschkowski als Jim Mahoney in der Augsburger Mahagonny-Inszenierung (Foto Jan-Pieter Fuhr)

Druck: Saxoprint, Dresden

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

DIE STADT DER EWIG BLINDEN. BRECHTS KASSANDRA-Projekt

Frank D. Wagner

Die Antigone-Problematik war für Brecht ein naheliegender Komplex am Ende des zweiten Weltkrieges. Zu seinem Beginn sollte dies der Cassandra-Stoff sein. Er gedieh bis zur Konzeption einzelner Szenen, bis zur Skizze einiger Bühnenbilder, alles schon in klaren Konturen, so dass von einer charakteristischen Mythenrezeption im Sinne Brechts die Rede sein kann. Ein ganzes Cassandra-Drama ist nicht zu rekonstruieren. Aber eine aktualisierte Cassandra-Figur, eine Art heiliger Johanna des Schlachtfeldes, situiert in gefährvollen Kriegsumständen, wird deutlich.

Es ist der April 1941 und Brecht auf der Flucht von Dänemark über Schweden und Finnland nach Amerika, als er in seinem *Journal* glaubt, den Realismus seines Werkes *Mutter Courage* verteidigen zu müssen. „Es bezieht für das Volk den realistischen Standpunkt gegenüber den Ideologien: Kriege sind für die Völker Katastrophen, nichts sonst, keine Erhebungen und keine Geschäfte.“¹ Das ist die Sicht, die auch für ein Cassandra-Drama hätte gelten sollen. Im gleichen Monat findet sich Brechts konzentrierter Entwurf für ein solches Drama, am gleichen Ort, im nämlichen Geist.

Ich hätte Lust, eine „Kassandra“ zu schreiben. Sie hat natürlich nicht das Zweite Gesicht, sie benützt nur ihr natürliches Sehen. Und ihre schwarzen Voraussagen haben den praktischen Zweck, die Menschen aufzurütteln. So kommt das Morbide in Wegfall zusammen mit dem Mystischen. (GBA 26, 474f., 18.4.41)

Es soll ein realistisches Werk werden wie die *Mutter Courage*, was eine vollkommene Umdeutung des antiken Mythos bedeuten würde. Der konkrete Schreibimpuls ist für Brecht, gleichlautend in dieser Tagebuchnotiz wie in den Skizzenblättern, die Befürchtung, in „wishful thinking“ zu versinken, sich also von Faktenanalyse und Realitätsnähe zu entfernen. Kassandras schwarze Voraussagen könnten ein gutes Gegengewicht gegen Propaganda und Illusionen sein. Ein älteres Stichwort liefert den Gegenpol mit. „Kassandra, die weise, wishful thinking zu vermeiden.“² Weisheit also gegen Wunschdenken – ein Gegensatz, in dieser Schroffheit sehr entfernt von jener orakelhaften Priesterin aus dem Tempel des Apoll.

Näher an der antiken Cassandra ist Brechts Charakterbild der Prophetin, notiert um 1940, das die Wahrheitsquelle ihrer Voraussagen näher in den Blick nimmt. Brechts Mythenumbau wird hier besonders deutlich. Zunächst verwandelt Brecht die antike Troerin von einer „hageren Fanatikerin“ in eine „lebenslustige Person“. Das ist eine ähnliche Umdeutung, wie sie etwas früher Albert Camus sich bei Sisyphos erlaubt hatte. Dessen Fazit hatte den Tonfall: Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen imaginieren. Brecht möchte glauben machen: Wir müssen Cassandra uns als eine heitere Prophetin vorstellen.

Das falsche Bild entstand wohl, weil man ihre düsteren Voraussagen aus einer Verbin-

1 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner u. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Berlin u. Weimar / Frankfurt a. M. 1988–2000; fortan im Text zitiert als GBA, hier GBA 26, 476; 22. 4.41.

2 Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Bearbeitet v. H. Ramthun, Bd. 1 Stücke. Berlin / Weimar: Aufbau 1969, BBA 363/113.



Kassandras Prophezeiung (Wandgemälde in Pompeji, ca. 1. Jh. vor bis 1. Jh. n. Chr.)

dung mit überirdischen Kräften erklärte und man die Vertrauten der Überirdischen gemeinhin als etwas unnatürliche Wesen mit erschreckender Aufführung betrachtet.³

Das ist eine humoristische Verfremdung der griechischen Götterwelt, in der Absicht, Cassandra aus ihr heraustreten zu lassen, um eine Gegenwärtigkeit zu erreichen, die in ihrer Moralität noch praktikable Vorbildhaftigkeit zu erlangen vermöchte. Die düsteren Voraussagungen sollen, wie Cassandra selbst als Person, losgelöst erscheinen von jeglicher Verbindung mit überirdischen Kräften. Rationalität ohne Religiosität soll sichtbar werden. Die Anverwandlung von Mythen soll nicht in neue Mystifikation umschlagen. Aus Cassandra als Priesterin im Tempel des Apoll wird durch Brecht eine Krankenschwester in finsternen Kriegzeiten. Wirft Brecht damit nur historischen Ballast über Bord? Sind die düsteren Voraussagen einer Cassandra wahrer oder wirksamer durch den Verzicht auf Mythos, auf Überlieferung, auf Analogie?

3 BBA 529/59

Die Vorgeschichte der tragischen Figur Cassandra, der ewigen Mahnerin, der man niemals Glauben schenkt, spart Brecht vollständig aus. Die Verbindung zu überirdischen Kräften ist gekappt. Was Cassandra mit der Götterwelt des Mythos unlöslich verbunden hatte und welche Strafe dauerhaft aus dieser verunglückten Beziehung erwachsen sollte, ist eliminiert. Brecht stellt Cassandra unter das Gesetz: Das Schicksal des Menschen ist der Mensch. Cassandra ist im griechischen Mythos mit einer ganz anderen Form von Schicksal behaftet. Wird das weggeschnitten, ist dann Cassandra als Figur überhaupt noch denkbar?

Die Moira

Die äußerste Form von Schicksal ist im griechischen Mythos die Moira. Selbst Zeus ist ihr unterworfen. Er kann nicht einmal das Sterben seines Sohnes abwenden. Solche Unabwendbarkeit waltet noch über den Befehl der obersten Götter und gibt insonderheit den Menschen keinen Handlungsspielraum mehr. Troja hatte das Schicksal, so lautet eine Überlieferung, einer solchen Art von Schicksal zu unterliegen. Der Untergang sei als völlig unabänderlich zu denken, weit vor der Zeit von Cassandra und dem Raub der Helena beschlossen und also nicht durch menschliches Agieren aufzuhalten. Das Schicksal Trojas wäre so als eine Notwendigkeit im Sinn der Unabänderlichkeit zu begreifen. Kein Gott Apoll, kein Mensch Cassandra konnte hier etwas ändern. Die Entfernung zu Brechts Gestus der Veränderbarkeit aller Dinge ist hier am größten.

Cassandra aber hat die Sehergabe gesucht und von Apoll durch ein Versprechen auch erhalten. Nach Erhalt der Gabe der Weissagung hat sie sich Apoll aber als Liebesobjekt verweigert und dafür die bekannte Strafe erhalten: Was immer sie als Wahrheit ver-

kündet, niemand schenkt ihr Glauben. Sie kann zehn Jahre lang den Untergang Trojas vorhersagen, in der Annahme diesen aufhalten zu können. Sie bewirkt nichts, nicht einmal in der allerkonkretesten Not, dem berüchtigten Trojanischen Pferd vor den Toren der Stadt nach dem Abzug der griechischen Flotte.

Brecht muss den Mythos radikal beschneiden, um aus Cassandra eine heitere und reizende Mitbürgerin zu erschaffen. Nur so ist jener praktische Zweck zu gewinnen, der als *intentio auctoris* sich als *intentio operis* auch bewähren soll. Für das ästhetische Vergnügen an einer tragischen Fallhöhe wie bei Cassandra hatte Schiller einen sehr spezifischen Sinn. Unter Verzicht auf jeden praktischen Zweck ist er dem antiken Empfinden in seinem Gedicht *Kassandra* sehr nah, wenn er auf dem Fest zur Hochzeit von Kassandras Schwester Polyxena und Achill der einsamen Cassandra diese Klage in den Mund legt.

Dein Orakel zu verkünden,
Warum warfest du mich hin
In die Stadt der ewig Blinden,
Mit dem aufgeschlossenen Sinn?
Warum gabst du mir zu sehen,
Was ich doch nicht wenden kann?
Das Verhängte muß geschehen,
Das Gefürchtete muß nahn.

Achill wird im Palast getötet. Cassandra kann es nicht abwenden. Das Verhängte muss geschehen – genauer ist das Schicksal nicht zu formulieren, und das in einer Situation, wo Brechts Maxime „Das Schicksal des Menschen ist der Mensch“ doch eigentlich Triumphe feiern müsste. War es zwingend, aus Troja eine Stadt der ewig Blinden zu machen? Oder für Cassandra das Zweite Gesicht zu reklamieren? Brecht greift hier verändernd ein.

Die Aktualisierung springt in das Jahr 1940 und nimmt das besetzte Paris ins Visier. Auch hier sieht Brecht keine Stadt der ewig

Blinden, im Gegenteil, hier werden selbst Blinde zu Sehenden. Brecht meidet alles Unveränderbare, alles Ewige, alles Festgeschriebene. Paris bleibt, auch als eroberte Stadt, der Inbegriff des Porösen. Selbst Blinde stehen dort in der Gnade des Sehens. Sie brauchen kein Zweites Gesicht, nicht einmal ein normales Sehen, es genügen Eindrücke, geschildert von einem kleinen Jungen. Durch kluges Hochrechnen gelangt selbst ein Blinder ins prophetische Sehen. Brecht entwirft auch dazu ein eigenes Stück. Es hätte den Namen *Die Straße der Ministerien* tragen sollen. „Aus dem, was er [der Blinde] hier sieht, winzigen Vorgängen, schließt er auf das, was geschehen wird, nämlich den großen Krieg und die große Niederlage.“ (GBA 26, 400; 7.7.40) Der Blinde kann folglich Ratschläge erteilen und er darf damit rechnen, dass sie befolgt werden.

Brecht prüft wenige Monate nach seiner Cassandra-Idee die Variante Jeanne d'Arc und kommt so zu einer erweiterten Fassung des gewöhnlichen Sehens. Jetzt sind es Träume und Stimmen einer Jungfrau aus dem Volk, nicht mehr Ahnungen eines Blinden oder Orakelsprüche einer Königstochter. Es sind, wenn Hufschmied und Bauer ins Spiel gebracht werden, Stimmen des Volkes. Die Feinde sind diesmal die auf Orléans vorrückenden deutschen Truppen.

Eine historische wie eine aktualisierte Jeanne d'Arc organisiert aufgrund ihrer Stimmen die Befreiung einer Stadt, scheitert aber am Ende selbst an der Fragwürdigkeit ihrer Stimmen des Volkes. Die Analogie hat in mehreren Hinsichten deutliche Unklarheiten und Mängel, so dass unmittelbar einleuchtet, dass Brecht, um die Gegenwärtigkeit und den praktischen Zweck eines aktuellen Widerstandsstückes zu retten, auf eine unbekannte Person ausweicht, weg von Cassandra und Jeanne d'Arc, diese dann aber in die Nähe der historischen Vorbilder rückt. Erreicht Brecht endlich jenen realistischen Standpunkt im Schreiben der

Wahrheit, den er auf der Flucht durch die europäischen Länder und über die Kontinente hinweg so gefährdet wähnt?

Die Stimmen des Volkes

Brecht experimentiert mit einer Vermittlung des Sehens eines Blinden mit den Stimmen eines Gottes, indem er der Figur Simone Machard Tagträume oder Wachtträume zuschreibt, in denen ihr ein Engel erscheint und ihr praktische Aufträge zuteilt. Diese Hilfskonstruktion mit angeblichen Stimmen aus dem Jenseits, die ja schwerlich als Stimmen des Volkes darstellbar wären, soll dem Ideal einer realistischen Schreibweise Rechnung tragen. Für Simone scheint in dem Engel ihr Bruder André als kampferprobter Soldat durch. Damit bleibt eine innerweltliche Perspektive gewahrt. Der Bruder ist verankert im Volk, er ist aus dem niederen Stand wie Simone auch, theologische Spitzfindigkeiten von tödlichem Gewicht sind da nicht zu erwarten. Was der Engel im hohen Tonfall einer Priesterin verkündet, ist nationales Pathos und heroische Rhetorik, einer Jeanne d'Arc würdig, und also wird Simone so angesprochen. Wie wäre Frankreich zu retten?

Darum hat Gott, der Herr, nach einer Hilfe
herumgefragt
Und ist auf dich gekommen, seine kleine
Magd.
Und hier ist eine Trommel, die schickt dir
Gott.
Damit weck du die Leut auf aus ihren
Geschäften und Tagestrott.
(GBA 7, 131)

Das ist von jenen düsteren Voraussagen einer Cassandra weit entfernt, dem Trommeln einer Kattrin in *Mutter Courage* sehr nah, die mit einer Trommel das belagerte Magdeburg aus dem Schlaf aufweckt und rettet.

Nachdem Brecht in seinem Cassandra-Plan alles Morbide und Mystische abgeräumt hat und damit fast Heines fröhlichen Ap-

pell in seiner *Doktrin* mit der Eingangszeile „Schlage die Trommel und fürchte dich nicht“ erreicht hat, bleibt das lastende Gewicht einer Tragik bei Cassandra doch noch zu beachten. Wo nur? Versteckt es sich in der gefährlichen Anklage des Defätismus?

Brecht erinnert in seinem Cassandra-Plan an das tragische Los des Überbringers schlechter Nachrichten. In *König Ödipus* von Sophokles ist exemplarisch zu studieren, in welcher Gefahrenzone sich solche Überbringer bewegen, vom einfachen Hirten bis zum großen Seher Teiresias. Ödipus droht ständig mit Tod oder Verbannung, sollten die Wissenden nicht reden oder auch nur in Andeutungen sich flüchten. Ihre Wahrheiten sind staatsgefährdend und ungeheuerlich (Vatermord und Mutter incest), doch Ödipus beharrt auf Aufklärung, und sei es der eigene Untergang. Apoll ist auch der Lehrmeister Kassandras, die mit ihrem Wissen um den Untergang Trojas eine ähnlich gravierende Wahrheit zu verkünden hätte. Sie ist auch eine Überbringerin schlechter Nachrichten, nur greift hier die Strafe der ewigen Unglaubwürdigkeit. Brecht mildert diese absolute Vergeblichkeit in der Figur Simone deutlich ab, da er an gelingenden Widerstandshandlungen und wirksamen Gegenreden interessiert ist. Simone soll zwar als „kleine Magd“ gleich ganz Frankreich retten, aber ihre Kindlichkeit soll sie gleichwohl fern halten von der Tragik einer Unglücksbotin.

Mit seiner Cassandra-Deutung ist Brecht bei der Fassung angelangt, die im *Gründlichen mythologischen Lexikon* von Benjamin Hederich von 1770 in der Rubrik „Wahre Historie“ zum Stichwort Cassandra angeboten wird. Dort wird Francis Bacon zitiert, für den Cassandra nur ein Sprachproblem war, eine schlechte Rhetorik, eine missglückte Kommunikationsstrategie mit fatalen Folgen. „Diese Sage scheint die Freiheit zu tadeln, nutzlose und unzeitige Ratschläge

zu erteilen.“⁴ Dafür soll sie zu Recht bestraft worden sein. Bacon lobt die Alten für so viel Weisheit. Die Rhetorik eines Cato aus dem Senat zu Rom, die Bacon als Beispiel anführt, weist zwar in die hohe Politik und reflektiert den Niedergang eines ganzen Weltreiches, aber sonst gleicht Cassandra eher einer Figur aus einer Komödie, geschwätzig, oberflächlich, indiskret. Bacon unterscheidet zwischen feinen und gemeinen Ohren. Cassandra bediene letztere.



Kassandra-Abbildung aus einem Druck zu Shakespeares „Troilus and Cressida“ 1776, abgebildet u.a. in operavision.eu/feature/wer-ist-kassandra.

Brechts moderne Cassandra bleibt eine Wissende in finsternen Zeiten, zwar eingeschränkt erfolgreich, aber doch vorbildhaft im Reden und Handeln und zu achten im Schweigen und Verhalten. Ein Szenenentwurf des Cassandra-Projekts zeigt die ganze Drastik schon des Kriegsauftaktes in Frankreich. Cassandra ist Krankenschwester und wohnt im Hinterhof einer Hostellerie in der Nähe von Orléans. Als sie eines Morgens von der Nachtwache nach Hause kommt, wird ihr mitgeteilt, dass ihr Verlobter als Kriegsversehrter zurückgekehrt ist. Sie flieht in das Gartenhaus. „Die TOCHTER löst jede beziehung zu dem VERLETZTEN mit großer brutalität. er ist besiegt und verunstaltet. er lacht.“⁵ Die Figur Simone Machard erlebt Brutalität ähnlicher Art. Der Spruch, der sie verurteilt, ist von nämlichem drastischen Realismus. Seghers und Brecht hielten sich an die Prozessakten aus Rouen. Cassandra wird in Mykene ermordet, Jeanne d’Arc in Rouen verbrannt, Simone in einer Irrenanstalt entsorgt.

Die Frage bleibt: Woran scheitert Brechts Cassandra-Plan? Wieso schwenkt er über zum Jeanne d’Arc-Stoff in der Figur einer Simone Machard? Es ist die Katastrophe

der unerwarteten und vor allem so schnellen Niederlage Frankreichs, die überall intensiv diskutiert wird und vollkommen rätselhaft erscheint. Sie ergibt für Brecht ein soziales Material, das aus dem Cassandra-Komplex so kaum zu gewinnen wäre, aber für die Einschätzung des weiteren Kriegsverlaufes in Frankreich doch von erheblicher Wichtigkeit zu sein scheint. Es sind zunächst die Stimmen Jeanne d’Arcs und dann die der Simone Machard, die als Stimmen des Volkes zu deuten sich anbieten, also keine Orakelsprüche, die leicht abzutun wären. Es ist dann aber vor allem eine Kriegslandschaft, die Besetzung eines Landes, nicht etwa nur die Zerstörung und Plünderung einer Metropole wie Troja, die bedacht sein will. Brecht zählt im Kampf zweier Länder gegeneinander zum komplexen sozialen Material die Beobachtung, dass die Beherrschten beider Länder gemeinsame Interessen haben, aber ebenso die herrschenden Schichten. „Der Besitzer und der Räuber stehen Schulter an Schulter gegen diejenigen, welche das Eigentum nicht anerkennen – die Patrioten.“ (GBA

4 Francis Bacon: Cassandra oder die freimütige Rede. In: F.B., Weisheit der Alten. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 13f.

5 BBA 529/54.

27, 37; 19.12.41) Vor dem Feind soll alles versteckt oder verbrannt werden. Simone handelt in diesem Sinn. Sie sorgt dafür, dass die Benzinvorräte den deutschen Eroberern nicht in die Hände fallen. Ihr Patriotismus ist absolut und auch wirksam, deshalb auch gefährlich für die eigenen Landsleute, denen diese Vorräte gehören. Eine solche Interessenlage führt zu der schon früh sich abzeichnenden Kollaboration in Frankreich, gegen die Simone naiv ankämpft und der sie schließlich unterliegt.

Der soziale Gehalt des Cassandra-Stoffes kennt solche Verwerfungen nicht. Brecht gibt der antiken Seherin einzig die Ahnung, wie wenig „vorbereitet auf Abwehr ihre Umgebung“ ist. Schon die nächste Ahnung Kassandras, wie sich unter den „kommenden Verhältnissen die Menschen ändern werden“, klingt eher nach Opportunismus und Anpassung in einem eroberten Frankreich als nach antiker Wirklichkeit. Cassandra wird nach dem Fall Trojas Sklavin Agamemnons. Der Handlungsspielraum einer Cassandra ist im Vergleich zu den Widerstandsheldinnen wie Antigone oder Jeanne d'Arc sehr begrenzt.

Bacons Hinweis auf die vergebliche Rhetorik eines Cato im römischen Senat ist ein abgründiger Vorgriff auf Brechts Durchführung einer solchen vergeblichen Rhetorik in Frankreichs Niederlage. Im letzten Gefecht gegen Cäsar, im Zufluchtsort Utica in Afrika, konnte Cato die Sklaven der Geschäftsleute gegen den Willen ihrer Herren nicht in Freiheit setzen, um genügend Soldaten zu gewinnen. Die Geschäftsleute wollten auf ihr Eigentum nicht verzichten, sahen sie doch reelle Chancen, sich mit Cäsar auszugleichen. Die republikanischen Senatoren in Utica flüchteten, Cato brachte sich um, die Geschäftsleute kooperierten mit Cäsar. Für Brecht war eine solche Kollaboration wohlhabender Schichten in Frankreich mit dem eindringenden Feind aus Deutschland hauptur-

sächlich für die schnelle Niederlage Frankreichs 1940. Reich und reich gesellt sich gern – eine solche Wahrheit konnte selbst die Rhetorik eines Cato nicht aushebeln, auch der Patriotismus der „kleinen Magd“ Simone Machard nicht, und Cassandra kam nicht einmal in ihre Nähe.

Schwierigkeiten der Wahrheit

Von den *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* aus Brechts berühmtem Traktat stimmen viele mit Bacons Anmerkungen zur Rhetorik einer Cassandra überein. Der Mut, die Wahrheit zu äußern, ist bei der Priesterin Cassandra habituelle Profession. Cassandra ist kein Opfer staatlicher Repression. Es ist die Mutter, die Verschwiegenheit fordert. Die Klugheit, die Wahrheit zu erkennen, diese hatte sich Cassandra von Apoll erbeten. Cassandra ist geradezu der Inbegriff der Wahrsagung. Die Kunst, die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe, daran scheitert Cassandra bei Bacon wie bei Brecht. „Etwas Licht, und es treten Menschen in Erscheinung als Verursacher der Katastrophen!“ (GBA, 22,1; S. 79) Brecht spielt hiermit an auf die großen Erdbeben der Natur, die für die einen als von Gott verursacht erscheinen, also als Schicksal einfach hinzunehmen sind, vielleicht sogar als Strafe, aber für den Bauingenieur beherrschbare Probleme darstellen hinsichtlich von Baukonstruktionen und Baumaterialien, um die Folgen für den Menschen abzumildern. Baukunst ist eine handhabbare Wahrheit. Nach Bacon erreichen die Ratschläge Kassandras nicht die Ebene des gesellschaftlichen Nutzens, nicht in der Verteidigung der Stadt, nicht in der Rettung des Herrscherhauses. Die vierte Schwierigkeit besteht für Brecht im Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird. Cassandra ist für Bacon geschwätzig und läuft nach Brecht freimütig in allen Gesellschaftsschichten umher, von den Fürsten bis zu den Fischern, und breitet ihre unangenehmen Wahrheiten aus. Es fehlt ihr gänzlich damit

jegliche List, die Wahrheit unter viele zu verbreiten, es fehlt ihr ja jede Strategie und jede konspirative Bemühung. Bacon spottet über die Durchschlagskraft eines Aussichtsturms. Der Schaden eines so freimütigen Redens wie das einer Cassandra sei größer als ihr Nutzen.

Bacon wie Brecht urteilen in diesem Stil wie moderne Parteistrategen über eine Cassandra, die unter ihrer Erfolgslosigkeit selbst am meisten leidet. In der *Orestie* von Aischylos hatte der Chorführer über Cassandra noch feststellen müssen, ein Dämon zwingt sie, Arges zu sagen, so dass sie nur noch Klagelieder zu singen habe. Das ist die Folge der Strafe des Gottes Apollon. Bacon und Brecht haben diesen Mythos entfernt und damit Cassandra zu einer energischen Wahrheitssucherin und öffentlichen Mahnerin umgedichtet. Bacon urteilt über Cassandra aus der Sicht eines pragmatischen Empirismus, dem die Vorstellung eines bösen Dämons, also eines Kakodämons, völlig fremd ist. Auch Brecht kann mit einem bösen Dämon bei Cassandra, der für ihre Trauerklagen verantwortlich sein sollte, nichts anfangen. Er lässt sie heiter und freundlich ihre dunklen Ahnungen verbreiten, ganz im Geist eines Agathondämons, wie ja auch Apoll eher ein Gott der Harmonie ist oder, wie Bacon im Blick auf Cassandra feststellt, eine Instanz für Maß und Zeit. Brechts empirischer Realismus verortet eine Cassandra mit Erkenntnislust in einem Kriegsmilieu, das er schon in *Mutter Courage* erprobt hatte.

Regeln des Vorkriegs

Was damit von Cassandra bleibt und ewig aktuell sein könnte, ist dennoch viel. Es ist in der Form die Kunst der Ahnung sozialer Entwicklungen und im Gehalt die Nennung kriegsrischer Anbahnungen. Für beides steht Christa Wolfs *Kassandra* exemplarisch. „Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg.

Falls es da Regeln gäbe, müsste man sie weitersagen. In Ton, in Stein eingraben, überliefern. Was stünde da. Da stünde unter andern Sätzen: Laßt euch nicht von den Eignen täuschen.“⁶ Die Eignen in diesem Fall sind die Palastbewohner. Und ist Helena tatsächlich von Paris geraubt worden? Gibt es den Kriegsgrund überhaupt? Cassandra, die Weise, ist völlig verwirrt. Falls es Regeln für die Wahrheit gäbe – so vorsichtig formuliert Christa Wolf und bekräftigt damit die Weisheit, die besagt, dass es das eine materielle Wahrheitsprinzip für alles in dieser Welt nicht gibt. Gleichwohl gibt es mehr als die *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, die Brecht für uns durchforstet und illustriert hat und Bacon für alle zuvor schon in seinem System der Trugbilder, der Idola der Gewohnheiten, der Tradition, der Öffentlichkeit und des Verstandes, vorgestellt hatte. Die antike Cassandra lebt gefeit vor diesen Täuschungen und Trugbildern, einsam, traurig, todesbereit. Brechts Cassandra hätte alle Schwierigkeiten beim Verbreiten der Wahrheit, gegen alle Trugbilder ankämpfend, durchleben müssen, und das heiter in einer Stadt der ewig Blinden. Das scheint selbst Brecht ein Zuviel an Mythenkorrektur gewesen zu sein. Das Vorbild Jeanne d'Arc blieb in seinen Analogien der naheliegende Ausweg. In der Gestalt der Simone Machard, der „kleinen Magd“, fand Brecht sein Maß an nationalem Patriotismus – für Frankreich.

Heute wäre die Spannung zwischen einer Unabwendbarkeit im Ganzen und einer Veränderung im Konkreten bei der Klimaentwicklung gut ablesbar. Kassandras düstere Voraussagen wären sehr nötig, aber ihre Verzweiflung wäre nicht hilfreich. Es gibt keine Welt der ewig Blinden, nicht einmal eine ganze Stadt. Wir können uns Cassandra vorstellen als eine junge Aktivistin. ♣

6 Christa Wolf: *Kassandra*. Erzählung. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1983, 76f.

AUGSBURG ALIAS MAHAGONNY

Fragen an Regisseur Jochen Biganzoli und Dramaturgin Sophie Walz



Mirko Roschkowski als Jim Mahoney in der weithin ausverkauften Inszenierung am Augsburger Staatstheater (Foto: Jan-Pieter Fuhr)

- Das Staatstheater nennt „Mahagonny“ einen „ganz großen Klassiker des 20. Jahrhunderts“, das ist sicher erst mit dem zeitlichen Abstand so deutlich geworden. Wessen Idee war diese Stückwahl, und wer ist auf wen zugekommen?

Walz: Es war der Wunsch des Staatstheater Augsburg, die Oper von Kurt Weill und Bertolt Brecht „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ auf den Spielplan zu setzen: Zum einen, da es sich um ein spannendes Werk großer Wirkmächtigkeit handelt, zum anderen da damit das Staatstheater Augsburg einen weiteren Beitrag zur Pflege des Brecht-Erbes in der Brechtstadt Augsburg leisten möchte.

- Fast 100 Jahre alt, aber verstaubt wirkt das nicht, oder? Eher prophetisch?

Biganzoli: Die Infragestellung eines kapitalistischen Systems ist in einer Welt des Turbokapitalismus, Trumpismus, dem Erstarren von Oligarchien etc. weiterhin virulent. Doch besonders die aufgeworfene Fragestellung nach „Where shall we go?“, also die Suche nach einer Überwindung des Utopieverlusts, ist aktueller denn je.

- Das Ortsschild „Augsburg“ wird gleich zu Anfang der Aufführung überschrieben mit „Mahagonny“. Das Stück spielt hier und heute? Die englischen Namen für die Holzfäller wurden aber beibehalten?

Biganzoli: Wie so häufig bei Brecht werden auch in „Mahagonny“ Prinzipien verhandelt und diese lassen sich mit englischen Namen, einem Bezug zu einer „Universal-sprache“, deutlicher betonen.

Walz: Außerdem haben sich in der Rezeptionsgeschichte eher die englischsprachigen Namen durchgesetzt und erscheinen uns daher geläufiger.

- Die vier Holzfäller (ausgenommen Jim Mahoney) wirken in Statur und Körpersprache eher nicht wie wettergegerbte Waldarbeiter. Was ist die Intention?

Biganzoli: Auch hier geht es um die Idee der Prinzipien. Für mich stehen die Holzfäller für eine arbeitende Bevölkerung, für Menschen aus einer „Arbeiterschicht“. Es könnte also jede:r sein und eben als solche Menschen zeigen wir Jim Mahoney und seine Freunde.

- Zentrale Techniken des epischen Theaters entfallen hier, etwa die Zwischentitel vor

jeder Szene, und gespielt wird im ersten Akt vor allem aus dem Zuschauerraum heraus, also nicht Distanz zum Geschehen, sondern eher emotionale Nähe?

Walz: Kurt Weill sprach durchaus nicht nur von räumlicher Distanz, sondern wünscht sich für

diese Oper u.a. darstellerisches Spiel im Orchestergraben. Und er komponierte Musik, die uns emotional immer wieder vereinnahmt.

Biganzoli: Daher spielen wir in der Inszenierung mit den Mitteln von Distanz und Nähe. Ein großer Teil des Abends findet im Zuschauerraum statt. Damit erzeugen wir emotionale durch räumliche Nähe, da man sich der Geschichte weniger entziehen kann. Trotzdem nutzen wir bei ausgewählten Szenen, wie z.B. „Fressen“ und „Liebesakt“ auch das Mittel der Distanz, um das Publikum die vorherige Vereinnahmung als Spiegel vorzuhalten.

- Es gibt Projektionen, wie schon in der Uraufführung, und Sie setzen auch Filme ein, aber die kommentieren hier nicht die Handlung, sondern ergänzen oder veranschaulichen sie?

Walz: Meiner Ansicht nach besitzen die Videos in der aktuellen Inszenierung am Staatstheater Augsburg sowohl eine kommentierende als auch die Handlung ergänzende Funktion.

Biganzoli: Man kann sie zusammenfassend als Erweiterung des Theaterraums bezeichnen. Zum einen zeigen wir in den Videos



Die Frage, wo die gesellschaftliche Entwicklung hingehen kann, stellt die Inszenierung dem Augsburger Publikum sehr direkt.
(Foto: Jan-Pieter Fuhr)

szenische Momente, die außerhalb des Bühnenraums spielen – den Autoschaden, die Garderoben der Mädchen, das Telefonat mit Jenny – zum anderen erweitert es mit assoziativem Material zu „Fressen“, „Boxen“ und „Liebesakt“ den gedanklichen Raum.

- Es gibt zahlreiche Streichungen, z.B. die Demonstration am Schluss – Zeitgründe oder Inhaltliches?

Biganzoli: Für den Schluss des Werkes wollen wir den Fokus auf die alles zusammenfassende Frage „Where shall we go?“ legen. Statt die Vielzahl an Stimmen der Demonstrationen sichtbar zu machen, gehe ich davon aus, dass sich diese in den Köpfen des Publikums auch ohne die konkrete Darstellung herstellen.

Walz: Außerdem hoffen wir durch die am Schluss abstrahierte, assoziativ weitergedachte Darstellung der Demonstration sowohl emotionale Nähe als auch ein „analytisches“ Auseinandersetzen im Publikum anzuregen. ¶

(Die schriftlichen Antworten auf meine Fragen kamen am 24.2.25, mf)

DAS STAATSTHEATER AUGSBURG BEIM BRECHT-FESTIVAL: „AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“

Andreas Hauff

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ ist und bleibt eine Herausforderung für die Theaterbühne. Das liegt mit daran, dass Weills und Brechts Oper in Deutschland vor 1933 im Grunde eine Art „Work-in-Progress“ blieb, angefangen von der Vorstufe, dem Baden-Badener „Mahagonny-Songspiel“, über die Leipziger Uraufführung der Opernfassung von 1930 bis hin zur Berliner Version von 1931, bei der Weill Änderungen für Lotte Lenya in der Rolle der Jenny vornahm. Obwohl den Theatern damit Spielraum bleibt, gelingen Inszenierungen der Oper selten wirklich. Oft wirkt zumindest einer der drei Akte langweilig oder belanglos, und der Spannungsbogen bricht.

Die Neuinszenierung in Augsburg packt das Publikum tatsächlich von Anfang bis Ende. Das liegt zum einen an der hervorragenden, sehr differenzierten Wiedergabe der Musik durch die Augsburger Philharmoniker – in der besuchten Aufführung unter dem Dirigat von Annalena Hösel –, der sängerisch ausgezeichneten und typengerechten Besetzung der Hauptrollen und dem engagiert und präzise mitwirkenden Opernchor. Man hört viele Zwischentöne – zum Beispiel, wie Weill über Gesänge von schlagerhafter Fröhlichkeit eine beunruhigende Spur von Melancholie oder Trauer legt. Zum andern überzeugt das Inszenierungsteam, zu dem der Regisseur Jochen Biganzoli, der Bühnenbildner Wolf Gutjahr, die Kostümbildnerin Katharina Weissenborn, die Videokünstlerin Jana Schatz, der Lichtregisseur Dominik Scharbow und die Dramaturgin Sophie Walz gehören. Den ersten Auftritt des Gangstertrios erlebt das Publikum über Video, man sieht ihr Auto nach Augsburg einfahren und nach einem Motorbrand im Foyer des Theaters stehenbleiben. Leokadja Begbick (Kate

Allen), Dreieinigkeitsmoses (Shin Yeo) und Fatty (Haozhou Hu) errichten ihre Vergnügungsstadt Mahagonny denn auch mitten im Theater. Sie agieren vor dem Orchestergraben und reden das Publikum werbewirksam an. Das weibliche Vergnügungspersonal und die männlichen Vergnügungssuchenden kommen auch über den Zuschauerraum.

Als ganz unterschiedliche Typen sind die vier befreundeten Holzfäller aus Alaska gezeichnet. Wir erleben fast hautnah mit, wie Bill (Wiard Witholt) Gefallen an Jenny (Sally du Randt) findet, sie ihm aber zu teuer ist, und wie sich erst dann eine Beziehung zwischen Jenny und Jim (Mirko Roschkowski) anbahnt. Wir verstehen auch den Koller, den Jim nach Tagen voller Müßiggang und Genuss verspürt: „Etwas fehlt“. Fatalerweise ist es der bedrohliche Hurrikan, der ihn auf das Motto „Du darfst“ bringt: Erst im Exzess kommt der Mensch wieder zu sich – ein Rezept, das die Mahagonny-Bewohner nur allzu gern annehmen. Jim, sensibel und sympathisch, ist da schon wieder der Außenseiter, der sich ein Clownsgesicht gemalt hat und glücklich die anderen bei ihren Aktivitäten beobachtet. Sein Kumpel Jakob (Jinjian Zhong) frisst sich zu Tode, sein Freund Joe (Avtandil Kaspeli) stirbt beim Boxkampf mit Dreieinigkeitsmoses, und zwischendurch gibt es den Liebesakt im Sekundentakt. Interessanterweise nimmt der Regisseur die Darsteller gerade hier zurück, wo es „ans Eingemachte geht“. Distanzierend reduziert er die sichtbaren Exzesse auf bruchstückhafte Videodarstellungen in einem schmalen Bildschirmstreifen. Stattdessen holt er nacheinander Hackbrett und Gitarre, die Saxofone mit einem Violinduo und schließlich die Blechbläsergruppe auf die Bühne. Chor und Solisten stehen im Anzug dabei wie im Oratorium.

Das Programmheft zitiert dazu einen Aufsatz von Walter Benjamin aus dem Jahr 1921 „Kapitalismus als Religion“. In Mahagonny ist Jim im Grunde der Religionsstifter, und ähnlich wie seinerzeit Jesus von Nazareth wird auch ihm übel mitgespielt. Nach dem Tod seiner Freunde stiftet er eine Runde Schnaps für alle, kann sie aber nicht bezahlen. Man zerrt ihn vor Gericht und verurteilt ihn deswegen in einem Schauprozess (an dessen infamem Design ein Donald Trump seine Freude hätte) zum Tod. Jenny könnte vielleicht, will aber nicht das übliche Bestechungsgeld für ihn zahlen. Wir sehen, dass sie sich eigentlich mehr für Billy interessiert. Billy verteidigt seinen Freund mit guten Argumenten. Er könnte vielleicht auch für ihn zahlen, aber er ist nun leider mal geizig. Vor der Vollstreckung darf Jim von Jenny Abschied nehmen – aber nur noch per Handy. Wir erleben, wie Jenny den Hörer abnimmt und Jim freundlich abfertigt, während sie Billy schon erwartet – eine anrührend-bedrückende Szene bis in die Details von Sally du Randts Mimik. Wir beobachten auf der Bühne, wie Jim von Fatty erwürgt wird, und im Video, wie im Krematorium sein Sarg zu Asche verbrennt. Die Mahagonny-Leute überkommt derweil die innere Leere; die unbeantwortete Frage „Where shall we go?“ aus dem Benares-Song bleibt bis zum Ende an der Bühnenhinterwand stehen. Ihnen schwant, dass sie ihren Propheten hingerichtet haben. Im Finale folgt auf die mehrmals wiederholte Liedzeile „Können einem toten Mann nicht helfen“ denn auch der fatale Schluss „Können uns und euch und niemand helfen“ – unterstrichen durch starke Verlangsamung der Musik.

Eigentlich sollen im Finale mehrere Demonstrationzüge mit verschiedenen und gegensätzlichen Spruchbändern vorkommen. Brecht, Weill und auch Caspar Neher, der Bühnenbildner, sahen am Ende der Entwicklung eine völlig polarisierte Gesellschaft vor sich. Das Augsburger Regieteam zeigt dagegen eine quälend lange Trauerfeier,

in der Jimmy-Darsteller Mirko Roschkowski als stille Ikone hinter seiner eigenen Urne steht, während die Hauptfiguren nacheinander Blumen und Kränze ablegen. Dazu ziehen die schlagerhaften Nummern des Stückes eine nach der anderen zitatzweise vorbei und münden in einen gewaltigen Trauermarsch, der in seiner Wucht dem Schluss von Richard Wagners „Götterdämmerung“ nicht nachsteht. Mit Jimmy stirbt das Modell „Mahagonny“, und mit ihm auch die Prinzipien „Du darfst“, „Geld regiert die Welt“ und „Macht geht vor Recht“. Das ist durchaus ein aktueller Kommentar zum Zeitgeschehen.

Nicht immer befolgt die Regie Brechts Regieanweisungen. Aber indem sie an manchen Stellen mehr Nähe herstellt und an anderen mehr Distanz als ursprünglich vorgesehen, schafft sie Aufmerksamkeit und holt dann doch heraus, was aus dem Stück bestmöglich herauszuholen ist: Eine spannende Kombination von Unterhaltung, Betroffenheit und Nachdenklichkeit. Das Publikum der Sonntagnachmittagsvorstellung folgt der Aufführung sehr wach und verpasst keine der eingestreuten Pointen. Eine davon verdankt sich der Regie, ist lokalpatriotisch und ein bisschen gemein und wird auch so belacht: Der Hurrikan zerstört nicht das fiktive Pensacola, sondern das ungeliebte München bis auf die Grundmauern. Das sehen wir unter anderem auf einer animierten Wetterkarte mit Unwetterwarnungen wie im Fernsehen, wie es sie 1930 natürlich noch nicht gab. Damals musste man in Deutschland auch nicht mit Unwettern dieser Größenordnung rechnen; inzwischen sind sie vorstellbar. Und so passt es ins Spiel, wenn das Publikum zur Pause ins Foyer „evakuiert“ wird und bei der Rückkehr orangene Rettungswesten erhält. Zum Glück macht der Hurrikan um die Stadt Mahagonny (=Augsburg) einen Bogen. Wir sind noch einmal davon gekommen. Aber was lernen wir daraus? ¶

DAS STAATSTHEATER AUGSBURG BEIM BRECHT-FESTIVAL: „DEINE ARBEIT HASST DICH, WEIL SIE DICH NICHT BRAUCHT“

Andreas Hauff

Zum Brecht-Festival 2025 bringt das Staatstheater Augsburg auch eine Uraufführung auf die Brecht-Bühne. „Deine Arbeit hasst dich, weil sie dich nicht braucht“ heißt das Stück von Dietmar Dath, und es ist im Grunde eine kammerspielhafte Grotteske, die uns in die dystopische Arbeitswelt der Zukunft führt. Daths zentrale Frage formuliert er selbst im Programmheft: „Warum führt digitales Werkzeug, das uns verbinden soll, zu Schäden am Gesellschaftlichen?“

Die Ausgangssituation: Vor dem wieder einmal nicht funktionierenden Aufzug eines Bürohochhauses im 11. Stock treffen sich Persephone (Christina Jung), eine aus einem östlichen Kriegsgebiet geflohene Informatik-Hilfskraft, und Lars (Jannis Roth), ein genialer, aber misanthropisch veranlagter Programmierer. Persephone informiert Lars über die neuesten Entwicklungen in der Firma. Nicht ohne subtile Ironie zitiert sie den offiziellen „Digital-Sprech“. Kern der Sache ist: Die Firma will im Rahmen einer landesweiten Initiative für nachhaltige Innovations- und Mittelstandspolitik als

vorbildlich ausgezeichnet werden. Die Bewertung erfolgt durch eine internationale Jury. Die beteiligten Firmen sollen im Zuge der Bewerbung eine Modellarbeitskraft ermitteln, die die Stärken des Betriebs verkörpert. Um Strukturen und Arbeitsvorgänge

im Hinblick auf den gesamtgesellschaftlichen Nutzen einzuschätzen, werden betriebsfremde Personen zur Beobachtung eingeladen; im Anschluss sollen sie ein Protokoll verfassen. Persephone hat mit viel Mühe ihre Vermieterin als externe Gutachterin gewonnen; ihr Chef hat zwei Freunde eingeladen: Den örtlichen Baulöwen und einen Philosophen. Lars erinnert daran, dass alle Chefs kürzlich entlassen und nach erneuter Bewerbung zu niedrigerem Gehalt wieder eingestellt wurden – und zwar als „Coaches“.

Die Folgeszenen spielen im Treppenhaus oder kleineren Räumen in verschiedenen Etagen des Hochhauses; einige Begegnungen geben indirekt Einblick in den Arbeitsalltag. Anscheinend Unausweichliches wird von den Angestellten zwar

Textprobe

JÖRN: Guten Morgen! Gehören Sie zum Betrieb hier?
INSEKT: Bssss. Nein. Ich gehöre ins naturkundliche bsss Museum.
JÖRN: Haha, witzig! Nein, ich wollte nur ... und zwar suche ich den Chef! Er wollte mir hier von ganz oben alles zeigen. Nein, ich weiß schon, es heißt nicht mehr Chef, es heißt jetzt „Coach“. Aber das sind letztlich Formalitäten. Ich bin in diesem Haus ein Gast, wissen Sie. Wegen der Initiative. Und das ziehe ich durch. Da kenne ich nix. Ich versuche ja immer, hundert Prozent zu geben. Wenn ich hier also ein Protokoll schreiben soll, dann will ich schon alles kennen! Gründlichkeit, die habe ich bei meinem eigenen Betrieb gelernt, ich, als Chef: Beton und Bauen, das sind die Fundamente, nicht? Auch von so einem IT-Laden hier. Ohne Beton und Bauen, was wäre das denn?
INSEKT: Das wäre bsss wegen paralleler Veranstaltungen eine bauliche Notlage, bei der bsss die Stellplätze in der Tiefgarage nicht in vollem Umfang bsss zur Verfügung stehen. Bitte bsss planen Sie Ihre Anfahrt entsprechend und buchen Sie Ihren Parkplatz bei Bedarf rechtzeitig im Voraus. Bsss. Und ssssolche Ssssachen.
JÖRN: Äh?
INSEKT: Ssssolche Ssssachen.



Von links: Der Unternehmer Jörn, das ausgestorbene Insekt, Bertolt Brecht, die ehemalige Berufsschullehrerin Nelleke sowie der faschistische Philosoph Nick, dargestellt von: Thomas Prazak, Sarah Maria Grünig, Patrick Rupar, Hanna Eichel sowie Kai Windhövel. Foto: Jan-Pieter Fuhr

erledigt, aber mit Zynismus quitiert. Einen Chef oder Coach bekommen wir nicht zu sehen, und es bleibt offen, ob der Effizienzwettbewerb wirklich existiert oder nur ausgerufen wurde, um die Belegschaft nach dem Prinzip des „Teile und herrsche“ zu manipulieren. Im Dialog zwischen Persephone und dem Philosophen hören wir zwei markante Sprüche zur schönen neuen Bürowelt, die von einem im Rücken des Publikums postierten Sprechchor wiederholt werden: „Chefs heutzutage ... Mit dem Fußvolk endlos plaudern, aber beim Entscheiden zaudern, so geht heute Chef.“ Und: „Wir Angestellten heutzutage ... Alle anderen belauern und sich selbst brutal bedauern, so geht heute Job!“ Lars berichtet vom neuesten KI-Tool der Firma namens KACKE; die Abkürzung steht für „Künstlicher Aufpasser bei Computerarbeit, Kantinenbewirtschaftung und Entropievergrößerung“. Persephone stellt fest: „So, wie das hier eingerichtet ist, mit den Updates und den Teams-Nachrichten und dem Aufzug, kann man eben die Arbeit

gar nicht machen, für die man eingestellt wird.“

Der Trend ins Digitale macht natürlich auch vor den Schulen nicht halt. Nelleke (Hanna Eichel), langjährige Lehrerin und Persephones Vermieterin, berichtet in einem Monolog vom Elternabend, an dem sie gastweise teilnehmen durfte. Da referierte die Schulleitung anhand von Schaudigrammen über die enormen Fortschritte in der Digitalisierung und über die Veränderungen des Lernens. Auch die Lehrkräfte werden zu Coaches, und das große Ziel ist die „Potenzialerreichung des Sollzustandes einer digitalen Ergebnis-Erfassung der Lerninhalte.“ Einzig die Deutschlehrerin verweist darauf, dass es nicht nur um Ausbildung, sondern auch um Bildung gehe. Diese Satire aufs digitale Getriebe „sitzt“, scheint mir. Stutzig macht das Ende des Berichts. Demnach verliert die Deutschlehrerin nach tumultartiger Diskussion die Fassung: „Ihr müsst sein wie Henscheid, nämlich ge-scheit! (...) schrie aus lautem

Hals die arme Frau, bevor wir sie gewalt-
sam wegmachten. Leider.“ Was das bedeu-
tet, erfährt das Publikum nicht. „Gewalt-
sam wegmachen“ passt nicht zu Nellekes
Persönlichkeitsprofil. Trotz einer gewissen
Verbitterung ist sie geprägt von Empathie
und zudem (laut Personenverzeichnis)
„esoterisch-kritischer Gesinnung“, die sie
naturgemäß mit dem sich als Macher an-
biedernden Bauunternehmer Jörn (Thomas
Prazak) in Konflikt bringt.

Anscheinend beginnt hier der Bereich,
dessentwegen Dath sein Stück „Eine
Übung in digitalem Dämonenfascismus“
untertitelt hat. Führender Protagonist die-
ser ominösen Richtung ist der Philosoph
Nick (Kai Windhövel) – einst ein Linker,
jetzt Demokratieverächter, Befürworter
eines „Insektenstaates“, geistreich bis ge-
schwätzig – und eingestandenermaßen ein
Faschist. Offensichtlich ist er nicht nur wie
die Vordenker des Trumpismus in den USA
eine geistige Allianz mit dem Silicon Valley
eingegangen, sondern betätigt sich auch
noch als Agentenführer. Sein Agent, laut
Personenverzeichnis ein „ausgestorbenes
Insekt“, ist eine hybride Kreatur aus Insekt,
Mensch und künstlicher Intelligenz, die als
überdimensionierter schwarzer Käfer auf-
recht auf zwei Beinen daherkommt. Dank
eines massiv aufgerüsteten Gehörs in ihren
beständig tastenden Fühlern verfügt sie
über die Fähigkeit, aufrührerische Gedan-
ken aufzuspüren. Sie ist außerdem direkt
an die großen Internetplattformen ange-
schlossen, deren technische Kommandos
sie lauthals weitergibt, und sie kann durch
Berührung mit den Vorderbeinen Men-
schen, denen sie begegnet, gleichschalten
– ein Schicksal, das der Baulöwe und die
Vermieterin erleiden. Szenisch ist Sarah
Maria Grünig in ihrem bizarren Kostüm,
mit ihrer insektenhaften Körpersprache
und ihrer sirrend-zischenden Artikulation
die Attraktion des Abends. Bühnenbild-
ner Robert Schweer verstärkt geschickt
den surrealistischen Akzent, wenn er im

klinisch weißen Bühnenraum die Stock-
werke des Hochhauses wie das Blattwerk
an einem Pflanzenstamm gestaltet. Imme
Kachels Kostüme für die (mehr oder we-
niger noch) menschlichen Figuren wirken
sehr typengerecht.

Den aufklärerischen Gegenpol bildet
– schließlich haben wir Festival! – Bertolt
Brecht, der mit Ledermantel, Nickelbrille
und Zigarre unverhofft die Treppe herauf-
kommt. Zunächst tarnt er (Patrick Rupar)
sich als Sigmund Freud, doch in einer Art
katholischem Exorzismus mit Weihrauch
und lateinischen Sprüchen wird er von Nick
entlarvt. (Wozu dieser Zyniker der Macht
einen kirchlichen Ritus braucht, ist nicht
so recht erfindlich.) Brecht als Brecht redet
und singt dann noch eine Weile in Brecht-
Zitaten, und Persephone pflichtet ihm bei,
bevor Nick, das Insekt, der Baulöwe und die
Vermieterin zu viert über die beiden herfal-
len und sie zu Tode beißen. Auf der Bühne
sieht das so aus, dass aus den beiden Kör-
pern Schnüre quellen, die sowohl an Kabel
als auch an Eingeweide denken lassen. Das
Täter-Quartett bekennt sich derweil zum
Datenfressen und erklärt sich für „unschul-
dig und individuell“, bevor es von der Büh-
ne abgeht. Danach erheben sich die beiden
Leichen wieder und erklären: „Wir dürfen
nicht gefunden werden.“ Gibt es doch noch
eine Chance für den verfolgten Intellekt
und die verpönte Solidarität?

Schön wäre es, wenn die beiden den geist-
reichen Zynismen des Philosophen ein we-
nig mehr Argumentation entgegensetzen
würden, oder wenn der Sprechchor seine
oft simplen Parolen wenigstens nicht so
ernst vortrüge, oder wenn überhaupt die
ganze Geschichte mit ein wenig mehr Au-
genzwinkern erzählt würde. Regisseur und
Intendant André Bückler macht aus Daths
nicht durchweg überzeugendem Text einen
durchaus interessanten Theaterabend. Aber
die Grotteske kitzelt er nicht genügend he-
raus. ¶

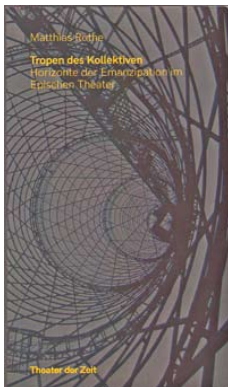
MATTHIAS ROTHE: EPISCHES THEATER UNHIERARCHISCH GEDACHT

Michael Friedrichs

Ähnlich wie für Jan Knopf in seinem jüngsten Buch ist auch für Matthias Rothe ein Ausgangspunkt das berühmte Foto von Brecht & Co. bei der Arbeit, erstellt für den *Uhu* 1927: Wie lassen sich künstlerische Prozesse zeigen, ist da nur der Einzel-Kreative oder ein Kollektiv?¹

„Tropen des Kollektiven“? Ich musste nachschlagen: „Trope“ bezeichnet den metaphorischen Gebrauch eines Wortes. Es geht um die Frage, wieweit ein künstlerisches Kollektiv, speziell im Theater, kollektiv oder hierarchisiert arbeiten kann oder muss und ob bzw. welche Unterschiede zur Arbeitsteilung im Wirtschaftsprozess bestehen können – schließlich arbeiten beide für den Markt. Hier wird durchaus auch bei Karl Marx nachgelesen. Umfangreicher, studierenswerter, arg kleingedruckter Anmerkungsapparat.

Drei Formen der Organisation von Epischem Theater untersucht Rothe: die „Piscatorbühne“ („Das Theater als Fabrik“, S. 87–108, die (mir nicht geläufige) „Truppe 31“ („Das Fließband als Utopie“, S. 108–118), und, am ausführlichsten, „Die Versuche-Gruppe“ („Die Emanzipation der Produzenten“, S. 118–144). Der Ausdruck „Versuche-Gruppe“ ist Rothes Idee, bezogen auf das Projekt der Veröffentlichungsreihe *Versuche* (ab 1930 bei Kiepenheuer).



Matthias Rothe,
Tropen des Kollektiven: Horizonte der Emanzipation im Epischen Theater, Paperback, 260 Seiten, 14 × 24 cm, Theater der Zeit Recherchen Bd. 170, ISBN: 978-3-95749-523-5, 22,00 €

„Diese Selbstdarstellungen, die eine reflexartige Zuordnung zum berühmten Bertolt Brecht unterlaufen, indem sie Stücke und Aufführungen in den Kontext einer – im Marx’schen Sinne – lebendigen und toten Arbeit vieler stellen, sind Teil

einer künstlerischen Gesamtstrategie, die vom Beginn der Arbeit an die Rezeption des Hervorgebrachten durch die professionelle Kritik und das Feuilleton mit im Blick hat. Sie irritiert die Diskurse bis heute und legt zugleich bloß, auf welchen Leitannahmen sie beruhen: Kunst ist das Werk individueller Schöpfung und als solche (geistiges) Eigentum, mehr noch [...], vor allem die Leistung männlicher Schöpfung.“ (S. 119–120)

In der Analyse wird zweimal ausführlich auf *Mahagonny* eingegangen („Eine Aufführung zeigt sich selbst“ S. 130–144; „Die Ware als Alterität (*Otherness*)“, S. 203–216). Das Gedicht von 1926 „Diese babilonische Verwirrung der Wörter“ (BFA 13, S. 356–358²) wird hinzugezogen und so interpretiert:

„Das lyrische Ich erkennt hier seine Verwicklung im Falschen, indem es sich ein ‚befreites Publikum‘ vorstellt, wohingegen das arglistige Erzählen, das immer nur auf das Folgende begierig macht, mit raffinierten Wendungen sich ganz im Falschen einrichtet.“ (S. 143)

Ein herausforderndes, gründliche Lektüre lohnendes Buch (hier aus Platzgründen nur skizziert). Zielgruppe Hauptseminar und Dramaturgie, denke ich. Hab es gleich weiterverliehen. ¶

1 Merkwürdigerweise übernimmt Rothe hier die Kritik von Fuegi, Elisabeth Hauptmann werde durch die Darstellung in diesem Foto als einzige Frau und an der Schreibmaschine marginalisiert: „ready to take down the words of a group of men“ (S. 19). Woher wisst ihr denn, dass diese Frau nicht eben jetzt ihre eigenen Ideen zu Papier bringt oder überlegt, das zu tun? Diktieren tut ihr keiner.

2 Titel und Fundstelle im Buch fehlerhaft notiert.



KREATIVWETTBEWERB

Zum 10. Mal hatte in diesem Schuljahr der Brechtkreis einen Kreativwettbewerb ausgeschrieben. Das Thema „Kinder haben Rechte“ stieß auf große Resonanz, es kamen 65 Beiträge von 350 Schülerinnen und Schülern aus dem Raum Augsburg sowie von vier Deutschklassen in Slowenien. Für die Preisverleihung (21.2.) und eine zweiwöchige Ausstellung aller



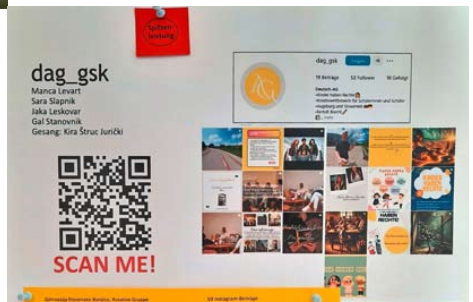
Arbeiten stellte sich die Stadtbücherei zur Verfügung. Neben Texten und Bildern waren auch 50 min. Audio- und Videomaterial eingereicht worden, dazu Beiträge auf Instagram. Nicht nur Lehrkräfte äußerten sich schwer beeindruckt vom künstlerischen Niveau. (mf) ¶

(3 Fotos oben © Bruno Tenschert; rechts: mf)

↑ „Was ein Kind gesagt bekommt“ – Brechts Gedicht, fast 100 Jahre alt, regte die 8. Klassen der Werner-von-Siemens-Mittelschule zu einem Update an – geradezu eine Art Feldforschung.

← Die Klappkästchen, beklebt mit Bildern und Sprüchen zum Thema Kinderrechte, kamen vom Gymnasium bei St. Stephan, 5. Klasse.

↓ Mit 19 Beiträgen auf Instagram erreichte die Kreative Gruppe des Gymnasiums Slovenske Konjice (Slowenien) die höchste Jury-Bewertung.





„LIEBE TANTE HELLI“: PODCAST

Gerhard Gross, der in Augsburg lebende Sohn von Paula Banholzer, will das schwierige Leben seines Halbbruders Frank Banholzer und dessen große Unterstützung durch die jüdische Familie der Helene Weigel bekannter machen; er hat dafür jahrelang recherchiert. Carmen Reichert, Leiterin des Jüdischen Museums Augsburg, hatte die passende Idee: ein 5-teiliger Podcast, unterstützt von Brechtkreis und Brechtfestival, vorgestellt 23.2. in der Brechtbühne.

Frank Banholzer, geboren 1919, durfte, weil „unehelich“, nicht bei seiner Mutter Paula aufwachsen: Deren katholischer Vater, bekannter Arzt in Augsburg, sah die „Familienehre“ bedroht. Frank wurde im Allgäu von Pflegeeltern aufgezogen, war kränklich. 1929 veranlasste Helene Weigel, dass er in die Obhut ihres Vaters nach Wien kam, wo er auch gut medizinisch betreut werden konnte. 1935 holte ihn die Mutter zurück nach Augsburg; eine Lehrstelle fand sich nur in Friedberg. Als Frank 18 war, holte ihn der Reichsarbeitsdienst, dann die Wehrmacht; er starb 1943 in Russland. Sei-

Auf dem Podium (von rechts) Giles Bennett (Zeit-historiker aus München), Kristina Dumas (Autorin des Podcasts), Michael Friedrichs (Brechtkreis), Erich Unglaub (Germanist und Friedberg-Forscher) und Carmen Reichert. Als Projektion ist Dr. Eugenie Schwarzwald zu sehen, die Leiterin der Wiener Schule, auf die Helene Weigel wechselte, nachdem sie auf ihrer früheren Schule mit Antisemitismus konfrontiert war. (Foto: © Jan-Pieter Fuhr)



Podcast z.B. unter: <https://jmaugsburg.de/veranstaltungen/podcast-liebe-tante-helli/>. Das Passfoto von Frank Banholzer stammt aus seinem Wehrpass.

nen NS-verfolgten Vater verschwieg Frank im Militär mehrfach listig, nannte als dessen Beruf „Schriftsetzer“ oder als Namen „Bert Banholzer“. – Helenes Vater Siegfried Weigl wurde gleich 1938 von den Nazis enteignet und am 28.10.1941 ins Ghetto Litzmannstadt (Łódź) verschleppt, wo er am 20.1.1942 entkräftet starb. Ein Foto von ihm ist nicht erhalten. (mf) ¶

AKTUELLE BRECHT-STÜCKE IN KARLSRUHE UND SALZBURG

Ohne Hitler-Bärtchen geht es auch

Ernst Scherzer

Zwei Theaterhäusern gebührt der eher unwillkommene Ruhm, mit ihrer Stückwahl die ganz besonders im österreichischen Heimatland des Verfassers dieser Zeilen herrschende politische Situation geradezu vorausgeahnt zu haben: „Furcht und Elend des III. Reiches“ am Staatstheater Karlsruhe, „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ am Landestheater Salzburg.

Die 27 Szenen von „Furcht und Elend“, geschrieben 1937–38 (+2 Nachzügler), wurden in ihrer Gesamtheit wohl kaum einmal aufgeführt. Für Karlsruhe lohnt ein Blick in das im Internet greifbare Programmheft, nicht nur wegen der aussagekräftigen Bilder, sondern vor allem wegen des Gesprächs mit dem in seiner russischen Heimat unerwünschten Regisseur Timofej Kuljabin hinsichtlich seines langen Zögerns zur Übernahme dieser Aufgabe, und auch die Darlegungen seines Dramaturgen Roman Dolzhanskiy über ihre Entscheidung, gerade die Titel „Der Spitzel“ und „Die jüdische Frau“ in den Mittelpunkt zu stellen.

Dabei haben sie die jeweiligen Szenen sogar noch geteilt und damit einen gewissen Handlungsbogen für ihre etwa eindreiviertel pausenlose Stunden währende Darbietung geschaffen. Nachdem die Zuschauer über unwirtliche Zugänge den Spielort erreicht haben, finden sie sich einer winzigen Guckkastenbühne gegenüber, drei oder vier Stühle sind aufgestellt, man befürchtet eine Art szenischer Lesung – was die erste Szene auch in gewisser Weise ist. Dann aber kommt die Drehbühne zum Einsatz und das Ganze entpuppt sich als alptraumhafter Bilderbogen.



„Furcht und Elend“ in Karlsruhe: Laman Leane Israfilova und Sophie-Emilia Schenk in der Szene „Die schwarzen Schuhe“; Foto: Chris Frühe

Der Hintergrund des Dritten Reiches erscheint überhaupt nicht mehr wichtig (womöglich wäre der ursprüngliche Titel „Deutschland – ein Greuelmärchen“ überhaupt der „schönere“); gegenseitiges Misstrauen, Verängstigungen, Drohungen, die Erzeugung von Feindbildern, schließlich Verstummen aus Angst vor möglichen Folgen sind ja nur allzu vertraut gewordene Zustände. Es bleibt einer Schar in rollendeckender Weise agierenden Schauspielern vorbehalten, dem Publikum womöglich gar einen Spiegel vorzuhalten, es jedenfalls zum Nachdenken zu zwingen.

So verlässt man das Theater und stößt dabei auf eine Kinderschar, die auf der benachbarten Großen Bühne des Hauses soeben eine der grausamsten Opern als Gaudium erlebt haben: Humperdincks „Hänsel und Gretel“; so leicht und frühzeitig gelingt Manipulation – womit wir schon beim nächsten Stück wären ... Denn zu manipulieren verstand

auch ein als Schicklhuber geborener Diktator, dem Brecht als Arturo Ui wenn schon nicht ein Denkmal (ja, auch das, im durchaus wörtlichen Sinn) gesetzt, so doch eine überaus dankbare Rolle für einen persönlichkeitsstarken Schauspieler geschrieben hat. Und das Salzburger Landestheater hat einen solchen in der Person von Maximilian Paier aufzubieten, am Plakat noch mit angedeutetem Hitler-Bärtchen versehen.

Im Theater, auf der bis in den Orchestergraben reichenden, die halbe Bühne (Philip Rubner) einnehmenden Treppe scheint es ein ganz anderer Mann zu sein, beinahe eine Frau – womöglich war die Regisseurin Alexandra Liedtke der Meinung, das vererblich Einschmeichelnde der Rolle stünde einer solchen besser an. Völlig nebensächlich: Wenn auch vom Typ her anders, ich stehe nicht an, ihn mit dem grandiosen Brecht-Schwiegersohn Ekkehard Schall zu vergleichen, der den Ui etwa 500-mal verkörpert hat.

Um ihn herum ein rundes Dutzend beinahe allesamt in mehrere Rollen (dabei durchaus hintergründig Christoph Wieschke sowohl als Dogsborough/Hindenburg als auch als Dullfeet/Dollfuss) schlüpfende Darsteller. Wenn der eine oder andere zu Tode kommt, dann nicht wie in anderen Aufführungen durch die Pistole oder sonst ein krachendes Instrument – nein, da platzt ein Luftballon oder es wird ein Karfiol zerstückelt. Die Begleitmusik gibt sich nicht dröhnend wie in der Mehrzahl der Brecht-Produktionen üblich geworden. Hier ist es fast schon eine Art Trauermusik mit Dowon Kim an der Geige, die nach jedem Todesfall erklingt.

Als erstaunlich mutig muss die als Bildschrift namentliche Anführung des österreichischen Beinahe-Bundeskanzlers während der Schluss-Zeilen vom noch fruchtbaren Schoß, aus dem dies kroch, bezeichnet werden; wer weiß, welche rechtlichen Folgen es gehabt hätte, wäre es Herr Kickl doch noch geworden! ¶



Oben: Maximilian Paier als Ui und Christoph Wieschke als Dogsborough; unten: das Ensemble in der Schlusszene mit aktuellen Meldungen. Fotos: Tobias Witzgall



GEGEN KRIEG UND VERGESSEN: ERWIN PISCATORS BRECHT-INSZENIERUNGEN

Helmut G. Asper

„Der radikalste Versuch, dem Theater einen belehrenden Charakter zu verleihen, wurde von Piscator unternommen. Ich habe an allen seinen Experimenten teilgenommen“, schrieb Brecht 1939 in seinem Vortrag *Über experimentelles Theater* für die Mitglieder der Studentenbühne Stockholm.¹ Die beiden Theaterreformer hatten sich Mitte der 1920er Jahre kennengelernt und wurden lebenslange Freunde, trotz mancher Konflikte und Konkurrenz. An den berühmten Piscator-Inszenierungen *Rasputin* (1927) und *Der brave Soldat Schwejk* (1928) hat Brecht mitgearbeitet, Piscator wiederum wollte Stücke von Brecht schon in der Weimarer Republik und auch im sowjetischen und amerikanischen Exil inszenieren. Aber alle Pläne scheiterten, die Piscator-Bühne musste aus finanziellen Gründen schließen,² das deutsche Emigranten-Theater in Engels kam aus politischen Gründen gar nicht zustande,³ und der 1937 im Pariser Exil von Piscator entwickelte Plan, gemeinsam mit Brecht einen *Schwejk*-Film zu schreiben, ließ sich nicht realisieren.⁴ Bei der 1945 am Dramatic Workshop in New York⁵ bereits

angekündigten englischsprachigen Aufführung (*Abb. 1*) von 9 Szenen aus Brechts *The Private Life of the Master Race* legte Piscator die Regie nieder – weil er sich bei den Proben mit Brecht verkracht hatte.⁶ Um die Aufführung zu retten, sprang der exilierte Theater- und Filmregisseur Berthold Viertel ein, der schon 1942 vier Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in deutscher Sprache in New York inszeniert hatte (*Abb. 2*).

Dieser Streit belastete die Beziehung; erst 1947 kam es wieder zu einer Annäherung, als beide überlegten, in welcher Weise sie im Nachkriegsdeutschland zusammen arbeiten könnten, um das durch die Nazi-Zeit deformierte Theater zu erneuern und zu reformieren. Brecht versicherte Piscator in einem versöhnlichen Brief, „dass von den Leuten, die in den letzten 20 Jahren Theater gemacht haben, mir niemand so nahe gestanden hat wie Du“⁷, worauf Piscator antwortete, dass auch er „keinen Autor gefunden habe bisher, der näher an der Art Theater herangekommen ist [,] wie ich sie mir vorstelle[,] als Du“⁸. Aber zu einer neuerlichen Zusammenarbeit kam es nicht mehr. 1949 schlug Piscator eine Einladung Brechts aus, nach Ost-Berlin zu kommen, um am Berliner Ensemble das Kommunistische Stück *Die Niederlage* von Nordahl Grieg zu inszenieren,⁹ und als der Regisseur 1951

USA 1939–1951. Berlin 1984, S. 123ff.

6 Kirfel-Lenk a.a.O., S. 126f.

7 Brecht an Piscator Mitte/Ende März 1947. In: GBA Bd. 29 = Briefe 2 1937–1949, S. 413.

8 Piscator an Brecht 29. März 1947. In: Erwin Piscator: Briefe. Bd. 2,3 New York (1945–1951). Hg. v. Peter Diezel. Berlin 2009, S. 69f.

9 Piscator an Brecht [April 1949]. In: Piscator: Briefe Bd. 2,3 a.a.O., S. 208ff.

1 Über experimentelles Theater. In: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 3. 1933–1947. Red.: Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1963, S. 79–106, S. 85.

2 Vgl. Erwin Piscator: Das politische Theater [1929]. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Mit einem Vorwort von Wolfgang Drews. Reinbek b. Hamburg 1963, S. 160ff., 179ff. und 233.

3 Hermann Haarmann/Lothar Schirmer/Dagmar Walach: Das ‚Engels‘-Projekt. Ein antifaschistisches Theater deutscher Emigranten in der UdSSR (1936–1941). Worms 1975, S. 63f.

4 Piscator an Brecht 25.3.1937. In: Erwin Piscator: Briefe Bd. 2,1 Paris (1936–1938/39). Hg. v. Peter Diezel, Berlin 2009, S. 71f. Dass Brecht dann in den USA 1943 *Schwejk im 2. Weltkrieg* schrieb, ohne Piscator zu beteiligen, hat diesen tief gekränkt.

5 Thea Kirfel-Lenk: Erwin Piscator im Exil in den

die USA verließ, um der McCarthy-Verfolgung zu entgehen, ging er nicht nach Ost-Berlin, sondern in die Bundesrepublik Deutschland.

Hier empfing man den Ungerufenen jedoch keineswegs mit dem Angebot, ein Theater zu leiten, vielmehr wurde er in die Provinz verbannt und musste sich mühsam zehn Jahre lang als Gastregisseur an zahlreichen Theatern durchschlagen: „Die nicht-exilierte Kulturwelt hasste diesen Salon-Kommunisten“ schrieb sein Schüler Hans-Günter Heyme in seiner zornigen Abrechnung mit den „ent-nazifizierten Kunst-Verwesern“ der fünfziger Jahre, die Piscator nur „notgedrungen hierorts Arbeit [gaben], doch wo, unter welchen Verhältnissen?“¹⁰

Trotz der Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, blieb Piscator sich treu. Der aus dem 1. Weltkrieg als Pazifist zurückgekehrte Regisseur hatte bereits in der Weimarer Republik auf der Bühne entschieden den Krieg verurteilt. Während des Kalten Kriegs in den 1950er Jahren kämpfte er leidenschaftlich gegen Wiederbewaffnung und atomare Aufrüstung, und er erinnerte in seinen Inszenierungen auch immer wieder an die Verbrechen der Nazi-Zeit, die nicht vergessen werden durften. Er hielt fest an seiner Auffassung von einem Theater, das sich einmischte in die aktuellen politisch-gesellschaftlichen Debatten. Und den Schauspielern der zahlreichen Stadt- und Provinztheater versuchte er das falsche Pathos des „Reichskanzlei-Stils“¹¹ auszu-

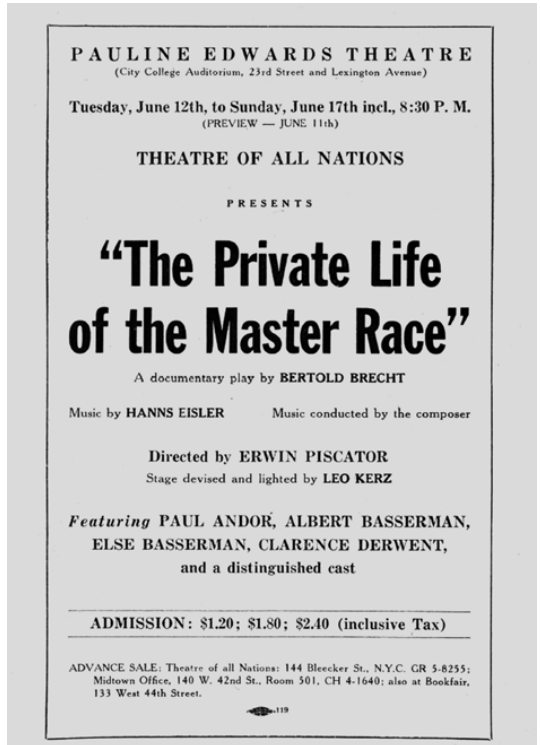


Abb. 1: Englischsprachige Inszenierung von Furcht und Elend des Dritten Reiches in New York 1945 – noch mit der Ankündigung von Piscator als Regisseur.

treiben und sie zu einem episch-sachlichen Stil zu führen.

Dabei musste er bei seiner Stoff- und Stückwahl vorsichtig sein und eine offene Stellungnahme für den Sozialismus vermeiden, wie er Brecht brieflich andeutete, der ihm 1952 Nordahls Kommune-Stück geschickt hatte: „Ich kann es jetzt nicht machen – alle Tätigkeit hier würde damit beendet sein – und das wäre nicht gut.“¹² Eine Einladung von Ida Ehre, 1955 an den Hamburger Kammerspielen *Happy End* zu

10 Nachwort: Hansgünther Heyme über E. P. In: Erwin Piscator: Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915-1966. Ausgewählt u. bearbeitet von Manfred Brauneck und Peter Stertz. Reinbek b. Hamburg 1986, S. 457-464, S. 457.

11 Berthold Viertel: Der Reichskanzlei-Stil. In: Berthold Viertel: Die Überwindung des Übermenschen. Exilschriften. (= Studienausgabe Bd. 1). Hg. v. Konstan-

tin Kaiser u. Peter Roessler, Wien 1989, S. 275-277, S. 276.

12 Piscator an Brecht 24. März 1952. In: Erwin Piscator: Briefe. Bd. 3,1: Bundesrepublik Deutschland (1951-1954). Hg. v. Peter Diezel. Berlin 2011, S. 83f.

CITY COLLEGE AUDITORIUM, 23rd St. & Lexington Ave.
JUNE 11th to JUNE 17th incl.
THEATRE OF ALL NATIONS
Charles Field, Ernest Roberts, Administrative Directors
presents
"THE PRIVATE LIFE OF THE MASTER RACE"
A documentary play by Bertold Brecht
English Version by Eric Russel Bentley
Music by Hanns Eisler
Conducted by Josef Schmid
Directed by **BERTHOLD VIERTEL**
Stage devised and lighted by Leo Kerz
CAST (in order of their appearance)

1st Part

1st Scene: The Betrayal Woman: Vilma Kurer
Man: John A. Topa
Parlor Maid: Elaine Stritch
Cook: Eda Reiss-Merin

2nd Scene: The Chalk Cross S.A. Man: William Malten
Chauffeur: Paul Andor
Worker: Dwight Marfield
Social Democrat: Theo Goetz
Non-Political Man: Shepard Menken

3rd Scene: Prisoners Mix Cement Communist: Lothar Rewalt
Pastor: Brainerd Duffield
S.S. Guard: Ludwig Roth

2nd Part

1st Scene: The Jewish Wife Jewish Wife: Vilma Kurer
Husband: Brainerd Duffield
Judge A: Clarence Dewent
Judge B: Lothar Rewalt

2nd Scene: In Search of Justice Prosecutor: Paul Andor
Attendant: Harry Simberg
Police Inspector: John A. Topa
Wife: Elie Baserman
Husband: Albert Baserman

3rd Scene: The Informer Boy: Werner Friedman
Maid: Margaret Bell

3rd Part

1st Scene: The Box Woman: Eda Reiss-Merin
Young Woman: Margaret Bell
Young Worker: Robert Carriacat
Boy: Eugene Granof
Girl: Iris Swarzman
2 S.A. Men: Ludwig Roth, William Malten

2nd Scene: The Sermon on the Mount Dying Man: Dwight Marfield
Wife: Elizabeth Neumann
Son: Klaus Koltmar
Pastor: Paul Andor

3rd Scene: The Plebiscite The Woman: Hester Sondergard
The Worker: Lothar Rewalt
Young Worker: Shepard Menken

Narrator: Maurice Ellis
Ballad Singer: Robert Penn
Assistant Director: George George
Stage Manager: Edward Greer
Assistant Stage Manager: Myrna Seld

THEATRE OF ALL NATIONS
144 Bleecker St., New York 12, N. Y. Tel.: GRamercy 5-8255

Abb. 2: Inszenierung in New York 1945 – jetzt unter der Regie von Berthold Viertel.

inszenieren, lehnte Piscator ab, weil er diese „Nachgeburt der Dreigroschenoper“ einfach schlecht fand.¹³ Nach den gescheiterten Aufständen in der DDR 1953 und in Ungarn 1956 wurde Brecht von westdeutschen und österreichischen Theatern boykottiert, und es war ohnehin kaum möglich, Brecht-Stücke in der BRD zu inszenieren,

13 Piscator an Ida Ehre 18. Okt. 1955. In: Erwin Piscator: Briefe. Bd. 3.2: Bundesrepublik Deutschland (1955–1959). Hg. v. Peter Diezel. Berlin 2011, S. 158.

doch als Mitglied des *Arbeitskreises Bertolt Brecht* unterstützte Piscator in dieser Zeit die Verbreitung von Brechts Werk in der BRD.

Erst vier Jahre nach Brechts Tod hatte Piscator endlich Gelegenheit, ein Stück des Freundes zu inszenieren. Er sollte zur Eröffnung des Neubaus des Staatstheaters Kassel 1960 eigentlich Guntram Prüfers Drama *Die Versuchungen des Giordano Bruno* uraufführen, trat jedoch wegen Mängeln am Stück von der Regie zurück.¹⁴ Als Ersatz inszenierte er *Mutter Courage und ihre Kinder*, das in Kassel zuletzt 1950 aufgeführt worden war und nach dem Ende des zweiten Brecht-Boykotts das meistgespielte Stück Brechts in der BRD geworden war. Dass Piscator erstmals ein Brecht-Stück inszenierte, erregte bundesweit Aufmerksamkeit. Der Kasseler Chef-dramaturg Hans Joachim Schaefer stellte im Programmheft ausführlich die Freundschaft und Zusammenarbeit von Brecht und Piscator in den 20er Jahren sowie die Entwicklung des epischen Theaters dar,¹⁵ wobei er sich vor allem auf Piscators Buch *Das politische Theater* und auf Brechts Vortrag *Über experimentelles Theater* stützte, der 1959 erstmals veröffentlicht worden war. Dabei betonte er sowohl die Bedeutung von Piscators Bühnexperimenten für die Entwicklung von Brechts Theorie des epischen Theaters, als auch Piscators lebenslangen Kampf gegen Krieg und Aufrüstung.

14 Klaus Wannemacher: Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen. Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951–1966). Tübingen 2004, S. 135f.

15 Hans Joachim Schaefer: Piscator und Brecht. Politisches und episches Theater. In: [Programmheft] Staatstheater Kassel 1959/60 Hef 20. S. 7–12. Erwin Piscator-Center 38 (ab jetzt: EP-C), Archiv Akademie der Künste (ab jetzt: AdK).

„... eine finstere Geschichte“¹⁶: *Mutter Courage und ihre Kinder* (Kassel 1960)

Piscator inszenierte Brechts *Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* (Abb. 3) in der Tat als radikale Verurteilung des Kriegs und als aktuelle Warnung vor dem Wettrüsten im Kalten Krieg. Schon im Programmheft wird ein Bogen geschlagen von dem im Stück verhandelten historischen Krieg zur Gegenwart: Ein *Das Elend des Krieges* überschriebenes langes Zitat aus Schillers *Geschichte des 30jährigen Krieges* ist illustriert mit einem Foto deutscher Truppen 1942 im *Winter in Russland*, und eine ausführliche Statistik erinnert an die Millionen Opfer der beiden Weltkriege.¹⁷ Die aktuelle militärische Aufrüstung wird scharf kritisiert mit der Fotomontage *Krieg und Frieden*,¹⁸ in der die Baukosten von Kriegsmaterial wie Bombenflugzeuge und Panzer gegenübergestellt werden den Kosten für ein Krankenhaus oder eine Arbeitersiedlung. Diese Fotomontage ist ein Zitat aus dem Band *Theaterarbeit*¹⁹

des Berliner Ensembles und verweist ebenso wie Teo Ottos Entwurf des Planwagens der *Courage* auf der Titelseite des Programmhefts darauf, dass Piscator sich ganz bewusst an das von Brecht entwickelte *Couragemodell* anlehnte. Tatsächlich hatte er zur Vorbereitung seiner Inszenierung den Chefdramaturgen des Berliner Ensembles, Joachim Tenschert, gebeten, ihm den Band *Theaterarbeit* zu schicken, und er besuchte im Januar 1960 selber die *Courage*-Aufführung im Berliner Ensemble, die von 1949 (ab 1951 in der Neuinszenierung)²⁰



Abb. 3: Piscators erste Brecht-Inszenierung in Kassel 1960.

bis 1961 405mal gespielt wurde mit Helene Weigel als Mutter Courage. Geradezu eine Hommage an die „Liebe Helli“, wie Piscator sie in seinen Briefen anredete, ist das im Programmheft abgedruckte *Lied der Mutter Courage* neben einem großformatigen Foto von Helene Weigel, die als Courage am Ende allein den Planwagen zieht.

Ein Grund für Piscators positives Verhältnis zu Brechts *Couragemodell* war wohl auch, dass Helene Weigel ihm Brechts Manuskript *Über experimentelles Theater* geschickt hatte, das Piscator bis dahin nicht kannte und in dem er sich von Brecht richtig gewürdigt sah: „Freute mich über Brecht’s Stockholmer Rede aus dem Jahr 1939. Endlich!

Mitte März. In: Erwin Piscator: Briefe. Bd. 3,3: Bundesrepublik Deutschland (1960–1966). Berlin 2011, S. 16f.

16 Bertolt Brecht: Prolog. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘. Frankfurt a.M. 1982, S. 47
17 Programmheft a.a.O., S. 3–5.
18 Programmheft a.a.O., S. 6.
19 Berliner Ensemble – Helene Weigel (Hg.): Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. 2. durchges. u. erw. Ausgabe. Berlin 1961, S. 284.
20 Piscator an Joachim Tenschert 9.1.1960 [bis] ca.

So war auch unser richtiges Verhältnis!“ schrieb er geradezu triumphierend an den Kritiker Herbert Ihering,²¹ der seine und Brechts Theaterarbeit bereits der Weimarer Republik kritisch begleitet hatte.

Die Anlehnung Piscators an die Modellaufführung unterstreichen im Programmheft auch der vollständige Nachdruck der *Fabel* mit den ausführlichen Szenenanweisungen und Überschriften aus *Theaterarbeit*, sowie Brechts *Hinweise zum Verständnis des Stücks*, dass die *Courage* nichts lernt und eine Aufführung der Chronik zeigen soll, dass „der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Dass er darum bekämpft werden muss.“²²

Im Bühnenbild fügte Piscator dem Brechtschen Modell typische Elemente der Piscator-Bühne hinzu, die dazu dienten, den Kampf gegen Krieg und Aufrüstung zu aktualisieren: „Zur Linken der Bühne ließ er [d.i. Piscator] ein Spruchband aufhängen mit Brechts bekanntem (wenn auch fürchterlich vereinfachendem) Ausspruch, nach dem der Krieg in den Diskussionen immer wieder als ein zeitloses Abstraktum auftauche, ‚was immer wir tun mochten, ihn als eine Summe geschäftlicher Unternehmungen darzustellen.‘ Zur Rechten ließ Piscator ein Schaubild aufhängen“,²³ nämlich die auch im Programmheft abgedruckte Fotomontage *Krieg und Frieden*. Mit Tafeln, Spruchbändern, Projektionen und Filmen, die zur Belehrung und Aktualisierung dienten, hatte Piscator bereits in den 1920er Jahren die Bühne erweitert,²⁴ und er

setzte diese Mittel auch in seinen Inszenierungen in den 1950er Jahren ein, was ihm häufig als veraltet und als Propaganda vorgeworfen wurde, so auch bei *Mutter Courage*: „Hier wurde die Szene zum Tribunal, zur einseitigen Propaganda.“ schrieb ein Kritiker über die Fotomontage: „Der amerikanische Stern war auf dem Bomber deutlich zu sehen, von Hammer und Sichel war nichts zu sehen.“²⁵ Und so abstrus es klingt, einen anderen Kritiker erinnerten Piscators „riesige Plakatwände (...) penetrant an Beeinflussungsmethoden des Dritten Reiches und den roten Nachbarn“²⁶ – womit deutlich wird, gegen welche Vor-Verurteilungen Piscator sich in der BRD verteidigen musste. Bei *Mutter Courage* beließ der Regisseur es nicht bei diesen beiden Schaubildern, im 2. Bild ließ er über dem Zelt des Feldhauptmanns eine große Landkarte mit den Truppenbewegungen aufhängen, und die jedem Bild vorangestellten Inhaltsangaben wurden gekürzt auf heruntergelassene Transparente projiziert. Das von Ekkehart Grübler gebaute Bühnenbild lehnte sich an die Modellaufführung an, jedoch wurden auf einem Rundhorizont aus grobem Sackleinen Landkarten mit dem Weg der *Courage* projiziert. Wie in Berlin gab es auf der vom Marketenderwagen beherrschten Bühne nur wenige Versatzstücke und auch die Szenenarrangements sind sehr ähnlich, was die zahlreichen Fotos der Inszenierung ebenso belegen wie die Beschreibungen der Kritiker. Besonders auffällig ist das im 4. Bild mit dem Offizierszelt in der Mitte, vor dem rechts die *Courage* sitzt, oder der Bühnenaufbau im 11. Bild, der geradezu identisch ist mit dem *Couragemodell*: Auf der linken Seite ist der Stall, auf dessen Dach Katrin klettert und trommelt, rechts sind Bauern-

21 Piscator an Herbert Ihering 17.4.1959. In: Piscator: Briefe Bd. 3, 2 a.a.O., S. 645f.

22 Programmheft a.a.O., S. 2f.

23 Curt Kersting: *Mutter Courage* und ihre Kinder. Zu Erwin Piscators Bert-Brecht-Inszenierung im Kasseler Staatstheater. Waldeckische Landeszeitung 22.2.1960. Erwin Piscator-Sammlung 273 (ab jetzt: EP-S), AdK.

24 Vgl. Friedrich Wolfgang Knellessen: *Agitation auf*

der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten 1970 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 67).

25 Kersting a.a.O.

26 Dieter Westecker: „Mutter Courage und ihre Kinder“ im Staatstheater: Piscators erster Brecht. In: Kasseler Post 22.2.1960. EP-S 273, AdK.

haus und dahinter der Wagen, vor dem die Soldaten und die Bauersleute stehen. Die kleine 6-Mann-Kapelle für die *Courage*-Musik Paul Dessaus war für das Publikum sichtbar „im Frack auf der Vorbühne“ platziert.²⁷ Auf das von Dessau vorgesehene „Wanzenklavier“²⁸ verzichteten Piscator und der musikalische Leiter Wolfgang Jeremias, doch wurden mit der Besetzung Trompete, zwei Flöten, Akkordeon, Gitarre und Schlagzeug die „Songs und Zwischenmusiken mit aller notwendigen Schärfe und Aggressivität realisiert.“²⁹

Als Textvorlage benutzte der Regisseur die im Suhrkamp-Verlag erschienene Einzelausgabe des Stücks, dessen Seiten für sein Regiebuch quer auf DIN A4-Seiten aufgeklebt und mit Bindfaden zusammengebunden wurden.³⁰ Um die Aufführungszeit auf (immer noch!) vier Stunden zu begrenzen, musste Piscator Kürzungen vornehmen. Besonders auffällig ist, dass er das 5. und 10. Bild komplett gestrichen hat – wobei letzteres wohl erst kurz vor der Premiere wegen Überlänge ausgelassen wurde, denn die ausführliche Fotodokumentation der Aufführung³¹ enthält ein Foto der Szene. Stark gekürzt hat Piscator den Beginn des 3. Bildes, und bei den Songs hat er mehrfach ganze Strophen gestrichen. Die Dialoge sind durchgängig verknüpft, die wenigsten Striche weisen das 1. Bild und das 11. Bild mit Kattrins Aufstand aus. Ganz Brechts Intention folgend, zeigte Piscator in dieser Szene, dass es gerade die schwächste

Person ist, die entschieden Widerstand leistet. Die Bearbeitung Piscators ist fokussiert auf die Kriegsthematik und verdeutlicht die These, dass der Krieg eine „Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln“ ist und dass der „g‘meine Mann“, wie es zum Schluss im *Courage*-Lied heißt, die einfachen Leute, immer die Leidtragenden sind.

Auch bei seiner Regie orientierte Piscator sich weitgehend an den Grundarrangements des Modells, möglicherweise auch deshalb, weil er sehr wenig Zeit für Proben hatte, die er unbedingt benötigte, um die Schauspieler an die für sie ungewohnte epische Spielweise Brechts heranzuführen, was ihm auch gelang. Einem Kasseler Kritiker erschien das Ensemble wie verwandelt: „Schauspieler, die wir in anderen Aufführungen abseits stehen sahen, waren nun mit einemmal lebendig. (...) Die Darsteller spielten miteinander und redeten nicht aneinander vorbei. Endlich merkte man, was es heißt, im Ensemble zu spielen.“³² Auch Herbert Ihering, der gemeinsam mit Helene Weigel und Ernst Busch die Premiere besuchte, war beeindruckt von den schauspielerischen Leistungen: „Hier beglückte es, wie Piscator mit den Schauspielern gearbeitet hatte. Sie spielten wirklich Brecht, unstarren, aufgelockerten Brecht. Das galt für die ganze Aufführung. Rita Mosch war die *Courage*. (...) Ohne Helene Weigel wäre Rita Mosch kaum zu dieser Vollendung gekommen. Wie sie aber von Piscator geführt worden war, wie sie den Dialog auflockerte, wie sie die Geldgier der Marketenderin mit der Angst der Mutter verband, wie sie immer im Kriege stand, ihn verfluchte und wieder liebte, weil sie von ihm lebte, wie sie wechselte, liebte und hasste, niemals den Ton überzog, das war außerordentlich.“³³ Und der Kritiker der *Mündenschen Zeitung* lobte Rita Moschs „Eia popeia“ über der erschossenen Tochter“ sogar als „die

27 August Straub: Eine echte Piscator-Inszenierung. Großer Theatererfolg in Kassel mit Bertold [!] Brechts „Mutter Courage“. In: Mündensche Nachrichten 22.2.1960. EP-S 273, AdK.

28 Paul Dessau: [Die *Courage*-Musik] In: Theaterarbeit a.a.O., S. 274–280, S. 280.

29 W. G.: Piscator inszenierte „Mutter Courage“. Brecht-Premiere im Großen Haus des Kasseler Staatstheaters. In: Hessische Allgemeine 27.2.1960, EP-S 273, AdK.

30 Exemplar EP-C 41, AdK.

31 42 lose Kartonblätter mit beidseitig aufgeklebten Fotos aller Szenen mit Beschriftung, davon 23 in EP-S. 329 und 19 in EP-S 330, AdK.

32 Westecker a.a.O.

33 Herbert Ihering: Fehling, Hilpert und Piscator. In: Die Andere Zeitung, Nr. 9, 1960. EP-S 373, AdK.

Spitzenleistung des Brechtschen ‚Verfremdungseffekts‘, d.i. der Darstellung einer Gemütsbewegung ohne illusionäre Täuschung des Zuschauers“³⁴ und in der *Kasseler Post* wurde Erika Helmerts Darstellung der stummen Katrin besonders hervorgehoben: „Ihr gequältes Gesicht, das Stammeln und der letzte Ausbruch auf dem Strohdach wird man nicht mehr vergessen.“³⁵

Die Bewertung der Inszenierung und der Schauspieler in den Kritiken war nicht ganz ungeteilt, aber es überwog eindeutig die Meinung, dass Piscator und das gesamte Ensemble mit *Mutter Courage* einen „großen Theaterabend“ geschaffen hatten, für den das Premierenpublikum „mit ganz außergewöhnlich lang anhaltendem Beifall“ dankte, in den auch Helene Weigel und Ernst Busch einstimmten.³⁶ Vor allem hatte Piscator bei seiner ersten Brecht-Regie gezeigt, dass und wie es möglich ist, Brechts Modellinszenierungen produktiv zu benutzen, ohne sie sklavisch nachzuahmen, wie ihm Herbert Ihering ausdrücklich bescheinigt hat.

Brecht-Uraufführung gegen Brecht-Boycott: *Flüchtlingsgespräche* (München 1962)

Als Piscator im Dezember 1961 angeboten wurde, an den Münchner Kammerspielen die Uraufführung der *Flüchtlingsgespräche* zu inszenieren, wurde in der Öffentlichkeit heftig darüber debattiert, ob man nach dem Mauerbau im August 1961 Brecht in der Bundesrepublik Deutschland spielen dürfe. Friedrich Luft hatte mit seiner Forderung nach einem dritten Brecht-Boycott eine breite Pressekampagne ausgelöst,³⁷ die auch sofort Wirkung zeigte. Politische Gremien und Parteien übten in zahlreichen Städten Druck auf die Theaterintendanten aus und

erreichten, dass an mehreren Theatern zu Beginn der neuen Spielzeit geplante Brecht-Aufführungen abgesetzt wurden – darunter auch die Uraufführung der *Flüchtlingsgespräche* an den Münchner Kammerspielen, die niemand Geringerer inszenieren sollte als Fritz Kortner, Brecht-Schauspieler schon in der Weimarer Republik, Mit-Emigrant und wie Piscator Brecht-Freund. Kortner sollte ursprünglich selber auch die Rolle des Ziffel übernehmen, was er nach reiflicher Überlegung ablehnte, weil „diese Dialoge zwischen Schwejk und Karl Valentin gehalten werden müssten, sollten sie zum Bühnenleben erweckt werden.“³⁸

Nachdem einige unerschrockene Intendanten der Kampagne trotzten und Brecht-Stücke aufführten, gegen die das Publikum keineswegs protestierte – wie von den Gegnern prophezeit und erhofft –, sondern im Gegenteil applaudierte, formierte sich im November 1961 an den Theatern breiter Widerstand. 66 westdeutsche Theaterintendanten unterzeichneten eine Erklärung,³⁹ in der sie gegen die Gefährdung der künstlerischen und geistigen Freiheit protestierten und jegliche politische Einflussnahme auf künstlerische Entscheidungen der Intendanten ablehnten, wodurch der Boycott zusammenbrach. Einer der Unterzeichner war der Intendant der Münchner Kammerspiele Hans Schweikart, der sich nun traute, die *Flüchtlingsgespräche* wieder ins Programm zu nehmen, und weil Kortner wegen anderer Verpflichtungen nicht mehr zur Verfügung stand, bot er Piscator die Regie an. Bemerkenswert daran ist, dass Schweikart für das politisch umstrittene und künstlerisch riskante Experiment, die *Flüchtlingsgespräche* auf die Bühne zu bringen, anscheinend nur einen Regisseur engagieren wollte, der selber im Exil gewesen, mit Brecht befreundet und mit seinem Werk seit vielen Jahren eng

34 Straub a.a.O.

35 Westecker a.a.O.

36 Ebda.

37 André Müller: Kreuzzug gegen Brecht. Darmstadt [1962], S. 13ff.

38 Kortner an Hans Schweikart 3.8.1961. In: Klaus Völker: Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur. Berlin 1987, S. 323f.

39 Müller a.a.O., S. 44ff.

vertraut war – und der zudem keine Angst vor Experimenten hatte.

Die Anti-Brecht-Kampagne war freilich noch nicht beendet, der notorische Brecht-Hasser Friedrich Torberg forderte noch im Dezember 1961 im Rundfunk einen Brecht-Boykott an allen westdeutschen Bühnen,⁴⁰ und vereinzelt kam es auch noch zu Absetzungen von Brecht-Premieren. Deshalb hielt Schweikart es für nötig, dem Programmheft eine 13-seitige Sammlung von pro und contra-Meinungen mit dem Titel *Ärger mit Brecht* beizulegen⁴¹, was in den Kritiken kontrovers als „mutiger Versuch“⁴² oder als „demokratisches Feigenblatt“⁴³ gewertet wurde. Nach 15 Aufführungen veranstalteten die Kammerspiele zudem eine Podiumsdiskussion, in der Hans Weigel, ein weiterer Brecht-Hasser, zwar ein „amtlich verhängtes Brecht-Verbot“ ablehnte, aber – „Man darf, sollte aber nicht“ – ebenfalls für einen Boykott war. Dagegen sprachen Werner Finck, Joachim Kaiser und Ivan Nagel, wobei die beiden letzteren versuchten, den Dichter gegen den Marxisten auszuspielen, was der Brecht-Forscher und Theaterkritiker Ernst Schumacher ablehnte.⁴⁴

40 In der WDR-Rundfunksendung „Soll man Brecht im Westen spielen?“ (Dezember 1961) forderte Torberg einen Boykott von Brecht-Aufführungen in Westdeutschland und allen westlichen Demokratien. Vgl. Mechthild Heine: Die Verteufelung des Bertolt Brecht. Wie und warum soll man heute Brecht spielen? In: Die Kultur Nr. 2; 1962 EP-S 434, AdK.

41 Diese Beilage ist weder in den Piscator-Sammlungen des Archivs der AdK noch in der Programmheft-Sammlung des Deutschen Theatermuseums München enthalten.

42 Rolf Seeliger: Erwin Piscator inszeniert Bertolt Brecht. Münchner Experiment mit den ‚Flüchtlingsgesprächen‘ großartig gelungen. In: Deutsche Volkszeitung 2.3.1962. EP-S. 435, AdK.

43 Ernst Schumacher: Aber der Witz der Sache fehlte ... Piscator inszeniert Brechts „Flüchtlingsgespräche“ im Werkraumtheater München. In: Deutsche Woche 26.2.1962. EP-S. 435, AdK.

44 Ingrid Seidenfaden: In der Werkstatt der Kammerspiele. Ärger mit Brecht noch immer diskutiert. Abendpost, Frankfurt 16. März 1962. EP-S. 435, AdK.

Piscator selbst ergriff im Programmheft eindeutig Partei für den Freund: „Wann überhaupt hörte man einem deutschen Dramatiker in der Welt je so zu? Ist es Neid, Eifersucht, wenn man diese Stimme in ihrem Herkunftslande ersticken will? Wer will seine Stimme ersticken? Wer kann das wagen? Die Juden können es nicht. Die Antifaschisten auch nicht. Wohl aber die Anti-Antifaschisten aller Couleurs! Auch wenn sie sich Demokraten nennen!“ Und er verteidigte Brecht auch gegen den Vorwurf, dass er sein Theater „drüben“ – also in der DDR – machte: „Wer wäre berechtigt, gegen ihn Anklage zu erheben und sich zu seinem Richter zu machen? Doch nur der, der in den letzten fünf Jahrzehnten im Geiste höher, in der Kunst reiner, in der Politik klarer, in der Voraussicht bestimmter, in der Menschlichkeit menschlicher gewesen wäre als Brecht.“⁴⁵

Mehrere Kritiker waren grundsätzlich dagegen, Brechts *Flüchtlingsgespräche* auf die Bühne zu bringen, und beharrten dogmatisch darauf, dass die 1961 publizierte Dialoge kein Stück oder Drama, sondern ein Prosatext und für das Theater nicht tauglich seien. Für den Theatermann Piscator – „die Muse des Theaters liebt ihn“ hieß es in einer Kritik⁴⁶ – stellte sich diese akademische Frage überhaupt nicht. Für ihn ging es nur darum, wie und auf welche Weise die Dialoge zu inszenieren seien. Er vermutete sogar, dass Brecht selber sich schon Gedanken über eine Aufführung gemacht haben könnte, und bat Helene Weigel und Elisabeth Hauptmann um Auskunft: „Gerade in diesen Tagen erhielt ich einen Anruf der Münchner Kammerspiele, die mich auffordern, Brechts ‚Flüchtlingsgespräche‘ auf die Bühne zu bringen.“

45 Erwin Piscator: „Das hätten Sie sich und mir ersparen können“ – In: Münchner Kammerspiele. Werkraum-Heft IV, Spielzeit 1961/62, unpag. [S. 2–4, S. 4]. Ex. Deutsches Theatermuseum München.

46 Walter Kiaulehn: Flüchtlingsgespräche im Bahnhof von Helsinki. Münchner Merkur 17.2.1962, EP-S. 435, AdK.

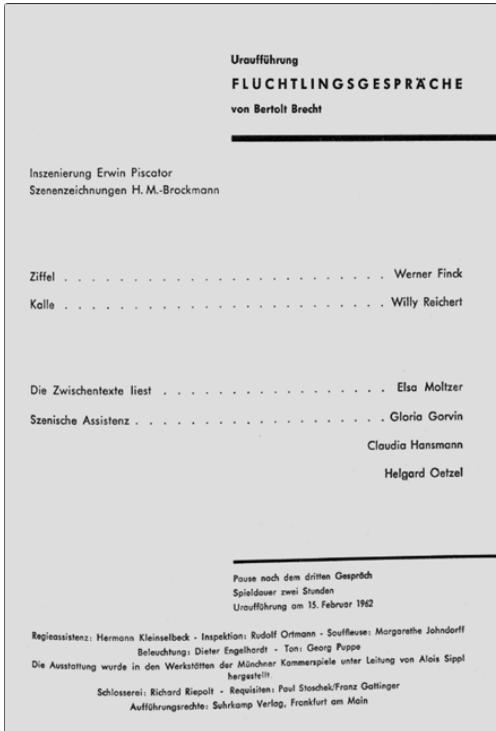


Abb. 4: Piscator erweist die Theaterfähigkeit der Flüchtlingsgespräche in München 1962.

gespräche' dort zu inszenieren und zwar sofort. Auch in dieser Sache wäre ich Dir und Elisabeth [Hauptmann] sehr dankbar, wenn Ihr irgendwelches Material senden könntet, das sich darauf bezieht. Hat er sich diese Mono-Dialoge auf dem Theater vorgestellt? Und auf welche Weise? Hatte er auch Inszenierungs-Ideen dazu? Hatte er Ideen, welche Schauspieler spielen sollten?" Die Zeit drängte, weil er „das Stück Mitte Januar herausbringen“ sollte: „Eine harte Arbeit. Wenn sie glückt, hoffe ich, dass Ihr zur Premiere kommt.“ setzte er hinzu.⁴⁷ Piscator hatte dann doch etwas mehr Zeit für Texteinrichtung und Proben, denn die Uraufführung fand erst am 15. Februar 1962 statt (Abb. 4).

47 Piscator an Helene Weigel 1.12.1961. In: Piscator: Briefe 3,3, a.a.O., S. 328f.

Für die ca. zweistündige Inszenierung kürzte und bearbeitete Piscator die Dialoge ziemlich radikal. Um ein flüssiges Spiel zu ermöglichen, zog er die 18 Dialoge⁴⁸ zu sechs Szenen zusammen und strich ganze Themenkomplexe, wie die Kapitel II, V, VII mit Ziffels Memoiren und damit vor allem die biographischen Bezüge. Der Fokus seiner Inszenierung lag auf den Betrachtungen der beiden Flüchtlinge über Demokratie und Faschismus, Sozialismus und Marxismus und über Krieg und Emigration. Dabei wurden die „für die heutige Gesellschaft provozierendsten Partien, in denen Brecht darüber reflektiert, dass die bürgerliche Demokratie und der Kapitalismus notwendig den Faschismus und den Krieg hervorbringen, (...) stark beschnitten.“ kritisierte Ernst Schumacher und bemängelte, dass die „Pointe des Schlusses (...) gründlich vermässelt“ worden sei: Piscator hatte die beiden letzten Szenen zusammengezogen und nach Ziffels Ablehnung aller Tugenden Kalles Mitteilung, „dass er einen Zustand anzubieten habe, wo alle Tugenden überflüssig werden“, nämlich den Sozialismus, gestrichen: „In seiner Bearbeitung hat sich Kalle unvermittelt zu erheben und Ziffel aufzufordern, mit ihm auf den Sozialismus anzustoßen. Die ‚überraschende Wendung‘ geht dabei völlig verloren,“ argumentierte Schuhmacher, „die ja darin besteht, dass er Ziffel zunächst den idealen Zustand der Tugendlosigkeit offeriert, aber ihm dann die bittere Wahrheit mitzuteilen hat, dass bis zur Erreichung dieses Zustandes die größten Tugenden nötig sind.“⁴⁹

In seiner Inszenierung verband Piscator wie schon bei *Mutter Courage* Elemente des epischen Theaters Brechts mit Bühnenelementen seines politischen Theaters. Der halbhohe Brecht-Vorhang trennte die einzelnen Szenen, und vor Beginn jeder

48 Textvorlage war die 1961 im Suhrkamp Verlag erschienene Fassung.

49 Schumacher a.a.O.

neuen Szene wurden darauf die Kapitelüberschriften projiziert, die von der links auf der Bühne an einem Pult platzierten Schauspielerinnen Elsa Moltzer „blond und liebenswürdig lächelnd, rekapituliert“ wurden.⁵⁰ Kalle und Ziffel saßen während ihrer Gespräche am Tisch, denn Piscator vermied bewusst zusätzliche Gänge, um nicht vom Dialog abzulenken. Er belebte die Szene jedoch durch eine Bahnhofsgerauschkulisse und drei szenische Assistentinnen, deren Aufgaben Wolfgang Drews etwas ironisch schilderte: „Zwei junge Mädchen, blaublich beschlipst, bewegen nach Bedarf die halbhohle Gardine (...) Die vierte Blondine, wie das gesamte dienende Personal ständig anwesend, servierte das schlechte Bier und den Ersatzkaffee.“⁵¹

Die Bühnenausstattung entwickelte Piscator in Anlehnung an seine *Schwejk*-Inszenierung 1928. In einem Glückwunschbrief zum 70. Geburtstag fragte er den Maler Otto Dix: „Haben Sie übrigens jemals Bühnenbilder gemacht? Sie wissen, ich habe Grosz' Zeichnungen zum Teil als Projektionen verwandt. Kennen Sie die Flüchtlingsgespräche von Brecht? Es sind einfache Szenen, man könnte sagen, in Form von Mono-Dialogen, eigentlich völlig statisch, die aber beweglicher gemacht werden könnten, wen[n] man sie ‚illustrierte‘.“⁵² Die Zusammenarbeit mit Dix kam nicht zustande, aber Piscator blieb bei seiner Idee, die der Zeichner und Karikaturist Henri Meyer-Brockmann realisierte, indem er auf zwei im Hintergrund stehenden beweglichen Paravents den „historischen Hintergrund ‚symbolisch‘“ darstellte. Brockmann „durfte auf keinen Fall ein ‚Bühnenbild‘ machen“ wie er in einem Interview erklärte, sondern

entwarf „mittels Schwarz-Weiß-Paravents – bewegliche Illustrationen.“ Seine Zeichnungen waren „Sinnbilder für historische Vorgänge, ‚Firmenzeichen‘ gewissermaßen ... mit den Mitteln der Satire.“ Denn, so Brockmann: „Brechts schrecklicher Witz erfordert den satirischen Zeichner.“⁵³ Zwei Assistentinnen wechselten diese Paravents vor jeder neuen Szene aus, und ein Kritiker fühlte sich zu Recht an Piscators frühe Inszenierungen erinnert: „Wie Piscator früher einmal Filme und Projektionen in seine Inszenierungen einbezog, so ließ er diesmal Zeichnungen auf beweglichen Wandschirmen hinter dem Zwei-Mann-Gespräch aufrichten. Auf diesen Schirmen hatte der Karikaturist H. M. Brockmann mit satirischem Strich einen symbolisch wechselnden und das Entsetzliche prophezeienden Zeit-hintergrund gezeichnet: Köpfe der Mächtigen und Köpfe prominenter Emigranten, Tiefflieger, Panzer mit Hitlergesichtern, die durch den Arc de Triomphe rollen, und (für das Gespräch über Dachau) SS-Silhouetten auf einem Feld mit Totenschädeln.“⁵⁴ Mit diesen Zeichnungen stellten Piscator und Brockmann auch einen „Anschluss an die Aktualität“ her, denn die letzte Szene war illustriert mit einem Bild der Berliner Mauer, über die ein Wachtposten auf das Brandenburger Tor und Siegestsäule blickt – ein skeptischer Kommentar Piscators zu Kalles Aufforderung an Ziffel, auf den Sozialismus anzustoßen.

Wie bereits Kortner hatte auch Piscator sofort die Verwandtschaft der *Flüchtlingsgespräche* zu Jaroslav Hašeks Anti-Kriegs-Satire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* gesehen, die er 1928 mit dem genialen Komiker Max Pallenberg als Schwejk auf die Bühne gebracht hatte. Kalle und Zif-

50 Wolfgang Drews: Bertolt Brechts ‚Flüchtlingsgespräche‘. Uraufführung im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele. Frankfurter Allgemeine Zeitung 20.2.1962. EP-S. 434, AdK.

51 Ebd.

52 Piscator an Otto Dix 1.12.1961. In: Piscator: Briefe 3,3 a.a.O. S. 316.

53 Anonym: Gespräch mit H. M. Brockmann. Brecht mit Hintergrund. Abendzeitung, München 16.2.1962. EP-S. 434, AdK.

54 –o–: Dialoge im Wartesaal. Piscator inszenierte in München Brechts ‚Flüchtlingsgespräche‘. Neue Zeit, Berlin 3.5.1962. EP-S. 434, AdK.

fel waren für ihn „2 Schwejks“, von denen er mit Recht annahm, dass sie „sehr schwer zu finden“⁵⁵ seien. Für den Ziffel dachte Piscator ursprünglich an Oskar Homolka, ebenfalls ein Brecht-Freund und -Darsteller der ersten Stunde und Emigrant, wobei nicht klar ist, ob es jemals ein konkretes Angebot an Homolka gab. Mit dem an den Kammerspielen engagierten Schauspieler Gerd Brüdern, der zunächst die Rolle übernahm, war Piscator nicht zufrieden: „Ich hatte außerordentliche Schwierigkeiten.“ schrieb er Helene Weigel: „Brüdern, der den Ziffel zuerst gab, war so trocken, dass ich Fin[c]k nahm, der aber große Schwierigkeiten mit seinem Gedächtnis hatte, sodass ich qualvoll Berts [Brecht] wundervollen Worten wieder und wieder lauschen musste, ohne meine Tätigkeit als Regisseur auch nur ausüben zu können.“⁵⁶

Der Schauspieler und Kabarettist Werner Finck war im ‚Dritten Reich‘ wegen seiner regimekritischen Conférencen verfolgt worden. 1935 wurde er zu einer mehrwöchigen KZ-Haft verurteilt, danach erhielt er ein einjähriges Auftrittsverbot. 1939 wurde er aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen, was praktisch ein Berufsverbot bedeutete. Vor weiterer Verfolgung rettete er sich durch freiwillige Meldung in die Wehrmacht, die seine von Goebbels betriebene Überstellung an die Gestapo verhinderte, jedoch musste er 1942 neun Monate in Untersuchungshaft verbringen.⁵⁷ Brecht war dem widerständigen Künstler bei dessen Gastspiel im November 1947 in Zürich begegnet und hatte ihm das Gedicht *Eulenspiegel überlebt den Krieg* gewidmet, das im Programmheft im Faksimile mit Brechts Unterschrift abgedruckt ist, quasi als Legi-

timierung für seine Besetzung als Ziffel. Im Programmheft charakterisierte Finck die beiden Flüchtlinge als „die unglücklichen Opfer eines Systems, das in der Allmacht des Staates sein Heil und in der Menschlichkeit eine gefährliche Schwäche sieht.“ Und er zog für sich aus der Lektüre des Dialogs die Konsequenz: „Wenn ich noch schwankend gewesen wäre in meiner Einstellung totalitären Mächten gegenüber, so hätten mich die Flüchtlingsgespräche endgültig gefestigt.“⁵⁸

Die Besetzung des Proletariers Kalle mit dem Volksschauspieler und Kabarettisten Willy Reichert geht vermutlich auf einen Vorschlag Kortners zurück, unter dessen Regie Reichert 1949 in Kortners satirischer Komödie *Donauwellen* die Hauptrolle des ewigen Mitläufers Duffeck gespielt hatte.⁵⁹

Einige Kritiker monierten, dass den beiden Kabarettisten die für den Text nötige satirische Schärfe fehle. Sie warfen ihnen vor, Brechts Dialoge zu verharmlosen und sich zu sehr auf witzige Pointen zu verlassen. Die auch von Piscator beklagte Textunsicherheit Fincks, der viel improvisierte und sich ganz auf die Souffleuse verließ, fiel auch den Kritikern auf, die Willy Reichert als Kalle zwar typgerecht, aber zu gemütlich fanden. Dennoch gab es bei der Premiere „Am Schluss (...) viel Beifall, erstens für Finck, weil er so reizend mit der Souffleuse kokettierte“, berichtete Walter Kiaulehn: „zweitens für das ernste Gesicht von Reichert, drittens für die Damen und viertens für den weißhaarigen Kopf von Piscator. Fünftens wurde auch dem Geist des Dichters applaudiert oder dem, was sich davon verspüren ließ.“⁶⁰

55 Piscator an Maria Ley-Piscator 15.12.1961. In: Erwin Piscator: Briefe aus Deutschland 1951–1966 an Maria Ley-Piscator. Hg. v. Henry Marx. Köln 1983, S. 80.

56 Piscator an Helene Weigel 13.3.1962. In: Piscator: Briefe 3,3 a.a.O., S. 405.

57 Vgl. Reinhard Hippen: Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich. Zürich 1968, S. 78ff. und 145ff.

58 Werner Finck: Zwinkert Brecht mit den Augen? In: *Werkraum*-Heft IV, a.a.O., [S.7].

59 Vgl. Helmut G. Asper: Kein Ruf zurück: Fritz Kortners Remigration 1947–1949. In: *Zwischenwelt. Zeitschrift für Kultur des Exils und des Widerstands*. H. 2-3/Sept. 2015, Wien, S. 21–32.

60 Kiaulehn a.a.O.

Die Urteile über Piscators Inszenierung reichten von „großartig gelungen“⁶¹ bis „nicht für die Bühne [zu] retten“⁶² aber trotz aller kritischen Einwände gegen das „Un-Theater“⁶³ hat das Publikum mit seinem Beifall über die Köpfe der Kritiker hinweg entschieden, dass Piscator bewiesen hatte, dass die *Flüchtlingsgespräche* doch für das Theater taugen. Ein „ganz schöner Erfolg“ sei die Aufführung gewesen, meldete Piscator selbst Helene Weigel und verteidigte auch seine Striche: „Natürlich musste ich auch sehr viel streichen und habe mein Bestes versucht. Die Kritik des Herrn Schumacher ist blödsinnig, denn inzwischen kommt es wirklich richtig gut an, und ich freue mich, daß ich dabei sein konnte.“⁶⁴ Tatsächlich war Piscators Inszenierung eine Initialzündung, denn die *Flüchtlingsgespräche* sind seitdem an vielen Theatern und auch im Fernsehen mit großem Erfolg aufgeführt worden, und seit langem eines der meistgespielten Werke Brechts, was wohl auch dem Umstand geschuldet ist, dass der Dialog mit nur zwei Personen und wenig aufwendigem Bühnenbild auskommt. Zudem war die bundesweit beachtete Uraufführung, die auch Alt-Bundespräsident Theodor Heuss besuchte,⁶⁵ 1962 ein wichtiges Zeichen für den umstrittenen Stückeschreiber und hat sicher zur endgültigen Beendigung des Brecht-Boykotts beigetragen.

Noch während der Proben für die *Flüchtlingsgespräche* erreichte Piscator die Nach-

richt, dass er ab September 1962 endlich – aber leider viel zu spät – zum Intendanten der Freien Volksbühne Berlin berufen wurde, und seine ersten Überlegungen zum Spielplan galten den Werken Brechts. Zwar wollte er „wegen des 100. Geburtstages von Hauptmann mit einem Stück von ihm beginnen“ – aber Piscator dachte dabei „an Brechts Bearbeitung von ‚Biberpelz‘ und ‚Roter Hahn““⁶⁶ Diese Idee ließ sich vermutlich wegen Schwierigkeiten mit dem Hauptmann-Sohn Benvenuto nicht realisieren, und Piscators spätere Pläne für Volksbühnen-Aufführungen von *Mutter Courage*, mit Therese Giehse und „*Schwejk im 2. Weltkrieg* mit Heinz Rühmann als Schwejk und Giorgio Strehler als Regisseur“, scheiterten an Absagen der Künstler.⁶⁷

So blieben *Mutter Courage* und *Flüchtlingsgespräche* Piscators einzige Inszenierungen von Stücken seines „Bruders“ Brecht, dessen früher Tod ihn sehr erschüttert hatte: „Nun ist Brecht also auch tot.“ schrieb er zwei Tage nach dessen Tod seiner früheren Regieassistentin Gertrud Harms: „Er war nicht sehr gut zu mir – aber es ist doch das Gefühl, als sei ein Bruder gestorben, so sehr wurde das Zusammenleben und Erleben aller dieser Jahre ein Gemeinsames.“⁶⁸ ¶

Für ihre freundliche Hilfe bei der Recherche und der Beschaffung von Archivmaterial danke ich den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen im Lesesaal des Archivs der Akademie der Künste Berlin und Jan Waizenhöfer im Deutschen Theatermuseum München.

61 Seeliger a.a.O.

62 H. L.: Ärger mit Brecht – einmal anders. München konnte die bitteren ‚Flüchtlingsgespräche‘ nicht für die Bühne retten. Weser-Kurier 20.2.1962. EP-S. 434, AdK.

63 B.E.W. Flüchtlinge im Bahnlokal von Helsinki. Brechts Gespräche deutscher Auswanderer [sic!] als szenische Uraufführung in München. Die Welt 21.2.1962. EP-S. 434, AdK.

64 Piscator an Helene Weigel 13.3.1962. In: Piscator: Briefe 3,3 a.a.O. S. 405.

65 Über den Besuch von Heuss gibt es zahlreiche Zeitungsartikel in der EP-S 434 der AdK, z.B. Anonym: Heuss besucht Flüchtlingsgespräche. Cannstatter Zeitung 26. Feb. 1962.

66 Piscator an Helene Weigel 27.2.1962. In: Piscator: Briefe 3,3 a.a.O., S. 387.

67 Piscator an Günther Abendroth 1.2.1965. In: Piscator: Briefe 3,3, a.a.O. S. 643f.

68 Piscator an Gertrud Harms 16.8.1956. In: Piscator: Briefe 3,2 a.a.O., S. 335–338, S. 337.

BRECHT KORRIGIERT VOLTAIRE

Hans Peter Neureuter

Als die Blockade Berlins 1948 gescheitert war und sich abzeichnete, dass die Gründung einer westdeutschen Bundesrepublik nicht mehr aufzuhalten war, versuchte die Sowjetunion mit einer großangelegten Friedensoffensive die Wiederbewaffnung dieses Staats und seine Aufnahme in ein westliches Militärbündnis zu verhindern. Auch die frisch gegründete DDR beteiligte sich mit zahlreichen Aktionen, Veranstaltungen und Publikationen an dieser Friedensoffensive.

In diesem Rahmen erschien 1952 in Berlin eine Anthologie mit dem Titel *Lieder und Gedichte für den Frieden*, herausgegeben von einem anonym bleibenden *Deutschen Friedenskomitee*. Brecht hatte sechs Texte beigesteuert, den Song *Das Schießgewehr schießt* aus dem Anti-Kriegsstück *Mutter Courage* (1939) und die Gedichte *An meine Landsleute* (1949), *Bitten der Kinder* (1951), *Mein Bruder war ein Flieger* (1937), *Rat an die bildenden Künstler ...* (1937) und unter dem Titel *Warnung!* die drei Vierzeiler aus der *Kriegsfibel* von 1936 *General, dein Tank ist ein starker Wagen* – Texte, die seinen eigenen anhaltenden Kampf gegen den Krieg dokumentieren.

Im selben Band befindet sich auch ein Text von Voltaire. Er stammt aus seiner *Abhandlung über die Toleranz*, genauer: *Traité sur la Tolérance à l'Occasion de la mort de Jean Calas* (1763). Dieser Tod des Jean Calas wird zu Beginn der Abhandlung berichtet, Beispiel für ein unschuldiges Opfer des religiösen Fanatismus im fatalen Zusammenspiel mit Lokalpolitik und Justiz. Voltaire war es, der den Fall aufgegriffen, veröffentlicht und die Revision bewirkt hatte. Die Abhandlung zog aus dem besonderen Fall nun die allgemeingültigen Schlüsse. Das 13. Kapitel, überschrieben *Prière à Dieu*, bildet einen

rhetorischen Höhepunkt des Gedankengangs. Voltaire leitet ihn folgendermaßen ein:

Es sind nun nicht allein Menschen, zu denen ich spreche; es bist du, Gott aller Wesen, aller Welten und aller Zeiten: wenn denn schwache Geschöpfe, verloren in der unermesslichen Weite und nicht wahrnehmbar vom übrigen Universum, es wagen dürfen, dich um etwas zu bitten, dich, der du alles gegeben hast, dich, dessen Gebote unwandelbar und ewig sind, – so blicke mitleidig auf die Irrtümer, die unserer Natur anhaften; dass diese Irrtümer nicht unser Verderben werden. (Übers. HPN)

Hierauf folgt das eigentliche *Gebet*; im Original:

Tu ne nous as point donné un cœur pour nous haïr, et des mains pour nous égorger; fais que nous nous aidions mutuellement à supporter le fardeau d'une vie pénible et passagère; que les petites différences entre les vêtements qui couvrent nos débiles corps, entre tous nos langages insuffisants, entre tous nos usages ridicules, entre tous nos loix imparfaites, entre toutes nos opinions insensées, entre toutes nos conditions si disproportionnées à nos yeux, et si égales devant toi; que toutes ces petites nuances qui distinguent les atomes appelés *hommes* ne soient pas des signaux de haine et de persécution.

Der ungenannte Übersetzer der Friedens-Anthologie hat diese Passage in Verse gebracht, indem er ihren Litanei-artigen Rhythmus verstärkte und mit lyrischen Zutaten versah; so war die Aufnahme des Texts unter dem Titel *Lieder und Gedichte* gerechtfertigt.

Brecht trennte das Blatt aus seinem Belegexemplar heraus; es ist heute auf das Archivblatt BBA 1852/26 aufgeklebt. Seine handschriftlichen Korrekturen mit karminrotem Tintenstift werden von Herta Ramthun im Bestandsverzeichnis II, 10033 auf „um 1954“ datiert, von GBA 15, S. 468 überzeugender auf „um 1952“. Hier der Text mit Brechts Korrekturen:¹

Voltaire (Frankreich)
(1694–1778)

Nicht damit wir uns hassen, gabst du uns ein Herz,
haben wir
Nicht damit wir uns morden, gabst du uns Hände.
haben wir
Wolle, daß wir uns gegenseitig helfen,
Sondern
Die Last eines mühseligen und flüchtigen Lebens zu tragen,
Oh Daß *doch* die kleinen Unterschiede
Zwischen den Kleidern, die unsere armseligen Leiber bedecken,
Zwischen unseren unzulänglichen Sprachen all
Zwischen unseren lächerlichen Sitten all
Zwischen unseren unvollkommenen Gesetzen all
Zwischen unseren unvollkommenen Meinungen all
Wolle , daß alle diese kleinen Unterschiede,
Oh doch
Die die Atome, die Menschen genannt werden, trennen
Welche *voneinander*
Nicht die Signale sind zu Haß und Verfolgung.
werden

Deutlich wird, daß Brechts Bearbeitung vor allem die Gebetsform eliminieren wollte. Voltaire hatte trotz aller bitteren Kritik am Klerus und an den Ketzerverfolgungen der Kirche zuletzt an einem geläuterten Deismus festgehalten; nicht allein, weil Gott „das feste Band der Sitten und der Staaten“ sei, und „gäb es keinen Gott, man müßt ihn flugs erfinden“ (Übers. D. F. Strauß), sondern auch für sich selber und sein Weltbild setzt er einen Schöpfergott voraus.

Brechts Korrekturen erweisen ihn als den radikaleren Aufklärer. Was die Gedichtform angeht, so muss offenbleiben, ob er Voltaires Originaltext konsultiert hat

– vermutlich nicht. Er fehlt unter den Voltaire-Titeln in seiner Bibliothek. Im deutschen Gedicht beseitigt er jedoch überall das nachgestellte „all“, eine romantisierende Volkslied-Reminiszenz (ihr Blümlein all, der Schäfer mein).

Ebenfalls offen bleibt, ob und wofür Brecht die korrigierte Version verwenden wollte. Sie wurde erstmals 1993 in GBA 15, S. 262-263 (unter sehr freier Behandlung der Interpunktion) veröffentlicht. Hier der Text:

Nicht damit wir uns hassen, haben wir ein Herz
Nicht damit wir uns morden, haben wir Hände.
Sondern daß wir uns gegenseitig helfen
Die Last eines mühseligen und flüchtigen Lebens zu tragen
O daß doch die kleinen Unterschiede
Zwischen den Kleidern, die unsere armseligen Leiber bedecken
Zwischen unseren unzulänglichen Sprachen
Zwischen unseren lächerlichen Sitten
Zwischen unseren unvollkommenen Gesetzen
Zwischen unseren unvollkommenen Meinungen
O daß doch alle diese kleinen Unterschiede
Welche die Atome, Menschen genannt, voneinander trennen
Nicht die Signale werden zu Haß und Verfolgung. ¶

1 „kleiner“ = gestrichen
„kursiv“ = Handschrift

LIEBER HERR KNOPF, DIES WÄREN SO ETWA MEINE FRAGEN AN SIE

Die nicht ganz einfach erhältliche, umfangreiche Publikation des Brecht-erprobten Jan Knopf über Bert Brecht haben wir im letzten Dreigroschenheft kurz vorgestellt. Bei der Lektüre haben sich einige Fragen ergeben, die wir nicht selbst beantworten konnten. Freundlicherweise hat Jan Knopf sich bereit gefunden, auszuhelfen. Wo es uns nötig schien, haben wir ein paar Fußnoten aus unserer Sicht ergänzt. Das Interview wurde Mitte Januar schriftlich geführt. (mf)

- Als Ihre Brecht-Biografie 2012 bei Hanser herauskam, sagten Sie, das Lektorat habe Ihnen ein paar hundert Seiten herausgestrichen. Ihr jetziges Buch enthält dieses Material plus neue Recherchen, konzentriert auf die Weimarer Republik?

Nein: Das Buch ist neu erarbeitet, ich habe allerdings Teile der Hanser Biografie übernommen – überarbeitet und ergänzt, aber diesmal keine Rücksicht mehr auf eventuelle Einwände der BB-Erben-Kapitalgesellschaft mbH genommen. Ich weiß nicht, ob Sie wissen: Die Erben sind über die Suhrkampfs mit handfester Unterstützung von Ulla U-B. mit Rechtsmitteln gegen meine Biografie vorgegangen. Hanser hat einen miesen „Vergleich“ abgeschlossen. Ich habe die Rechte zurückgefordert und erhalten. Die Auflage von 8000 ist verkauft. Zu haben ist noch die chinesische Übersetzung (Peking: Social Science Academic Press 2018). Genau diese Ränke führten zu neuer Motivation, endlich den BB der Weimarer Republik aus dem Schema (heute: „Format“) der Lehrjahre (vor denen des ‚Meisters‘) und der missverstandenen „Lehrstücke“ herauszureißen und nachzuweisen, dass Brecht als Singer-Songwriter, als „Volkssänger im

Zeitalter der Wolkenkratzer“ (*Die Musik*, September 1927), mit seinem zweiten Hauptfach Theatermacher und Regisseur, längst ein Star war, bevor die legendäre „Dreigroschenoper“ auch nur angedacht war. Bob Dylan entdeckte ihn – unbemerkt von der Weltöffentlichkeit – Anfang der 60er Jahre für sich: Brecht als den Erfinder des modernen Singer-Songwritings, bevor es diesen Namen überhaupt gab. Dylan selbst wurde zum „Brecht of the Juke Box, Poet of the Electric Guitar“ (*The Village Voice*, New York, 1967).

Brecht stand in der Tradition des „Coon-Songs“ und führte den Begriff „Song“ bereits 1920 als Lehnwort in die deutsche Sprache ein. Noch heute verzeichnen die Wörterbücher, einschließlich DUDEN, den Begriff als Bezeichnung für ‚populäre Musik‘ und nennen als Quelle die „Dreigroschenoper“: „Seit Brecht und Weill Bezeichnung für einen balladenhaften, satirischen, sozialkritischen Sprechgesang, der der Moritat und dem Bänkelsang nahesteht und in das moderne Drama eingeschoben wird. In neuester Zeit (seit der Mitte des 20. Jhs.) auch ‚Lied der populären Unterhaltungsmusik““. (<https://www.dwds.de/wb/Song>) Keine Red' davon.

- Im Text stößt man überraschend oft auf Stellen, wo ein Satz nicht nachkorrigiert wurde, oder auch auf einfache Tippfehler. Hat es ein Lektorat beim Verlag gegeben? Und konnten Sie vor Drucklegung einen kritischen Blick auf das Personenregister werfen?



Ich war überzeugt, für diese locker-fröhliche Wissenschaft keinen Verleger zu finden, und war dann doch sehr froh, dass mein alter Stammverlag bereit war, diese provokanten Ausführungen – gegen die digitalen Publikations-Schwerpunkte des SPRINGER NATURE-Konzerns – in den Zwischenraum zweier weit auseinander stehender Buchdeckel zu befördern. Damit war allerdings verbunden, die Bedingungen der Herstellung von SPRINGER NATURE (Berlin/Luxemburg), einem Konzern zu akzeptieren (s.a. den hohen Preis). Das heißt: Die Herstellung erfolgte weitgehend anonym, kommunizierte über ‚außerhäusige‘ Lektorinnen und arbeitete mit digitalen Programmen, deren Umsetzung elektronisch erfolgte und die ich am Ende nicht mehr (wie gewohnt) auf dem Papier überprüfen konnte und mochte. Die Gefahr war: jede Korrektur – ein neuer Fehler. Das ist schon alles.

Auch sonst – das ist das ‚Schicksal‘ der ABB am KIT (T = Technologie) – hatte ich keinerlei Hilfe in meinem Ein-Mann-Betrieb, zumal auch noch die Isolierung durch Corona hinzu kam. Der zusätzliche Ausfall der häuslichen Korrektur- und Zensurstelle ist im Buch vermerkt. Soweit der Inhalt stimmig¹ und verständlich ist, bleiben diese Fehler² jedoch peripher, was nicht besonders schön ist – aber akzeptabel in einer Gesell-

schaft, in der solche Bücher ‚in Einsamkeit und Freiheit‘ bei der Arbeit und den Wissenschaften nicht mehr zustande kommen. Ich habe mal gehört – aus den Reihen unserer Politik –, es komme vor allem auf den Einzelnen an (womit die Menge = Masse vereinzelt beruhigt wird).

- Keine Fußnoten, kein Werkregister, keine Bibliografie, das war Ihre Entscheidung? Nicht alle Ihre Brecht-Zitate lassen sich problemlos in der Werkausgabe finden. Sie wünschen sich eher ein romanähnliches Lesen als eine kritische Würdigung?

Ja, es war meine Entscheidung. Ich benötigte eine Schreibweise, die alle scheinbar seriösen Regeln („Formate“) der traditionellen Philologie missachtete, um den Inhalt zu befördern – in einer Zeit, in der die Formate wichtiger geworden sind als die Fakten. Nur so ist es möglich, die lebens- und freudlosen Vorurteile aufzubrechen, die Brecht als „Kommunisten“ und „Frauenverbraucher“ anhängen. Brecht verabscheute Weltanschauungen, weil die Welt nicht in Anschauungen passt, und er hielt die Freuden hoch, weil sie erst das Leben liebenswert machen. Dazu gehört auch der Sex als tägliche Hygiene, den nur Kleinbürger in ihre Schmutzdecken verbannen.

Weiterhin gilt: ‚Roman‘ und ‚Kritik‘ finden in fröhlicher Wissenschaft zusammen und befeuern einander. Ich habe diesen Vorsatz in diesem Schinken von Beginn an deutlich formuliert und im Text immer wieder betont. Es ist ziemlich schwer, der Brecht-Forschung ihre rosa-roten ideologischen Schleier vom Tui-Kopf zu reißen und den Künstler BB aus den schwarz-braunen Klokaken zu ziehen, und ihn dabei nicht gleichzeitig weiß zu waschen.

Ansonsten weiß ich nicht, welche „Werkausgabe“ Sie meinen; in der GBA sind alle dort aufgenommenen Texte über die Register (auch der alten Werkausgaben) zu finden, es sei denn, ich habe die Nachweise am

1 Eine Reihe von Schilderungen erscheint diskussionswürdig, etwa die Interpretation von Brechts frühem Zeitungstext „Turmwacht“: Der Autor wird als „fiktiv“ bezeichnet, und feindliche Flugzeuge hätten damals noch keine Gefahr dargestellt (S. 70). Auch ein Freund Brechts hat von der „Turmwacht“ berichtet, und Flugverkehr über Landesgrenzen gab es durchaus (vgl. 3gh 3/2013, S. 41).

2 Ein paar Perlen: S. 124 „die Straftat ‚Hochvorrat‘“, 200 „dem mittelosen ‚Studenten‘“, 236 „unter deren kostbaren Reitherfädern“, 258 „Meisel und Hammer“, 498 „Nacht des Reichsbrands“, 708 „Weltwirtschaftskrise“. – Das Personenregister listet teils Künstlernamen, teils Geburtsnamen: Karl Valentin unter Karl Valentin, aber die Monroe unter Norma Jeane Baker; Frank Banholzer heißt hier Frank Brecht. – ≈ Englisch: 87 „Walt Withmans *Leaves of Grass*“, 122 „richs“, 151 „Racchoons“, 609 „Twenty five Thousand“.

Ort (im Text) geführt.³ Um diese zu verifizieren, muss ‚man‘ das Internet bemühen, was heute (fast) alle benutzen, aber nicht zu nutzen wissen.

- Ihre Kernthese scheint mir zu sein, dass durch die von Henry Ford betriebene Rationalisierung der industriellen Produktion in Verbindung mit der Ausweitung der Kreditwirtschaft („Konsumkapitalismus“) die Arbeiter zu Kleinbürgern wurden, so dass SPD und KPD dem Vormarsch des Nationalsozialismus nichts entgegenzusetzen hatten, während Brecht z.B. in seiner „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ den Kapitalismus klar-sichtig charakterisiert hat.

Es geht um die Umwandlung des ‚Ausbeutungskapitalismus‘ (à la Marx = Marxismus) in den „Konsumkapitalismus“ (à la Ford = Fordismus) Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts. Dieser Prozess setzte in Deutschland erst mit Verzögerung ein, sich jedoch ideologisch als anachronistischer Murxismus fort und hielt bis in die DDR durch. Diese grundsätzliche Transformation des Marktes war verbunden mit der „Konsumfinanzierung“ (so der zeitgenössische Ausdruck), sowie (notwendig) mit der neu erfundenen Konsum-Reklame (Kongress in Berlin von 1929) und vor allem mit dem Schein von „Sozialisierung“, mit der der „Arbeiterklasse“ die Teilhabe am Konsum ermöglicht wurde (BB: „Fordschritt“). Sie ist bis heute gültig und nennt sich jetzt „Investition“, und dies selbst im bürgerlichen Haushalt. Die Konsumfinanzierung befördert ‚visionär‘ das „Wachstum“ und ‚sichert‘ es seit hundert Jahren ab mit dem Scheinbesitz

3 Schwierige Fundstellenfindung gleich auf S. 1: „Der Zwiespalt zwischen Individuum und Dividuum macht den Künstler aller Zeiten aus. [...] Kunst ist nicht besonders Individuelles. Ein reiner Individualist wäre schweigsam.“ (Bert Brecht, 1926)“. Das steht fast so in „Sozialisierung der Kunst“: BFA 21, S. 179–180, aber es heißt „nichts“, nicht „nicht“; die Datierung der BFA lautet „um 1926“. (mf)

des ‚common man‘ an den Produktionsmitteln über Aktien oder „Anleihen“. Ford zahlte „freiwillig“ seinen Arbeitern den doppelten Lohn und wurde dafür für ‚blöd‘ erklärt. Er holte sich ‚den Verlust‘ über den Verkauf der/des Tin Lizzie (des ersten ‚Volks‘wagen) zurück. Die mehr oder minder blutige Ausbeutung wurde in die Kolonien bzw. in die so genannten Drittländer verlagert – und das Auto zur globalen Erfolgsmarke, wie jetzt das Smartphone⁴. Brechts Schlüsselstück der 20-er Jahre ist „Mann ist Mann“ und spielt in Indien. Die Engländer (das „British Empire“; „Commonwealth“ ab 1931) beuten die „Inder“ aus, um sich den Rohstoff (OIL) und möglichst das Monopol für die globale Maschinisierung zu sichern (Dutch Royal Shell). Den realen Hintergrund der Handlung bilden die nur scheinbar fernen Ölkriege nach dem ersten Maschinen-Weltkrieg von 1914-1918. Die Begehrlichkeiten waren entschieden gesteigert, weil sich im Weltkrieg ein neuer Weltmarkt erschlossen hatte. Dafür interessierte sich die Literaturwissenschaft bisher aber nicht, wie sie auch die Wirtschaftsteile der Zeitungen nie beachtet hat.

Nach dem Grundsatz: Alle Kunst, die den Titel verdient, stellt das Allgemeine in besonderer Weise dar. Brechts Stück thematisiert am Einzelfall des Galy Gay, des ahnungslosen, eigentlich nur harmlos-fröhlichen Spießers („gay“), die reale Ausrichtung und Gleichschaltung des ‚common man‘ seiner Zeit als neuen Maschinenmenschen, der als „Kampfmaschine“ ummontiert und so für politische sowie für ökonomische Zwecke manipuliert und dann einsetzbar wird, und zwar gegen seinen eigenen Willen („Freie Fahrt für freie Bürger“). Thematisiert ist die Geschichte des ‚kleinen Mannes‘ inmitten einer Geopolitik, die in gewandelter Form des Imperialismus Richtung Osten

4 Stilprobe, S. 557: „In den Meta-Versen von KI habe ich noch kein Scheißhaus gefunden, dass für ‚die Leute‘, die Realos, die sich in die Versen eintauchen – Immersion nennt man das –, benutzbar wären.“

marschierte und deren ökonomische Bedeutung offenbar nur die Nazis erkannten, um dann schon bald hochgerüstet durch den Kaukasus gen Moskau zu marschieren. Die Deutschen hielten dagegen an der Ideologie des „Klassenkampfes“ fest und verkannten, dass die Ökonomie längst in globale Abhängigkeiten geraten war, was Karl Marx bereits um 1848 erkannt hatte, aber von einem Henry Ford noch nichts wissen konnte.

„Mann ist Mann“ war am Ende der 20-er Jahre das bekannteste Stück Brechts überhaupt: 14 Theater-Inszenierungen bis 1931, drei Rundfunk-Hörspiele mit Millionenpublikum (da kam die „Dreigroschenoper“ nicht mit). Das Stück diente nicht ohne Grund den Nazis als ‚Aufhänger‘, den ‚Bolschewisten‘ und ‚Kommunisten‘ BB aus der Öffentlichkeit mit Verleumdungen und offenem Terror zu vertreiben – und dies begann spätestens ab 1927, mit einem Vorlauf von 1923, als „Im Dickicht (der Städte)“ uraufgeführt wurde. Thomas Mann (in: *The Dial*, New York, Oktober 1923): „Münchens volkstümlicher Konservatismus war auf seinem Posten gewesen. Er duldete keine bolschewistische Kunst.“ Der „Kommunist“ BB ist eine Erfindung von Konservativen, die die Nazis übernahmen und mit der sie ab 1923 im Theater gegen Brecht zu randalieren begannen, weil sie alle nichts von dem verstanden, was da auf der Bühne vor sich ging: „Schmierereien, [...] die so abscheulich sind, daß man den Hund bedauern muß, der sie anpißt“ (*Völkischer Beobachter*, 12. Mai 1923).

P.S.: Die Urfassung von „Mann ist Mann“, abgeschlossen im Herbst 1925, wird von der Brecht-Erben-GmbH mit Drohungen gegen jk noch heute der Öffentlichkeit vorenthalten, eine Uraufführung durch Erpressung von Interessenten, etwa in Augsburg oder Neukölln, verhindert. Nach Brecht sollte es ein „Mordlustspiel“ werden – mit Damen-Jazz-Kapelle, gebildet aus den Töchtern der Witwe Begbick – im Stil Chaplins mit vielen Liedern vom Singer-Songwriter Brecht.

Für die politische Parallele zum Mitteleuropa in der Zeit der Weimarer Republik (hier: Österreich) zitiere ich Fritz Kortners Erinnerungen *Aller Tage Abend* (München 1969, S. 138):

Die rührige, immer größer werdende österreichische Arbeiterpartei erzielte im Kampf mit den Arbeitgebern immer höhere Löhne. Der Arbeitnehmer war zum Kunden avanciert. Er kaufte Kleider, Wäsche, Einrichtungsgesamtheiten und auch bescheidenen Schmuck. Die kleinen Geschäftsleute, bei denen der Arbeiter einkaufte, avancierten ihrerseits vom Kunden zum besseren Kunden. [...] Die Verhunzung des Geschmacks, die Verkleisterung der Gehirne, das Versichern der Begriffe vom Leben, das Sacherin-Glyzerin-Schluchzen [gemeint sind aufgesetzte, verschönernte Künstlichkeiten], das Plakatgrübchen-Grins-Glück aus verlogenen Anlässen, all das lähmt die eingeborenen Abwehrinstinkte gegen Falsches und ist Helfershelfer aller Massenvergiftung. [Im totalitären Staat müssen die Filme in diktiertem Weise verlogen sein, in der Demokratie dürfen sie es in jeder Weise sein. Zuwiderhandelnde werden in der einen Staatsform eingesperrt, in der andern ausgesperrt.]

- Wenn Sie die Bedeutung Brechts in einem Satz zusammenfassen müssten, wie würde der lauten?

Brecht war ein deutscher Sprach- und Theater-Künstler, der nicht ‚den Ausdruck der (seiner) Persönlichkeit‘ in der Kunst suchte, sondern es verstand, komplexe Defekte im gesellschaftlichen Zusammenleben auf scheinbar einfache, zitierbare Weise zu ‚ihrer‘ Sprache zu bringen und in ästhetisch herausfordernden Bildern so zu formen, dass seine Kunst weltweit Vergnügen bereite und produktive Widersprüche herausforderte.

- Vielen Dank. ¶

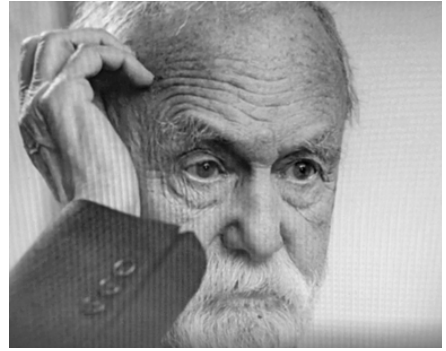
BRECHT UND DIE DÄNEN (4): OTTO GELSTED UND BERT BRECHT

Ernst-Ullrich Pinkert

Kurz nach seiner Rückkehr nach Berlin schickte Bertolt Brecht 1949 seinem dänischen Kollegen Otto Gelsted (1888–1968) in Kopenhagen zwei seiner Bücher: *Mutter Courage und ihre Kinder* sowie *Kalendergeschichten*. Über diese Werke äußerte sich Gelsted im Juli 1949 in seinem Essay *Neues und Altes von Bert Brecht*.¹ Der Text erschien in *Land og Folk*, der Zeitung der Dänischen KP, deren Mitglied Gelsted seit 1929 war. Die Partei war 1941 während der deutschen Besatzung verboten worden, Gelsted war 1943 nach Schweden geflüchtet.

Neues und Altes von Bert Brecht – das „Neue“ waren für Gelsted die erwähnten beiden Werke. Neu für dänische Leser war gewiss auch das Schauspiel *Leben des Galilei*, über das Gelsted sich ebenfalls äußert. Dabei gibt er an, dass Brecht ein Exemplar der maschinenschriftlichen Erstfassung des Stückes 1939 bei seiner Abreise aus Dänemark bei ihm deponiert habe.

Das von Gelsted behandelte „Alte“ im Essay bezieht sich auf Brechts Jahre im dänischen Exil, als er mit dem deutschen Flüchtling in Kopenhagen und Svendborg wiederholt zusammenarbeitete. Otto Gelsted übersetzte damals zahlreiche Werke von Brecht – u.a. *Die sieben Todsünden*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Die Gewehre der Frau Carrar*, Teile des *Dreigroschenromans* sowie einige Gedichte. Das geschah manchmal sehr kurzfristig und unter Zeitdruck. Gelsteds stetige Bereitschaft, sich als Übersetzer immer wieder auf Brechts Texte einzulassen, lässt darauf schließen, dass es in ihrer Sicht



Gelsted in seinem letzten Fernsehinterview in den 60-er Jahren (Screenshot)

von Politik und Gesellschaft wesentliche Übereinstimmungen gab. Bei einzelnen Gedichten griff Gelsted bei der Übertragung ins Dänische allerdings in den Text ein und setzte dabei eigene Akzente.²

Brecht hat sich durchaus intensiv mit Gelsteds Lyrik auseinandergesetzt – besonders mit dem Band *Under uvejret*.³ Dieser Ruth Berlau gewidmete Gedichtband handelt u.a. von den drohenden Gefahren des Faschismus. Nørregaard zufolge fühlte sich Brecht durch die Gedichte so sehr inspiriert, dass er sogar einzelne Formulierungen Gelsteds übernahm.⁴

Nach Brechts Abreise aus Dänemark veröffentlichte Gelsted im *Arbejderbladet* am 8.8.1939 eine kritische Besprechung der *Svendborger Gedichte*. Gelsted, der ein persönliches Widmungsexemplar besaß, hob hervor, manche Texte seien „durchglüht“ von Brechts „klarem, revolutionären Willen.“ Bei vielen Gedichten notiert er jedoch „einen starken Drang zu direkter Belehrung“. Er hofft, „dass ein Teil dieser Gedichte bald auf Dänisch zugänglich sein möge“, doch das bedeutet ja, dass er andere Gedichte nicht zur Veröffentlichung auf Dänisch

1 Otto Gelsted: *Nyt og gammelt om Bert Brecht*. In: *Land og Folk*, Kopenhagen 25.7.1949, S. 7–8. Alle Übersetzungen aus dem Dänischen sind von mir, Verf.

2 Otto Gelsted: *Under uvejret. Digte*. Kopenhagen 1934, S. 54f.

3 Vgl. Anm. 2.

4 Hans Christian Nørregaard: *Brecht og danskerne*. Kopenhagen 2023, S. 209.

empfiehlt. Das sagt er dann auch ganz unverblümt: „Durchaus nicht alle können ins Dänische übersetzt und gedruckt werden.“⁵ – Dass Brecht Gelsted sehr sympathisch war, beweist die folgende Charakteristik: Brecht „erinnerte mich vor allem an einen südamerikanischen Häuptling aus der Zeit der Entdeckungsreisen, ein vornehmer, kluger und widerstandsfähiger Inka. Seine Kleidung war ziemlich einfach, er ging wie ein Handwerker gekleidet und scheute vornehme Orte.“⁶ Gelsteds Anmerkungen zu ihrem privaten Zusammensein lassen auf einen entspannten Umgang miteinander schließen: „Ging man mit ihm ins Kino, so entschied er sich immer für das Vesterbro Bio, und wollten wir noch ein Glas trinken, so waren seine Lieblingsgaststätten die Cafés der Seeleute im Nyhavn-Viertel.“⁷

Seine Nähe zu Brecht verhinderte keineswegs, dass sich Gelsted auch kritisch über den Dramatiker äußerte. Brechts Theorie vom epischen Theater spricht er z.B. die Allgemeingültigkeit ab: „Von seiner besonderen dramatischen Theorie kann man nicht sagen, dass sie allgemeingültig ist; doch sie ist interessant für das Verständnis seiner eigenen dramatischen Dichtung.“⁸ Brechts *Galilei* erscheint ihm schwerfällig wegen Brechts „sehr deutschem Drang zu pädagogischer Gründlichkeit. Die Langatmigkeit der Beweisführung beeinträchtigt zeitweilig die dramatische Spannung und psychologische Wirkung.“⁹

Brechts Büchersendung zehn Jahre nach ihrem letzten Zusammentreffen in Dänemark ist zweifellos ein Zeichen der Verbundenheit mit Otto Gelsted, dem hilfsbereiten und inspirierenden Kollegen. Der Fortbe-

stand dieser Verbundenheit nach so langer Trennung wäre allerdings undenkbar gewesen ohne das tatkräftige Engagement Ruth Berlaus, die Brecht im Exil bis zur Rückkehr nach Berlin begleitet hatte.

Otto Gelsted war in den 30-er Jahren eine wichtige Figur im Kopenhagener Kulturmilieu. Oft steuerte er hier für das politische Kabarett eigene Texte bei – oder auch von ihm übersetzte: u.a. von Tucholsky, Kästner und Brecht.

Gelsted war für Berlau „der größte dänische Dichter der Gegenwart“; sie bezeichnete ihn sogar als ihren „Lehrer“, der sie schon vor Brecht mit Hegel vertraut gemacht habe.¹⁰ Ruth Berlau führte Brecht ins progressive Kopenhagener Theatermilieu ein und machte ihn mit Gelsted bekannt. Nørregaard zufolge ist es allein ihr Verdienst, dass die Kontakte zwischen Brecht, Gelsted und Schriftstellerkollegen aus der Zeit des dänischen Exils wie Hans Scherfig und Hans Kirk nach Brechts Rückkehr aus dem US-Exil wieder angeknüpft wurden.¹¹

Bis zuletzt war Brecht an seinen dänischen Kollegen interessiert, wie aus einem Brief an Ruth Berlau von Ende Dezember 1955 hervorgeht, der auch beweist, dass er sie weiterhin als dänische Kontaktvermittlerin schätzte und benötigte: „Gern hätte ich einen Brief von Dir über unsere Freunde in Kopenhagen“.¹²

Zwei Monate nach Brechts Tod veröffentlichte die Kopenhagener Zeitung *Politiken* Ruth Berlaus sehr persönlichen Nekrolog.¹³ Eine winzige Fußnote verweist auf den großen Übersetzer: Otto Gelsted. ¶

5 Übersetzt nach dem dän. Originaltext in: Nørregaard, S. 481.

6 Gelsted, vgl. Anm. 1.

7 Ebenda. – „Vesterbro Bio“: Kino im Zentrum von Kopenhagen; „Nyhavn“: Vergnügungsviertel am Hafens.

8 Ebenda.

9 Ebenda.

10 Hans Bunge (Hrsg.) *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Darmstadt und Neuwied 1985, S. 55f.

11 Nørregaard, S. 610.

12 BFA 30, S. 408.

13 Ruth Berlau: *Brudstykker om Brecht*. In: *Politiken* (Kopenhagen), 13.10.1956.

BERTOLT BRECHT – EIN KINDERBUCH. ILLUSTRATIONEN VON ELIZABETH SHAW IM BRECHT-WEIGEL-HAUS

Juliane Grützmacher



Blick in die Ausstellung (Foto: Juliane Grützmacher)

Anlässlich des 105. Geburtstages der irischen Illustratorin Elizabeth Shaw (1920–1992) zeigt das Brecht-Weigel-Haus in BUCKOW eine Auswahl von Zeichnungen aus ihrem Nachlass, die im Besitz der Elizabeth Shaw Erben sind¹. Shaw, die ab 1946 in Ost-Berlin lebte, war eine bedeutende Kinderbuchillustratorin und wurde für ihre Werke vielfach ausgezeichnet². Ihre Bücher zählen zu den Klassikern der DDR-Kinderbuchliteratur.

Die Ausstellung gibt einen einzigartigen Einblick in Shaws Arbeitsweise und Kunst. Ausgestellt sind die Originalzeichnungen aus den Jahren 1956 bis 1965, die in *Bertolt Brecht – Ein Kinderbuch* 1965 im Kinderbuchverlag Berlin erschienen sind. Die Textauswahl für die Veröffentlichung war von Rosemarie Hill und Herta Ramthun getroffen worden. Das Buch enthält un-

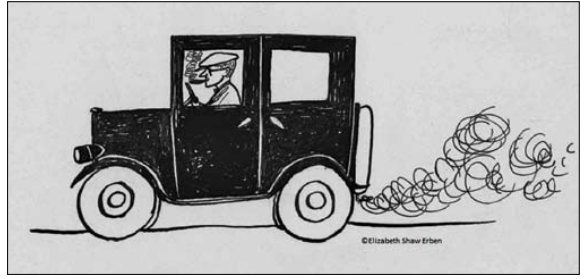
- 1 In der Kinder- und Jugendbuchabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin befinden sich über 1.000 Originalillustrationen, mehr als 150 Entwürfe, mehrere Skizzenbücher und unzählige Skizzen aus Shaws künstlerischem Nachlass.
- 2 Shaw erhielt unter anderem den Kunstpreis der DDR, den Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste Berlin (1981) und den Gutenberg-Preis der Stadt Leipzig (1984).

ter anderem etliche Gedichte aus Bertolts Brechts Zyklen „Kinderlieder“, „Svendborger Gedichte“ und den „Buckower Elegien“ sowie Geschichten von Herrn K. und Auszüge aus Theaterstücken.

Es erfolgten im selben Jahr zwei Veröffentlichungen des Buches mit unterschiedlichen Zeichnungen zu der Textauswahl. Unterschiede werden im direkten Vergleich in der Ausstellung offensichtlich. Ob persönlicher Anspruch der Illustratorin oder aber Kritik des Lektorats für eine veränderte Auflage im gleichen Jahr sorgte, ist bislang nicht eindeutig geklärt. Nicht nur, dass ganze Motive ausgetauscht worden sind oder Personenzusammenstellungen verändert wurden; es fällt auf, dass Shaw an der Bildästhetik und -sprache, am Einsatz der Federstriche gearbeitet hat. Viele Zeichnungen der ersten Ausgabe wirken durch Schraffierungen flächig. In den späteren Zeichnungen sind die Figuren und Bilder klarer in der Linienführung. Mittels weniger Striche und Punkte bringen die gezeichneten Tiere, Dinge und Menschen erkennbare Eigenschaften und Emotionen mit. Die Bildsprache ist somit leicht zugänglich, auf Augenhöhe mit den Adressaten, den Kindern.

Bereits 1956 zeichnete Shaw ein Porträt von Brecht, wie sie ihn am Theater während einer Probe erlebt hatte. Diese Zeichnung des „doppelten Brechts“ wurde als Umschlagbild für eine Sonderausgabe zu Brechts 60. Geburtstag *Bertolt Brecht. Geschichten und Gedichte* (1958) ausgewählt

und ist ebenfalls in der Ausstellung zu sehen. – „Bertolt Brecht – Ein Kinderbuch“ wird derzeit nicht verlegt. Die letzte Auflage erschien 2000 im Eulenspiegel-Verlag. – Die Ausstellung läuft bis zum 11. Mai 2025 und kann zu den Öffnungszeiten des Museums besucht werden. ¶



Juliane Grützmacher leitet das Brecht-Weigel-Haus in Buckow.

Illustration zum Text „Herr K. fährt Auto“ (Titelbild der Ausstellung); © Elizabeth Shaw Erben

125 JAHRE THERESE GIEHSE

Am 25. März wurde an Therese Giehse erinnert. Wir bringen einen Ausschnitt aus der Grabrede von Manfred Wekwerth (zit. nach dem unverzichtbaren Buch von Monika Sperr, Therese Giehse: „Ich hab nichts zum Sagen“ (rororo 1976, S. 135f):



Es war die Inszenierung des *Zerbrochenen Krugs*, an der die Giehse nicht unbeteiligt war. Außerdem spielte sie in dieser Inszenierung die Marthe Rull. Man schrieb das Jahr 1952, und es waren die ersten Versuche des damaligen Berliner Ensemble mit klassischen Stücken. Als diese Inszenierung zum erstenmal vor Brecht gezeigt wurde, gab es bei ihm Zufriedenheit und kaum Einwände. Die Giehse kannte Brecht zu lange, um ihm das zu glauben. Sie ging auf die Bühne, denn sie war mit ihrer Krugerzählung „dran“, und von hier kam der Ärger Brechts. Nicht, weil ihm die Krugerzählung nicht gefiel, sondern weil sie auf dieser Probe zu einer Meisterleistung des epischen Theaters wurde.

Die Giehse spielte diese Erzählung als Einlage. Aber nicht der Schauspielerin, sondern der Marthe Rull, wie sie die Giehse sah. Aufgefordert, in Kürze den Hergang des Verbrechens zu schildern, holt Marthe Rull zu einer nicht enden wollenden Rede aus, deren Kernstück die Beschreibung ihres Privateigentums in Gestalt des Krugs und dessen Schönheit ist. Die meisten Darstellerinnen versuchen, wegen der Länge der Rede, sie mit übermäßigem Schwung vorzutragen. Nicht die Giehse. Sie zeigte das lange mit betonter Langsamkeit. Die ohnehin kaum zu ertragenden Wortungetüme zerdehnte sie, damit anzeigend, daß Frau Marthe Rull sie zu Ehren des Gerichts im Augenblick erfand. Die Ermahnungen des Gerichts, etwas schneller zu sprechen, hörte sie mit Gewissenhaftigkeit, um dann noch langsamer fortzufahren. Die Giehse spielte also nicht nur eine Rede vor Gericht, sondern wie sich Marthe Rull eine Rede vor Gericht vorstellt. Um das Gericht für sich einzunehmen, spricht Marthe Rull nicht ihre Sprache, sondern erfindet eine, die in ihrer Unnatur und Umständlichkeit der Vorstellung der Marthe Rull von diesem Gericht entspricht.

Hier war – ohne die Veränderung auch nur einer Textzeile – einfach durch kühne und gekonnte Behandlung der Sprache des Stücks eine gewaltige (gesellschaftliche) Kritik an diesem Gericht geübt, nicht durch abstrakte soziologische Überlegungen, sondern einfach durch die Spielweise der Giehse, die gar nicht anders sein kann als realistisch und kritisch. Die Giehse sprach nicht schlechthin Wörter, sie nahm die „Wörter in den Mund“, schmeckte sie kunstvoll ab, wendete sie hin und her, befühlte sie, bestaunte sie, war verzückt oder verärgert und mit der Grazie ihres schweren Körpers servierte sie sie: in diesem Fall den Herren des Hohen Gerichts, sie bedienend in deren hoher Sprache und damit ausweisend Bildung und Ansehen (oder jedenfalls was Frau Marthe Rull sich darunter vorstellt).

Als die Giehse fertig war, kam sie von der Bühne herunter und lächelte. Sie hatte erreicht, was sie wollte. Brecht ging an seiner Zigarre ziehend unruhig auf und ab, drehte seinen Hals im Kragen, als sei er zu eng, und ärgerte sich: denn nun konnte er gar nicht anders als eingreifen. Die Krugerzählung der Giehse hatte die übrige Inszenierung derart relativiert, daß sie sich dagegen wie eine Stadttheaterinszenierung ausnahm, was Brecht zur Freude der Giehse auch unverblümt sagte. ¶

KÄTHE RÜLICKES BUCH: EIN SEHR BEWEGENDER BRIEFWECHSEL

Michael Friedrichs



Käthe Rüllicke-Weiler, *Bleib übrig, Zwilling*, gebunden, 192 Seiten, Sax-Verlag, ISBN 978-3-86729-297-9, 19,80 €

Tja, manchmal dauert es, bis ein wichtiges Buch erscheinen kann. Käthe Rüllicke, Mitarbeiterin von Brecht ab 1950, zeigte ihm irgendwann ihren umfangreichen Briefwechsel 1943–1948 mit einer Freundin, beide am gleichen Tag geboren und deshalb „Zwillinge“ genannt. Beide starteten als Sekretärin, Inge schreibt zunächst aus Warschau, Elisabeth aus Leipzig. Beide haben durchaus Absichten, ihre Fähigkeiten womöglich zu entfalten. Überliefert ist, dass Brecht Rüllicke ermunterte, das als Buch zu veröffentlichen. Sie hat, was vorlag, dann wohl in gewissem Umfang literarisiert und ergänzt, hat die Namen der zwei jungen Frauen, die sich da über einen sehr zentralen Zeitraum des 20. Jahrhunderts sehr ungeschminkte Briefe geschrieben hatten, durch „Elisabeth“ und „Inge“ ersetzt. Hat das Typoskript aufbewahrt (leider nicht die Briefe) und 1992, in ihrem Todesjahr, an ihre Nichte Heidrun Güttel übergeben. Ende 2024, also rund 75 Jahre nach Abschluss des Briefwechsels, ist das Buch erschienen: im Sax-Verlag, sehr aktiv im Bereich „Geschichte und Landeskultur Sachsen und Mitteldeutschland“.

Den Tipp, dieses Buch zu bestellen, bekam ich vom Brechtarchiv. Die Relevanz des Buches beschränkt sich weder auf Mitteldeutschland noch auf Brecht-Interessierte.

Man versteht beim Lesen bald, dass es in der DDR Vorbehalte gegen eine Veröffentlichung gegeben haben könnte – ob das Buch nun einem Verlag vorgelegt wurde oder ob ein Zögern, vielleicht sogar Sorgen der Autorin dies verhindert haben. Denn Ausgangspunkt ist die hitlertreue Zuversicht der BDM-geschulten jungen Frauen. Inge schreibt aus Warschau am 27.7.43:

„Ich würde verzweifeln, wenn ich nicht wüsste, dass der Führer und der Duce erst vor wenigen Tagen zusammen gewesen sind“ (S. 19).

Die Korruption der Nazi-Granden fällt ihr aber auf und die Zweifel wachsen. Am 20. Februar 1945 beschreibt sie ihre Flucht in den Westen:

„Uns Frauen und Kindern hat in Lissa ein Parteibonze den Zutritt zu dem ihm unterstellten offenen Güterwagen verboten, nur weil einige Akten der Kreisleitung darauf verladen waren. Ich habe diesem Vieh meine Meinung gesagt und mit Nichts hinterm Berg gehalten“ (S. 54).

Elisabeth liest erst nach dem 8. Mai 1945 „Mein Kampf“ („recht unverständlich geschrieben“, S. 66) und wird gründlich desillusioniert. Aber nun ärgern sie die Umstände der russischen Besatzung, ebenso die Feigheit ihrer linientreuen Vorgesetzten, auch hier Korruption, sie ergreift zunehmend selber die Initiative. Sie will studieren, wird aber zunächst abgelehnt (10. August 1947):

„Bei meiner Rückkehr aus den Ferien fand ich die Ablehnung vom Studium vor. Als ich dort vorsprach, sagte man mir den eigentlichen Grund nicht, aber so viel ich herausfinden konnte, ist daran schuld, dass ich nicht in der FDJ bin, überhaupt nirgends organisiert, im BDM war (wer war das nicht?), nicht Arbeiterin, sondern Sekretärin bin – aber mein Vater war Arbeiter“ (S. 129).

Später tritt sie nach längerem Zögern in die Partei ein. Kriegt aber auf Beschluss der Parteigruppe keinen Interzonenpass und kann daher ihre Freundin 1948 nicht in Köln besuchen. So konkret tagesaktuell beschrieben, versteht man deutsche Geschichte und Entwicklungen viel besser. ¶

sska.de



Weil's um uns
alle geht.

**Wir bringen Bewegung
in unsere Gesellschaft.**

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



Stadtparkasse
Augsburg

Weil's um mehr als Geld geht.

