

DEUTSCHE **VOLKSBÜHNE** LEIPZIG
K A M M E R S P I E L E

Erstaufführung

Die Mutter

Das Leben der Revolutionärin Pelagea Wassowa aus Twerzk

Nach Maxim Gorkis Roman

von

Bertolt Brecht

(Mitarbeiter Günther Weisenborn und Siegfried

Musik von Hanns Eisler

**LEIPZIGER
BRECHT-BEGEGNUNGEN
1923 – 1994**

**LEIPZIGER
BRECHT-BEGEGNUNGEN
1923 – 1994**

TEXTE ZUR LITERATUR

Im Auftrag des Literaturhistorischen Arbeitskreises
bei der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V.
herausgegeben von
Alfred Klein, Roland Opitz und Klaus Pezold.

Heft 5

ISBN 3-932725-82-4

© ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN e. V.
Sternwartenstraße 31
D-04103 Leipzig

Redaktion: Klaus Pezold, unter Mitarbeit von Horst Nalewski
Titelillustration: Leipziger Programmheft von 1950
Satz: Claudia Reichel
Herstellung: GNN Verlag Sachsen GmbH
Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz

Inhalt

Vorbemerkung	5
Klaus Pezold: Aspekte und Probleme Leipziger Brecht-Begegnungen	7
Klaus Schuhmann: »Baal« 1923. Zur Problematik einer Leipziger Uraufführung	15
Fritz Hennenberg: »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930) im Leipziger Meinungsstreit	21
Joachim Biener: »Ideologiezertrümmerung« – Bertolt Brecht im Januar 1949 als Gast in der Vorlesung Professor Hans Mayers	31
Ernst Schumacher: Warum und wie ich im September 1953 an der Karl-Marx-Universität Leipzig bei Mayer, Bloch und Engelberg über Brecht promovierte. Verkürzte Erinnerungen	41
Hans Michael Richter: Upanischaden oder kleines Einmaleins. (Verkürzter Versuch, gewisse Schwierigkeiten zwischen Brecht und Leipzig zu erörtern)	79
Joachim Herz: MAHAGONNY nach dem Fall – Leipzig 1967	85
Bernhard Scheller: »Brecht in Progress«: seine fortlaufende und aufmüpfige Rezeption am Poetischen Theater	99
Adel Karasholi: Mein langer Weg zu Brecht	105
Christel Hartinger: Brecht im Themenspiegel des literaturwissenschaftlichen Forschungsseminars der Karl-Marx-Universität Leipzig Mitte der sechziger/Anfang der siebziger Jahre	113
Dagmar Borrmann: Ein feuriger Dreckkloß. »Baal« 1994 am Schauspiel Leipzig. Regie: Konstanze Lauterbach	129
Namenverzeichnis	135
Zu den Autoren dieses Heftes	139

Vorbemerkung

Das fünfte Heft der »Texte zur Literatur« dokumentiert ein Kolloquium, das aus Anlaß des 100. Geburtstages von Bertolt Brecht vom Literaturhistorischen Arbeitskreis der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V. gemeinsam mit dem Kuratorium »Haus des Buches« e.V. am 6. März 1998 in Leipzig veranstaltet worden ist. Neben den hier veröffentlichten Beiträgen namhafter Brecht-Spezialisten, Theaterpraktiker und Zeitzeugen wurde aus diesem Anlaß am Abend des 6. März noch eine Videoaufzeichnung der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« von Bertolt Brecht und Kurt Weill in der Inszenierung von Professor Joachim Herz an der Komischen Oper Berlin gezeigt, um nach der Debatte über den Dichter auch diesen selbst zu Wort kommen zu lassen und gleichzeitig an ein durch die Uraufführung von 1930 am Neuen Theater mit Leipzig auf besondere Weise verbundenes Werk zu erinnern.

KLAUS PEZOLD

Aspekte und Probleme Leipziger Brecht-Begegnungen

Leipziger Brecht-Begegnungen 1923–1994: Der Bogen spannt sich von der Uraufführung des »Baal« am Alten Theater unter der Regie Alwin Kronachers bis zu Konstanze Lauterbachs Inszenierung dieses Stückes am Schauspielhaus. Beides Theaterereignisse, die in Leipzig so oder so Aufsehen erregten und die zugleich weit über die Stadt hinaus Beachtung fanden. 1923 trugen die Berliner Kritiker Alfred Kerr und Herbert Ihering die Nachricht von jenem lokalen Geschehen in die theaterinteressierte Welt, 1994 steigerte nicht zuletzt diese ihre Leipziger Brecht-Inszenierung das Interesse der internationalen Theaterwelt an der Regisseurin Konstanze Lauterbach. Mit der in unserem Zusammenhang wichtigsten Folge, daß sie von Claus Peymann eingeladen wurde, am Wiener Burgtheater zum 100. Geburtstag des Stückeschreibers dessen »Mutter Courage und ihre Kinder« zu inszenieren.

Beide Eckdaten der Themenstellung des Kolloquiums vom 6. März machen so bereits deutlich, daß keineswegs allein lokalpatriotischer Eifer, sich sozusagen auch für Leipzig ein Stück aus dem großen Jubiläumskuchen herauszuschneiden, die Veranstalter zu diesem Unternehmen bewogen hat. Nicht nur, daß am Beispiel des kulturellen Lebens in einer Stadt *par* *pro* *to* charakteristische Momente der gleichermaßen anregenden wie immer wieder provozierenden Wirkung von Werk und Person Brechts zu zeigen waren, es bestand darüber hinaus die berechtigte Erwartung, daß Leipziger Brecht-Begegnungen ein eigenes Gewicht innerhalb der Brecht-Rezeption überhaupt haben könnten. Zwei Aspekte vor allem ließen eine solche Annahme zu: Erstens der Umstand, daß Leipzig mit der von »Baal« (1923) und jener von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930) neben – und das heißt selbstverständlich auch nach – Berlin und München wichtigster Ort für Brecht-Uraufführungen vor 1933 gewesen ist. Und zweitens das Wirken Hans Mayers an der Universität Leipzig seit 1948, von dem auf verschiedenste Weise bedeutsame Impulse für die Brecht-Rezeption ausgegangen sind. In seinem Kolleg konnte er Brecht bereits am 26. Januar 1949, ein Vierteljahr nach dessen Rückkehr aus dem Exil, als Gast begrü-

Ben – mit dem Beitrag *Joachim Bieners* liegen uns dazu die Überlegungen eines Augen- und Ohrenzeugen vor.

Im ersten Brecht-Sonderheft von »Sinn und Form« erschien im gleichen Jahr Hans Mayers Aufsatz »Die plebejische Tradition. Über einige Motive im Werk des Bertolt Brecht«, den er nach eigener Aussage Satz für Satz mit diesem durchgesprochen hatte. Gesprächspartner Brechts – und Hanns Eislers – war Mayer ebenfalls ein Jahr später, als beide zu den Schlußproben zur Aufführung der »Mutter« (Regie Ruth Berlau) nach Leipzig kamen. Wie positiv Brecht damals die Arbeitsmöglichkeiten in Leipzig sah, läßt sich an seiner Idee ermesen, die Schauspielerin Therese Giehse für die Intendanz der Leipziger Theater gewinnen zu können, wobei von ihm der Hinweis auf die Universität mit Bloch und Mayer als gewichtiges Argument verwandt wurde.

Die von Hans Mayer zusammen mit Werner Krauss herausgegebene Reihe »Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft« enthielt die ersten Standardwerke der Brecht-Forschung. Bereits in ihrem Eröffnungsband wurde als dritter Ernst Schumachers umfangreiche Arbeit »Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933« angekündigt, der dann 1955 herauskam; ihm folgte später von Klaus Schuhmann »Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933«.

Immer wieder haben Schüler Hans Mayers bedeutende Beiträge zur Brecht-Rezeption geleistet: auf dem Theater etwa Adolf Dresen, bei der Erschließung und Dokumentierung von Biographie und Werk vor allem Werner Hecht, dessen »Brecht Chronik 1898–1956« zu *dem* wissenschaftlichen Ereignis dieses Jubiläumsjahres geworden ist. Weniger im Zentrum öffentlichen Interesses als das Wirken dieser beiden Mayer-Schüler, aber für die Brecht-Lektüre vor allem von Schülern und Studenten von großer Wichtigkeit war die langjährige Tätigkeit Hubert Witts als Lektor beim Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. Dort war bereits 1954, herausgegeben von Siegfried Streller, zu diesem Zeitpunkt Doktorand von Hans Mayer, eine Gedichtauswahl erschienen. Witt, der sein Studium 1957 mit einer Diplomarbeit über »Leben des Galilei« abgeschlossen hatte, schrieb selbst die Nachworte zu »Der kaukasische Kreidekreis« (1960), »Mutter Courage und ihre Kinder« (1961), »Puntila« (1962) sowie »Der gute Mensch von Sezuan« (1963), gab 1964 eine Sammlung mit »Erinnerungen an Brecht« heraus und betreute anschließend eine Vielzahl von Reclam-Bänden mit Brecht-Texten. Auch das ein Aspekt Leipziger Brecht-Begegnungen mit einer Ausstrahlung weit über Leipzig hinaus, der an dieser Stelle zumindest erwähnt werden muß.

Brecht nach 1945 auf den Leipziger Bühnen ist ein Thema, das nicht gleichermaßen spektakuläre Momente aufweist wie die in den Beiträgen von *Klaus Schuhmann* und *Fritz Hennenberg* analysierten Theaterskandale der 20er Jahre. Welch schwierige Konstellationen in der Nachkriegszeit mitspielten und die – mit den Maßstäbe setzenden Aufführungen der 50er und 60er Jahre am Berliner Ensemble vergleichbaren – ganz großen theatergeschichtlichen Ereignisse verhinderten, darüber gibt der Beitrag des langjährigen Chefdramaturgen der Leipziger Theater *Hans Michael Richter* Aufschluß. Wie dann in den 90er Jahren unter ganz anderen Bedingungen mit neuen Interpretationsansätzen experimentiert wurde, zeigt *Dagmar Borrmanns* Beitrag über die von ihr als Chefdramaturgin mitgetragenen Konzeption der »Baal«-Inszenierung Konstanze Lauterbachs. Und doch lohnt es sich, auch an einige Leipziger Brecht-Aufführungen der 50er und 60er Jahre zu erinnern. *Joachim Herz* hat dies im Falle seiner Inszenierung von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« getan, die 1967 dieser Oper in Leipzig endlich die ihr gebührende und 1930 weitgehend verweigerte Anerkennung gebracht hat. Eine Inszenierung, auf die dann noch andere – wie die an der Komischen Oper Berlin – folgen sollten, mit denen der Regisseur wiederum weit über Leipzig hinaus zu wirken vermochte. Der Stellenwert der Erstaufführung von Brechts »Mutter« in der Neufassung, die am 15. Januar 1950 an den Kammerspielen der damaligen Leipziger Volksbühne in der Regie von Ruth Berlau und mit dem Bühnenbild von Caspar Neher Premiere hatte, müßte sicherlich noch genauer bestimmt werden. Werner Hecht merkt in seiner Chronik eine Notiz Brechts vom 10. Januar 1951 an, in der dieser nach der ersten Berliner Aufführung der »Mutter« mit Helene Weigel in der Titelrolle festhielt, »die ›Auflockerung des alten Modells‹ von 1932 schein – mit Hilfe der Leipziger Inszenierung von Ruth Berlau – gelungen.«¹

Ebenfalls bei Hecht werden äußerst positive Besprechungen der Leipziger Aufführung im »Sächsischen Tageblatt«, in der »Jungen Welt«, in der »Union« und im »Neuen Deutschland« zitiert. In letzterem (vom 19. Januar 1950) hieß es u. a.: »Was die Darstellung anbetrifft, ist dieser Versuch ein Ruhmesblatt in der Geschichte des sogenannten ›Provinztheaters‹. Die Aufführung (auf der kleinen Bühne der Leipziger Kammerspiele) hat das Niveau eines hervorragenden ›hauptstädtischen‹ Kulturereignisses.«²

1 Werner Hecht: Brecht Chronik 1898–1956. Frankfurt am Main 1998. S. 944.

2 Ebenda. S. 904f.

OPERNHAUS / STÄDTISCHE THEATER LEIPZIG

Die Verurteilung des Lukullus

Oper von PAUL DESSAU

Text von Bertolt Brecht

Musikalische Leitung Helmut Seydewitz

Choreinstudierung Heinrich Bergzog

Bühnenbild und Kostüme Paul Pilowski

Gewandhausorchester

Regie Heinrich Voigt

Technische Leitung Bernhard Stasche

Belenchtung Heinz Voigtmann

Masken und Haartrachten Paul Andresen

Die Kostüme wurden unter Leitung von Walter Deitzsch
in den Werkstätten der Städtischen Theater angefertigt

Spieldauer ca. 2 Stunden

Keine Pause

Mit Rücksicht auf das pünktlich erscheinende Publikum sind die Türschließer angewiesen, Zutrittskennende nur nach dem 1. Bild in den Zuschauerraum einzulassen.

Lakullus, römischer Feldherr	Ferdinand Bürgmann
Anrufer	Günter Grabbert
Fünf römische Offiziere	Hermann Esser Kurt Seipt Theodor Horand Manfred Gotha Wolfgang Beändig
Schullehrer	Hasso Schmidt
Der Sprecher	Rainer Lüdke
Tertullia, eine alte Frau	Lilo Voltrath
Stimmen der Aufruferinnen	Elsie Hesse Hannelore Diehn Annelore Bley
Der Totenrichter	Hans Krämer
Ein Fischweib	} Totenschiffen Kathrin Wölfl Ingeborg Kollmann Alfred Herzog Lothar Anders Helmut Eyle
Eine Kurtisane	
Ein Lehrer	
Ein Bäcker	
Ein Bauer	
Der König	} Kriegsgestalten Wolf Ebert Marianne Dreofe Lilo Tischer Christa Hemmann Kurt Oppol Karl Gärtler Hans-Peter Schwarzbach Georg Wagner
Die Königin	
Zwei Kinder	
Zwei Legionäre	
Der Koch Lasus	
Der Kirschbaumträger	
Zwei Schatten	Kurt Seipt Wolfgang Beändig

Chor der Menge, Scoutoren, Soldaten, Sklaven, Kinder

Einen in seiner Bedeutung unbestreitbaren Beitrag zur Durchsetzung eines Brechtstückes auf dem Theater leistete Leipzig mit der Inszenierung seiner und Paul Dessaus Oper »Die Verurteilung des Lukullus« (Regie Heinrich Voigt, musikalische Leitung Helmut Seydelmann), die am 10. März 1957 Premiere hatte. Es war die erste Neueinstudierung der Oper, nachdem die Berliner Uraufführung als »Das Verhör des Lukullus« durch die Formalismus-Kampagne um ihren Erfolg gebracht worden war. Nun kehrte sie über den »Umweg« Leipzig auch in die Hauptstadt zurück: während der Berliner Festtage fand am 6. Oktober 1957 ein Gastspiel in der Komischen Oper statt. Im darauffolgenden Jahr wurden die Leipziger mit dem »Lukullus« zum Festival »Théâtre des Nations« nach Paris eingeladen, wo sie vier erfolgreiche Aufführungen der Oper bestritten. Auf der Rückreise von Paris kam es dann noch zu einem kurzen Gastspiel am Deutschen Theater Göttingen. Ob aufeinander abgestimmt oder zufällig zusammen treffend sei dahingestellt – es war ein zweifacher Leipziger Einsatz für Brecht in der alten Universitätsstadt: Am Donnerstagabend derselben Woche hatte Professor Hans Mayer »im überfüllten Auditorium Maximum«, wie das »Göttinger Tageblatt« vom 27. Mai 1958 schrieb, »in einem dankenswerten populären Vortrag über ›Bert Brecht und die Tradition‹ gesprochen«. Dabei habe er »seine Genugtuung darüber ausgesprochen, daß die Diskussion über den Dichter Bertolt Brecht in Westdeutschland und zumal in Göttingen aus dem Stadium politischer Polemik nunmehr allgemein in die Phase sachlicher Erörterung eingetreten« sei. Diese Feststellung schien dem Berichterstatter allerdings »in mancher Hinsicht noch etwas verfrüht getroffen zu sein«. Zwar lag der Eklat im Bundestag, als der damalige Außenminister von Brentano die späte Lyrik Brechts als nur mit der Horst Wessels vergleichbar zu diffamieren versucht hatte, ein Jahr zurück. Vorbehalte gegenüber Brecht waren aber durchaus noch spürbar. Das hatte auch die Aufnahme des Leipziger Gastspiels, nach Meinung des Berichterstatters »eine echte Ensemble-Leistung von hohem Rang«, durch das Göttinger Publikum bestätigt. In der Besprechung der »Göttinger Presse« vom 27. Mai 1958 hieß es dazu: »Der Erfolg war verdient groß, es gab Hervorrufe, begeistertes Getrampel vom Olymp, zahllose Vorhänge bis über den ›Eisernen‹ hinaus – wodurch der beschämend schlechte Kartenverkauf einigermaßen wettgemacht wurde. Es hätte den Göttinger Opernliebhabern, die bei jeder Schmierenaufführung mit dem ›Trompeter von Säckingen‹ oder ähnlichen Schlagern das Haus stürmen und noch wesentlich höhere Eintrittspreise zahlen würden, nichts geschadet, eine trotz aller kleinen Einwände erstklassige Aufführung eines nicht minder bedeutenden Werkes der

modernen Opernkunst zu erleben. Viele mag der Name Brecht geschreckt haben – aber macht man es sich nicht in Göttingen mit der Verurteilung des Bertolt Brecht etwas zu leicht?«

Auch diese Episode bestätigt, was der harmonisierend-feierliche Tenor der meisten Festveranstaltungen zum 100. Geburtstag des Dichters in den Hintergrund treten ließ: daß dieser Bertolt Brecht stets umstritten und immer wieder vielen ein Ärgernis gewesen ist. Dies begann sehr früh, wie nicht zuletzt die Vorfälle im Umfeld der beiden Leipziger Uraufführungen in den 20er Jahren belegen. Interessant – und noch eine genauere Untersuchung wert – ist die Rolle des Leipziger Arbeiter-Bildungs-Instituts (ABI) in diesen Auseinandersetzungen. Bei »Baal« wie auch bei »Mahagonny« ermöglichte dessen Entscheidung, Vorstellungen geschlossen für seine Mitglieder zu übernehmen, den von reaktionären Kreisen bedrängten Theatern, die begonnene Arbeit weiterzuführen. Obwohl die Verantwortlichen des ABI wußten, daß Brechts experimentelles Theater auch bei vielen ihrer Mitglieder auf Verständnisschwierigkeiten stoßen würde, standen sie ungeachtet eigener Einwände (wie jener Heinrich Wiegands als Musikkritiker der LVZ gegenüber »Mahagonny«) im Grundsätzlichen eindeutig auf der Seite des Neuen in dessen Kampf mit dem Herkömmlichen des bürgerlichen Kulturbetriebs. Eine Haltung, die leider nicht zu den von den offiziellen Erben der Arbeiterbewegung in der DDR gepflegten Traditionen gehörte. Dies gilt besonders augenfällig für den Umgang mit Brecht in der Zeit der Formalismus-Kampagne, reicht aber weit über diese im engeren Sinne hinaus. Auch dafür finden sich in den Kolloquiumsbeiträgen aufschlußreiche Belege. Sein Standardwerk über den Dramatiker Brecht, dessen spannende Entstehungsgeschichte *Ernst Schumacher* vorführt, konnte 1955 nur ohne ein Kapitel erscheinen, in dem die – damals als anrüchig geltende – Bewegung des Agit-Prop-Theaters in der Weimarer Republik dargestellt worden war. Es bedurfte dann des persönlichen Einsatzes von Brecht, damit es wenigstens an anderer Stelle separat publiziert wurde. Und noch über ein Jahrzehnt später kam es zu jenem nahezu grotesk anmutenden Beispiel für Schwierigkeiten beim Lesen der Wahrheit, von dem *Christel Hartinger* in ihrem Beitrag berichtet. Dieser erinnert aber zugleich daran, daß die wissenschaftliche Beschäftigung mit Brecht am Institut für Deutsche Literaturgeschichte der Karl-Marx-Universität auch nach dem erzwungenen Weggang von Professor Mayer weitergeführt worden ist. Das Wissenschaftliche Kolloquium über das Spätwerk Bertolt Brechts vom 31. März/1. April 1967 war ein Höhepunkt dieser Bemühungen und vereinte damals Brecht-Spezialisten aus dem In- und Ausland – fünf der aktiv an unserem

98er Kolloquium Beteiligten gehörten übrigens auch damals zu den ReferentInnen bzw. Diskutanten, so – wenn auch 1967 aus Paßgründen unter einem anderen Namen – *Adel Karasholi*.

Der Bericht von Hans Dahlke in der LVZ vom 29. April 1967, der einen differenzierten Überblick über die Beiträge gab und sich dabei besonders bemühte, Christel Käschel (Hartinger) vor böswilligen Mißdeutungen zu schützen, verwies auch auf ein »ausgezeichnetes Programm das die Studentenbühne der Karl-Marx-Universität den Teilnehmern der Tagung darbot«. Ein weiterer Aspekt Leipziger Brecht-Begegnungen, den *Bernhard Scheller* als ein aktiv beteiligter Zeitzeuge näher beleuchtet hat und der nicht gering geschätzt werden sollte. Schließlich war es auch die Studentenbühne, die »Baal« erstmals nach der Uraufführung von 1923 wieder in unsere Stadt geholt hat. Indirekt verdankt ihr Leipzig noch eine weitere ganz besondere Brecht-Begegnung, die kaum ins öffentliche Bewußtsein gedrungen ist, im nachhinein aber theatergeschichtlich höchst bemerkenswert erscheint: Im Austausch mit einem Gastspiel der Leipziger Studentenbühne mit einem DDR-Lyrik-Programm in Hamburg zeigte im Dezember 1963 hier die dortige, damals von Claus Peymann geleitete Studentenbühne dessen Inszenierung von Brechts »Antigone«-Bearbeitung.

KLAUS SCHUHMANN

»Baal« 1923. Zur Problematik einer Leipziger Uraufführung

An der Magistrale, die Brecht zu Beginn der zwanziger Jahre geplant hatte, um sich und seinen Stücken das deutsche Theater zu erobern, lag die Messstadt Leipzig mit Sicherheit nicht. Dafür war erst einmal München geplant, wo in den Kammerspielen 1922 »Trommeln in der Nacht« uraufgeführt worden war und im Herbst 1923 die Proben für »Leben Eduard II.« begannen. Brechts »Baal« lag, gemessen am dramentechnischen Standard, längst hinter diesem Stückeschreiber und machte nur deshalb noch einmal von sich reden, weil der Verfasser endlich einen Verlag gefunden hatte, der das Stück 1922 auf den Markt brachte und damit auch Theatern zugänglich machte, die es nun ohne Brechts eigenes Zutun auf ihren Spielplan setzen konnten. Daß dies just in Leipzig geschah, kann gewiß nicht mit besonderen Sympathien für diesen Autor erklärt werden und entsprang mit Sicherheit auch nicht einer Programmentscheidung, mit der die Weichen des Leipziger Theaterzuges für die nächste Zukunft in eine bestimmte Richtung gestellt werden sollten. Und auch zu Brecht dürfte kaum die Kunde nach Bayern gedrungen sein, daß in Leipzig ein Regisseur arbeitete, dessen Engagement für neue Dramatik – wenige Wochen vor »Baal« war Tollers »Hinkemann« uraufgeführt worden – schon zur Regel geworden war. So kam es, daß im Spätherbst des Jahres 1923 zwei einander unbekannte Theaterleute aufeinander trafen: Alwin Kronacher, der 1919 einen auch in seinen Publikationen ablesbaren Trend zur expressionistischen Dramatik eingeschlagen hatte, und jener Dramatiker, der 1921 in einer Rezension mit dem Titel »Dramatisches Papier und anderes« eine ganze Verlagsreihe – und damit wohl auch eine literarische Richtung – als der Aufführung nicht wert befunden und – mit einigen Ausnahmen – abgetan hatte: den Expressionismus. Inzwischen war er – zusammen mit Arnolt Bronnen – zum leibhaftigen Bühnenschreck avanciert, denn er führte nun auch Regie, bei fremden und bei eigenen Stücken.

Bernhard Reich berichtet, wie er Brecht im Herbst 1923 in München kennenlernte, wo die Vorbereitungen für dessen Regiedebüt zu »Leben Edu-

ard II.« anliefen: »Er war damals von schwächlicher Gestalt. In der Bildung des Kopfes lag eine dynamische Expression. Tiefliegende, drohende Augen. Ein Dichter? Mehr ein Denker, ein Erfinder oder ein Drahtzieher von Seelen und Schicksalen. Die Unterhaltungen mit ihm füllten sich bald mit innerer Dramatik. Er sprach sehr ruhig, aber er stellte Behauptungen auf, seine Behauptungen in paradoxen Formulierungen äußernd. Absolut kategorisch. Er widersprach den Entgegnungen nicht, er rasierte sie weg. Er gab seinen Gesprächspartnern zu verstehen, daß er, Brecht, jeden Widerstand ihm gegenüber für hoffnungslos halte und ihnen freundschaftlich rate, die Zeit nicht zu vergeuden und zu kapitulieren. War diese Haltung List, Pose, knabenhafte Anmaßung oder hatte er ein inneres Recht auf sie?«¹

Mit anderen Worten: Kronacher, der von all dem wohl kaum etwas wußte, konnte von Glück reden, daß Brecht keine Zeit hatte, sich um die Leipziger »Baal«-Inszenierung zu kümmern und mit einem später geschriebenen Stück inszenatorisch beschäftigt war und erst wenige Tage vor der Uraufführung in Leipzig aufkreuzte und dann – wie Rudolf Fernau berichtet – seine Mitwirkung auf die Arbeit mit einzelnen Schauspielern beschränkte, die er ins Hotel »Fürstenhof« kommen ließ. So erklärt sich auch, daß in keiner späteren Notiz bei Brecht noch einmal die Rede von dieser Leipziger Uraufführung ist, von Baal als Gestalt und Drama dagegen fortwährend.

Um so mehr war natürlich in Leipzig in den Dezembertagen des Jahres 1923 davon die Rede, nicht nur, weil das Stück auf Weisung der Stadtverordnetenversammlung nicht mehr gespielt werden sollte, sondern vor allem, weil zwei hauptstädtische Literaturkritiker, die zur Uraufführung nach Leipzig gekommen waren, von sich und Brecht mehr als genug mitzuteilen hatten. Alfred Kerr im »Berliner Tageblatt«, Herbert Ihering im »Berliner Börsen-Courier«. Findet man in den Kritiken der lokalen Presse vor allem Äußerungen zur Spielweise der Schauspieler und zu Reaktionen des Publikums, so trugen die beiden Berliner Kritiker schon eher einen Disput über das Drama der Zukunft aus, wofür sich ein Vergleich zwischen »Hinkemann« von Toller und »Baal« von Brecht geradezu anbot. Daß Herbert Ihering, der Brecht 1922 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet hatte, dabei den Part des Augsburgers spielt, ist offenkundig, vor allem dort, wo er

1 Bernhard Reich: Erinnerungen an den jungen Brecht. In: Sinn und Form. 2. Sonderheft Bertolt Brecht 1957. S. 431.

zeigen kann, in welchen Punkten die Leipziger Inszenierung hinter Brechts damals sich langsam herausbildenden Vorstellungen von einem zeitgenössischen Theater zurückblieb und wohl auch deshalb in Brechts wenige Jahre später gemachten Notizen keine impulsgebende Rolle spielen konnte, während die in der »Jungen Bühne« 1926 gespielte Fassung der »dramatischen Biografie ›Baal« als das »erste, dieses epische Theater aufbauende Drama« angesehen wird.

Ende der zwanziger Jahre wird noch einmal verdeutlicht, weshalb gerade diese Inszenierung in guter Erinnerung blieb: »Bei der Aufführung von ›Lebenslauf des asozialen Baal‹ (Brecht) wurde ein Vorspiel aufgeführt unter dem Titel ›Im Kreise seiner nachmaligen Opfer singt Baal ein Lied, das seine Philosophie zum Ausdruck bringt«. Der Darsteller des Baal sang das Lied vor großen Tafeln, auf denen überlebensgroß die Figuren dargestellt waren, die er im Stück schädigte. Traten diese Personen dann im Stück auf, wurde ein V-Effekt erzielt.«² Auch bei der Leipziger Inszenierung gab es ein Vorspiel, denn Baal wurde dem Publikum schon präsentiert (im bekannten »Choral von Manne Baal«), ehe er die Bühne leibhaftig betrat. Als ein Mittel der Verfremdung hat aber zu dieser Zeit Brecht selbst ihn nicht verstanden.

Für das Leipziger Schauspielhaus (das Alte Theater) und das Publikum dieser Stadt war die »Baal«-Fassung von 1922 schon ohne V-Effekt Herausforderung und Zumutung genug.

Der Kritiker der »Leipziger Neuesten Nachrichten« ließ gleich in zweierlei Hinsicht wissen, daß er sich von Brecht nichts vormachen lassen wollte und brachte seine Einwände ohne zu zögern auf den Punkt: »Selten sind hochgespannte Erwartungen so radikal enttäuscht worden! Die ›neue dramatische Form‹ entpuppte sich als das uralte Sturm-und-Drang-Schema der endlosen, sehr locker zusammengehefteten Szenenreihe, das unsere Modernen einfach von Büchner und Grabbe übernommen haben. Das Ganze ein rastlos fortlaufender Filmstreifen, der folgerichtig ohne jede Pause heruntergespielt wurde [...] Sieht man ganz ohne Parteilichkeit an, was uns das Alte Theater an diesem aufregenden Sonnabend vorgesetzt hat, so wird man diese nur durch ein paar Floskeln, doch durch keinerlei wirklichen Schöpferakt des Dramatikers gestützte Vorspiegelung unwillig beiseite schieben. Was man in Wahrheit sah, ist eine absichtsvoll wüste, brutale,

2 Bertolt Brecht: Äußerungen zu Brechts »Baal«. In: Dieter Schmidt (Hg.): Bertolt Brecht. Baal. Texte, Varianten, Materialien. Frankfurt 1968. S. 108.

zynische Paraphrase über das Leben zweier berühmter Außenseiter des bürgerlichen Lebens und der zukünftigen Literatur: Rimbaud und Verlaine. Daß der junge Brecht dem wilden Zauber, der aus Leben und Lyrik dieser beiden genialen Eigenbrötler phosphoreszierend aufsteigt, erlegen ist, daß er Götter in ihnen sieht, die über jedem Herkommen und Gesetz stehen, Kerle, deren vor nichts zurückschreckender Kunst er leidenschaftlich zu überbieten trachtet, das alles ist typisches Erleben heißblütiger Jugend. [...] Man braucht nur einen Blick in Rimbauds, in Verlaines Verse zu werfen, um zu erkennen, wie himmelweit der Deutsche von ihrer glühenden, tausend Farben schleudernden Kunst entfernt ist. Wie kalt, krampfhaft, monoton im Wechsel von Raffinesse und Banalität sind die meisten der Verse, die er ihnen in den Mund legt, wie fatal gering ist der Wortschatz, der Ausdrucksvorrat, den er für solche lyrischen Stellen bei der Hand hat und immer wieder benutzt.«³

Keine Frage: Für Delpy war Brecht schon mit dieser Aufführung für alle Zukunft gestorben. Damit stimmte er – zumindest partiell – mit jenem Kritiker überein, der das Stück schon in der Fassung von 1918 gelesen und verworfen hatte, obwohl er gewiß nicht ins Lager der politisch Konservativen gehörte wie Egbert Delpy von der Herfurth-Presse in Leipzig.

Aber auch Hans Natonek, der für die »Neue Leipziger Zeitung« schrieb, hatte als linksliberaler Literat seine Mühe, Brechts Szenenfolge als theaterwirksam anzuerkennen: »Mit der Romantik der Verwesung macht man keine Theaterstücke; man ärgert damit nur das Publikum. [...] Ich hätte mir eigentlich vorgestellt, daß der Dichter eines ›Baal‹ seine männlichere Brust trotzig dem Entrüstungsorkan darbietet. Aber Dichter sind immer anders, als man sich vorstellt.« Auch Natonek kannte Brecht offenbar nicht und identifizierte ihn allzu erwartungseifrig mit der Titelgestalt des Dramas und war enttäuscht, als er ihn vor den Vorhang treten sah: »Unter dem Kampfgetöse der Pfeifen, Pfuirufe und des Beifalls erschien ein verschüchterter, blasser, schmaler Knabe, der Dichter Bertolt Brecht, drückte sich sofort fluchtartig in die Kulisse und kam ängstlich wieder an der schützenden Hand des Schauspielers hervor. Sein Gesichtsausdruck: Mein Gott, was habe ich da angerichtet...«⁴

3 Egbert Delpy: Bertolt Brecht. »Baal«. In: »Leipziger Neueste Nachrichten« vom 10. Dezember 1923.

4 Hans Natonek: Menschenuntergang mit Lyrik und Skandal. Bertolt Brechts »Baal«. Uraufführung im Alten Theater. In: »Neue Leipziger Zeitung« vom 10. Dezember 1923.

Was er und das Theater in Leipzig »angerichtet« hatten, sah aus der Sicht der beiden Kritiker aus Berlin insofern anders aus, weil sie mehr im Blick hatten als dieses Stück und diesen Autor. Für beide ist schon vorprogrammiert, wie ihr Urteil im Dezember 1923 ausfallen mußte: bei Kerr ablehnend dem Stück und seinem Verfasser, partiell anerkennend der Inszenierung und den schauspielerischen Leistungen gegenüber. Wesentlich kritischer dagegen verhielt sich Ihering zur Inszenierung, weil er die Uraufführung schon nach Maßstäben beurteilte, die Brecht an sich selbst und die ihm befreundeten Regisseure – zu ihnen gehörte inszwischen Erich Engel – stellte.

In einer Art Nachbetrachtung unter dem Titel »Leipziger Theater« wog Ihering sein kritisches Urteil aus dem Abstand einiger Tage noch einmal und setzte die Uraufführung in Leipzig zum hauptstädtischen Theaterbetrieb in Beziehung, damit nun absichtsvoll die Grenzen einer landläufigen Theaterkritik sprengend: »Der Alwin Kronacher, der Direktor der Alten Theater in Leipzig, hat ein verdienstvolles Repertoire. Er wagt etwas für neue Autoren. Das soll ihm bei der Trägheit, in die die Berliner Theater wieder zu sinken drohen, auch dann als Verdienst angerechnet werden, wenn die innere Beziehung zu diesem Spielplan manchmal zu fehlen scheint. Das erkennt man an seiner Regie. Ihm fehlt gerade das Entscheidende: der blutvolle, persönliche Zug. Kronacher übernimmt alles vom modernen Theater, was man übernehmen kann: Licht, konzentrierte Szenerie. Aber da er es nur übernimmt und nicht in sich weiterbildet, bleibt alles dünn und oft – mißverstanden.«⁵ Überblickt man die Spielpläne des Alten Theaters allein von den Autoren her, die damals uraufgeführt wurden – da reihte sich eben Walter von Molo an Carl Sternheim, und Ernst Toller kam neben Hanns Johst zu stehen –, wird man diese Beobachtung Iherings mehr oder weniger anerkennen müssen. Was er als Brechtkenner dieser Anpassungsdramaturgie entgegenzustellen hatte, sprach er aus, als er zur Kritik der Schauspieler kam: »Nun ist es gewiß unmöglich, Herrn Lothar Körner als Baal erträglich zu machen. Herr Körner größt – Brecht verlangt sprachliche Sachlichkeit. Herr Körner arbeitet mit Nebentönen – Brecht verlangt Klarheit. Herr Körner chargiert körperlich (geht mit wankenden Knien) – Brecht verlangt Selbstverständlichkeit.«⁶ Hier werden stichwort-

5 Herbert Ihering: Leipziger Theater. In: »Berliner Börsen-Courier« Nr. 580 vom 11. Dezember 1923.

6 Ebenda.

artig schon Prämissen einer Dramatik genannt, wie sie 1923 weder in Leipzig noch in Berlin auf die Bühne kam, aber die Wegemarkierung erkennen läßt, die Brecht schon wenige Jahre später zum Ziel führen wird. Für Ihering war die Reise nach Leipzig ein Anlaß mehr, über die Theatersituation der Nachkriegsjahre und am Beispiel von Toller und Brecht über die künftigen Wege der Gegenwartsdramatik nachzudenken. Auf Ernst Toller bezogen, bedeutet das: »Es kann unmöglich der Sinn des ›expressionistischen‹ Dramas gewesen sein, auf dem Umweg über stilistische Experimente wieder zum naturalistischen Mitleidsdrama zurückzukehren. Oder bedeutet tatsächlich manche ekstatische Deklamation nichts anderes als das Grundgefühl des Naturalismus: soziales Mitleid in eine neue Form gesteckt?«⁷ Auch hier weiß Ihering, daß die kommenden Neuerungen von Brecht ausgehen werden, so oft ihm auch Alfred Kerr noch das Gegenteil bescheinigen wird. Dabei war er schon 1923 beschämend in die Nähe derer gekommen, die dem Spuk ein Ende machen wollten, als er schrieb: »Tollers Werk war an zwanzig Abenden schon gespielt. Brecht hatte wenig Glück: Skandal, Pfiffe, Gelächter, Trampeln, halbstündige Ulkrufe – so daß am folgenden Morgen der Obmann des gelesensten Blattes schrieb: ›Ich habe die Leipziger nie so völlig außer sich gesehen.‹«⁸

Wirklich durchgefallen aber war an diesem Abend und in den darauf folgenden Tagen vor allem das Leipziger Stadtverordnetenkollegium. Im »Leipziger Tageblatt« war nämlich am 14. Dezember 1923 zu lesen, daß der »gemischte Ausschuß« beschlossen habe, das Stück »zur Verhütung weiterer Skandale« abzusetzen. »Baal wird geopfert« war die von hgr⁹ gezeichnete Mitteilung überschrieben worden.

Gestorben aber war Baal in Leipzig nicht. Zumindest Max Schwimmer dokumentierte mit einer Zeichnung, die 1924 in der satirischen Zeitschrift »Der Drache« veröffentlicht wurde, daß sich einer noch seiner erinnerte. »Baal im Johannapark« war seine Zeichnung unterschrieben.

Als Wiedergänger hatte Baal diese Stadt offenbar nie verlassen, wenn es auch Jahrzehnte dauerte, ehe er erneut auf Leipziger Bühnen gerufen wurde.

7 Herbert Ihering: Toller und Brecht. Zu zwei Leipziger Uraufführungen. In: »Berliner Börsen-Courier« Nr. 578 vom 10. Dezember 1923.

8 Alfred Kerr: Toller und Brecht in Leipzig. In: »Berliner Tageblatt« vom 11. Dezember 1923.

9 Der sich hinter diesem Kürzel verbergende Hans Georg Richter wechselte wenig später als Feuilletonchef an die »Leipziger Volkszeitung«.

FRITZ HENNENBERG

»Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930) im Leipziger Meinungsstreit

Im März 1927 wird Kurt Weill von dem Festival »Deutsche Kammermusik« aufgefordert, sich an einem Programm mit Opern-Miniaturen – alles Aufträge – zu beteiligen. Er ist sich unschlüssig, erwägt eine Gesangsszene aus der »Antigone« oder dem »Lear«, sagt schließlich, vom Verlag bedrängt, sich zu entscheiden, am 25. April kategorisch ab.¹

Eine Woche darauf am 2. Mai (= Poststempel) der Sinneswandel: Er habe »plötzlich einen sehr schönen Einfall gehabt«, an dessen Ausführung er jetzt arbeite – »Mahagonny«, ein »Song-Spiel« nach Texten von Brecht. In der weiteren Korrespondenz verweist er auf Brechts »Hauspostille« als Quelle, wozu ihm dieser einige Ergänzungen schreibe, auch kündigt er Zwischentitel (die projiziert werden sollten) und ein genaues Szenarium an. Verlässlich überkommen sind nur die Partitur und das seinerzeit gedruckte Textbuch der Gesänge.

Das »Mahagonny«-Songspiel stand bei seiner Uraufführung am 17. Juli 1927 im Kurhaus von Baden-Baden in ein und demselben Programm mit Werken von Ernst Toch, Darius Milhaud und Paul Hindemith. Brecht war laut Programm bei »Mahagonny« sein eigener Regisseur; die anderen Uraufführungen leitete der Leipziger Operndirektor Walther Brüggemann. Es mag sein, daß ihm anfangs auch »Mahagonny« anvertraut war; jedenfalls gibt es ein Foto mit dem Ensemble, Weill, Brecht und Brüggemann.

Nach Brechts Ausweis war er es, der Weill vorschlug, für den Baden-Badener Auftrag »einfach ein halbes Dutzend schon vorliegender Songs neu zu vertonen«². (In Brechts erster veröffentlichter Gedichtsammlung, der »Hauspostille«, sind sie mit seinen eigenen Melodien erschienen.) Nach

1 Siehe Briefwechsel zwischen Kurt Weill und der Universal Edition Wien in der Musiksammlung der Stadt- und Landesbibliothek Wien.

2 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 15. Frankfurt am Main 1967. S. 474.

Lotte Lenya ging die Anregung zu dem Songspiel hingegen von Weill aus.³ Auf einem anderen Blatt steht, daß Brecht schon bei den ersten Unterredungen mit Weill das Projekt für eine abendfüllende Oper »Mahagonny« einbrachte; einem Verzeichnis seiner Vorhaben nach hat er sich damit bereits im Juli 1924 getragen.⁴ Weill zufolge lagen von Brecht »Skizzen und Szenenentwürfe zu einem Stück ›Auf nach Mahagonny‹« vor; es habe sich um einen »ausführlichen Plan« gehandelt, »der bereits die wesentlichsten Elemente der Oper enthielt«⁵. Jedenfalls gingen das eine und das andere Werk ineinander über; Weill sieht in dem »Mahagonny«-Songspiel eine »Stil-Studie« zu der Oper.⁶

Das Songspiel wurde in Baden-Baden begeistert gefeiert; angesteckt von der Hochstimmung, bekundete Weills Wiener Verlag, die Universal Edition, Interesse auch an dem größeren Opus und schloß auf der Stelle mit den Autoren einen Vertrag ab. Um sich mit Brecht vertraut zu machen, las der Verleger »Mann ist Mann« – und wurde verunsichert; in einem Brief an Weill vom 15. August werden sittliche Bedenken wegen der »zu starken Episoden« geäußert, die den Zugang zu den großen Opernbühnen versperren würden; ohnehin besitze Brecht noch keine Erfahrungen als Librettist. Weill bietet alle Eloquenz auf, um ihn durchzusetzen, dabei sowohl von künstlerischen als auch von geschäftlichen Gesichtspunkten her argumentierend; zudem streicht er seine Dominanz bei der gemeinsamen Arbeit heraus. Mochte der Verlag auch schließlich einwilligen, so ziehen sich doch durch die gesamte Korrespondenz, bis hin zur Uraufführung 1930, Warnungen wegen Rohheit, Grausamkeit und vor allem sexueller Exzesse, denen Weill mit Beschwichtigungen, gespielterm Verständnis, im übrigen aber ihm nur hartnäckig abgetrotzten minimalen Änderungen zu entsprechen sucht.

Bei der Uraufführung des Songspiels war auch der Dirigent Otto Klemperer, der im Herbst die Berliner Kroll-Oper übernehmen sollte, zugegen. Die Kroll-Oper als zweite Staatsoper war der Volksbühne verbunden und beabsichtigte sich sowohl durch einen progressiven Spielplan als auch durch moderne Regiehandschriften abzusetzen. Es war eine ausge-

3 Lotte Lenya in einem Gespräch mit Steven Paul. In: Beiheft zu einer Kurt-Weill-Kassette der Deutschen Grammophon Gesellschaft (DGG 33 = 2563 584–586). S. 7.

4 Siehe Bertolt Brecht: Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954. Berlin, Weimar 1976. S. 189.

5 Kurt Weill in: »Der Montag Morgen« (Berlin) vom 10. Juni 1930.

6 Siehe Kurt Weill: Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1975. S. 57.

machte Sache, daß »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« hier starten sollte; aber als Weill das Werk vorgespielt hatte, sprach sich das Regiekollegium mit Klemperer an der Spitze dagegen aus, und zwar, wie Hans Curjel, der verantwortliche Dramaturg, überliefert hat, wegen Bedenken »vor der Kraßheit der Situationen und der Sprache«⁷.

Wo sollte die Oper nunmehr ihre Chance erhalten? Weill bringt seinem Verlag gegenüber in einem Brief vom 22. Juli 1929 die Volksbühne, Piscator und Ernst Josef Aufricht, an dessen »Theater am Schiffbauerdamm« die »Dreigroschenoper« uraufgeführt worden war, ins Gespräch. Er liebäugelt aber sogar auch mit dem Revuespezialisten Herman Haller – der Verlag winkt pikiert ab.

Schließlich gelangt »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« an die Leipziger Oper. Kurt Weill hatte hier bereits gute Erfahrungen sammeln können: Am 18. Februar 1928 war sein Einakter »Der Zar läßt sich photographieren« uraufgeführt worden. Gustav Brecher als Dirigent und Walther Brüggemann als Oberspielleiter bildeten ein für Zeitgenössisches aufgeschlossenes Gespann: 1927 hatte mit Ernst Křenek's »Jonny spielt auf« eine Serie spektakulärer Uraufführungen eingesetzt. Sowohl Brecher als auch Brüggemann wurden von reaktionärer Seite aus wütend attackiert. Gegen Brecher richteten sich heftige antisemitische Angriffe; die Fraktion der NSDAP sprach am 22. November 1925 in einem Antrag an die Stadtverordneten von der Leipziger Oper als einer »beinah rein jüdischen Kultusstätte«⁸. Brüggemann geriet ins Visier, weil er sich mit der konventionellen, erstarrten Operndarstellung anlegte und Erfahrungen des Schauspiels für das Musiktheater nutzbar zu machen suchte. Beide hatten insbesondere bei der Leipziger Wagner-Gemeinde einen schweren Stand. Brecher wurde vorgeworfen, Wagner zu wenig zu beachten; er replizierte, daß dessen Werke Ausnahmecharakter hätten und im Grunde auf Festspiele gehörten. Brüggemann hinwiederum setzte in die gegenwärtige Gültigkeit Wagners überhaupt seine Zweifel; die Jugend wolle sich nicht als Helden empfinden, sondern gehe auf Sportplätze. Für eine Neuinszenierung des »Rings des Nibelungen« entwickelte er ketzerische Gedanken und fragte sich, »was man dazu sagen würde, wenn wir aus den Göttern Industriearbeiter und Junker machen würden und aus den Schwarzalben Bergarbeiter oder

7 Hans Curjel: Erinnerungen um Kurt Weill. In: Melos 37(1970). S. 81–85.

8 Fritz Hennenberg: 300 Jahre Leipziger Oper. München 1993. S. 103.

geknechtete, ausgebeutete Proletarier«⁹. Der Plan kam nicht zustande, aber es war schon ein Sakrileg genug, daß Brüggmann beim »Lohengrin« auf den lebhaftigen Schwan verzichtete und statt dessen Lichtvisionen anbot; als die Inszenierung nach seinem Weggang 1933 weitergespielt wurde, ist das sogleich verändert worden.

In diese Theatersituation traf am 9. März 1930 »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«. Die Premiere führte im lokalen Rahmen zu einer kulturpolitischen Polemik, die darüber hinaus als symptomatisch für die Spätphase der Weimarer Republik gelten kann. Nicht nur das Publikum und die Presse wurden aufgewühlt, es kam auch zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen den Parteien. Im Ergebnis wurde expressis verbis zwar kein Verbot ausgesprochen; gleichwohl war das Werk geächtet, es fanden nur wenige Wiederholungen statt, und insbesondere wirkte sich der Leipziger Skandal auf andere Bühnen aus, die ihre Optionen zurückzogen.

Der Ablauf der Geschehnisse ist von den Zeitzeugen verschieden und wohl auch gelegentlich mit Lust an der Dramatisierung dargestellt worden. Hans Heinsheimer zufolge, der die Wiener Universal Edition vertrat, hatte sich auf dem Platz vor der Oper SA mit Fahnen und gegen die Aufführung hetzenden Plakaten zusammengerottet; kurz nach Aufziehen des Vorhangs hätten »wilde Demonstrationen« begonnen und der Lärm bald ganz die Musik übertönt, einige Darsteller seien aus ihren Rollen gefallen und protestierend an die Rampe gegangen, in einem »Höllennlärm« habe die Vorstellung abgebrochen werden müssen.¹⁰ Heinsheimer hat selber einmal bezeugt, in seinen Erinnerungsbüchern Dichtung und Wahrheit vermischt zu haben; den Zeitungsberichten nach lief es jedenfalls anders ab. »Leipziger Abendpost« vom 10. März: Die ersten Nummern seien beklatscht und dadurch Widerspruch provoziert worden. Der eigentliche Skandal soll erst im Finale ausgebrochen sein, und zwar an der Stelle, wo das Hemd des hingerichteten Protagonisten im Demonstrationszug gezeigt wird – dies sei als Verhöhnung militärischer Begräbniszeremonien empfunden worden.¹¹ Dennoch wurde die Vorstellung zu Ende geführt, und beim Kampf des Für und Wider am Schluß soll – der »Sächsischen Arbeiterzeitung« (11. März)

9 Walther Brüggmann: Was hat Leipzig für Richard Wagner übrig? In: Leipzig 7(1930/1931). S. 214.

10 Siehe Hans Heinsheimer: Menagerie in Fis-Dur. Zürich, Stuttgart 1953. S. 31.

11 Vilmo Kamrath in einer Sendung von Jürgen Schebera »»Bitte, machen Sie weiter, Herr Brecht!« – Die Ära Brecher-Brüggmann an der Leipziger Oper 1926–1932« am 9. April 1985, Radio DDR II.

nach – sogar der Beifall die Oberhand behalten haben. Lotte Lenya zufolge gab es in den Foyergängen Schlägereien, Zuschauer hätten in Panik über die Bühne entkommen wollen, erst nach Ankunft eines starken Polizeikommandos habe sich das Theater geleert;¹² der »Sächsischen Arbeiterzeitung« nach war hingegen die Polizei (»fünf gummiknüppelbewaffnete Grüne«) während der Lärmszenen unschlüssig und hat nicht eingegriffen, sich dabei auf den Polizeipräsidenten berufend, der der Vorstellung beiwohnte.

Die Vorgänge waren jedenfalls bestürzend genug, daß die Leipziger Theaterleitung die Inszenierung sofort aus dem Anrechtsplan nahm und die nächste Aufführung als eine freie Vorstellung ankündigte, mit der Berechtigung zu ermäßigten Eintrittspreisen für Anrechtsinhaber. Am 11. März fand eine Sitzung des »Gemischten Theaterausschusses« der Kommune statt, wo der Antrag gestellt wurde, die Oper überhaupt abzusetzen – was aber durch Mehrheitsbeschluß verhindert wurde. Indes sollte Zeit gewonnen werden, und die nächste Vorstellung wurde verschoben – am festgesetzten Tag wurde statt »Mahagonny« »Carmen« gespielt. Die abgewiesenen Antragsteller legten ihr Veto ein, aber der Plan wurde nicht im Plenum der Stadtverordneten verhandelt, sondern dem Rat der Stadt zur Entscheidung übergeben. Wiederum wurde der Antrag abgelehnt; allerdings erhielt das Theater die Auflage, die »Milderungen und Kürzungen im Text«, die bereits in Braunschweig und Kassel (Inszenierungen, die unmittelbar an Leipzig anschlossen) angewendet worden und vom Komponisten autorisiert seien, zu beachten. Inwieweit es befolgt (und eventuell darüber hinausgegangen) worden ist, steht offen. In einem Brief an seinen Verlag vom 25. März äußert Weill die Besorgnis, daß das Werk nun »in einer ziemlich verstümmelten, ›harmlosen‹ Form« gemacht würde.

Was die Schlußszene angeht, so hatte Weill dem Verlag schon am 15. März über Änderungen berichtet; Brecht und er hätten nunmehr eine Fassung vorliegen, »gegen die selbst der Papst nichts mehr einwenden kann«, es komme jetzt deutlich heraus, »daß die Schluß-Demonstration überhaupt nicht kommunistisch ist, sondern daß Mahagonny untergeht wie Sodom und Gomorrha an den Verbrechen seiner Bewohner und an der allgemeinen Verwirrung«. Am 25. März stößt er nach: »noch moralischer« gehe es nicht.

12 Siehe Lotte Lenya: Erinnerungen an Mahagonny. In: Programmheft zur Inszenierung von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« 1964 an der Deutschen Staatsoper Berlin.

Das bürgerliche Theaterpublikum fühlte sich vor allem auch herausgefordert durch die kraß ausgestellte Bloßstellung von Scheinheiligkeit und Laster und nicht zuletzt durch die Enttäuschung der an eine Oper gerichteten Erwartungen. Aber die rechte Presse war sogleich mit dem demagogischen Schlagwort zur Hand; die »Leipziger Abendpost« (10. März) prangert die Oper als »unverhohlen übelste kommunistische Propaganda« an. Die liberale »Leipziger Zeitung« (13. März) hingegen zielt in die andere Richtung und konstatiert, das Werk sei »nur langweilig, snobistisch, revolutionärhaft, aber nicht revolutionär«, von »Verhetzung und Zersetzung« könne keine Rede sein. Die sozialdemokratische »Leipziger Volkszeitung« (11. März) nimmt Brecht vor politischen Vorwürfen in Schutz (womit sie ihn indirekt angreift) und stellt jedenfalls befriedigt fest, daß sie hier nicht gegen ihr »Feindbild« vorgehen muß: Kommunismus und Sozialismus hätten »mit Brechts whiskeyeligen, neusachlich bedeutsamen Paradoxen wenig zu tun, die Phantasie Mahagonny nichts mit der Realität Moskaus«. Der kommunistische Kritiker der »Sächsischen Arbeiterzeitung« (12. März) wirft den Künstlern der bürgerlichen Gesellschaft »Blindheit« vor, zeigt sich aber selber blind gegenüber der hier verfolgten Konzeption, wenn er rügt, für die Herren Brecht und Weill gäbe es »weder Proletarier noch Unternehmer«, und die ganze kapitalistische Produktion existiere nicht. Er empfiehlt den Autoren, ihre Eindrücke vom Welterwerbslosentag, dem 6. März, zum Ausgangspunkt ihrer Gestaltung zu machen. Sein rechter Kontrahent in den »Leipziger Neuesten Nachrichten« (11. März) zeigt besseres Gespür für die politische Brisanz und rät Brecht höhnisch, »einmal vierzehn Tage mit unserer kerngesunden Jugend ›auf Fahrt‹ zu gehen und zu sehen, »wie wenig dieser Jugend das Geld ausmacht«.

Die Negativa bei der Wertung der künstlerischen Qualität scheinen an keinen Parteienstandpunkt gebunden. Der »Leipziger Abendpost« (10. März) nach ist das Textbuch »witzlos und albern und – langweilig«. Die »Leipziger Volkszeitung« (11. März) moniert, das Baden-Badener Songspiel sei zu einer dreistündigen Oper »aufgeblasen« oder »ausgewalzt«. Oder die »Neue Leipziger Zeitung« (11. März): Nach dem ersten Akt trete »eine Art Kabarettmüdigkeit« ein. Viel Tadel trifft auch die Musik: Die »Leipziger Volkszeitung« (11. März) stößt sich an der gehäuften Folge von »Schlagern«; »mehr als fünf auch der besten Schlagerplatten hört man nicht an«. Wie die »Sächsische Arbeiterzeitung« (12. März) ankreidet, werde das zitierte »Gebet einer Jungfrau« »endlos lange kontrapunktisch ausgeschlachtet« – was beweise, »daß man keine eigenen starken musikalischen Ideen hat, noch haben kann«. Der Kritiker der »Leipziger

Abendpost« (10. März) findet (mit Ausnahme einiger von ihm als »Schlager« bezeichneter Übernahmen aus dem »Songspiel«) »die musikalische Substanz ziemlich gering und oft genug reichlich banal, jedenfalls arm an wirklichen Einfällen«. In der »Leipziger Volkszeitung« (11. März) wird wohl noch härter geurteilt, wenn es heißt, daß Weill »der Dämonie Brechts gegenüber immer harmlos« bleibe und Brecht Weills Musik, Weill Brechts Text »beschädigt« habe. Adolf Aber in den »Leipziger Neuesten Nachrichten« (11. März) nimmt Weill vor Brecht (dessen Textbuch er als eine »oberflächliche Sudelei« abqualifiziert) hingegen geradezu in Schutz und räumt ein, es sei eben nicht möglich, »zu einem geistlosen Text drei Stunden lang eine geistvolle Musik zu machen«.

Bei der Inszenierung hatten Brecht und Weill ihre Hand mit im Spiel; einem Brief vom 7. Februar 1930 an die Universal Edition Wien nach hat Weill mit dem Bühnenbildner Caspar Neher und dem Leipziger Regisseur Walther Brüggemann drei Tage lang intensiv gearbeitet »und das ganze Stück bis in alle Einzelheiten hinein festgelegt«. Bei den Proben führte offenbar Brecht das Zepter. Weill beklagte (Brief an die Universal Edition vom 19. Februar), daß Brüggemann immer wieder mit seinen »spielerischen Einfällen« komme und beleidigt sei, wenn man sie ablehne. Ein Augenzeuge berichtet von Kontroversen zwischen den beiden; Brüggemann sei manchmal davongearannt, aber Brecht habe ihn wieder holen lassen.¹³ Möglich, daß die Rüge der »Leipziger Neuesten Nachrichten« (11. März), es sei auf der Leipziger Opernbühne seit langem »nicht so verabredet« gespielt worden, gerade eine Absicht, nämlich die von Brecht angestrebte episch-distanzierte Spielweise, erfaßt. Was die Ausstellung des »Duetts von den Kranichen« als Konzertstück, gesungen von einem Liebenpaar im Frack und Gesellschaftskleid, angeht, so war dieser »Bruch« gewiß wohlüberlegt und von Brecht gebilligt, wenn nicht initiiert. Der Rezensent der »Neuen Leipziger Zeitung« (11. März) ist sich unsicher, ob er hier mangelndes inszenatorisches Handwerk ankreiden soll, und trifft bei Erwägung der Alternative den Kern: »Grober Regiefehler – oder Erkenntnis, daß das Opernhafte wirklich nur »Einlage« in diesem Stück sei?«

Für das Bühnenbild und die (auch für alle weiteren Inszenierungen obligatorischen) Projektionen zeichnete als Gast der sowohl Brecht als

13 Siehe Vilmo Kamrath in einer Sendung von Jürgen Schebera »»Bitte, machen Sie weiter, Herr Brecht!« – Die Ära Brecher-Brüggemann an der Leipziger Oper 1926–1932« am 9. April 1985, Radio DDR II.

auch Weill eng verbundene Caspar Neher. Die von Brecht als Novum seines »epischen Theaters« eingeführten Projektionen (»die Szene wiederholt gleichermaßen von sich aus im Fluß, was im Bild steckt«¹⁴) wurden sehr wohl in ihrer kommentierenden Eigenart erkannt – wenn auch unterschiedlich bewertet. In der »Leipziger Volkszeitung« (11. März) ist von einem »Lichtbildervortrag« die Rede, der Brecht Dialog und Gestaltung erspare. Von den »Leipziger Neuesten Nachrichten« (11. März) wird die »hetzerische« Tendenz der Projektionen zurückgewiesen. Die als Inhaltsangabe nachfolgender Szenen projizierten Texte, die im Sinne einer »epischen« Dramaturgie Distanz schaffen, das gelassene Urteil des Zuschauers herausfordern sollten, werden eher nur als dramaturgischer Kitt empfunden: Die Schriftsätze stellten – der »Leipziger Volkszeitung« nach – einen »dürftigen Zusammenhang« her. Oder, in der »Neuen Leipziger Zeitung« (11. März): den »Versuch, eine »epische Oper« zu geben, Einzelszenen durch Filmschriften zu verbinden – dieser interessante Versuch« könne »als gescheitert betrachtet werden«.

Die Vorgänge um die Leipziger Uraufführung von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« wurden von den Beteiligten durchaus als ein politisches Thema von überlokaler Bedeutung begriffen. Bezeichnend dafür ist ein Artikel von Hans Natonek »Die Absetzung oder Mahagonny und die Folgen« in der liberalen »Neuen Leipziger Zeitung« (13. März), wo grundsätzlich vor einer Bevormundung der Kunst durch die Politik, vor einer von der reaktionären Presse geübten Zensur, gewarnt wird. Die »Leipziger Volkszeitung«, die dem Werk durchaus kritisch gegenüberstand, begegnete den Angriffen mit einem Aufruf zur Sammlung (14. März): »Alle Feinde der Reaktion in jeder Form« müßten »einig und beharrlich in der Forderung sein: »Mahagonny« soll leben, solange es zu leben vermag!«

Es sei noch ein Satyrspiel erwähnt, das sich anschloß. Brecht wurde von dem Leipziger Dramatiker Walter Gilbricht des Plagiats an seinem »Spiel in 15 Bildern« »Die Großstadt mit einem Einwohner« verdächtigt.¹⁵ Tatsächlich gibt es zwischen den beiden Stücken etliche Parallelen – bei Gilbricht geht es um den geschäftlichen Aufstieg und Untergang einer Stadt in Alaska namens »Phoenix«. Gilbricht gibt vor, sein Werk 1927 geschrieben und über seinen Verlag im Frühjahr 1928 ein Exemplar an

14 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 17. Frankfurt am Main 1967. S. 1012.

15 Darstellung nach einem (anonymen) Artikel »Neue Plagiataffäre um Brecht«. In: Der Montag Morgen (Berlin) vom 2. Juni 1930.

Piscator geschickt zu haben. Auf Mahnbriefe sei ihm mitgeteilt worden, das Buch sei nicht mehr aufzufinden.

Immerhin sahen sich Brecht, Weill und Piscators Dramaturg Felix Gasbarra gehalten, zu den Vorwürfen Stellung zu nehmen. Gasbarra bestätigte, daß bei Piscator ernsthaft über eine Aufführungsmöglichkeit für Gilbricht diskutiert worden sei; allerdings habe Brecht seinerzeit dem Piscator-Kollektiv nicht mehr angehört und er, Gasbarra, mit ihm weder über das Stück gesprochen noch es ihm zur Lektüre überlassen.¹⁶ Weill seinerseits stellte die Daten richtig¹⁷: Zwar sei »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« erst 1930 uraufgeführt worden, aber die Konzeption habe schon im März 1927 festgestanden, und das im Sommer uraufgeführte Songspiel sei gleichsam ein Extrakt aus der Oper gewesen. Brecht dementierte zwar nicht öffentlich, versorgte aber Gilbrichts Verlag mit den Daten. Er sah in den Plagiatsunterstellungen »nur einen tüchtigen und unfairen Reklametrick, nun das Zeug einigermaßen interessant zu machen«. Im übrigen bekannte er sich provokant grundsätzlich als Plagiator, bat sich für seine Vorlagen aber Niveau aus: »Wie man weiß, gehört meiner Ansicht nach die Plagierkunst zum Handwerk des Schriftstellers. Wenn man mir einige Autorität auf diesem Gebiet zubilligen will: Gilbrichts sind nicht plagiierbar.«¹⁸

16 Siehe »Der Montag Morgen« (Berlin) vom 10. Juni 1930.

17 Siehe ebenda.

18 Bertolt-Brecht-Archiv. Sign. 219/42.

JOACHIM BIENER

»Ideologizertrümmerung« – Bertolt Brecht im Januar 1949 als Gast in der Vorlesung Professor Hans Mayers

Zunächst möchte ich an meinen vor zehn Jahren verstorbenen Kollegen Heinz Kächele erinnern, der in Leipziger Verlagen (1963 im Verlag Enzyklopädie und 1984 im Bibliographischen Institut) Brecht-Bildbiographien veröffentlichte. 1964 hatte er in der Wissenschaftlichen Zeitschrift des Pädagogischen Institutes Leipzig anlässlich der 800-Jahrfeier der Stadt Leipzig über »Bertolt Brecht und Leipzig« geschrieben. Kächele konzentrierte sich in diesem Beitrag auf die Leipziger Brecht-Inszenierungen von 1923 bis 1951. Der Auftritt Brechts in der Vorlesung Hans Mayers kam darin nicht vor. Heinz Kächele hatte von dieser Veranstaltung offenbar nicht rechtzeitig erfahren.

An einem späten Nachmittag im Januar des Jahres 1949, am Ende seines ersten Leipziger Semesters, kam Prof. Hans Mayer mit Bertolt Brecht in den Hörsaal 3, den größten Hörsaal der damaligen Handelshochschule, des jetzigen Geschwister-Scholl-Hauses. In diesem Hörsaal im obersten Stockwerk des Gebäudes in der Ritterstraße hatten 1946 und 1947 Hans-Georg Gadamer und Theodor Litt Vorlesungen gehalten. Unvergessen ist mir aus diesen beiden unmittelbaren Nachkriegsjahren Theodor Litts Vorlesung über »Die Selbstkritik der europäischen Kultur seit Rousseau bis zu Karl Marx und Friedrich Nietzsche«. Sie führte an das Problem der Selbstentfremdung des Menschen im Kapitalismus heran, das dann bei Hans Mayer ein umfassendes und zentrales Thema war.

Hörsaal 3 war am Nachmittag des 26. Januar überfüllt. Hans Mayer charakterisierte zunächst kurz das literarische Schaffen Bertolt Brechts. Aus der Diskussion sind mir zwei Einzelheiten in stets präsen- ter Erinnerung geblieben. Bis dahin war von Brechts Exilwerken im Nachkriegsdeutschland nur die Szenenfolge »Furcht und Elend des Dritten Reiches« erschienen. So kam aus dem studentischen Publikum von den oberen Rei-

hen die provokante Frage, warum Brecht in der antifaschistischen Szenenfolge die Deutschen im Dritten Reich vorwiegend negativ dargestellt habe, warum es in den Szenen keine positiven Gestalten, keine vorbildhaften Wandlungsfiguren gäbe. Brecht antwortete darauf lakonisch, er habe die Szenen so geschrieben, damit nicht wieder solche Fragen aufgeworfen werden, wie sie eben gestellt wurden.

Das zweite Detail, das noch stärker in meiner Erinnerung haftet, steht mit »Furcht und Elend des Dritten Reiches« in unmittelbarem Zusammenhang, obgleich die Szenenfolge kein episches Theater verkörpert. Brecht wollte bekanntlich mit den Stücken »Die Gewehre der Frau Carrar« und »Furcht und Elend des Dritten Reiches« mit Mitteln der aristotelischen Dramaturgie kampfbedingt experimentieren. Die zweite haftende Einzelheit ergab sich wiederum aus einer Frage, die aus dem Publikum kam. Es war die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Literatur und Theater. Brecht antwortete noch lapidar: »Ideologiezetrümmerung«. In seiner Wortkargheit sprach er dieses zusammengesetzte Substantiv als Satzellipse aus, ohne Zusatz, ohne Erklärung und weitere Beschreibung. Wie eine elementare Maxime fiel es in den Raum. Durch die Isolierung und Ausräumung erhielt es besonderes Gewicht.

Die gesellschaftliche Hauptaufgabe von Literatur und Theater also als Widerlegung und Zerstörung falschen, entfremdeten, verdinglichten, unhistorischen Bewußtseins, wie sie als konsequente Enthüllung konformistischen kleinbürgerlichen Verhaltens innerhalb der NS-Volksgemeinschaft in »Furcht und Elend ...« geleistet wurde und wie sie Brecht, wie wir später erlebten, in seinem epischen Theater mit Hilfe der Methode der Verfremdung noch radikaler betrieb.

Ideologie war damit für Brecht ein negativer Begriff, wie im 19. Jahrhundert bereits für Karl Marx als Kritiker wolkiger »Deutscher Ideologie«. Mit Ideologie meinte Brecht zunächst und primär falsches Bewußtsein als »ideologisch verhüllte Form der Unfreiheit«¹ in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Im Unterschied zu Marx schloß er aber nun unter Erfahrungen des 20. Jahrhunderts auch veräußerlichte und formalisierte und damit beschränkend wirkende sozialistische Theorie mit ein; hatte er doch bereits 1934 bei Karl Korsch, den er als seinen marxistischen Lehrer ansah, angefragt: »Welche marxistischen leninistischen Methoden scheinen Ihnen Ideologiecharakter angenommen zu haben, d. h. bei der Lösung be-

1 Hans Mayer: Brecht. Frankfurt am Main 1996. S. 266.

stimmter Fragen und Auslösung bestimmter Operationen hinderlich geworden zu sein ...?»² Ganz besonders wandte sich Brecht gegen Ideologie, die apologetisch erstarrt war und von »Tuis«, von »Weißwäschern« des Kapitals oder auch des »real existierenden Sozialismus«, vertreten wurde.

Das Bemühen um Enthüllung von Ideologie als Element von Unfreiheit und Bedrückung ist, wie Hans Mayer in seinem Brecht-Buch von 1996 schreibt, eine der »markantesten«³ marxistischen Positionen Bertolt Brechts. Ernst Niekisch, der sich auch schon relativ früh für Brecht engagierte, bezeichnete ihn im ersten, legendären Bertolt-Brecht-Sonderheft von »Sinn und Form« als »Entwahrner großen Stils«⁴, 1951 in der »Europäischen Bilanz« als »größten Entwahrner unter den deutschen Dichtern«⁵. Mit der Wortbildung »Entwahrner« war mit treffendem deutschem Ausdruck die bewußte Gegenposition Brechts zum Gesamtkünstler Richard Wagner aus dem Hause »Wahnfried« artikuliert. Mit »Entwahrner« und Desillusionierer war aber auch der These Vorschub geleistet, daß Brecht nur ein hochentwickelter kritischer Realist sei und kein Dichter, der dauerhaft aus der verdinglichten Umwelt herausführen könne.

Wie nimmt sich die Begegnung mit Brecht im Hörsaal 3 der Handelshochschule in den Spiegelungen bei Brecht selber in dessen »Arbeitsjournal« und in den Erinnerungsbüchern Hans Mayers aus? In seinem Tagebuch geht Bertolt Brecht unter dem 26. Januar 1949 auf die Veranstaltung in Leipzig ein. Er spricht zunächst über die neue Zusammensetzung der Studentenschaft. Über die Diskussion von »Furcht und Elend des Dritten Reiches« schreibt er: »... die jungen leute kennen nur die buchausgabe von Furcht und Elend. sie bestätigen die wahrheit der beschreibung, aber sie stoßen sich daran, daß die nazis einfach als gegner behandelt sind. konnte der stückschreiber nicht einen nazi beschreiben, der durch seine erlebnisse zur einsicht kommt? der zuschauer oder leser könnte doch so die wandlung mitmachen! ...«⁶

Brecht schreibt also die provokante Frage als nicht-provozierend empfundene Äußerung offensichtlich einem Angehörigen der neuen Studen-

2 Bertolt Brecht: Briefe 1913–1956. Berlin und Weimar 1983. S. 192.

3 Hans Mayer: Brecht. Frankfurt am Main 1996. S. 281.

4 Ernst Niekisch: Heldendämmerung. In: Sinn und Form. Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1949. S. 175.

5 Ernst Niekisch: Europäische Bilanz. Potsdam 1951. S. 264.

6 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal 1938–1955. Berlin und Weimar 1977. S. 474.

tenschaft zu. Hier harmonisiert Brecht, hier relativiert er die Relation zwischen Frage und Antwort, zwischen Provokation und eigener scharfer Replik. Er entspannt gleichsam zu einem gelassenen epischen Zusammenhang. Es ist zu fragen, ob die Eintragung noch am gleichen Tage vorgenommen wurde. Bei der abgeklärten, verallgemeinerten Diktion ist dies unwahrscheinlich.

Überraschend wirkte damals bisweilen Brechts Terminologie. Neu war mir das Wort Stück- bzw. Stückeschreiber als bewußt prosaische, nüchterne, arbeitsmäßige Bezeichnung für den nach bisherigen Vorstellungen rasant und explosiv schaffenden Dramatiker. Noch überraschender wirkte, aus der literaturwissenschaftlichen Situation der Zeit heraus, die wiederholte Verwendung des Strukturbegriffes »Beschreibung«, zumal in Zusammenhang mit dem Drama; hatte doch Georg Lukács unmittelbar vorher, im 1948 bei Aufbau erschienenen Band »Schicksalswende« im großen und zum Teil auch großartigen Essay »Erzählen oder beschreiben?«, der bereits im sowjetischen Exil entstanden war, das Beschreiben in der Epik generell als nivellierende und statische naturalistische Methode abgewertet. Beobachten und Beschreiben sind in der Tat durch die naturalistisch-positivistische Ästhetik besonders kultiviert worden. Brecht hat ja auch der Beobachtungsgabe Gerhart Hauptmanns in seinen Bearbeitungen von »Biberpelz« und »Rotem Hahn« weitgehend vertraut.

Er benutzt den Begriff der Beschreibung offenbar aus drei Gründen: *erstens* aus dem Streben nach Bewußtheit des künstlerischen Schaffens, nach Wissenschaftlichkeit und ästhetischer Genauigkeit; *zweitens* aus einer gewissen Beobachterrolle heraus, aus dem Bemühen um Darstellung der Welt zwar in ihrer Veränderbarkeit, aber weniger im Prozeß der Veränderung; *drittens* aus nicht-direkter, aber konkreter Opposition gegen schematisierende Tendenzen des Georg Lukács, aus Widerstand gegen dessen Verabsolutierung von Erzählen und »Gestalten« und des spontanen »Sieges des Realismus«. Das Bekenntnis zum Beschreiben erwächst wahrscheinlich auch aus Solidarität Brechts mit von Lukács abgewerteten »Beschreibern« wie James Joyce und Dos Passos.

Brecht nimmt den Begriff der Beschreibung erst relativ spät in sein ästhetisches Arsenal auf, eigentlich erst zur Zeit der Auseinandersetzung mit Georg Lukács (man könnte fast meinen, das »Arbeitsjournal« sei nur zum Zwecke dieser Kontroverse eröffnet worden). »Furcht und Elend ...«, Ideologiezertrümmerung waren mit Lukács' Ästhetik noch vereinbar, mit Einfühlung, mit Defetischisierung von Vorurteilen, mit Dechiffrierung von Schicksal, worin auch der ungarische Ästhetiker die Hauptaufgabe der

Kunst sah, aber Beschreiben und Beschreibung? Vielleicht sollte man Brechts Werk auch einmal im Lichte einer beschreibenden Ästhetik betrachten.

Noch einmal sei auf das »Arbeitsjournal« unmittelbar zurückgekommen. Ebenfalls mit Leipzig in Zusammenhang steht das Notat vom 10. Juni 1950. Es ist allerdings nicht so gelassen abgefaßt wie die Eintragung vom 26. Januar 1949. »lese eine arbeit über gorki und mich, von einer arbeiterstudentin in leipzig verfaßt. ideologie, ideologie, ideologie, nirgends ein ästhetischer begriff; das ganze ähnelt der beschreibung einer speise, bei der nichts über den geschmack vorkommt. wir müßten zunächst ausstellungen und kurse für geschmacksbildung veranstalten, dh für lebensgenuß.«⁷

Hans Mayer teilt in seinem Brecht-Buch von 1996 mit, Brecht habe es bedrückt, daß er das Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Funktion und ästhetischer Qualität nur unzureichend reflektiert habe. Daher habe er Begriffe wie »Vergnügen« und »Naivität« nachgeschoben.⁸ Brecht hat in seinen besten Werken – so meine ich – das Verhältnis zwischen Ideellem und Ästhetischem gewissermaßen intuitiv-bewußt richtig getroffen. Er wußte praktisch genau, wieviel »Ideologie« ein Kunstwerk verträgt.

Das spontane Bekenntnis Brechts zum Geschmack, der als ästhetische Kategorie in der DDR lange Zeit als geschmäckerlich und subjektivistisch denunziert worden war, hat mich in der Lehrtätigkeit ebenso bestätigt und ermutigt wie Joachim Seyppels schöner »Buckower (!) Essay über den Geschmack« aus dem Jahre 1975. Das Notat vom 10. Juni 1950 war übrigens durch die vergleichende Examensarbeit Käthe Rüllickes über »Wassa Schelesnowa« und den »Puntila« ausgelöst worden.

Für unsereinen muß ästhetisch stets etwas zu schmecken sein, was sowohl bei Didaktik wie bei abstrakter Kunst sehr schwer, ja unmöglich ist. Theaterkritiker und Essayisten sind nach meiner Ansicht dem Sprachkunstwerk oft näher als Literaturtheoretiker, nach Herbert Iherings schönem und hinreißendem Beispiel schon bei der Entdeckung Brechts: »Brecht empfindet das Chaos und die Verwesung körperlich. Daher die beispiellose Bildkraft der Sprache. Diese Sprache fühlt man auf der Zunge, am Gaumen, im Ohr, im Rückgrat ...«⁹

7 Ebenda. S. 487.

8 Siehe Hans Mayer: Brecht. Frankfurt am Main 1996. S. 30.

9 Herbert Ihering: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. I 1909–1923. Berlin 1958. S. 274.

Herbert Ihering hatte Brecht im Januar 1949 nach Leipzig begleiten wollen, war aber dann an der Mitfahrt plötzlich verhindert gewesen. An Stelle der Mitwirkung am 26. Januar im Hörsaal 3 veröffentlichte er in der »Leipziger Volkszeitung« vom 28. Januar 1949 hochinteressante »Bemerkungen über Bertolt Brecht«. Er feiert Brecht als einen der zeitgenössischen Weltdramatik endlich ebenbürtigen deutschen Stückeschreiber, dessen Themen zugleich internationale Bedeutung haben: »Erst bei dem nunmehr bald fünfzigjährigen Bert Brecht finden wir wieder die Sprache, die national und international ist, die in Deutschland und im Auslande verstanden wird, eine Sprache, die mit dem Bild den dichterischen Gedanken nicht zudeckt, sondern schärft, die der sozialen Problemstellung der Gegenwart mit rücksichtsloser Dialektik gewachsen ist.«

Hochoriginell und treffend schreibt er wieder über Brechts unverwechselbare Sprache: »Er schulte seine Sprache, lernte von den Angelsachsen die nüchterne Knappheit, die er so zuschliff, daß er der deutschen Sprache neue Ausdrucksmöglichkeiten gewann. Selten ist die deutsche Sprache so einfach wie bei Brecht, selten ist sie aber auch so hintergründig, so ironiefunkelnd, so entlarvend, so zerreißen und doch grundlegend wie bei ihm. [...] Brecht läßt das Wort gehen und wandeln. Wo viele Zeitdramatiker die Menschen zu Schlagworten machen, macht er die Schlagworte zu Menschen. Es ist unsere Sprache: alltäglich, karg und dennoch von einer solchen Phantasiekraft, daß ganze Vorstellungswelten zusammenbrechen, um anderen Platz zu machen. Wo Sartre kompliziert und neblig ist, wo er umständliche Gedankenkonstruktionen braucht, ist Brecht in seiner Fragestellung und in seinen Antworten biblisch einfach.«¹⁰

Hans Mayer widmet dem Auftritt Bertolt Brechts in seinem damaligen kulturgeschichtlichen Kolleg in seiner Autobiographie »Ein Deutscher auf Widerruf« über zwei Seiten. Er bestätigt die Auseinandersetzung um »Furcht und Elend ...« in ihrer konfrontativen Schärfe und als Höhepunkt der Veranstaltung: »Ich (H. M.) versuchte, die Frager und ihr Interesse auf den Stückeschreiber Brecht »anzusetzen«. Das hatte kaum Erfolg. Doch dann kam eine Frage. Sie war scharf, wohl feindlich artikuliert. Warum Brecht solche Szenen über das Dritte Reich überhaupt geschrieben habe, und warum man das unbedingt heute wieder lesen und erörtern müsse.

10 Herbert Ihering: Bemerkungen über Bertolt Brecht. In: »Leipziger Volkszeitung« vom 28. Januar 1949. S. 3.

In seiner ersten Bankreihe hatte Brecht bisher geduldig, aber nach vorn sprechend, auf die Fragen geantwortet. Diesmal drehte er sich um in die Richtung des Fragenden. Er stand aber nicht auf. Nicht minder scharf und feindlich artikuliert auch er: ›Wir erörtern Furcht und Elend des Dritten Reiches, damit künftig nicht mehr solche Fragen gestellt werden!‹ Man hatte verstanden, und es gab viel Beifall. Brecht hatte unseren Studenten gut gefallen, das war unverkennbar.«¹¹

Das ist im wesentlichen auch der Tenor der späten Erinnerungen im Brecht-Buch von 1996: »Dann sollten Fragen an Brecht gestellt werden. Es waren neugierige Fragen von Lesern des Buches (›Furcht und Elend ...‹). Brecht antwortete freundlich und genau. Die Studenten merkten, da hat einer ernsthaft gearbeitet. Dann aber kam von oben her aus dem Hörsaal eine junge und freche Stimme mit der Frage: ›Warum sollen wir uns denn immer noch mit diesen alten Geschichten beschäftigen?‹ Brecht wußte sofort, was hier gespielt wurde. Er dreht sich ein bißchen um, als schaue er nach hinten. Dann sagte er laut und scharf: ›Damit künftig nicht mehr solche Fragen gestellt werden!‹ Stürmischer Beifall.«¹² So weit Hans Mayer in seiner zweiten Wiedergabe. Lediglich die studentische Frage ist jetzt etwas entschärft und verallgemeinert wiedergegeben. Auch nimmt Hans Mayer jetzt an, daß es eine Vormittagsveranstaltung gewesen sei.

In allen drei Spiegelungen erscheint bald konkreter, bald abstrakter die Kontroverse über »Furcht und Elend des Dritten Reiches« als dramatischer Höhepunkt der Veranstaltung; vom direkten verbalen Bekenntnis zur »Ideologizertrümmerung« ist nirgends die Rede. Anstatt jetzt über die Nicht-Erwähnung dieses Credo zu reflektieren, sei noch etwas zur historischen Genesis dieser ideellen Zielstellung angemerkt. Der französische Schriftsteller Henri Beyle, der sich Stendhal nannte, Zeitgenosse Heinrich Heines war, erklärte an der Zeitenwende um 1830, am Beginn der modernen Industriegesellschaft, der vollen Entfaltung des Kapitalismus der freien Konkurrenz: »Le génie poétique est mort mais le génie du soupçon est venu au monde« (Das poetische Genie ist tot, auf die Welt gekommen ist das Genie des Argwohns, eines kritischen Bewußtseins). Entscheidend ist das Wort *souçon* = Argwohn, Verdacht. Friedrich Nietzsche, der sich Stendhal in psychologischer Hinsicht und im Schönheitsbegriff (das Schö-

11 Hans Mayer: Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen. Bd. II. Frankfurt am Main 1988. S. 106.

12 Hans Mayer: Erinnerung an Brecht. Frankfurt am Main 1996. S. 74.

ne als Glücksversprechen, in Abgrenzung von Kants »interesselosem Wohlgefallen«) verbunden fühlte, Nietzsche verstand sich als Kulturphilosoph und als Kulturpsychologe als Mann des »Argwohns«, des »Verdacht«¹³, des Ideologieverdacht. So entzauberte er in seinen Aphorismen zum Beispiel die sogenannte deutsche Tiefe, deutsche Innerlichkeit, sogar die Ironie oder schließlich auch Richard Wagner. Seine »Unzeitgemäßheit« war vielfach antiapologetisch gerichtet. Nietzsche ist gewissermaßen der Vertreter des psychologischen Argwohns, der psychologischen Verfremdung, Bertolt Brecht in der Nachfolge des Karl Marx der Repräsentant des sozialen Argwohns, der sozialhistorischen Verfremdung.

Und Carl Sternheim, der Schöpfer der Komödien »aus dem bürgerlichen Heldenleben«, verstand sich als »Abbrecher« bürgerlicher Ideologie¹⁴, als Ideologiezertrümmerer à la Brecht. Zwischen beiden Dramatikern bestehen engere typologische Beziehungen, als bisher angenommen wurde, worauf ich 1981 in den »Weimarer Beiträgen«¹⁵ hinzuweisen versuchte. Vielleicht kann man angesichts gelegentlicher Erwähnung Sternheims durch Brecht sogar von gewisser genetischer Abhängigkeit, von Einfluß sprechen.

Sternheim und Brecht waren deutsche Ärgernisse, die das Publikum spalteten, der Satiriker Carl Sternheim vor allem in der Nachfolge Heinrich Heines, den er als wichtigsten deutschen Schriftsteller ansah. Für die Zeitgenossen war Sternheim als Gegner des juste milieu und als »gründlichster Spezialarzt« ihrer »Phrasitis«¹⁶ der »am wenigsten dichterische Dichter der Zeit«¹⁷. Alfred Kerr sah in dem stark verdichtenden Komödiendichter »Carl dem Kahlen« eine bloße »Eetsch-Potenz«¹⁸.

Brecht und Sternheim streben beide nach Abbau bürgerlicher Ideologie, wobei der Dichter der Komödien »Die Hose« und »Die Kasette« nicht so konsequent verfährt wie der Dramatiker des epischen Theaters. Sein Ziel, das wilhelminische juste milieu durch »antiautoritären Individualis-

13 Friedrich Nietzsche: Werke in neun Bänden. Stuttgart 1921. Bd. III. S. 5ff., Bd. V. S. 33ff., Bd. VII. S. 55.

14 Siehe Carl Sternheim: Werke in sechs Bänden. Berlin und Weimar 1965. Bd. VI. S. 32, S. 319.

15 Joachim Biener: Rezension über Karl Deiritz' Buch »Geschichtsbewußtsein, Satire, Zensur. Eine Studie zu Carl Sternheim«. In: Weimarer Beiträge (1981)7. S. 159.

16 Bernhard Diebold: Anarchie im Drama. Frankfurt am Main 1922. S. 59.

17 Carl Sternheim: Werke in sechs Bänden. Berlin und Weimar 1965. Bd. VI. S. 18.

18 Alfred Kerr: Die Welt im Drama. Köln, Berlin 1964. S. 252.

mus« und durch Erziehung zur »Privatcourage« aufzubrechen und zu überwinden, bleibt im Bannkreis des Individualismus. Beide Schriftsteller berühren sich in der Vorliebe für das Komische, im Willen zur Stilisierung, im Bemühen um hohe sprachliche Bewußtheit, um gebärdenhaften, gestischen Ausdruck, in der Forderung nach konzentrierender, zusammenfassender Darstellungsweise. Beide negieren, ähnlich wie Franz Kafka und Ferdinand Bruckner, eine hemmungslose Metaphorik.

Das in den Anmerkungen zur »Dreigroschenoper« artikulierte Prinzip der »Literarisierung des Theaters«, der »Durchsetzung des ›Gestalteten‹ mit ›Formuliertem‹«¹⁹ gilt auch für Sternheims Komödien. Es ist in ihnen freilich im wesentlichen innerhalb aristotelischer Geschlossenheit verwirklicht, vor allem ohne episierende Einlagen. Man könnte fast sagen: Gestaltetes und Formuliertes bilden in Sternheims geballter dramatischer Diktion eine untrennbare Einheit, als Vorgang und als negative Wertung und provozierende Wirkung zugleich.

Ich bin überzeugt, daß unter den deutschen Dichtern am Jahrhundertbeginn neben Frank Wedekind und Georg Kaiser auch der Ideologieabrecher Carl Sternheim zu den Vorbildern Bertolt Brechts gehörte.

19 Bertolt Brecht: Stücke. Bd. III. Berlin 1955. S. 142f.

ERNST SCHUMACHER

Warum und wie ich im September 1953 an der Karl-Marx-Universität Leipzig bei Mayer, Bloch und Engelberg über Brecht promovierte. Verkürzte Erinnerungen

Im Sommer 1942 als Melder im Gebirgsjägerregiment 13 an der Ostfront schwer verwundet, konnte ich im Wintersemester 1943 an der Ludwig-Maximilians-Universität München mein Germanistikstudium beginnen. In der Vorlesung »Deutsche Dichtung vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart« des als »Theaterprofessor« bekannten »Außerplanmäßigen Professors für neuere deutsche Literaturgeschichte« Arthur Kutscher hörte ich zum erstenmal den Namen Bert Brecht. Kutscher begann mit der Gattung Lyrik. Laut meinem Kollegheft ließ er in der Abteilung »Gebrauchslyrik«, Genre »Bänkelsänger« in Nachfolge von Liliencron und Wedekind, nach Karl Böttcher alias Joachim Ringelnatz einen gewissen »Bert Brecht, 1898*, Halbjude« aus Augsburg, folgen. Er charakterisierte die Lyrik Brechts vornehmlich an Hand der »Hauspostille« von 1927. Vorwegnehmend verpaßte er ihr gleich das grundsätzliche Urteil: »Gefährliche sittliche und politische Inhalte. Die größte Giftbeule der Revolution!«. Brecht leugne Gott und Unsterblichkeit, anerkenne nur »tierhaft gebundene Existenz. (...) Brecht besingt Schufferle- und Spiegelberg- Naturen. Alle Laster sind zu etwas gut«, erreiche aber in bestimmten Balladen wie der »Ballade von den Seeräubern« eine »ungeheure, an das Grauen grenzende Stimmung«. Nach abschließender »Würdigung« der »Mahagonnylieder«, bestimmt als »Dirnen- und Verbrecherlieder«, kam Kutscher zum Verdikt: »Brutale Grundhaltung! Fanatismus linksradikaler Art. Mentalität undeutsch, extremer Pazifist, Hasser alles Bürgerlich-Nationalen.« Aber als Beispiel »einzelner bildhafter Visionen« las er schließlich nicht ohne erkennbare Bewunderung das Gedicht »Erinnerung an die Marie A.« vor.

Schon die Betitelung der Gedichtsammlung mit »Hauspostille« hatte mich wegen der darin ausgedrückten säkularisierten Umformung christli-

cher Erbauungsbücher aufhorchen lassen. Die Untertitelung der Abschnitte mit christlichen Begriffen wie »Bittgänge« und »Exerzitien«, die Bewahrung von Vermustern und Strophenbau der christlichen »Choräle« bei gleichzeitiger Verkehrung des geistlichen Gehalts ins Profane, ja Vulgäre machten meine Ohren ganz lang. Die Appellation »Laßt euch nicht verführen zu Fron und Ausgezehr« sprach mein Lebensgefühl an.

Als ich Kutscher bat, mir »Die Hauspostille« zu leihen, weil ich darüber eine Seminararbeit schreiben wolle, beschied er mich ungnädig, ich könne mir doch wohl denken, daß sie »im Giftschrank« stehe, das heißt, daß sie zur verbotenen Literatur gehöre.

Im Sommersemester 1944 tauchte Brechts Name ein weiteres Mal in Kutschers Vorlesung »Das deutsche Drama vom Impressionismus bis heute« auf. Auch hier wirkte sein Vorlesungsskript wie ein Palimpsest: Entsprechend der herrschenden Naziideologie schienen einfach einige Namen und Bewertungen mit einer braunen Tinte überschrieben. Nach Ernst Barlach, den Kutscher als »Produkt einer chaotischen Zeit« befand; nach Walter Hasenclevers »Der Sohn« und »Antigone«, durch die die Bühne zur »Tribüne mit politischem Programm« gemacht worden sei, kam Kutscher auf Bert Brecht zu sprechen, den er wieder als »Halbjuden« aus Augsburg vorstellte, obwohl ihm bekannt sein mußte, daß Brecht gar nicht unter den sogenannten »Arierparagraphen« fiel. Unter Auslassung von Brechts dramatischem Erstlingswerk »Baal« ging er von »Trommeln in der Nacht« bis zur »Heiligen Johanna« auf alle wesentlichen Stücke, die Brecht in der Weimarer Republik bis zu seiner Exilierung nach der Machtergreifung der Nazis im Januar 1933 verfaßt hatte, ein. »Trommeln in der Nacht« bewertete er als »literarischen Spartakus«, fand aber den Helden Kragler »stark geschildert«. Zu »Mann ist Mann«, um ein weiteres Beispiel zu nennen, vermerkte er: »Charakterveränderung ist Trumpf im Expressionismus«. An Hand der »Dreigroschenoper« machte er Ausführungen über epische Strukturen und die Funktion von Songs. »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« verwarf er wegen der Moral »Du darfst alles«. Die Lehrstücke brachte er in Zusammenhang mit Brechts kommunistischem Gesinnungswandel. Am meisten regte er sich über »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« auf. In ihr sei »die Auflösung des Dramas vollständig vollzogen. 4 Schweine treten auf und singen! Rotglühender Fanatismus, kältester Zynismus. Verknüpfung von Gott und Ochsen. Bolschewistische Gotteslästerung, Feindschaft gegen abendländische Kultur«.

Und dann fällt er das abschließende Verdikt: Brecht ist »das apokalyptische Tier in der deutschen Literatur«.

Zu dieser Zeit wußte ich zwar schon aus der Vorlesung von Herbert Cysarz, einem erklärten, aber beredten Nazi, über die romantische Literatur, daß das Verdikt vom »apokalyptischen Tier« von Martin Wieland über Wilhelm Heine wegen dessen »Ardinghello« gefällt worden war. Aber Plagiat hin, Plagiat her, gerade die Anwendung, die Kutscher davon auf den gewissen Bert Brecht machte, machte mich vollends neugierig auf die Lektüre auch der dramatischen Werke des also verteufelten Augsburgers.

Trotz der Abfuhr, die mir Kutscher wegen meines Wunsches erteilt hatte, »Die Hauspostille« ausgeliehen zu bekommen, bat ich ihn um einen Blick in die grauen »Versuche«-Hefte, aus denen er zitiert hatte. Sein Gesicht unter der Glatze, das ihn wie eine Kreuzung aus Faun und Mephisto erscheinen ließ, lief puterrot an. Mit der ihm eigenen gequetschten Stimme fauchte er mich ungnädig an, ich solle mir lieber einen »anständigen Dramatiker« aussuchen als diesen »verkommenen Brecht«.

Es könnte der Fall gewesen sein, daß sich unter den Büchern, die ich in diesem Sommer 1944 nach den eine Woche lang währenden Tag- und Nachtangriffen angloamerikanischer Bomber auf »die Hauptstadt der Bewegung« aus dem bombengeschädigten Deutschen Seminar der Universität und der zerbombten Wohnung Kutschers in Schwabing bergen half, auch »Die Hauspostille« und die »Versuche«-Hefte befanden, deren Lektüre mir Kutscher verweigert hatte ...

Ein Ereignis, das mich sehr unglücklich gemacht hatte, sollte mir in meinem durch Kutscher erweckten Interesse an diesem gewissen »Bert Brecht aus Augsburg« weiterhelfen. Im Februar 1944 war einer meiner Onkel verstorben. Er war katholischer Pfarrer und auf die Monatszeitschrift »Das Hochland« abonniert, die seit 1904 von Carl Muth herausgegeben wurde und die dem dogmatischen Katholizismus das Denken der Moderne erschließen sollte. Beim Durchblättern der Jahrgänge stieß ich im Februarheft 1932 auf den Artikel »Des Teufels Gebetbuch?« Der mir damals unbekanntes Verfasser Karl Thieme gab ihm den Untertitel: »Eine Auseinandersetzung mit dem Werke Bertolt Brechts.«

Thieme ging davon aus, »wie fern von Gott sich die bewußten Auseinandersetzungen, die betonten Entscheidungen eben vergangener Perioden eigentlich abgespielt haben«. Das gelte auch für das dichterische Werk Bert Brechts, an dessen »Hauspostille« er einen »geradezu antikischen Mangel an säkularisiertem Christentum« feststellte, aber ihre Wirkung jedoch gerade aus der »Verwendung stilistischer Motive der christlichen Literatur, vor allem des lutherischen Kirchenlieds« erklärte. Die »Dreigroschenoper« kennzeichnete er als »ein Mysterienspiel des Nihilismus«, sah jedoch in der

Aufforderung des Schlußchors, das »Unrecht nicht zu sehr« zu verfolgen, weil »das Dunkel und die große Kälte / in diesem Tale das vor Jammer schallt« zu bedenken seien, eine Rechtfertigung für das elendige Handeln der Menschen. Ausgerechnet beim »Brecht der dritten Periode«, der »gegen Jahresende 1930 bis auf weiteres in den orthodoxen Leninismus eingemündet ist«, sah Thieme die größte Annäherung an das Christentum. Die Schuloper »Der Jasager« und das kommunistische Lehrstück »Die Maßnahme« sah er geprägt durch den christlichen Grundsatz des »consensus«, des Einverständnisses notfalls auch damit, sein Leben »für die leidende Mitwelt« zu opfern. Thiemes Resumee lautete. »Wir kennen keinen, der uns das so gegenwartsvernehmlich zu predigen gewußt hätte wie dieser Atheist. – Aber wir kennen auch keinen, der den kältesten ewigkeitsblindesten Bolschewismus in steinerne Formeln gegossen hätte wie eben er in seiner ›Maßnahme‹.«

Die Christen hätten in Brecht »den konkreten Gegner gefunden, mit dem man wieder reden, dem gegenüber man wirklich argumentieren, ja von dem man *lernen* kann. (...) *Das ernsthafte Gespräch kann beginnen.*«

Thieme brachte aus dem dramatischen wie dem lyrischen Werk des frühen Brecht viele Zitate, die ich noch nicht kannte. Er zitierte auch aus den in den »Versuchen« erschienen »Keunergeschichten«. Für meine eigenen lyrischen Arbeiten wurden die Zitate, die Thieme aus dem »Lesebuch für Städtebewohner« brachte, inhaltlich wie methodisch anregend. Aber Thiemes Verweis auf den »consensus« von Christen und atheistischen Kommunisten im Handeln »für die leidende Mitwelt«, wie er in Brechts Stücken zum Ausdruck kam, beeinflusste nach dem Krieg auch meine politische Haltung. Zusammen mit meinem Studienfreund Theo Pirker, der in den sechziger Jahren Professor für Soziologie an der Freien Universität in Westberlin werden sollte, während ich Professor für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität in Ostberlin wurde, engagierten wir uns erst im »Bund christlicher Sozialisten«. Diese Vereinigung wurde von dem katholischen Kaplan Joseph Cornelius Rossaint begründet, der 1937 auf dem Höhepunkt der sogenannten »Katholikenprozesse« zu zwölf Jahren Zuchthaus verurteilt worden war, weil er sich gegen die Unterdrückung der katholischen Jugendvereine durch die Nazis gewandt und dabei auch mit der illegalen Jugendorganisation der verbotenen KPD, im Rheinland damals vertreten durch Erich Honecker und die Münchner Kommunistin Carola Karg, zusammengearbeitet hatte. Zu unserem Sprachrohr für eine Reformation des Katholizismus an Haupt und Gliedern wurde die katholische Jugendzeitschrift »Ende und Anfang«, zu

deren Herausgabe in Augsburg Franz Joseph Bautz durch die amerikanische Militärregierung lizenziert worden war. Zu den Mitarbeitern sollte eben auch Karl Thieme gehören, von dem wir erfuhren, daß er dem Jesuitenorden angehörte und in der Schweiz als Professor tätig war.

Daß wir mit unserm Bemühen, die katholische Kirche zu einem Mitschuldbekenntnis am Faschismus, besonders auch an der Vernichtung der europäischen Judenheit zu bewegen, scheiterten, kann hier nur apostrophiert werden. Aber die Wirkung Brechts auf mein Denken und Empfinden bestand von Anfang darin, daß mich seine Werke nicht nur wegen ihres Inhalts und ihrer formalen Originalität, sondern wegen ihres weltanschaulichen Gehaltes faszinierten.

Die Absicht, mein germanistisches Studium mit einer Dissertation über seine dramatischen Versuche von 1918 bis 1933 abzuschließen, verstärkte sich enorm, als ich im Oktober 1946 mit dem Regisseur und Dramaturgen Jacob Geis bekannt wurde. Geis rühmte sich mir gegenüber, mit Brecht zusammen in einem Kuhstall bei Utting am Ammersee 1919 die »Mahagonygesänge« der »Hauspostille« geschrieben zu haben. Er war der Dramaturg der skandalumwitterten Uraufführung von Brechts zweitem Stück »Im Dickicht« 1923 im Residenztheater München, wofür er nach Krawallen der Nazis gefeuert wurde. Und er war es, der 1926 im Landestheater Darmstadt Brechts Stück »Mann ist Mann« als Regisseur zur Uraufführung brachte. Von ihm, Geis, bekam ich die grauen »Versuche«-Hefte geliehen, die ich in der Vorlesung bei Kutscher im Sommersemester 1944 erstmals gesehen hatte, und dazu noch »Die Hauspostille«. Ich schrieb mir die »Versuche« in Gänze auf einer ausgedienten Wehrmachtschreibmaschine ab. Nicht weniger wichtig erschien mir, daß ich von Geis die Adresse von Brecht im Exil in Santa Monica erhielt. Ich schrieb Anfang 1947 einen Brief an Brecht, in dem ich ihn über meine Absicht, über ihn zu promovieren, unterrichtete und ihn bat, mir dabei mit Rat und Tat beizustehen. Vor allem ging es mir auch darum, seine in der Emigration entstandenen Werke kennenzulernen.

Daß ich von ihm keine Antwort bekam, hinderte mich nicht, aus Anlaß des fünfzigsten Geburtstages Brechts am 10. Februar 1948 in »Ende und Anfang« einen Artikel mit der Überschrift »Für Bert Brecht« zu verfassen. Er gipfelte in dem Wunsch, Brecht, von dem ich bereits wußte, daß er nach dem Verhör durch den »Ausschuß des Repräsentantenhauses zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe« in Washington die USA verlassen hatte und in der Schweiz arbeitete, möge gerade im Interesse der deutschen Jugend in das Vier-Zonen-Deutschland zurückkehren.

Zu diesem Zeitpunkt hatte mir Kutscher bereits abgesagt, meine angestrebte Doktorarbeit über Brecht zu betreuen. Er hatte zwar nach Wiederöffnung der Münchner Universität im März 1946 seine Vorlesungen als »Außerplanmäßiger Professor« wieder aufgenommen, wurde aber dann durch den »Controller« der Amerikanischen Militärregierung vom Dienst suspendiert, weil er 1942 Mitglied der NSDAP geworden war. Er empfing mich bekümmerten Blicks in seiner Schwabinger Behelfswohnung: Brecht, nun ja, das sei schon ein großer Dichter, aber es gehe nicht an, daß er eine Dissertation über ihn betreue, denn: »Das ist eine zu politische Arbeit. Ich bin doch noch gar nicht entnazifiziert!« Es erschien ihm sowohl gegenüber den Amerikanern als auch gegenüber dem nun von »Schwarzen« beherrschten Bayerischen Kultusministerium nicht ratsam, der Philosophischen Fakultät eine Dissertation über den »roten« Brecht anzuzeigen, deren Verfasser aus seiner Sympathie für Brecht kein Hehl machte.

Ich warf mich daher verstärkt auf die politische Publizistik, deren Schwerpunkt immer stärker die drohende Spaltung Deutschlands wurde, die mit der von den westlichen Besatzungsmächten befohlenen Ausarbeitung einer Verfassung für einen westdeutschen Separatstaat im Jahr 1948 ihre politische, mit der Durchführung einer separaten Währungsreform im Juni 1948 für die drei westlichen Besatzungszonen ihre ökonomische Sanktionierung erfuhr. Wir, meine Freunde und ich, sahen darin den Versuch, Westdeutschland in ein westliches Militärbündnis einzubeziehen, es zu einem Glacis des »Kalten Krieges« zu machen und durch eine Remilitarisierung deutsches Kanonenfutter für einen »heißen Krieg« gegen die Sowjetunion zu rekrutieren. Wir waren gegen Restauration, Remilitarisierung und Spaltung und setzten unsere Hoffnung auf die mit den »Volkskongressen« in Gang gekommene Bewegung für Erhalt, wenn nicht, so Wiederherstellung der Einheit Deutschlands, die Bildung einer gesamtdeutschen Regierung durch freie Wahlen und den Abschluß eines Friedensvertrages mit dem geeinten Deutschland. Die Initiativen dazu gingen von der Siegermacht Sowjetunion und den politischen Kräften aus, die in der Sowjetischen Besatzungszone das Sagen hatten.

Durch die Mitteilung, die im Oktober 1948 durch die Medien ging, Bertolt Brecht und seine Frau Helene Weigel seien aus der Schweiz nach Ostberlin zurückgekehrt, um dort ein eigenes Theater zu gründen, bekam meine Absicht, über Brechts frühe dramatische Arbeiten zu promovieren, einen erneuten Auftrieb. Durch vertieftes Studium der Brechtschen Primärliteratur, durch Erweiterung meiner Kenntnisse über die entscheidenden politischen wie künstlerischen Bewegungen der Weimarer Republik,

durch Eindringen in die marxistisch-leninistische Theorie im Selbststudium stellte sich für mich immer klarer die Hinwendung Brechts zum Marxismus in ihrer Bedeutung für Inhalte und Gestaltungsformen seiner künstlerischen Arbeit auf dem Gebiet der Dramatik, in abhängiger Wechselwirkung seiner Lyrik und Essayistik, als thematischer Schwerpunkt der Doktorarbeit dar. Da ich in dieser Wendung keine Verwerfung, sondern erst die richtige Entfaltung seines künstlerischen Talents zu sehen vermochte, wurde mir gleichzeitig immer klarer, daß ich mit einer entsprechenden wissenschaftlichen Untersuchung höchstens an einer ostdeutschen Universität ankommen konnte. An den westdeutschen Universitäten hatte die Entnazifizierung nur zu einer oberflächlichen Demokratisierung geführt. Die demokratisch gesinnten Wissenschaftler, die sich nicht dem Nazigeist verschrieben hatten, blieben eine intellektuelle Minderheit gegenüber der Mehrheit, die sich mit »Persilscheinen« gegenseitig politische Entlastung verschaffte und in Ämter und Ränge zurückkehren konnte. Der Art. 131 des im Mai 1949 durch die westdeutschen Landtage (mit Ausnahme des bayerischen), keineswegs durch das westdeutsche Volk als Souverän angenommenen Grundgesetzes schuf dafür die verfassungsrechtliche Grundlage.

Meine wie meiner Freunde publizistische Plattform, die Zeitschrift »Ende und Anfang«, mußte im Frühjahr 1949 ihr Erscheinen einstellen. Zur Zeit der Währungsreform unterlag sie einem zeitweiligen Verbot durch die Amerikanische Militärregierung in Bayern, weil sich deutsche Angestellte dieser Behörde durch einen Artikel von mir politisch diffamiert fühlten. Von diesem Schlag erholte sich das Blatt nicht mehr. Die Gründung einer »Deutschen Arbeiterzeitung«, die von dem Herausgeber der »Nürnberger Nachrichten« Joseph E. Drexel finanziert werden und zu deren Redaktion neben Pirker und mir Walter Dirks von den »Frankfurter Heften« und der von den Amerikanern gefeuerte Mitlizenzträger der »Frankfurter Rundschau« Emil Carlebach, der das KZ Buchenwald überlebt hatte, gehören sollten, scheiterte. Ich beschloß also, mich nach einem »Doktorvater« an einer ostdeutschen Universität umzusehen und bei der Ausarbeitung der Dissertation mich möglichst der Unterstützung von Brecht selbst zu versichern.

Im Juni 1949 fuhr ich erst nach Halle, wo Heinz Mode zum Rektor der Universität berufen worden war. Mode war Indologe, der als Jude in die Schweiz emigrieren konnte, und schon 1945 nach München zurückkehrte, um dort in der Kommission für Agitation und Propaganda der KPD in Bayern zu arbeiten. Ab 1947 gab er die Monatsschrift »Die

Nation« heraus. 1948 folgte er einer Berufung auf den Lehrstuhl für Indologie in Halle, erkennend, daß für ihn »als Kommunisten, Juden, Atheisten und noch dazu Berliner« im sich restaurierenden Bayern auf Dauer kein Platz sein würde. Ein Grund, mich zuerst in Halle umzusehen, bestand aber auch darin, daß ich den Romanisten Victor Klemperer kennengelernt hatte, als er im Frühjahr 1949 der Witwe des verstorbenen Romanisten Carl Vossler das Dokument über die Verleihung des Ehrendoktors der Universität Halle an diesen international bekannten Gelehrten übergeben hatte. Klemperer hatte mir angeboten, mich bei einer etwaigen Bewerbung um eine wissenschaftliche Aspirantur an der Hallenser Universität zu unterstützen.

Aber zum ersten traf ich Klemperer nicht an, als ich nach Halle gekommen war, zum zweiten klärte mich Mode auf, die Germanisten der Universität Halle seien samt und sonders »reaktionär«; sie machten ihm als »SED-Rektor« besonders Schwierigkeiten; er kenne keinen, der an einer Dissertation gerade über Brecht interessiert sein sollte. Ich sollte mein Glück also besser in Leipzig versuchen, wo die Hochschulreform energischer betrieben werde.

Als ersten der für eine Betreuung meiner Dissertation in Frage kommenden Professoren traf ich in Leipzig Wieland Herzfelde. Er war mir als Leiter des berühmten Malik-Verlags in den zwanziger Jahren und in der Emigration sowie als Mitbegründer des »Aurora«-Verlags in New York bekannt. Jetzt war er nach seiner Rückkehr aus der Emigration Professor für Soziologie und neuere Literatur am neu eingerichteten Franz-Mehring-Institut und leitete dort die Abteilung Literaturwissenschaft. Ich traf mich mit ihm am Nachmittag des 12. Juni 1949, einem Sonntag. Er war freundlich, ja liebenswürdig, lehnte aber eine Betreuung fürs erste ab, da das Promotionsrecht an dem Institut ungeklärt sei und er mit der eigenen Einarbeitung in die für ihn ungewohnten Aufgaben einer literaturwissenschaftlichen Tätigkeit genug zu tun habe. Er vermittelte mir am gleichen Abend eine Zusammenkunft mit Hans Mayer, der einer der Direktoren des Franz-Mehring-Instituts war und die Abteilung Kulturgeschichte leitete, aber gleichzeitig Ordentlicher Professor für Kultursoziologie sowohl an der neu eingerichteten Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät als auch an der Philosophischen Fakultät, Philologisch-historische Abteilung, der Universität Leipzig war. In dieser letzten Eigenschaft hatte er keine Probleme, einen ihn interessierenden Promovenden zu betreuen.

Von Mayer war mir bekannt, daß er in der Schweizer Emigration und nach seiner Rückkehr zeitweilig Chefredakteur bei Radio Frankfurt am Main gewesen war, aber zusammen mit Stephan Hermlin, der auch aus der

Schweizer Emigration nach Frankfurt gekommen war, ausschied, weil er mit dem Wechsel in der amerikanischen Politik, ihrer antikommunistischen Ausrichtung und der daraus resultierenden Errichtung eines westdeutschen Separatstaates nicht einverstanden war und daher dem Ruf nach Leipzig folgte. Mayer war von Beruf Jurist, hatte sich aber schon in den dreißiger Jahren der Literaturgeschichte zugewandt. Mir war zu dieser Zeit bereits seine Untersuchung »Georg Büchner und seine Zeit« bekannt, die er in der zweiten Hälfte der Dreißiger verfaßt hatte. Ich hatte ihn zu Beginn des Jahres 1949 mit dem Herausgeber der »Frankfurter Hefte« Eugen Kogon in München über die politische Lage diskutieren hören und von ihm den Eindruck eines scharfsinnigen, wenn auch sehr selbstüberzeugten Dialektikers gewonnen, dessen Eloquenz bestach.

Kaum hatte ich ihm mein Anliegen vorgetragen, fragte er mich, ob ich seinen Aufsatz über »Die plebejische Tradition« im Brecht-Sonderheft von »Sinn und Form« gelesen hätte, das im Frühjahr erschienen war. Ich mußte passen. Daraufhin unterrichtete er mich ausführlich über das erste Zusammentreffen Brechts mit Arbeiter- und Bauernstudenten an der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Leipzig, das er im Januar 1949 ausgerichtet habe, und stellte seinen eigenen Anteil an der von Brecht geforderten »Ideologiezertrümmerung« gebühlich heraus. Er erklärte sich jedoch bereit, nicht nur meine Dissertation zu betreuen, sondern auch einen Antrag auf eine planmäßige wissenschaftliche Aspirantur für mich bei der Zentralverwaltung für Volksbildung der SBZ zu befürworten. Voraussetzung sei jedoch, daß Brecht meinem Vorhaben zustimme.

Ich trug in meinen Taschenkalender unter Montag, dem 13. Juni 1949, ein: »Am Abend mit Hans Mayer eine kurze Besprechung. Es wird mir wohl nichts anderes übrig bleiben, als in diesen eitel glänzenden Apfel zu beißen. Leipzig macht keinen schlechten Eindruck.«

Am nächsten Tag fuhr ich in das von den S-Bahnern wegen Bezahlung der in den Westsektoren lebenden Arbeiter und Angestellten in DM bestreikte Berlin weiter. Ich hatte von Freunden den Hinweis bekommen, Brecht sei am ehesten am späten Vormittag im Deutschen Theater anzutreffen, wo das neu gegründete Berliner Ensemble seine vorläufige Spielstätte gefunden habe. Am 15. Juni 1949 sah ich Brecht zum erstenmal im Parkett des Deutschen Theaters am Regiepult sitzen, umgeben von einigen Leuten. Wie ich herausbekam, ging es um Verbesserungen im Bühnenbild für »Mutter Courage und ihre Kinder«, mit deren Aufführung Brecht und Weigel am 10. Januar 1949 schlagartig eine glänzende Rückkehr ins deutsche Theaterleben beschieden war, die Brecht gleichzeitig als

Beginn eines »Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters« bewertete. Brechts Gesicht unter der hereingezogenen Schirmmütze war voller geworden, als ich es aus Fotos früherer Jahre kannte. Zum erstenmal hörte ich seine hohe Stimme, die meckrig klang, wenn er lachte, und hörte natürlich sofort das »Datschiburgerische« in der Einfärbung seines Idioms heraus. Als er die Sitzreihe verließ, paßte ich ihn ab und stellte mich ihm vor. Natürlich wußte er mit meinem Namen nichts anzufangen. Ich half ihm nach: »Ich habe 1946 von Jacob Geis Ihre Adresse in Amerika bekommen und Ihnen Anfang 1947 einen Brief geschrieben, in dem ich Sie um Unterstützung bei einer Doktorarbeit über Sie gebeten habe. Aber Sie haben mir nie geantwortet.«

Das schien ihn zu treffen. Leicht verlegen tippte er an den Schirm seiner Mütze und erwiderte nicht ohne Bekümmern (so konnte es jedenfalls erscheinen):

»Tja, das ist natürlich nicht recht von mir gewesen.«

Nach einem nachdenklichen Blick auf mich fand er die Lösung (die er offensichtlich öfter anwandte): »Wissen's was, das Beste ist, Sie gehen zur Weigel ins Büro vom Berliner Ensemble in der Luisenstraße; die soll Ihnen sagen, wann Sie zu uns nach Weißensee kommen können. Dann sehen wir weiter.«

Kaum hatte ich mich im Vorzimmer der Intendantin im Seitenflügel des Künstlerklubs »Die Möwe« eingefunden und war von der Sekretärin angemeldet worden, stand die »Chefin« auch schon unter der Tür, die Hände in Courage-Manier in die Hüften gestemmt, und lachte:

»So, du bist das also, den der Brecht hat aufsitzen lassen. Bist nicht der erste. Macht nichts, kommst morgen Mittag nach Weißensee, kriegst was Gutes zum Essen, dann sehn'ma weiter.« Brecht hatte also prompt reagiert.

Am nächsten Tag, es war der 16. Juni 1949, fand ich mich pünktlich in der ansehnlichen Villa am Weißen See ein, die Brecht und Weigel zur Verfügung gestellt worden war. Die Weigel ließ durch die Köchin Wiener Tafelspitz servieren, der nur den einen Nachteil hatte, daß »der Kren« aus Spreewälder Meerrettich bestand, »aber der geht schon auch«. Brecht schien kein Vieleser zu sein, wohl aber ein Genießer all dessen, was ihm die Weigel vorsetzte.

In dem anschließenden Gespräch berichtete ich Brecht dann, wie ich auf seinen Namen und seine Werke gestoßen war. Meine schließliche Schilderung, daß Kutscher es abgelehnt habe, eine Dissertation über Brecht zu betreuen, weil er noch nicht »entnazifiziert« sei, amüsierte ihn

so, daß er, im Rollspiel wippend und an einer Zigarre ziehend, sich auf die Schenkel patschte. Meiner Schilderung, welche Bedeutung für mich die Lektüre des Artikels »Des Teufels Gebetbuch?« in der katholischen Zeitschrift »Das Hochland« hatte, ergänzte er zu meiner Überraschung mit der Feststellung: »Ja, das war der einzige Artikel über mich, an den ich mich noch im Exil erinnerte habe. Der Thieme war ja auch Jesuit.«

Für den Fortgang des Gesprächs wurde dann kennzeichnend, was für alle Gespräche kennzeichnend werden und bleiben sollte, die ich mit Brecht bis zu seinem Tod führen konnte: sie bestanden immer aus politischen und künstlerischen Erörterungen. Das Spezifische daran war, daß sie sich immer gegenseitig durchdrangen; daß in den politischen Teilen höchst Aktuelles ins Historische überging; daß in den künstlerischen Teilen Theorie und Praxis nie zu trennen waren. Brecht wandte eine Mäeutik besonderer Art an: Wenn es etwas zu erhellen galt, trieb Brecht seine Gedanken bis ins Paradoxe voran; solange ihre Zuspitzung noch nicht ins Absurde umschlug und in Ironie, Spaß, Spott aufgefangen werden mußte, waren sie noch nicht ausgereizt und nicht ausgereift genug.

Schwerpunkt in politics war und blieb von diesem ersten Gespräch an bis zum Tode von Brecht die Frage, was aus diesem in vier Zonen aufgeteilten Deutschland würde, die zu dem Zeitpunkt, als ich Brecht persönlich kennenlernte, nun zu zwei deutschen Staaten »zusammendividiert« wurden, wie Brecht ironisch, aber treffend bemerkte, um sich als »Frontstaaten« im »Kalten Krieg« der beiden gegensätzlichen Weltlager gegenüberzustehen. Brecht befürchtete, daß eine Wiederbewaffnung der westdeutschen Bundesrepublik nicht nur den deutschen Militarismus und Revanchismus wiederbeleben würde, sondern daß Deutschland in einen dritten Weltkrieg hineingezogen und darin endgültig untergehen würde. Er trat in den folgenden Jahren nicht nur deshalb gegen die Spaltung und für Erhalt und Wiederherstellung der Einheit Deutschlands ein, weil er als deutscher Dichter in ganz Deutschland zur Wirkung kommen wollte, sondern weil er in der Wiedervereinigung und im Abschluß eines Friedensvertrages mit einem zum Frieden verpflichteten Deutschland die bestmögliche Entspannung der aufgetanen verthistorischen Gegensätze sah, die, wenn sie nicht gemindert, zu einem verhängnisvollen Rüstungswettlauf mit dem Risiko eines Atomkrieges führen mußten. Mit dieser politischen Ansicht befand sich Brecht in Übereinstimmung mit der Politik, die die Sowjetunion betrieb und die im sogenannten »Stalin-Brief« vom 10. März 1952 ihren Höhepunkt fand, laut dessen die Schaffung einer gesamtdeutschen Regierung, hervorgegangen aus freien Wahlen, den Weg für den Abschluß eines

Friedensvertrages mit dem vereinten Deutschland ebnen sollte, das berechtigt war, Streitkräfte zur Selbstverteidigung zu unterhalten, womit der Abzug aller Besatzungstruppen verbunden sein sollte. Diesem Gedanken einer epochalen Friedenssicherung ordnete Brecht alle anderen Erwägungen unter. Dieser Gedanke ließ ihn auch in all den Jahren, die ihm noch zu leben gegönnt waren, jene Unzulänglichkeiten und Fehler, die sowohl die sowjetische Regierung als auch die Regierung der aus der Sowjetischen Besatzungszone hervorgegangenen Deutschen Demokratischen Republik auch auf Brechts ureigenstem Gebiet, dem der Künste, begehen sollten, als zweitrangig erscheinen, ohne daß er nicht alles getan hätte, um sie abzustellen. Daraus erklären sich seine »Öffentlichen Briefe«, die er an Künstler so gut wie Politiker richtete, seine Beiträge zu Friedenskongressen, seine Annahme des »Stalin-Preises«, der ausdrücklich als Friedenspreis deklariert war, wie auch der Spielplan des Berliner Ensembles, der so angelegt wurde, daß er zur Förderung dieses Grundgedankens beitragen konnte.

Wie sehr diese grundsätzlichen historisch-politischen Erwägungen Brechts auch auf seine kunsttheoretischen und kunstpraktischen Ansichten durchschlugen, stellte ich gleich bei dem hier in Erinnerung gebrachten ersten Gespräch fest. Als ich ihm meine Erwägung vortrug, gerade seine Hinwendung zum Marxismus in den zwanziger Jahren als Drehpunkt seiner künstlerischen Entwicklung auch und gerade auf dem Gebiet der Dramatik aufzufassen und beweiskräftig zu machen, stimmte er zu, gab aber sofort zu bedenken, daß ich mich damit »auf einem heißen Pflaster« bewegen würde, nachdem der Formalismus-Realismus-Streit, ausgelöst in der Sowjetunion durch die Kritik des Chefideologen Shdanow am Musikschaffen der sowjetischen Komponisten in den ersten Nachkriegsjahren, auch auf die Sowjetische Besatzungszone übertragen worden sei. Er klärte mich auf, daß durch die Veröffentlichung seines »Kleinen Organon« im »Sonderheft Bertolt Brecht« der Zeitschrift »Sinn und Form« der sogenannte Expressionismus-Streit, der 1937/38 in der deutschsprachigen Zeitschrift »Das Wort« in Moskau unter den deutschen Exilschriftstellern geführt wurde, nun unter dem Vorzeichen von Formalismus und Realismus wieder aufgenommen und auf seine theoretischen Ansichten über ein »episches Theater« und ein »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters« angewandt würde. Im Hintergrund erkannte er seinen alten »Erzfeind« Georg Lukács, im Vordergrund den Chefredakteur von »Theater der Zeit« Fritz Erpenbeck. Lukács habe ja schon bei den Diskussionen über Brechts kommunistisches Lehrstück »Die Maßnahme« im Jahr 1930 mit seinen aus der Ästhetik des 19. Jahrhunderts

abgeleiteten Kategorien von »Reportage oder Gestaltung?« eine produktions-schädigende Rolle gespielt. Als ich einwandte, Lukács' Schriften, die nach dem Krieg in der gelben Reihe des Aufbau-Verlags Berlin als Taschenbücher erschienen, hätten jungen Germanisten wie mir überhaupt erst geschichtsmaterialistische Kriterien zur Beurteilung von Literatur erschlossen, grientete Brecht: »Mag ja sein, aber der Heidelberger Idealismus trieft ihm doch aus allen geistigen Poren, und vom Theater versteht er überhaupt nichts.«

Gerade deshalb sei es auch so grundsätzlich zu bedauern, daß »beste Leute, wie Walter Benjamin, nicht mehr da sind«, so daß überall ein »Provinzialismus« herrsche. Ihn zu überwinden, seien daher »neue Leute« nötig. Brecht setzte dabei seine Hoffnung auch und gerade auf die neu eingerichteten Arbeiter-und-Bauern-Fakultäten. Da ich Brecht berichtet hatte, daß mir Hans Mayer bei unserer Begegnung in Leipzig zugesagt hatte, meine angestrebte Dissertation zu betreuen, wenn er, Brecht, damit einverstanden sei, fügte Brecht an dieser Stelle ausdrücklich hinzu: »Es ist sehr gut, daß Hans Mayer gerade an der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät lehrt.«

Nachdem wir uns in Gesellschaft der Weigel bis in den späten Abend noch über die Aufführungen von »Puntila« und der »Dreigroschenoper« in den Münchner Kammerspielen, die dort 1949 inszeniert worden waren, ausgetauscht hatten, wurde ich von beiden für den folgenden Sonntag nochmals eingeladen.

In meinem Notizkalender schlug sich die erste Begegnung mit Brecht am 16. Juni 1949 in der lakonischen Eintragung nieder:

»Mittag u. Abend bei Brecht. Er ist ein rührend freundlicher, aber dem Weltzustand entsprechend verschlagener u. geriebener Mann, allem Unbekannten offen, neugierig, voll Ironie u. Humor. Führen vor allem Gespräch über Realismus – Formalismus.«

Der Verlauf des zweiten Zusammentreffens am 19. Juni 1949 hatte für mich seinen Höhepunkt in der Lektüre des neuen Stückes, das Brecht im Frühjahr 1949 bei seinem nochmaligen Aufenthalt in der Schweiz verfaßt hatte, nämlich »Die Tage der Kommune«. Im Disput darüber wurde ein theoretisches Problem angeschlagen, das zwischen uns in den folgenden Jahren wiederholt aufgegriffen und abgewandelt werden sollte, nämlich Möglichkeiten und Begrenztheiten von Historien- und Parabelstücken in ihrer Wirkung auf ein Publikum, das der »Ideologiezertrümmerung« ausgesetzt sei, um es zu richtigem politischen Denken anzuregen. In diesem Zusammenhang erfuhr ich, daß Brecht mit der Aufführung der »Tage der

Kommune« dem neuen Berliner Ensemble einen programmatischen Auftakt hatte geben wollen, davon aber abgegangen sei und den »Puntila« vorgezogen habe: »Was, schon wieder eine Diktatur? Da schrecken ja sogar die Genossen zurück«, feixte Brecht.

Ich schied mit dem Bedauern, daß wir doch zu wenig dazugekommen seien, über inhaltliche Aspekte meiner Dissertation zu sprechen. Brecht erwiderte: »Dann müssen wir uns wiedertreffen. Das ist doch gut!« Er versprach mir, Mayer zu unterrichten, daß er meinem Vorhaben wohlwollend gegenüberstehe.

Anfang September 1949 erfuhr ich, daß in der Zentralverwaltung für Volksbildung in der Wilhelmstraße in Berlin eine Entscheidung über eine wissenschaftliche Aspirantur für meine Promotion anstünde. Gleichzeitig war mir jedoch angeboten worden, für den Berliner Rundfunk/Deutschlandsender als Korrespondent für Südbayern tätig zu werden. Ende September fuhr ich also ein weiteres Mal erst nach Leipzig, wo ich nur Wieland Herzfelde traf, der sich nun sehr aufgeschlossen zeigte, dann weiter nach Berlin. Am 30. September, dem Tag, an dem der letzte »Rosinenbomber« die »Luftbrücke« beflog, mit der die Westalliierten die Blockade Westberlins brachen, die die Sowjets nach der Einführung der DM als Zahlungsmittel auch in Westberlin verhängt hatten, traf ich mich ein weiteres Mal mit Brecht, und zwar am Vormittag wieder im Deutschen Theater, wo ich ihn bei der Probe zu »Puntila« beobachten konnte, am Abend dann wieder in Weißensee. Ich erfuhr von ihm, daß er inzwischen in Salzburg gewesen war, um mit Gottfried von Einem den geplanten »Salzburger Totentanz« voranzubringen und seine beantragte österreichische Staatsbürgerschaft zu klären, und danach sowohl München als auch zum erstenmal seit seiner Emigration wieder seine Vaterstadt Augsburg aufgesucht habe, aber von ihr wenig beeindruckt gewesen sei. In meinem Notizbuch hielt ich fest:

»München hält er für eine Hitlerstadt nach wie vor, ebenso Augsburg. Er fürchtet sich, dort zu leben.«

Was den politischen Teil des ausführlichen Gesprächs betraf, erörterte Brecht mit mir vornehmlich die Installierung der Regierung Adenauer in Bonn und die unvermeidlich gewordene Gründung eines eigenständigen ostdeutschen Staates. Sollte Wilhelm Pieck Staatspräsident, Otto Grotewohl Ministerpräsident werden, so lasse das auf eine Politik der Verständigung hoffen. Beide waren für Brecht nicht nur Symbolfiguren für die in seinen Augen historisch überfällige Vereinigung der traditionellen deutschen Arbeiterparteien, sondern auch Verfechter der deutschen Einheit.

Diesmal gelang es mir jedoch, das Gespräch auf meine Fragen zu seinem vor 1933 entstandenen und zur Wirkung gekommenen dramatischen Werk zu konzentrieren. Bestimmend blieb dabei ein diskursives Verfahren, das in die historische Linearität Zeitsprünge, in konkrete Bezüge theoretische Verallgemeinerungen und zeitgenössische Theaterpraxis brachte.

Klar wurde dabei, daß Brecht sein »episches Theater«, um das seit der Veröffentlichung des »Kleinen Organons« kontrovers diskutiert wurde, aus der deutschen dramatischen Tradition von Lenz über den jungen Goethe, über Grabbe und Büchner bis zu Wedekind, aber auch aus den »niederen Formen« des Theaters, wie sie bei Nestroy, Konrad Dreher und Karl Valentin zu finden seien, ableitete. Der anarchische Materialismus von »Baal« wurde von Brecht als antibürgerlicher Protest interpretiert, aber gleichzeitig in einer Reflexion über »Produzieren als Genuß – eine ästhetische Kategorie« aufgehoben. Worum es bei einem zeitgenössischen Theatermachen gehe, sei, das Publikum »Veränderbarkeit als Genuß« empfinden zu lassen. Zum erstenmal bekam ich von Brecht selbst sein »Umfallen« zum Marxismus erläutert, das im Zusammenhang mit seinem Versuch, die »Josephs-Legende«, wie er sie aus der Bibel kannte, ins »gelobte Land« der Gegenwart, eben Amerika, zu verlegen, stand. Dabei habe ihm niemand erklären können, wie der Getreidepreis an der Börse zustandekomme. In meinen Aufzeichnungen sind die Namen von Fritz Sternberg, Karl Korsch, Hermann Duncker festgehalten, deren Vorträge er daraufhin an der »Marxistischen Arbeiterschule« (MASCH) in Berlin besucht habe. »Dreigroschenoper« und »Mahagonny« hätten »noch keine Konsequenzen aus dem Marxismus« enthalten, wohl aber die Lehrstücke, deren Sinn ja gerade auch die Einarbeitung der Spieler in Theorie und Praxis des Marxismus gewesen sei. Reziproke Einwirkungen auf die Zuschauer hätten »Verfremdungen« der Abbildungen notwendig gemacht. Bei Erwähnung der »Maßnahme« meinte er in einem Zeitsprung in die Gegenwart, was im realen China von heute geschehe, nämlich die Machtergreifung der Kommunisten, sei viel wichtiger, als was in Bonn oder »im Westen überhaupt« geschehe; sie bestätige Lenins Auffassung, daß nach der Oktoberrevolution die Befreiung der kolonialisierten Länder, in denen zwei Drittel der Menschheit lebten, das nächstwichtigste Ereignis des Jahrhunderts sein werde. Wieder zurückkommend auf die Lehrstücktheorie, sprach Brecht von einer tatsächlichen »Vereinseitigung« der Funktion des Theaters, aber die Kritiker des »Kleinen Organon«, in dem er diese »Vereinseitigung« zurückgenommen habe, hätten bisher viel zu wenig beachtet, daß er die nobelste Funktion des Theaters durchaus in Vergnügen und Unterhalten sehe, aber

eben den höchsten Spaß am Denken habe und das auch für das Theater zur Wirkung bringen möchte. Dabei verwies er wiederholt auch auf Arbeiten aus der Emigrationszeit, von denen ich so recht nur »Mutter Courage« und »Puntila« kannte.

Heute, fast fünf Jahrzehnte später, sind diese Ansichten und Zusammenhänge allgemein bekannt. Für mich stellten sie wichtige Hinweise auf die Anlage meiner Dissertation dar. Ich bewegte mich auf einem wissenschaftlichen Feld, auf das sich noch keiner vorgetraut hatte.

Auf dem Rückweg nach München fuhr ich wieder über Leipzig. Unter dem 1. Oktober vermerkte ich:

»Nachmittags bei Hans Mayer, der in selbstgefällig-routiniertem Ton eine Anweisung zur Bewältigung des Komplexes Brecht gibt.« Er hatte es im Gegensatz zu Brecht eilig, was mich verärgert nachtragen ließ: »Offensichtlich mehr mit Geldverdienen als Fühlungnahme mit Studenten beschäftigt.«

Einen Tag später traf ich auch nochmals Wieland Herzfelde. Über ihn vermerkte ich:

»Sehr entgegenkommend. Alte Garde einer (gewesenen) kämpferisch-fortschrittlichen deutschen Literatur. Seine Frau Salzburgerin. Schreibe mir noch zwei seiner Schriften ab.«

An eine davon kann ich mich noch genau erinnern. Es war die Broschüre in Rot »Gesellschaft, Künstler und Kommunismus« aus dem Jahr 1921. Die zweite war meiner Erinnerung nach ein dadaistisches Pamphlet. Das Wichtigste für mich war jedoch ein als Duplikat gekennzeichnetes Exemplar der »Svendborger Gedichte«, die Herzfelde 1939 im Malik-Verlag in London herausgegeben hatte, und ein Exemplar der mit 32 Seiten Notenbeilage versehenen Ausgabe der Sammlung »Lieder Gedichte Chöre« von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, die 1934 in den Editions du Carrefour in Paris, die von Willi Münzenberg geleitet wurden, erschienen war. Lektüre und Studium beider Veröffentlichungen beschäftigten mich in den folgenden Wochen in emotionaler wie wissenschaftlich-geistiger Hinsicht ungemain. Herzfelde zeigte mir auch die beiden Bände der »Gesammelten Werke« von Bertolt Brecht, die 1938 im Malik-Verlag London erschienen, nachdem sie in Prag gedruckt worden waren, während der Umbruch des dritten Bandes nach der Okkupation der Tschechoslowakei bzw. des Staatsfragments, das nach der Abtretung des Sudetenlandes an Nazi-Deutschland noch verblieben war, im März 1939 eingestampft werden mußte. Ausleihen wollte Herzfelde mir die beiden Bände nicht, da ich ja sowieso nach Leipzig kommen würde.

Aber es sollte anders kommen. Nach meiner Rückkehr nach München – es waren die Wochen nach der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik, über die in der westdeutschen Öffentlichkeit mit Beschimpfungen wie Drohungen hergefallen wurde – entschloß ich mich nach Beratung mit meinen politischen Freunden, das Angebot des Berliner Rundfunks/Deutschlandsenders, als Korrespondent für das Gebiet Südbayern tätig zu sein, anzunehmen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung wurde, daß es unter den eingetretenen Verhältnissen als eigensüchtig erscheinen mußte, den politischen Kampfplatz, auf dem ich mich betätigt hatte, zu verlassen und mich nach Leipzig »abzusetzen«. Zum anderen wurde mir versichert, ich könne meine Dissertation im Rahmen meiner beruflichen Betätigung auch als »außerplanmäßiger Aspirant« an der Universität Leipzig abschließen. Mayer ließ mich im Januar 1950 wissen, daß er diese Entscheidung sehr bedaure, sicherte mir aber seine weitere Betreuung zu. Sie sollte sich, vorweggenommen und sehr zusammengefaßt, in den folgenden vier Jahren auf Begegnungen am Rande von kulturpolitischen Ereignissen oder gemeinsamen Aufenthalten in Berlin beschränken. Mayer erkundigte sich dabei jeweils nach dem Stand der Arbeit, gab mir zu einzelnen Problemstellungen Hinweise und versäumte dabei nie, mich nach Kenntnis seiner jeweiligen Publikationen zu fragen. Bereits im Oktober 1949 beschäftigten mich seine Essays »Literatur der Übergangszeit«, 1950 seine Untersuchung über Werk und Entwicklung von »Thomas Mann«. Von dem, was er in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte, war für mich vor allem sein im August 1950 im »Neuen Deutschland« veröffentlichter Aufsatz über »Das ABC der deutschen Misere« von Interesse, weil er sich auf die Inszenierung des »Hofmeisters« von Michael Reinhold Lenz im Berliner Ensemble bezog. Ein Jahr später sollte es sein Aufsatz, wieder im »Neuen Deutschland« veröffentlicht, sein: »Westdeutschland sehnt sich nach einer nationaldeutschen Kultur«, weil er im Zusammenhang mit dem »Offenen Brief« stand, den Brecht »An die Künstler und Schriftsteller Deutschlands« richtete, worin er sich für die Freiheit aller Künste und Schriftwerke aussprach mit Ausnahme solcher, »welche den Krieg verherrlichen oder als unvermeidbar hinstellen, und solche, welche den Völkerhaß fördern«. Und natürlich erregte meine Aufmerksamkeit besonders Mayers Beitrag über die Schauspielerin Therese Giehse in dem im Frühjahr 1952 ausgelieferten Band »Theaterarbeit«, in dem das Berliner Ensemble die sechs Aufführungen seit seiner Gründung auf vorbildliche Weise dokumentierte. Ich fand auch bemerkenswert, daß Mayer im Oktober 1952 am Deutschen Kulturtag, einem gesamtdeutschen Zusammenschluß von

Künstlern und Wissenschaftlern, auf westdeutscher Seite von Professor Karl Saller, einem Anthropologen an der Universität München, auf ostdeutscher durch Johannes R. Becher repräsentiert, in Bayreuth teilnahm und nach dem Verbot der Veranstaltung durch ein Verwaltungsgericht von der Polizei vorübergehend festgenommen wurde. Das erfuhr ich von Becher selbst, der nach dem Verbot zusammen mit Saller unter Leitung des Chefredakteurs der »Deutschen Woche« Carl August Weber im Ratskeller des Münchner Rathauses eine Pressekonferenz abhalten wollte, die aber ebenfalls von der Polizei aufgelöst wurde. Und natürlich fand ich Mayers Herausgaben der Dramen von Friedrich Wolf und Gerhart Hauptmann wie die Gedenkrede zum 90. Geburtstag des letzteren im November 1952 vorbildlich. Von seinen legendären Vorlesungen im Hörsaal 40 der Leipziger Universität und seinen Seminaren bekam ich jedoch nur vom Hörensagen mit, ebenso von den Spannungen, die er mit Hermann August Korff, dem Verfasser des »Geist der Goethezeit« hatte, dem er als gelernter Jurist und bloß angelernter Germanist suspekt blieb. Näheres darüber sollte ich erst 1953 erfahren, als es endlich soweit sein sollte, meine Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vorzulegen und sie Ende September zu verteidigen. Eine intensive Betreuung bei Entwicklung und Abfassung der Dissertation, wie zwischen Professor und Promovenden meist üblich, konnte nach meiner Entscheidung, für den Berliner Rundfunk/Deutschlandsender zu arbeiten und die Dissertation »außerplanmäßig« zu erarbeiten, keine Rede sein. Aber allein die moralische Haltung, die Mayer gegenüber meiner Entscheidung einnahm, mußte mich für ihn einnehmen. Ich weiß nicht mehr, wann er mir das Du anbot, aber als ich meine Arbeit endlich vorlegen konnte, war das schon lange selbstverständlich.

Als ich Brecht wissen ließ, daß ich nicht nach Leipzig gehen würde, bedauerte er es gerade wegen der Wichtigkeit, die er der Entwicklung eines sozialistisch gesinnten akademischen Nachwuchses aus »purem Eigennutz«, wie er es einmal formulierte, beimaß. Aber es schien ihm auch sehr willkommen, in mir einen Vertrauten »vor Ort« in Westdeutschland zu haben, an dessen Meinung zur politischen wie künstlerischen Entwicklung er seine eigene Meinung darüber prüfen konnte.

Für mich sollte es sich freilich in ganz kurzer Zeit als eine falsche Annahme erweisen, mit der einen Hand als Journalist, mit der anderen als Verfasser einer Doktorarbeit tätig sein zu können.

War ich bis zu diesem Zeitpunkt vor allem als Publizist tätig gewesen, der sich seine Themen mehr oder weniger frei erarbeiten konnte, hatte ich nun der »Forderung des Tages« nachzukommen. Das konnte für mich

zwar keine Überraschung sein, wurde aber doch eine Erfahrung, die mir sehr rasch bewußt machte, daß sich meine besonderen Kenntnisse von Brechts Entwicklung und Werk rasch vertiefen ließen, wenn ich nur über die entsprechenden Ausgaben seiner Werke verfügen konnte, obwohl auch das in Bezug auf Brechts Arbeiten außerhalb der in Buchausgaben vorhandenen Dramen doch schwieriger werden sollte, als ich dachte. Es sollten fast zwei, drei Jahre vergehen, ehe ich z. B. wesentliche Geschichten, wie etwa »Bargan läßt es sein« oder »Der Kinnhaken«, aus den verschiedenen Zeitschriften ausgraben, Brechts theoretische und kritische Äußerungen Zeitungen und anderen Mitteilungsblättern, wie Programmheften seiner Aufführungen, entnehmen und auch Gedichte, z. B. seine »Weihnachtsgedichte« von 1923 und 1924, ausfindig machen konnte, die selbst in den Gedichtsammlungen nach seinem Tode noch keine Aufnahme fanden. Aber noch schwerer ließ es sich an, innerhalb der journalistischen Verpflichtungen Zeit zu finden, um Brechts Werk in die großen gesellschaftlichen und künstlerischen Bewegungen nicht nur der Weimarer Republik, sondern von Tradition wie begonnener Moderne einzubetten. Dafür mußten die politischen Bewegungen so gut herangezogen und gegebenenfalls neu bewertet werden wie künstlerische Strömungen, sei es Naturalismus, sei es Impressionismus und Expressionismus, oder Neue Sachlichkeit und proletarisch-revolutionäre Kunstbewegung. Das kostete Zeit, die ich, das wurde mir rasch bewußt, nicht einfach »abzweigen« konnte, um entsprechende Nachforschungen anzustellen. Tatsächlich ließ sich das Dilemma schließlich nur dadurch lösen, daß die Chefredaktion des Berliner Rundfunks/Deutschlandsenders auf mein nachhaltiges Drängen hin mich ab Herbst 1952 weitgehend von Tagesberichterstattung entband und mich im Frühjahr 1953 sogar für einige Monate freistellte, um die Dissertation zum Abschluß zu bringen.

Tatsache ist jedoch so oder so: Unter den eingetretenen Umständen konnte ich keine wissenschaftliche Betreuung im eigentlichen Sinne erfahren. Die wichtigsten »Nachhilfen«, »Anstöße« wie »Korrekturen« boten mir die sich wiederholenden Austausche mit Brecht selbst. Und vorweggenommene Bilanz des schwierigen Unternehmens: Nur meine Nichteingebundenheit in den akademischen Lehrbetrieb einer damaligen DDR-Universität, vor allem mein Nichtverpflichtetsein, mich ständig der jeweiligen kulturpolitischen Generallinie der sozialistischen Partei, die das Sagen hatte – unter den gegebenen Umständen, daß Brecht in der DDR lebte und ich eben dort promovieren wollte, also der Generallinie der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands –, anzupassen, erleichterten mir eine

relativ freie Erörterung der Probleme, die Politik und Kunstentwicklung besonders der Weimarer Republik für einen marxistisch orientierten jungen Wissenschaftler aufwarfen und die mehr oder weniger stark bis in die Gegenwart, in die öffentliche Stellung zu Brecht, die Einschätzung, am Berliner Ensemble eine neue Art sozialistischen Theaters zu erproben, weiterwirkten. Wie diese meine eigenständige Wahrnehmung und Bewertung dann doch eingeschränkt wurden, sollte ich erfahren, als meine Dissertation als Band 3 der von Werner Krauss und Hans Mayer herausgegebenen Reihe »Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft« im Verlag Rütten & Loening Berlin 1955 erscheinen sollte.

Meine Tätigkeit für den Berliner Rundfunk/Deutschlandsender ließ zunächst ein ganz anderes literarisches Nebenprodukt entstehen, an dem Brecht aber keinen geringeren Anteil nehmen sollte als am Fortschreiten meiner Dissertation. Die Begegnungen mit Politikern, seien es nun bayerische Lokalpolitiker wie Wilhelm Högner, SPD, Joseph Müller und Alois Hundhammer, beide CSU, oder Joseph Baumgartner, Bayernpartei, oder ihre größeren Brüder auf Bundesebene, sei es Kurt Schumacher, SPD, oder Konrad Adenauer, CDU; die Teilnahme an Partei- und Gewerkschaftskongressen; die Stellungnahmen, die mir Schriftsteller und andere Künstler, noch 1949 zum Beispiel Günter Weisenborn und Walter von Molo, zu politischen Angeboten der neuen Regierung der DDR zu Verhandlungen über die deutsche Einheit gaben; die Lektüre von Neuerscheinungen wie Nico Rosts »Goethe in Dachau«, die Wahrnehmung neuer Filme wie zum Beispiel der englischen »Hamlet«-Verfilmung mit Laurence Olivier in der Titelrolle; von Theateraufführungen wie Sartres »Schmutzige Hände«; immer wieder aber auch politische Ereignisse, die sich im Weltmaßstab auswirkten, wie die amerikanischen Atombombenversuche auf Bikini, denen auch Ziegen, Schweine und andere Tiere ausgesetzt wurden, und der Ausbruch des Koreakrieges im Juni 1950 – all das veranlaßte mich zu Beschreibungen, Reflexionen, essayistischen Abhandlungen, die ich schließlich 1951 unter dem Titel »Mit der Linken geschrieben« zusammenfaßte. Zu dem Titel wurde ich durch die Kenntnis der Theaterrezensionen und sonstigen kleinliterarischen Arbeiten angeregt, die Alfred Döblin unter dem Pseudonym »Linke Poot« in den zwanziger Jahren veröffentlicht hatte. Ich ließ sie über Ruth Berlau, die ich im September 1950 kennenlernte, als sie Brecht bei seiner Regiearbeit an »Mutter Courage« in den Münchner Kammerspielen assistierte, Brecht zukommen. Bei einem Zusammentreffen mit Brecht am 20. Oktober 1951 wieder in Berlin-Weißensee versicherte er mich seines lebhaften Interesses für diese impressionistische und gleich-

zeitig analytische literarische Gestaltungsweise und riet mir, »Episteln« im Sinne des Horaz und Plautus zu schreiben«. So mein Vermerk in meinem Taschenkalender.

Aber nicht weniger wichtig war für mich: »Findet mein Gedicht ›Zweimal September‹ sehr gut.« Das Gedicht, in der hölderlinschen Odenform gehalten, war am 6. Oktober 1951 in der »Deutschen Woche« in München erschienen. Anlaß war die Erinnerung an den Beginn des 2. Weltkriegs im September 1939 und meine damit verbundene Erinnerung an meine gefallenen Jugendfreunde, aufgehoben in einer Hommage an Warschau, das nicht mehr fallen werde.

Nicht weniger positiv äußerte sich wenige Monate später Brecht zu meinem in der Weihnachtsnummer 1951 der »Deutschen Woche« erschienenen Gedicht »An meine Heimat«, das wieder in Odenform gehalten war und in der Erwartung wie Versicherung seinen moralischen Impetus ausdrückte, dem bayerischen Oberland werde das Schicksal Koreas erspart bleiben. Brecht nahm es zum Anlaß, mir in einem Brief von Ende Januar 1952 mitzuteilen: »Lieber E. Sch., wir haben die gedichte an ›Sinn und Form‹ geschickt, spät genug, aber hier bleibt ja keine minute. sowie Sie neues haben, stecken Sies in einen umschlag.«

Noch im Dezember 1955 ließ Brecht dem Herausgeber von »Sinn und Form« Peter Huchel den Durchschlag eines Gedichtes von mir mit dem Titel »Dorf am Lech, wenn es dem Winter zu geht« zukommen. Darin hatte er Dialektausdrücke, die ich verwendet hatte, handschriftlich ins Hochdeutsche übertragen, z. B. Kater statt Baole und Häcksel statt Gsod.

Ich erwähne das, um ein weiteres Mal zu belegen, wie komplex meine Beziehungen zu Brecht waren und auch meine eigenen literarischen Arbeiten einbezogen.

Aber natürlich war für mich das wesentlichste Anliegen, die Dissertation voranzubringen. Eine nochmalige Be- und Hinterfragung der historischen Umstände, unter denen Brechts Dramen in der Zeit bis 1933 entstanden, gipfelnd in Brechts Auslassungen, wie er zum dialektischen und historischen Materialismus gekommen sei und ihn für die Methodik seiner künstlerischen Arbeiten anzuwenden versuchte, bot Brechts mehrwöchiger Aufenthalt im September bis in den Oktober 1950 hinein in München, als er an den Kammerspielen »Mutter Courage und ihre Kinder« selbst inszenierte. Ich war von Brecht eingeladen worden, an Proben teilzunehmen, die mir vor allem wegen seiner unautoritären, lockeren, oft humorvollen Führung der Schauspieler sehr gefielen. Es war Therese Giehse,

die ihrerseits in der Rolle der Courage am souveränsten eigene Vorschläge einbrachte. Es war klar: Die Courage war ihre Rolle so gut wie die der Weigel. Daneben traf ich mich mit Brecht auch im Hotel »Vierjahreszeiten« oder in einer Wirtschaft bei den Kammerspielen. An den Gesprächen nahm meistens auch Ruth Berlau teil. Brecht lud mich auch ein, mit ihm und der Berlau an einem Treffen mit jüngeren Münchner Schriftstellern bei dem Verleger Kurt Desch teilzunehmen, die ich fast alle mehr oder weniger gut kannte, darunter Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff, Hans Hellmut Kirst, der Film- und Theaterkritiker Gunter Groll und der Redakteur Walter Heist. Brecht konnte ihre Vorurteile gegen die »Ostzone« nicht recht abbauen und stieß selbst mit dem »Stockholmer Appell« zur Ächtung der Atomwaffen auf Vorbehalte dieser »heimatlosen Linken«, die später zu »Nonkonformisten« mutieren sollten.

Von den Auskünften, die mir Brecht bei unseren Treffen über seine Arbeiten vor und auch nach 1933 gab, waren für mich damals am bemerkenswertesten seine Äußerungen über seine Beziehungen zur kommunistischen Bewegung im allgemeinen und zur Kommunistischen Partei Deutschlands im besonderen. Er fand, daß die Partei sehr viel für die Mobilisierung ihrer Mitglieder zur Teilnahme an Veranstaltungen des linken Theaters, vornehmlich der Agitprop-Truppen tat, in ihren theoretischen Äußerungen zur Kunst jedoch schwach war und in der »Roten Fahne«, besonders aber in der »Linkskurve« schließlich die Entwicklung einer proletarischen Literatur eher behinderte als förderte; Drama und Lyrik seien überhaupt außerhalb der Betrachtung geblieben. Natürlich brachte ich die Sprache auch auf das in diesem Jahr verfaßte und Ende September im »Neuen Deutschland« auszugsweise veröffentlichte Poem von Brecht »Die Erziehung der Hirse«, das Brecht in Westdeutschland Hohn und Spott einbrachte, weil Stalin darin als »der große Ernteleiter des Sowjetvolks« apostrophiert wurde. Brecht verteidigte das »Lehrgedicht« aus Prinzip. Politisch blieb Stalin für Brecht der Mann, der Hitler das Genick gebrochen hatte; alles andere hatte dahinter zurückzustehen.

Brecht schickte mich eigens in die Generalprobe der »Courage« am 7. Oktober, dem ersten Jahrestag der Gründung der DDR, um meine Meinung zu hören. Ich hatte an der Aufführung nichts auszusetzen, sondern nur alles zu bewundern. Am Sonntag vormittag, dem Tag der Premiere, traf ich mich ein weiteres Mal mit Brecht, um die Verständigung über offene Fragen in meiner Arbeit fortzusetzen. Überraschend lud er mich dann ein, mit ihm und der Berlau in einer Wirtschaft in der Stollbergstraße neben den Kammerspielen den Premierenabend zu verbringen, bis sich der

Schlußvorhang senken würde und er sich vielleicht, wenn alles gut gehe, doch vor dem Publikum sehen lassen müsse. Und so geschah es. Es war naheliegend, daß Brecht an diesem Abend vor allem auf seine Beziehungen zu den Kammerspielen nach dem ersten Weltkrieg zu sprechen kam, wo er 1922 selbst seine »Trommeln in der Nacht« inszenieren und sich mit »Leben Eduards des Zweiten« 1924 weiteren Ruhm holen konnte. Er berichtete von seiner Bewunderung, die er als Student für den Schauspieler Albert Steinrück hatte, und ließ sich von mir berichten, wie Erwin Faber, der 1924 den Eduard spielte, heute wirke. Er bedauerte, daß Otto Falckenberg, der von 1917 bis 1945 Direktor der Kammerspiele war, vor zwei Jahren verstorben war. Aber als die Vorstellung lief, hielt es Brecht dann doch nicht länger in dem Beisel aus und er forderte mich auf, mit ihm einen Gang um die Kammerspiele zu machen. Das sollte sich noch zweimal wiederholen. Es kam mir vor, als wolle er damit einen magischen Kreis um das Theater ziehen, um böse Geister zu bannen. Ich erlebte dann mit Brecht auf der Hinterbühne, wie die Giehse unter dem Beifall des Publikums abging und beim Anblick von Brecht ausrief: »Brecht, die hamma!« Aus Brechts Gesicht verflog die Anspannung und machte einem glücklichen Lächeln Platz. Er ließ sich sogar von der Giehse an die Hand nehmen und auf die Bühne geleiten, wo er sich gekonnt verlegen verbeugte.

Es sollte Juni 1951 werden, bis ich Brecht mitteilen konnte, die Dissertation »in diesen Tagen endlich in Angriff« nehmen zu können. Ich wollte sie unter das Thema stellen: »Beziehungen zwischen dem epischen Theater und dem dialektisch-historischen Materialismus.« Weiter bat ich Brecht, Ruth Berlau daran zu erinnern, mir noch fehlende Arbeiten von ihm zukommen zu lassen, wie es bei unserem Zusammentreffen im Oktober 1950 abgesprochen war. Ich hatte damals noch keine rechte Ahnung, mit welchen psychischen Störungen bei ihr zu rechnen war. Kennzeichnend für die nach wie vor unzulängliche Materiallage war, daß ich Brecht fragte, ob er mir einen Rat geben könne, wie ich an die Jahrgänge der »Roten Fahne« von 1918 bis 1933 herankäme, die in München nicht zu erhalten waren. Erst im Oktober 1951 bekam ich bei meinem Aufenthalt in Berlin, nicht zuletzt dank der Hilfe von Elisabeth Hauptmann, die sich als zuverlässiger als Ruth Berlau erwies, das Stück »Happy end« von 1929 zu lesen, zu dem Brecht vor allem Songtexte beigetragen hatte, weiter den, so mein Vermerk, »Neuen Schwejk« und das »Dramatische Gedicht von K. Keuner Arturo Ui«, wie der Titel auf dem Typoskript lautete.

Als ich um die Jahreswende 1951/1952 gerade daran gegangen war, die Kapitel über den Expressionismus und Brechts dramatische Gegenpo-

sitionen in »Baal« und »Trommeln in der Nacht« abzufassen, wurde ich am Fortschreiben erheblich behindert, weil ich am 30. Januar 1952 nach der Auflösung einer Protestkundgebung im Franziskanerkeller, auf der die sozialdemokratische Landtagsabgeordnete Lilly Wächter über den Bakterienkrieg der Amerikaner im Korea-Krieg berichten wollte, von einem Polizisten der neu formierten Einsatzpolizei mit einem Karabinerkolben so auf den Schädel gehauen wurde, daß ich mit Gehirnerschütterung in die Chirurgische Klinik links der Isar eingeliefert und genäht werden mußte. Ich wollte vor dem Überfall von einem der Schläger, den ich einen Bekannten von mir ohne Grund niederstrecken gesehen hatte, seine Dienstnummer wissen, um gegen ihn Anzeige zu erstatten.

Während des mehrwöchigen Klinkaufenthaltes machte ich mir Notizen für ein »Tagebuch im Februar«, in dem ich Schicksale meiner Mitpatienten, meine Eindrücke von Ärzten und Pflegepersonal, mit denen ich zu tun hatte, von der Debatte im Bundestag und der öffentlichen Reaktion über den »Vertrag über die europäische Verteidigungsgemeinschaft« festhielt und bewertete. Am 23. Februar 1952 berichtete ich Brecht darüber in einem Brief, in dem ich ihm einen Durchschlag des Typoskripts ankündigte, falls ich Kraft für seine Fertigstellung finden würde. Daneben erbat ich mir das Typoskript »Mit der Linken geschrieben« von Ruth Berlau zurück, das ihm ja bekannt sei.

Der Vorfall hatte jedoch noch ein juristisches Nachspiel. Während meine Anzeige gegen einen unbekanntem Polizisten wegen »Körperverletzung im Amt« von der Staatsanwalt niedergeschlagen wurde, da sich keiner der am Einsatz beteiligten Polizisten an den Vorfall mit mir erinnern können wollte, wurde vom Münchner Polizeipräsidenten gegen mich Anzeige »wegen Widerstands gegen die Staatsgewalt« erhoben. Es war ein bißchen aberwitzig: Es konnte sich entweder bei dem Polizisten, den ich anzeigen wollte, der aber nicht ausfindig zu machen war, oder bei dem anonym bleibenden Polizisten, auf dessen Meldung sich der Polizeipräsident berief, nur um den Heiligen Michael, den Schutzpatrons Münchens, gehandelt haben, denn die vom Polizeipräsidenten als Zeugen gegen mich benannten Polizisten vermochten mich nicht als Gewalttäter zu identifizieren.

Im Sommer 1952 erzählte ich Brecht bei meinem ersten Besuch in Buckow, wo er und die Weigel ein Grundstück mit einer »Eisernen Villa« und einem Gärtnerhaus erworben hatten, von dieser kuriosen Rechtsverkehrung. Er lachte: »Aber das bestätigt doch ganz und gar mein Lehrstück ›Die Ausnahme und die Regel‹. Finden Sie nicht?«

Ich wollte bei dieser Begegnung mit ihm nochmals über »Trommeln in der Nacht« sprechen, deren Analyse ich in diesen Monaten vorzubringen versuchte. Das kam nicht ungelegen, denn zu dieser Zeit diskutierte er gerade mit Jacob Walcher, dem Mitbegründer der KPD im Dezember 1918, nach Beginn der »Parteisäuberung« 1951 wegen seines Dissens mit der KPD-Führung in der Endzeit der Weimarer Republik und als »Westemigrant« als Chefredakteur der Gewerkschaftszeitung »Tribüne« abgesetzt, über die Möglichkeit eines Stückes über Rosa-Luxemburg. Im Gespräch mit mir teilte er mir seinen Entschluß mit, sich nicht an dieses Stück zu machen. Thematisch würden damit nur alte Gegensätze zwischen den deutschen Arbeiterparteien aufgerissen, die durch die Vereinigung in der SED mühselig genug behoben worden seien. »Ich werde mir doch nicht mein Bein abhacken, nur um zu beweisen, daß ich ein guter Hacker bin«, war seine bildhafte Wendung für diesen Verzicht.

Zu dieser Zeit hatte er aber auch noch einen anderen Grund, sich für meine Meinung über »Trommeln in der Nacht« zu interessieren: Suhrkamp war bereit, eine Ausgabe der »Ersten Stücke« zu machen, wozu aber gerade nach Meinung von Brecht selbst ein Vorwort nötig sei. Meine Ansicht, Brecht habe spontan, sozusagen mit historischem Instinkt, in und mit der Figur des Heimkehrers Kragler, der lieber ins Bett als auf die Barrikaden geht, das eigentliche Problem erfaßt, das im Nachhausegehen der Millionen Frontsoldaten bestand, statt für die von Luxemburg und Liebnecht vertretene Erkämpfung einer sozialistischen deutschen Republik einzustehen, schien Brecht anzusprechen.

Die politische Seite unseres Gesprächs war beherrscht von der Ablehnung des im sogenannten »Stalin-Brief« vom 10. März 1952 formulierten Angebots der sowjetischen Regierung, mit einer durch freie Wahlen zustande gekommenen gesamtdeutschen Regierung einen Friedensvertrag abzuschließen und bei Anerkennung des Rechtes Deutschlands auf Selbstverteidigung durch eigene Streitkräfte alle Besatzungstruppen aus Deutschland abzuziehen, durch die Bonner Regierung und die Billigung des EVG-Vertrages durch den Bundestag. Ich mußte Brecht ausführlich über meine Begegnungen mit Politikern, Künstlern, Gewerkschaftlern, Kirchenleuten berichten, die ich suchte und benützte, um sie nach ihrer Meinung zu diesem sowjetischen Angebot zu befragen. Im großen und ganzen lief es auf ein »Ja-aber« hinaus. Das »Aber« war durch einen notorischen Antisowjetismus und Antikommunismus bestimmt, den Adenauer für seine Losung »Einheit durch Freiheit« auszunutzen wußte. Ein mutiges Zeichen hatte nur Adenauers Innenminister Gustav Heinemann gesetzt, als er aus Protest

gegen die einseitige Orientierung der Bonner Politik auf die Integration der Bundesrepublik in die politischen und militärischen Allianzen des Westens, statt das sowjetische Angebot überhaupt ernsthaft zu prüfen, zurücktrat. Von einem zeitweiligen Mitarbeiter Heinemanns wußte ich, daß Heinemann erklärte, Adenauer habe vor Angst geschlottert, die Westmächte könnten auf das sowjetische Angebot eingehen. Brecht sah nach der getroffenen Ablehnung sowohl durch Bonn als auch die westlichen Siegermächte die Gefahr eines neuen Krieges wachsen, seine Stimmung war wenig optimistisch.

Im Herbst 1952 war es soweit, daß ich mir durch Einstellung eines Mitarbeiters genügend Zeit verschaffen konnte, neben meiner Korrespondententätigkeit die Dissertation in die Endfassung zu bringen. Anfang Dezember war ich nochmals in Berlin und diskutierte mit Brecht über »Im Dickicht«, das er 1926 in »Im Dickicht der Städte« umbenannte. Auch hier war es für mich schwierig gewesen, überhaupt an den Text heranzukommen. Im Archiv des Residenztheaters München, wo 1923 die Uraufführung stattgefunden hatte, war zu dieser Zeit, als ich nachfragte, die Bühnensfassung nicht zugänglich, die Brecht mit dem Regisseur Erich Engel und dem Dramaturgen Jacob Geis hergestellt hatte. Brecht erinnerte sich im Gespräch mit mir nur daran, daß er die Neufassung »verschlankt« und übersichtlicher gemacht, in gewisser Weise auch von überladener sprachlicher Bildhaftigkeit »entschwulstet« habe. Aber er blieb, wie ja auch seine später bekannt gewordene Eintragung in sein »Journal« vom 6. Dezember 1952 über unser Zusammentreffen und seinen Inhalt bestätigt, dabei, was er schon in vorangegangenen Gesprächen als das Wesentliche an diesem Versuch betrachtet hatte, nämlich, daß »Im Dickicht« eine dramatische Etüde in Dialektik, wenn auch in der idealistischen Form Hegels, gewesen sei, von der er so wenig wie die ganze Dramatik eine Ahnung gehabt habe. Die Anregung zur »Schilderung eines Kampfes an sich« habe er durch die Schillerschen »Räuber« erhalten. Er bemängelte zwar selbst den fehlenden Bezug auf den Kapitalismus, blieb aber bei der Einschätzung, wegen seiner dialektischen Verfaßtheit habe das Stück für die Methodik des Stückeschreibens eine große Bedeutung besessen. Die Herstellung eines inneren Zusammenhanges zwischen der als »Sport« aufgefaßten »Unmöglichkeit des Kampfes« mit der »unmöglichkeit schrankenloser forschung« wie im »Galilei« und der »tödllichkeit mütterlichen verhaltens« wie im »Kreidekreis«, wie sie von Brecht in seinem »Journal«-Nachtrag erfolgte, fand ich nicht sehr überzeugend, weil re-konstruiert. Brecht selbst konnte sich zu diesem Zeitpunkt jedenfalls überhaupt nicht

vorstellen, dieses Stück wiederaufgeführt zu sehen. Worum es ihm offensichtlich ging, war, ein historisches Verständnis für sein Entstehen zu vermitteln.

Anfang 1953 intensivierte ich, meist in meinem Heimathaus in Ursprung am Lech arbeitend, von meiner guten Mutter umsorgt, die Arbeit an der Endfassung der Dissertation, die ich in Leipzig vorlegen wollte. Analyse und Bewertung des Stückes »Mann ist Mann« standen unter der Reaktualisierung der Verwandlung des harmlosen Packers Galy Gay in einen sich selbst verleugnenden Söldner des Imperialismus (so zumindest in den Fassungen von 1928 und 1931) durch die Remilitarisierung der Bundesrepublik, die nun offen angestrebt wurde. Da holte mich in der dritten Dekade Januar 1953 erneut meine Tätigkeit als Korrespondent des Berliner Rundfunks/Deutschlandsenders in Südbayern ein. 1951 waren durch das sogenannte »Blitzgesetz«, ausgearbeitet und vorgelegt durch den liberalen Justizminister der Bundesrepublik Thomas Dehler, die Paragraphen des Hoch- und Landesverrats aus der Weimarer Verfassung für das Grundgesetz novelliert und von der Mehrheit des Bundestages gebilligt worden. Sie fanden primär Anwendung auf Beziehungen zur »Sowjetischen Besatzungszone«, die einerseits als nur noch nicht angeschlossener Teil der Bundesrepublik, andererseits wie feindliches Ausland betrachtet wurde. Ich bekam vom Bayerischen Justizministerium die Mitteilung, daß gegen mich wegen eines Berichtes über den Bayerischen Wald ein Verfahren wegen Verstoßes gegen die renovellierten Paragraphen 92 und 100d des Strafgesetzbuches eingeleitet worden sei. Ich hatte für die Sendung »Aus unserer Heimat« des Deutschlandsenders ein Feature gemacht, das Interviews mit Handwerkern und Arbeitslosen, die zu dieser Zeit im Bayerischen Wald besonders zahlreich waren, und Tonaufnahmen von Volksmusik umfaßte. Die Tonbänder wurden vom Verfassungsschutz abgefangen und den Justizbehörden als Beweis für meine angeblichen Verstöße gegen die angeführten Landes- und Hochverratsparagraphen zugestellt.

Am 12. März 1953 wurde ich nach Einvernahme zu der erhobenen Beschuldigung durch den Untersuchungsrichter des Amtsgerichtes München-Au wegen angeblicher »Fluchtgefahr in die Ostzone« in Untersuchungshaft genommen und im Untersuchungsgefängnis Neudeck festgesetzt, zwei Tage später dann in das Untersuchungsgefängnis München-Stadelheim verlegt.

Im Gefängnis in der Au wie in Stadelheim saßen zur gleichen Zeit FDJler und kommunistische Gewerkschaftler aus dem oberbayerischen Bergbauort Penzberg ein. Den ersten wurde Verstoß gegen das Verbot ihrer

Organisation in der Bundesrepublik, das unmittelbar nach dem Erlaß des »Blitzgesetzes« erfolgt war, den anderen Verdacht auf Hochverrat vorgeworfen, weil sie an gesamtdeutschen Treffen von Gewerkschaftlern oder »Aktionseinheits«-Bestrebungen teilgenommen hatten.

Stadelheim machte mir aber auch die Kontinuität politischer Verfolgung anschaulich. Am überraschendsten war für mich, daß ich auf Zeugnisse einer gar nicht allzufernen Vergangenheit stieß. In die Kanten der Klapptische fand ich Inschriften eingeritzt wie etwa »Partisan Mimi Redli aus Novisad. Zivio Tito, zivio Stalin«, in kyrillischen Buchstaben die Begriffe »Pobeda«, Freiheit, und »Smrt faschismu«, Tod dem Faschismus. In die Wände eingekratzt waren Sowjetsterne mit Hammer und Sichel. Einer der »Wachtel«, wie die Strafvollzugsbeamten auf bayerisch genannt werden, klärte mich, als er mich das erstmal über den lange Flur zum Gefängnisleiter führte, auf: »Sehen's, jetzt gehen wir an der Zelle vorbei, wo der Röhm nach dem Putsch von 1934 eingeliefert wurde und er sich selbst erschießen sollte, was er aber nicht getan hat, so daß er hat erschossen werden müssen, und dadrunten an der rechten Wand ist 1919 der Landauer derschlagen und dann der Leviné derschossen worden, und dahinten ist die Waschkuhl, wo der Scharfrichter Reichart jede Woche sein Schaffott aufgebaut hat; da sind auch die Geschwister Scholl enthauptet worden.«

Nicht bekannt war ihm offensichtlich, daß hier in Stadelheim vor dem ersten Weltkrieg auch der Ludwig Thoma seine Haftstrafe wegen »Un-sittlichkeit« bestimmter Artikel im satirischen »Simplizissimus« abzusitzen hatte und vor seiner Zelle von seinen literarischen Freunden regelmäßig »Ständchen« dargeboten bekam.

Neu für mich war natürlich, mit Kriminellen eingesperrt zu sein, da ja die bundesrepublikanische Justiz keine »politischen Gefangenen« mehr kennen durfte, wie mir der Anstaltsleiter gleich beim ersten Gespräch klarmachte. In den Gemeinschaftszellen überwogen vornehmlich Jugendliche, die in den Nachkriegsjahren in die Kriminalität abgeglitten waren. Ältere, die sich im Krieg noch hervorgetan hatten, erhofften sich vom Abschluß des EVG-Vertrages eine Amnestie, weil es doch viel billiger sei, auf einen ausgebildeten und bewährten Piloten zurückzugreifen, als erst einen neuen auszubilden.

Wegen der Folgen einer im Krieg zugezogenen Gelbsucht wurde ich in eine Einzelzelle im Lazaretttrakt des Gefängnisses eingewiesen. Der Insasse der Nachbarzelle, der sich stets separierte, wurde mir von anderen Häftlingen auf dem halbstündigen täglichen Hofgang als General Tolksdorf be-

nannt, der des Kriegsverbrechens angeklagt war, weil er in den letzten Kriegstagen in Eisenstätt nahe der österreichischen Grenze einen Hauptmann hatte erschießen lassen, der kapitulieren wollte. Tolksdorf? Mir fiel ein, daß eine Cäcilie Tolksdorf 1935 bei der Universität Bonn die einzige mir bekannte Dissertation verteidigt hatte, die sich auf Brecht bezog. Sie verglich die »Beggar's Opera« von John Gay mit der »Dreigroschenoper« von Brecht/Weill und kam zu dem vernichtenden Ergebnis: »Es fehlt Brecht und seiner Kunst das positive Verhältnis, es fehlt der Mythos.« Was Brecht der Kultur entgegenzusetzen habe, »das Nichts, die völlige Nihilität, das Chaos, ist etwas Passives, nur Zerstörendes«. Ob die Brecht-Interpretin mit dem namensgleichen General, der neben mir in Stadelheim einsaß, etwas zu tun hatte, bekam ich nicht heraus. Der General wurde zwar noch zu einer Freiheitsstrafe von einigen Jahren verurteilt, die aber bald zur Bewährung ausgesetzt wurde, so daß er in der rheinischen Industrie, aus der er kam, bald wieder den ihm gebührenden Rang einnehmen konnte.

Der dialektische Aberwitz meiner Inhaftierung wegen angeblichen Landesverrats sollte darin bestehen, daß ich gerade an dem Kapitel meiner Dissertation gearbeitet hatte, das sich mit Brechts Stück »Die Mutter« beschäftigte. Ich konnte mir durch meinen Anwalt die deutsche Ausgabe des Romans »Die Mutter« von Maxim Gorki ins Gefängnis bringen lassen. Ich fand die Geschichte sehr anrührend, weil mich die Figur der Nilowna, die bei Brecht zu Wlassowa umbenannt wurde, in vielem an meine eigene Mutter erinnerte. Ich schrieb mir den Satz heraus, den Gorki die Gemüsehändlerin Korsunowa zur Mutter sagt: »Früher wurden die Leute wegen Diebstahls ins Gefängnis geworfen, jetzt fängt man an, sie wegen der Wahrheit einzusperren.«

Jedenfalls konnte ich bei Abfassung des Kapitels über Brechts »Mutter« auf keine anschaulichere Weise von der erhalten gebliebenen Aktualität des Stückes überzeugt werden, als durch diese Inhaftierung in Stadelheim.

Nach wenigen Wochen wurde ich gegen die Auflage, mich jeden zweiten Tag bei der Landpolizei meines Heimatdorfes zu melden, freigelassen. Während ich an Brechts Lehrstück-Theorie arbeitete und die einschlägigen Stücke wie das »Badener Lehrstück vom Einverständnis« (das ich durch und durch christkatholisch fand) und »Die Maßnahme« analysierte und das Kapitel über »Die Mutter« in die Endfassung brachte, wurde Mitte Mai im Münchner Justizpalast gegen mich wegen des angeblichen »Widerstands gegen die Staatsgewalt« verhandelt, den ich nach der verbotenen Kundgebung gegen den amerikanischen Bakterienkrieg in Korea im Januar 1952

geleistet haben sollte. Ich wurde wegen »Mangels an Beweisen«, nicht etwa wegen »erwiesener Unschuld« freigesprochen, wogegen der Oberstaatsanwalt sofort in die Berufung ging.

Alles, was sich in diesen Monaten an Politischem und Kulturpolitischem tat, schob ich möglichst weit von mir weg. Daß der Anfang März erfolgte Tod Stalins Auswirkungen auf alle kommunistischen Parteien und »Volksdemokratien« haben würde, war naheliegend. Die westdeutsche Presse war voll von Berichten über eine neue »Flüchtlingswelle« aus der »Ostzone«, die als Folge des beschlossenen »Aufbaus des Sozialismus« in der DDR hingestellt wurde. Von dem, was mir vom Gegenstand meiner wissenschaftlichen Tätigkeit her als beachtlich erscheinen konnte, ist mir aus diesen Maitagen 1953 nur die ganzseitige Polemik im »Neuen Deutschland«, das ich so wie die »Tägliche Rundschau« regelmäßig zugeschickt bekam, in Erinnerung geblieben, die überschrieben war: »Das ›Faust‹-Problem und die deutsche Geschichte«, die sich gegen den Operntext »Johann Faustus« von Hanns Eisler richtete. Ich hatte von Brecht schon Ende 1952 von der Aufregung gehört, die die Veröffentlichung des Textbuches im Aufbau-Verlag auszulösen begonnen hatte. Nach den Erfahrungen, die Brecht und der Komponist Paul Dessau im vorangegangenen Jahr mit der Oper »Das Verhör des Lukullus« hatten machen müssen, meinte Brecht, es sei gut, daß Eisler mit einer »natürlichen Glatze« ausgestattet sei, so daß er nur an den abstehenden Ohren gezupft, nicht auch noch an den Haaren gezerrt werden könne. Von den Diskussionen in der Akademie der Künste wegen »Johann Faustus« hatte ich keine Kenntnis. Für mich war nur wichtig, die Dissertation zum Abschluß zu bringen, da ich vom Berliner Rundfunk/Deutschlandsender nur bis Juni freigestellt worden war. Die polizeiliche Meldepflicht war nach einigen Wochen aufgehoben worden.

Am Pfingstsonntag 1953 vermerkte ich, mit dem Kapitel über »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« fertig zu sein, konnte mir aber ausrechnen, die Gesamtarbeit doch nicht bis Anfang Juni abschließen zu können. Ich hatte Hans Mayer über den Stand der Arbeit berichtet, da ich von ihm keine Nachricht erhielt, schrieb ich auch noch Ernst Bloch wegen des Zweitgutachtens an, der mir auch sofort zusagte. Anfang Juni traf dann auch noch die Antwort von Mayer ein, es bestünde wenig Aussicht, das Promotionsverfahren noch im laufenden Studienjahr durchzuführen.

Während ich in meinem Taschenkalender unter dem 10. Juni vermerkte, das ZK der SED und die Regierung der DDR hätten verschiedene in den letzten Monaten getroffene Verfügungen als »ernste Fehler« zurückgekomm-

men, brachte ich in den folgenden Tagen das Kapitel über »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« zum Abschluß. Unter dem 16. Juni vermerkte ich Arbeiterdemonstrationen in Ostberlin, die von der Stalinallee zur Leipziger Straße gezogen seien, »wo sie Selbmann niederschreien«.

Und weiter: »Zurücknahme der Normerhöhungen auf administrativem Wege durch die Regierung. Erhalte den Teil der ›Mutter‹ von K. Sehr sauber geschrieben.«

Dann unter dem 17. Juni 1953: »Bin mit meiner Arbeit fertig. Könnte fahren. Verfolge mit Beunruhigung die Entwicklung in Berlin. Die Demonstrationen gehen weiter. Brandstiftungen und Plünderungen erfolgen. Die Vopo erweist sich als zu schwach. Eingreifen der Russen. Ausnahmezustand über Ostberlin. Die ersten Toten. Die Westpresse spricht nur noch von ›Arbeiter‹-Demonstrationen. Auffällig ist, daß sich die Hauptzwischenfälle in der Nähe der Sektorengrenze abspielen. Sollte es stimmen, daß die ersten Demonstrationen ›gelenkt‹ waren, so war das ein Fehler. Ich kann kaum fahren.«

Unter dem 18. Juni 1953, einem Donnerstag, fuhr ich in meinen Eintragungen fort: »Es wird immer klarer, daß es sich um von westlichen Banditenorganisationen ausgenützte Provokationen handelt mit dem Ziel, die einheitsfreundliche, zu Zugeständnissen bereite Regierung Grotewohl zu stürzen und ihre Bestrebungen durch Aufstände, die genau vorbereitet werden, zu torpedieren. Nachdem Korea als Schlachtfeld ausfällt und eine Atmosphäre der Verständigung sich gerade in Deutschland anbahnt, andererseits die Bundestagswahlen vor der Türe stehen, mußte die Gelegenheit benutzt werden, die zum Teil berechnete Empörung der Arbeiter für den Tag X in der DDR zu benützen. Wenn man die Aufnahmen aus Berlin betrachtet, ist es offensichtlich, daß der Hauptspuk aus Westberlin kam und von den (19. Juni, Freitag) unbelehrbaren SPD-Genossen in Ostberlin u. in der Zone aufgegriffen und weitergeführt wurde. Die Westpresse meldet ein Übergreifen der Unruhen auch auf die anderen Städte der DDR. Selbstverständlich müssen schwere Fehler gemacht worden sein, daß die Massen auf die Straße gehen. Aber dahinter ist deutlich die Lenkung durch Spionage-, Sabotage- und Diversantengruppen zu spüren. Abgesehen davon: Wenn Adenauer und Eisenhower die ostdeutschen Arbeiter loben, muß es sich um dunkle Bestrebungen handeln. – Fahre nicht.«

Unter dem 20. Juni vermerkte ich, daß mir Hans Mayer mitgeteilt habe, das Promotionsverfahren sei im Juli nicht mehr möglich. Ich hielt fest: »Die Arbeit ist jetzt fertig. Sie umfaßt 580 Seiten, davon 63 Seiten Anmerkungen. Ich will sie nicht mehr anrühren.«

Ich begann mit der Niederschrift meines »Stadelheimer Tagebuchs 1953«.

In den nächsten Tagen schickte ich ein Exemplar der Dissertation per Einschreiben an das Dekanat der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig.

Am 28. Juli fuhr ich mit dem Zug nach Berlin. Dabei »Gespräch mit Arbeiter aus Thüringen. Kein Wunder, daß der 17. Juni solche Wirkung hatte. Der Sozialdemokratismus ist ungeheuerlich stark. Die deutschen Arbeiter sind neben den nordamerikanischen die am meisten korrumpierten und faschisierten der Welt.«

Am 1. August fuhr ich mit Elisabeth Hauptmann zu Brecht nach Buckow. Ich vermerkte über meinen Haupteindruck: »BB in alter Frische. Der 17. Juni hat seine Position gestärkt. Unterhalten uns über die Arbeit, am Abend allgemein.«

Das »Allgemeine« bestand natürlich vorwiegend in der Erörterung der Ereignisse am und um den 17. Juni. An dem Gespräch nahm auch Helene Weigel einen lebhaften Anteil. Beide, die Weigel eher bekümmert, Brecht auch anerkennend, betonten, daß es »zunächst tatsächlich die Arbeiter, gewesen seien, die auf die Straße gegangen sind«, aber bestätigten mich in meiner Gesamteinschätzung des 17. Juni, wie ich sie in meinem Taschenkalender gegeben hatte. Ich bekam von Brecht selbst geschildert, wie er unter den Linden und am Potsdamer Platz mit eigenen Augen gesehen hatte, wie militante Provokateure aus Westberlin eindringen und mit dem Steinewerfen und Anzünden begannen, bis die sowjetischen Panzer anrollten und die Sektorengrenze abriegelten. Er habe das alte Nazigesindel wieder auftauchen sehen, das ihm zu gut bekannt geblieben sei, und für einige halbe Stunden lang das Umkippen in Krieg befürchtet. Er versäumte nicht, mich zu unterrichten, daß im »Neuen Deutschland« nur ein Teil seines Schreibens an Walter Ulbricht abgedruckt worden sei, nämlich der Schlußsatz, in dem er sein Bedürfnis ausgedrückt habe, in diesem historischen Augenblick seine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands zu bekunden, nicht aber die Eingangsabschnitte, in denen er die Fehler, die die SED gemacht hatte, als »revolutionäre Ungeduld« umschrieben habe, aber eine »große Aussprache mit den Massen über das Tempo des sozialistischen Aufbaus« aus der Überzeugung heraus erwartete, daß damit die sozialistischen Errungenschaften gesichert wie gesichert würden. Ulbricht habe sich dafür tatsächlich bei ihm entschuldigt und ihn um einen Gesprächstermin gebeten. Ein Treffen sei aber bisher nicht zustande gekommen. Jedenfalls habe der 17. Juni die Möglichkeit eröffnet,

den Aufbau des Sozialismus in der DDR stärker zu »demokratisieren«. Was ihn aber ganz sichtlich am stärksten beunruhigte, war, daß von einem Tag zum anderen die Nazis wieder aus den Löchern gekrochen kamen. Er fand, daß viel mehr getan werden müßte, über die braune Vergangenheit auch in der DDR aufzuklären. Aber verglichen mit dem Gemütszustand vor einem Jahr schien Brecht wieder richtig aufzuleben.

Als ich schließlich schilderte, unter welchen Bedingungen ich im letzten halben Jahr die Dissertation abgeschlossen hatte, zeigten sich Brecht wie Weigel an Einzelheiten interessiert. Ich mußte ihnen auch von den Erlebnissen mit den Kriminellen im Gefängnis Stadelheim erzählen. Brecht war besonders gefangen von meiner Schilderung des »Kneißl von Dachau«, eines jungen Burschen, der nach dem Krieg die ganze Gegend um Dachau mit seinen frechen Einbrüchen beunruhigt hatte. Brecht wußte natürlich, daß der Spitzname sich auf den »Räuber Kneisel« bezog, der um die Jahrhundertwende nach dem Bankrott seines Vaters als Müller bei reichen Bauern Geld und Lebensmittel stahl und dafür im »Katzenstadel«, wie das Gefängnis von Augsburg im Volksmund hieß, hingerichtet wurde. Die damit verbundene Anekdote, der Delinquent habe, da es Montag war, als er zum Schaffott geführt wurde, zum Scharfrichter gesagt: »Die Woche fängt ja gut an ...«, kannte Brecht nicht, aber sie war so recht nach seinem Geschmack.

Die Weigel wollte schließlich mehr wissen, wie denn meine Mutter, auf die sie kam, weil ich eben von der Lektüre der Gorkischen »Mutter« während meiner Inhaftierung berichtet hatte, das Ganze aufgenommen habe; sie könne sich ja denken, wie sich so etwas in einem Dorf herumspreche. Als ich erwähnte, daß meine ganzen Angehörigen, voran natürlich meine Mutter, scheel angesehen wurden, einen »Kommunisten« in der Familie zu haben, die einmal durch einen Pfarrer Ansehen genossen hatte, sog Brecht verstärkt an seiner Zigarre und setzte sich seine »Rauchmaske« auf, wie er es zu tun pflegte, wenn er nicht so recht wußte, was er im gegebenen Augenblick sagen sollte. Die Weigel bat mich, meiner Mutter aufmunternde Grüße auszurichten.

Am nächsten Morgen, es war ein Sonntag, durfte ich sie beim Umzug zur 700-Jahr-Feier des Städtchens Buckow begleiten. Tatsächlich wurde sie überall beklatscht und grüßte freundlichst zurück.

Brecht hatte für mich am Nachmittag, als er sich wieder »zurückzog«, eine Überraschung wie bei meinem zweiten Besuch bei ihm im Jahre 1949 bereit. Damals bekam ich, wie schon erwähnt, von ihm das noch ungeheftete Exemplar der »Tage der Kommune« zu lesen, jetzt das

Stück »Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher«. Er habe lange, genau besehen fast drei Jahrzehnte, daran »herumgeschrieben«. Jetzt habe es ihn gedrängt, eine spielbare Fassung herzustellen, wo »die Tuis« hüben wie drüben wieder besonders hervorträten und sich hervortäten, die einen entweder als Schönredner oder als Selbstkritiker, die anderen als Beifallklatsher und »Freiheitsschreier«. Ich fand, das Stück sei in erster Linie doch mehr eine Satire auf die bürgerlichen denn die sozialistischen Tuis, denn an die erinnere so recht nur die Stelle, an der der Straßenräuber Gogher Gogh, der wie Arturo Ui die Macht an sich reißt, rhetorisch fragt: »Was heißt das: das Volk muß sich sein Regime wählen können? Kann sich das Regime etwa sein Volk wählen? Es kann nicht.« Das sei doch wohl eine Anspielung auf die überall durchgehechelte Aufforderung des Sekretärs des Schriftstellerverbandes der DDR Kurt Barthel (KuBa), das Volk solle sich für den 17. Juni bei der Regierung der DDR entschuldigen. Brecht bestätigte die Anspielung, aber gleichzeitig auch, daß ihm solche Leute wie KuBa allemal noch lieber seien als die »Tuis« im Westen, die sich zu Kopflängern des Kapitalismus machten und sich als »Arbeiterfreunde« gäben. Wir sollten in den folgenden Jahren noch ein paar Mal auf dieses letzte Stück, das Brecht verfaßte, zurückkommen.

Brecht hielt sein Wort, das er mir zum Abschied gab, bei Hans Mayer nachzufragen, ob das Promotionsverfahren nicht beschleunigt werden könnte, da mir zwei Prozesse drohten, »die politische Bedeutung haben«, und ich vielleicht für Jahre die Prüfung nicht mehr machen könnte. Von dem entsprechenden Brief vom August 1953 bekam ich freilich erst von Hans Mayer berichtet. Er hatte mich wissen lassen, das Rigorosum könne nach Vorliegen der Gutachten durch ihn und Ernst Bloch Ende September in Leipzig durchgeführt werden.

Am 23. September 1953 traf ich in Leipzig ein und speiste mit Mayer und dem Historiker Ernst Engelberg, der mich in Geschichte zu prüfen hatte, zu Mittag. Zum erstenmal nahm ich in den folgenden Tagen auch an Lehrveranstaltungen von Hans Mayer teil und lernte seine Assistenten kennen.

Über das Verhalten der Germanistikstudenten notierte ich unter dem 24. September, »Bei H. (Hans Mayer – E. S.), der marxistisch argumentiert, sind sie dabei, aber wie mir der Assistent versicherte, bei Korff ungleich mehr. Fast die Hälfte ist nach wie vor aus der Bourgeoisie und dem Kleinbürgertum. Der Marxismus wird ganz einfach als Pflichtfach behandelt. Nur 15% der Professoren und Dozenten sind Mitglieder der SED. Die bürgerlichen Kräfte sind sich ihrer Unersetzlichkeit bewußt.«

Am 17. Juni hätten aber die meisten »zur Sache« gestanden, und auch von den Studenten seien nur wenige unter den Demonstranten gewesen.

Mayer selbst hatte mir erzählt, daß er die Ereignisse zunächst gar nicht mitbekommen habe. Von Georg Maier, einem Studienfreund aus den Münchner Nachkriegsjahren, der mit seiner Frau Lotte schon 1948 nach Halle, von dort nach Leipzig gegangen war, in Soziologie promovierte und jetzt lehrte, bekam ich die Versorgungsschwierigkeiten geschildert, die zum 17. Juni beigetragen hatten. Er berichtete mir auch vom weiteren Zusammenkugeln der SPD-Genossen, die offiziell Mitglieder der SED seien, aber alles weiterberichteten und nun bei den Demonstrationen mit eine Rolle gespielt hätten, »obwohl gerade in L. das lumpenproletarische und kleinbürgerliche, amerikanisierte Element die Führung übernommen haben soll. Die eigentlichen Bourgeois, die es gerade in L. sehr stark gibt, traten nicht in den Vordergrund«.

Die Versorgungslage fand ich in L. besser, die Auswahl in den Geschäften größer als in Ostberlin. Als Lüge empfand ich, »daß die Menschen gedrückt, verhungert und verscheucht seien«. Die Trümmer fand ich fast restlos beseitigt, »aber der Aufbau des Stadtkerns ist noch sehr zurück«.

Ein vorbereitendes Treffen auch mit meinem Zweitgutachter Ernst Bloch hatte mich vorsichtig werden lassen. Bloch hatte mir zwar, wie ich von Mayer inzwischen wußte, auch ein »magna cum laude« in der Bewertung meiner schriftlichen Arbeit gegeben, aber ich hatte offensichtlich doch zu wenig Kenntnis von der Spezifik seiner Philosophie. Schon in den ersten Nachkriegsjahren hatte ich seine Schrift »Erbschaft dieser Zeit« mit Interesse gelesen, die 1935 im Verlag Oprecht in Zürich erschienen war. Ich kannte auch seinen »Geist der Utopie«, der mir ungemein schwärmerisch vorkam. In Vorbereitung auf das Rigorosum hatte ich mich auch durch sein damals gängigstes philosophisches Werk, nämlich »Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel«, das 1951 im Aufbau-Verlag erschienen war, durchgearbeitet und erfuhr jetzt von ihm, daß er eben den ersten Band des auf vier Bände angelegten Werkes »Das Prinzip Hoffnung« abgeschlossen habe, das wieder im Aufbau-Verlag erscheinen solle. Fand ich Mayer von Natur aus zur Eitelkeit neigend, aber auch kameradschaftlich, so Bloch etwas »von oben herab«, auf Distanz haltend, rasch zum Dozieren neigend, auch wenn er dabei, Pfeife schmauchend, ganz Bonhomme war.

Da ich jetzt mein Stipendium als »außerplanmäßiger Aspirant« in Anspruch nehmen konnte, wohnte ich im »Astoria« und versuchte in der mir verbleibenden Woche Vorbereitungszeit auf das Rigorosum besonders noch

meine philosophischen Kenntnisse aufzufrischen. Die gewünschten und benötigte Bücher bekam ich aus dem Germanistischen Institut und aus der Deutschen Bücherei.

Am Dienstag, dem 29. September 1953, legte ich im Dekanat der Philosophischen Fakultät in der Ritterstraße das Rigorosum ab. Zuerst bei Ernst Engelberg, der mich über den Bund der Kommunisten, das Sozialistengesetz, die Revolution von 1918 Auskünfte geben ließ; ich verließ die Prüfung mit »sehr gut«. Danach prüfte mich Mayer, der einen Protokollanten hinzugezogen hatte. Schwerpunkte waren meiner Erinnerung nach Sturm und Drang, Büchner und Junges Deutschland, Naturalismus, besonders Hauptmann, auf den Mayer selbst spezialisiert war, klassische und marxistische Literaturtheorie. Auch von Mayer erhielt ich die Note »sehr gut«. Nur bei Bloch, der mich in das Philosophische Institut bestellte, hatte ich Pech. Ausgerechnet bei Dialektik blieb ich hängen, und zwar bei Problemen der formalen Logik, während mir die materialistische Dialektik keine Schwierigkeiten machte. Bloch gab mir eine »Zwei«, so daß ich um das mögliche »summa cum laude« gebracht wurde, die die vorangegangenen schriftlichen und mündlichen Bewertungen ermöglicht hätten. Bloch tröstete mich jedoch mit der Versicherung, er habe noch keine so ausführliche wie eindringende Arbeit über »den frühen Brecht« gelesen, wie meine Dissertation; dabei ließ er erkennen, daß er nicht übersehen hatte, daß ich ihn mit seiner Bewertung Brechts als »Leninisten der Schaubühne« als Zeitzeugen zitiert hatte. So wie Mayer, befürwortete auch er ausdrücklich eine Veröffentlichung der Arbeit. Er stand nicht nur zu Brecht, sondern auf ihn. Er machte kein Hehl daraus, daß er die Kritik, der Brecht und Dessau vor allem bei der Oper »Das Verhör des Lukullus« im Jahre 1951 ausgesetzt waren, ebenso ungerechtfertigt wie im Hinblick auf die Auswirkungen auch und gerade auf westdeutsche Künstler und Künstler politisch schädlich fand. Über die Kritik, die er selbst von »orthodoxen« Philosophen bereits zu dieser Zeit in Leipzig erfuhr, glaubte er, sich mit souveräner Nichtbeachtung hinwegsetzen zu können.

Zum Abschluß des Promotionsverfahrens durch eine schriftliche Erklärung, die Dissertation allein und unter Beachtung aller sonstigen Bestimmungen verfaßt zu haben, hatte ich mich am darauffolgenden Tag mit dem Dekan Dornseiff, einem Altphilologen, in Verbindung zu setzen, nach dessen Lehrbuch ich am Humanistischen Gymnasium Altgriechisch gelernt hatte. Ich hielt über ihn fest: »Junggeselle, etwas schmuddelig, dabei von einem gewissen spöttischen Zynismus. Erzählt mir als erstes, Ernst Reuter sei krepirt. Woher weiß er das? Natürlich vom Rias.«

Ich blieb noch die ganze Woche über in Leipzig und kriegte in der Deutschen Bücherei Bücher und Zeitschriften, die ich in München nicht bekommen konnte. Am Freitag abend gab Hans Mayer, dem es gesundheitlich nicht gut ging, einen kleinen Empfang mit seinen Assistenten. Mayer stellte meine Dissertation als Beginn einer akademischen Forschung über Brecht heraus, der sich gerade sein Lehrstuhl verpflichtet fühle. Zum nachfolgenden Beisammensein mit den Assistenten vermerkte ich, daß die Mehrzahl von ihnen Arbeiter waren, die erst nach 1945 auf der Arbeiter-und-Bauern-Fakultät ihr Abitur machten. Am Sonntag traf ich mich nochmals mit Mayer zum Mittagessen und besprach mit ihm die vorgesehene Veröffentlichung in der von ihm und Krauss herausgegebenen Reihe »Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft«. Bereits die Materialien, die ich in der Deutschen Bücherei entdeckt hatte, machten Ergänzungen nötig. Am 6. Oktober hatte ich noch ein Abschlußgespräch mit dem Prodekan, dem Anglistikprofessor Walther Martin, der mir mitteilte, daß das Promotionsverfahren durch die Fakultät abgeschlossen und genehmigt sei. Am Tag nach dem »Tag der Republik« erhielt ich mein Doktordiplom sozusagen noch drucknaß ausgehändigt und reiste nach Berlin zurück.

HANS MICHAEL RICHTER

Upanischaden oder kleines Einmaleins. (Verkürzter Versuch, gewisse Schwierigkeiten zwischen Brecht und Leipzig zu erörtern)

Heutzutage sind weder die »Upanischaden« geläufige Lektüre, noch waren sie es trotz Rabindranath-Tagore-Woge, als der Kurt Tucholsky dem Bert Brecht nachsagte, dieser pflege das kleine Einmaleins vorzutragen, als seien es die Upanischaden¹. Aus jener Phase übrigens gegenseitiger Minder-schätzung kennt man auch Tuchos »Lied der Cowgoys«:

»Ramm pammpammpamm, wir stammen vom Mahagonny-Stamm!
Das ist bequem und macht keinen naß
und tut keinem Kapitalisten was.
Remington backbord!«²

Linke Intellektuelle, literarische Leute mit so ehrlichen wie unterschiedlichen Visionen von einer menschlicheren Menschenwelt haben viel zu oft verbissen aufeinander eingehauen, und wirksamer als ihre gemeinsamen Gegner.

Tucholsky revidierte an anderer Stelle leicht widerwillig: »Da sehe ich eben, was ich *nicht* kann. Ich weiß genau, wie *er* das gemacht hat, nur die entscheidenden Stellen kriegte ich nicht raus.«³ Weder die ursprüngliche Attacke noch das knurrige Eingeständnis lassen sich unter den üblichen Kabbeleien der »roaring twenties« ablegen.

Brecht las bereits als junger Autor auch Tagore. Unmittelbare Einflüsse der »Wedanta« blieben aufzufinden. So weit – so schlecht, und man

1 Siehe Peter Panter: Schnipsel. In: Weltbühne (1931)5. S. 135.

2 »Lied der Cowgoys« (1931), hier zitiert nach »Lerne lachen ohne zu weinen«. In: Volk und Welt 1972.

3 Kurt Tucholsky: Ausgewählte Briefe. Reinbek bei Hamburg 1962. S. 487.

müßte die Upanischaden-Unterstellung etwa doch als feuilletonistisches Gezerre abtun? Wäre da nicht etwas eigentümlich ambivalent Anmutendes, das einem bei näherem Hinsehen an Tucholskys Behauptung auffällt. Und das gilt gerade für denjenigen, der sich Weltliteratur weder ohne den überflott polemisierenden Angreifer und mehr noch ohne den von ihm Angeödeten vorstellen mag.

Gerade in Leipzig nicht, wo das frühe Hauptwerk »Baal« am 8. Dezember 1923 von Alwin Kronacher uraufgeführt wurde, nachdem »Trommeln in der Nacht« im gleichen Jahr im privaten »Schauspielhaus« bei Fritz Viehweg vorangegangen war. Volle sieben Jahre später folgte die »Mahagonny«-Uraufführung durch Brecher und Brüggmann.

Eigentümlich die von den nachgespielten Stücken »Leben Eduards«, »Dreigroschenoper« und »Mann ist Mann« unterbrochene lange Zwischenzeit, eigentümlich die immer wieder rechtslastigen Skandale. So eigentümlich Leipzigs Umgehen mit Brecht wie Brechts späterer Umgang mit Leipzig.

Freilich – den bösen Schlußkrawall nach »Mahagonny« nahm Brecht fast strahlend entgegen, während Weill verstört das Weite gesucht haben soll. Wiederholungen der Aufführung wurden nur vom »Arbeiter-Bildungs-Institut« ermöglicht, die deutsch-national bestimmte Stadtverwaltung blockte »Mahagonny« ab. Noch drei Jahre vor dem finalen NS-Zugriff sah sich Brecht in der Leipziger Bühnenlandschaft zur Unperson befördert, drei Jahre vor seinem Kritiker Tucho, dessen mit Hasenclever zusammen geschriebenes Stück »Columbus« noch am 24. September 1932 im Schauspielhaus von Otto Werther ur-präsentiert wurde – und auch keinen Kapitalisten naß machte. Dann fiel der Vorhang für fast zwei Jahrzehnte.

Die 1937 »gleichgeschalteten« »Bühnen der Reichsmessestadt Leipzig« unter Generalintendant Dr. Hans Schüler boten nach dem Kriege in mehrerlei Hinsicht ein grausiges Bild. Hin waren sämtliche Theaterbauten, hin die Ausweichquartiere – Fundus und Werkstätten zerbombt oder verkommen, leere Ruinen. Leer auch die viel zitierten Schubladen der Dramatiker, aus denen keineswegs Bedeutsames quoll. Leer aber vor allem die überlebenden Köpfe.

1945 feuerte die zunächst maßgebliche amerikanische Militärregierung alle NSDAP-Mitglieder – und Theater durfte eh noch nicht wieder gespielt werden. Die folgende sowjetische Kommandantur erwies sich in dieser Hinsicht als großzügiger. Daß der *neue* Generalintendant Dr. Hans Schüler hieß – es war nicht nur eine Namensgleichheit und wirkt im Nachhinein fast wie eine Vorwegnahme, dubios wie das dubiose Klonen

auch. Eben noch als »Betriebsführer« Leipzigs Bühnen führend – und schon von der SPD aufgenommen, akzeptiert als verdient um das Verbergen von Material des von der Gestapo gejagten Carl Goerdeler.

Schon am Vorabend der Hitlerschen Niederlage erkundigte sich Brecht in den USA auf jede erdenkliche Weise nach Menschen und Verhältnissen in der zwölf Jahre entbehrten Heimat. Er machte – vorerst vergebliche – Versuche, engen alten Freunden wie Georg Pfanzelt oder Caspar Neher Nachricht und Nahrung zukommen zu lassen⁴. Weder aus Deutschland überhaupt – und gewiß nicht gerade aus Leipzig erfuhr der Dichter Erfreuliches. Der Vertriebene schreibt im Dezember 1946 an Neher, den Verbliebenen: »... daß sie jetzt versuchen, alles wieder in alter Scheußlichkeit aufzubauen, ist kein Wunder. Das ist nicht nur auf dem Theater.« In einem früheren Brief an ihn hatte er den Mangel an Information vom »Osten« bedauert, jetzt erwähnt er ein Angebot aus Berlin, hält aber eine mögliche Zusammenarbeit von der Schweiz aus für wahrscheinlicher.

Erwin Piscator (noch in den USA) teilt er mit: »... immerfort Bitten die Aufführung von Stücken zu erlauben ...«. Kurioser Weise begründet er seine Verweigerung mit dem, was er über – wörtlich – »Aufführungsstile« gehört hat. Das, wovon er nur vom Hörensagen weiß – er findet es schlicht »zum Kotzen«⁵. Hier, wie später im Verlauf der Hay-Lukács-Wolf-und-andere-Endlosdebatte bricht ausgerechnet beim Autor der »Versuche«, welcher »Vorschläge« so ungemein schätzte, ein Anflug von »pontifex maximus« durch. Oder lugt auch nur ein literarischer Augsburger Gymnasiast um die Ecke, der schon beim Spiel und später beim Spaß mit den Mädchen das erste und letzte Wort beanspruchte?

Aber an dieser Stelle ist es angesichts umfangreicher, zuweilen sperrig-offizieller Ehrungen nach dem Motto »Goethe als solcher« ratsam, gegenüber Trittbrettfahrern und Sensationshyänen einigen Widerwillen zu bekunden. Brechts über »die dritte Sache« hinausreichenden Leidenschaften und Aventuren sind von ihm selbst in weisen Zeilen umrissen worden, mit denen er die Frauen vor sich und seinen Schaukelstühlen am Vormittage warnt.⁶

4 Siehe Bertolt Brecht: Briefe 1913–1956. Berlin, Weimar 1983. Bd. 1. An Caspar Neher, S. 494, 510-515. An Georg Pfanzelt, S. 498, 506, 516f., 521, 526.

5 Ebenda. An Erwin Piscator, S. 516f. (Hervorhebungen vom Verf.)

6 Siehe »Vom armen B. B.« (1921), hier zitiert nach: Hundert Gedichte 1918–1950. BDFS 1951 Berlin 1958. S. 61ff..

Ein Mensch in seinem Widerspruch und ein »poeta Germanicus« – wie er sich gegenüber Feuchtwanger nannte –, er ließ mit dem Urheberrecht und poetischen Recht an seiner Seite jedenfalls keine Aufführungen zu, so gut es eben ging. Der Verbannte, Ausgebürgerte und in seinen Werken Verbrannte hatte keinerlei Grund, gerade mit Leipzig eine Ausnahme zu machen.

Brecht fand als Nachfolger des gewandelten deutsch-nationalen Intendanten den ehemaligen Besetzungschef der »Terra-Film« und als Leiter des Volksbühnen-Schauspiels einen langjährigen Leipziger Kabarettisten vor. Andererseits gab es aufnahmebereite Überlebende des wahnwitzigen Krieges. Ältere unter ihnen hatten die ersten grauen Pappbände eigentümlichen Formates mit den »Versuchen«, die »Hauspostille« samt einiger Ultraphonplatten und verklärter Erinnerungen an Lotte Lenya hinübergerettet.

Leipzigs Theaterleute versuchten sich zunächst an den »Illegalen« von Weisenborn, der war immerhin ein Mitarbeiter Brechts, an Wolfs »Wanner«. In Berlin erregte »Mamlock« Aufsehen, auch Schmitthenners »Ein jeder von uns«. Weder dort noch in Leipzig fand sich *das* Stück zu Hitler. Das leistete auch nicht der eigenartige Text von Bruno Apitz »Paradies und gute Erde«. Nie gespielt, erinnerte er von weitem an den »Ui«, den Apitz damals nicht einmal dem Namen nach kannte. Einmal ging ein Manuskript der »Courage« von einem gierigen Leser zum nächsten, von Staunen wie von Unverständnis begleitet.

Den ersten Versuch mit dem Autor der Versuche unternahm 1949 Karl Kayser mit einer Handvoll Schauspielkollegen und »einiger Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums«. So kamen »Die Gewehre der Frau Carrar« zwar im Schauspielhaus, durften jedoch kaum wiederholt werden, obwohl das Ensemble mit der Inszenierung nach Berlin ins Funkhaus in der Masurallée eingeladen wurde. Ernst Busch saß im Saal, äußerte sich aber nicht.

Im gleichen Jahr machte Heinrich Voigt mit Albert Garbe und wiederum Karl Kayser den »Puntila«, der als einziges der Brechtstücke über den Desch-Verlag legal zu haben war. Diese Arbeit hatte Jahre später ein Nachspiel, das Fragen hinterläßt. In dem Band »Theaterarbeit« von 1952 findet sich ein Foto der Hatelmabergszene⁷. Der kritische Kommentar dazu will wissen, daß der Matti auf dem Bild sich angeblich vom Klassenfeind, dem Gutsherren Puntila, verleiten läßt, gemeinsam mit ihm selig das Besitztum zu betrachten. Doch zeigt der genaue Blick eine ganz andere, ironisch ab-

7 Siehe »Theaterarbeit«. Dresden 1952. S. 291f.

weisende Haltung Kaysers als Matti. Tatsache aber ist, daß darüberhinaus der Matti gerade dieser Aufführung allenfalls nach seiner überkritischen Haltung hätte befragt werden können.

Im Folgejahr vergab Brecht die Rechte für seine »Mutter« (nach Gorki) an die Leipziger Volksbühne zugleich mit dem Regieauftrag für Ruth Berlau. Wenige Tage vor der Premiere griffen der Stückeschreiber und Eisler, der Komponist, zwar kräftig ein. Doch blieb das Ergebnis problematisch – ganz gewiß im Verhältnis zu dem ungeheuren Echo auf das BE-Gastspiel mit Helene Weigel als »Mutter Courage«, inszeniert – neben dem Autor – von einem der klügsten und zugleich bescheidensten deutschen Regisseure der Gegenwart, Erich Engel.

Brecht selbst tauchte in der Stadt »lesender Arbeiter«, wie sie sich gern nannte, nur sehr selten auf. Rezitiert wurden seine Texte fleißig, während offiziell nur gedämpft die Frage aufgeworfen wurde, ob denn wohl die »Courage« letzten Endes gottergebenen Pazifismus verbreite. Dabei konnten sich wache Zeitgenossen nur schwer des Eindrucks erwehren, daß die aggressivsten Kritiker weder das Stück gelesen noch auch die Aufführung gesehen hatten. Ein peinlicher Vorgang, nicht viel anders als die Debatte um den »Lukullus« zu Berlin.

War Brecht schon einmal in Leipzig, so glaubte man, ihm mit einer Darbietung seiner eigenen Gedichte Freude zu bereiten. Im Anschluß an solch ein Unternehmen fragte ihn ein Neugieriger ganz ungeniert, wie es ihm gefallen habe. Ebenso ungeniert versetzte der Philosoph, Poet und Politiker: »Ich habe gar nicht gewußt, was für schlechte Gedichte ich geschrieben habe.«⁸

Wiedergefunden wurde kürzlich ein französisches Programmheft zum Gastspiel der Leipziger Theater in Paris mit der »Verurteilung des Lukullus« vom 18. bis 22. Mai 1958, inszeniert von dem gleichen Heinrich Voigt, der neun Jahre früher den bereits erwähnten »Puntila« erarbeitet hatte.

Leider gab es in Leipzig vor dem allzu frühen Tode des großen Weisen aus den schwarzen Wäldern nur noch eine, nunmehr legitime, Aufführung der »Frau Carrar« zu sehen. Davon abgesehen war bei vielerlei Veranstaltungen das »Lob des Lernens« zu hören, natürlich das »Lob des Kommunismus« und das des »Revolutionärs« neben den wunderschönen »Teppichwebern von Kulan-Bulak« oder der faszinierenden Geschichte

8 Laut Zeitzeugen, mündlich überliefert.

vom Zöllner, dem gedankt wird, weil er »es« dem Lao Tse abverlangt hatte.

Eben dieses »es«, es setzte sich mindestens in unserer Stadt höchst widersprüchlich durch und bis zum heutigen Tage von Sonderbarkeiten begleitet. Mitte der fünfziger Jahre gehörten dazu die Fast-Anweisung des damaligen Intendanten, die »Hofmeister«-BE-Aufführung unbedingt zu besuchen und zu bewundern, während *es* den Praktikanten der Leipziger TWA⁹ gelegentlich ihrer Berlin-Aufenthalte gleichermaßen dringend angeraten wurde, *keine* Proben des Berliner Ensembles zu besuchen. Wie denn nun?

Es ist schon ein Jammer mit jenem »ES« und zugleich ein Jammer, daß erst nach dem Leipziger »Lukullus« und damit nicht mehr zu Lebzeiten des Dichters fast alle seiner Werke – mit Ausnahme derer, vor denen er selbst warnte¹⁰ – in dieser Stadt zu sehen waren – mit »Lukullus«, »Ui« oder »Kleinbürgerhochzeit« auch national oder international von Nutzen. Nicht selten standen sogar drei oder vier der Stücke ständig im Repertoire – und im Mittelpunkt des Publikumsinteresses. Frischs blendender Satz zu Brecht von der »durchschlagenden Wirkungslosigkeit eines Klassikers« erwies sich da als wesentlich unzutreffender als die oben zitierte Tucholsky-Sottise, blendend eben und zugleich geblendet.

Gerade die grundsätzlichen Fakten des Einmaleins sind für viele weder leicht zu begreifen und keineswegs folgenlos. Selbst verfremdet setzen sie sich in vielen Gehirnen nur mühsam fest, und genau das meinte Bertolt Brecht mit den Zeilen vom »Kommunismus als dem Einfachen, das schwer zu machen ist«. Eine Tatsache, die heute von seinen Noch-Freunden kaum bestritten wird und die, angesichts akuter Mißerfolge dank langer Mißhandlung durch den Stalinismus bitter aufstößt.

Nicht umsonst denunzierte Brecht – darin Tucholsky nah – lebenslang das Bildungsprivileg und Kulturprivileg. Er mühte sich, das »kleine Einmaleins« zu lehren, nicht selten exotisch, nicht selten naiv poetisch umkleidet.

Ich fürchte, daß weder am anderen Ort noch auch in Leipzig Tucholsky und Brecht jemals von ihrem Übereinstimmen in der Tiefe bei oberflächlicher Hakelei gesprochen haben. Womöglich fehlte nur der Zöllner aus dem Gedicht von der Entstehung des Buches Tao Te king.

9 Theaterwissenschaftliche Abteilung der Theaterhochschule »Hans Otto« Leipzig.

10 Siehe Brecht: Stücke. Berlin 1958. Bd. 1. S. 5–15.

JOACHIM HERZ

MAHAGONNY nach dem Fall – Leipzig 1967

Syrabaya-Johnny

Du kamst aus den Wäldern bei Pirna.
Du sagtest nicht Frau, sondern Weib.
Du warst tätowiert wie ein Seemann.
Du hattest nichts Warmes im Leib.
Du sagtest, du wärst viel auf Reisen.
Und du fährtest zu Schiff über Land.
Und du hättest Muskeln aus Eisen.
Und auch sonst hättest du allerhand.

Das war gemein, Johnny.
Ich fiel drauf rein, Johnny.
Du hast gelogen, Johnny, du bist nicht echt.
Du bist nicht gereist, Johnny.
Du bist nicht von Kipling, Johnny.
Nimm die Pfeife raus. Du bist von Brecht.

Du konntest vor Kraft nicht laufen.
Du hattest den größten Mund.
Du wolltest mich preiswert verkaufen,
in Dollars und nach Pfund.
Du schwärmtest von fernen Bordellen,
mit Huren und Kunden und Gin.
Dort gäbe es offene Stellen.
Und da gehöre ich hin.

Du sagtest, du wärst ein Verbrecher.
Und hättest die Konzession
als vereidigter Messerstecher.
Ich glaubte dir jeden Ton.
Du versprachst mir, mich zu ermorden.

Du stachst mich schon in die Haut.
Es ist nichts draus geworden.
Du hast dich nicht getraut.

Du renommiertest, Johnny,
sooft du sprachst, Johnny.
Nur mit dem Maul, Johnny, da warst du schlecht.
Du warst nicht englisch, Johnny.
Du warst nicht indisch, Johnny.
Kauft Kolonialwaren bei Bertolt Brecht!
Surabaya-Johnny!
Villon, Kipling, Rimbaud,
fourniert auf Mahagonny -
du bist der geborene »& Co«!

Das ist nicht von Herrn Fuegi, das ist von Erich Kästner.

Meine Damen und Herren, Brecht im allgemeinen und MAHAGONNY im besonderen erfuhren nicht nur heftige Ablehnung von rechts, sondern auch Rüge von links. Was ich Ihnen vortrug, war von der freundlich-satirischen Art. Doch es gab auch andere Töne, und nicht nur Töne. Schon 1927 vermißten künftige Chefideologen »jenen Schuß Gesinnung, der erst den Stoff zur wahrhaft verbindlichen Gestaltung führen kann«. Und meinten, »die Beziehung zum kämpfenden Proletariat« müßte der Dichter »erst noch sich erarbeiten«.* Bei MAHAGONNY hat schon der Verlag, die Universal-Edition Wien, den positiven Aspekt vermißt. Das blieb so bis in die fünfziger Jahre; ex cathedra, vom Richterstuhl des reinen Glaubens ertönte Mängel-Rüge: Wo waren die Werktätigen? Wo blieb die Produktion? Und nun vor allem: Wo war die revolutionäre Vorhut? Denn ein Kunstwerk, das diesen Anspruch erhob, hatte allemal die Welt vollständig wiederzugeben, »widerzuspiegeln«, so wie ein christ-katholisches Wandbild ohne Ochs und Esel eben keine Geburt und ein Einzug in Jerusalem ohne den Mann auf der Palme eben kein rechter Einzug in Jerusalem war.

Keineswegs weniger erstaunlich als der Krawall in Leipzig und die miese linke Presse war, daß im Jahr darauf in Berlin es zu keinem Skandal kam, der ja auch in Frankfurt und in Braunschweig nicht ausgeblieben

* Vgl. Ernst Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933. Berlin 1955. S. 262–289.

war, wo mein sehr geschätzter Vorgänger im Amt, Heinrich Voigt, Regie geführt hatte.

Dafür lassen sich mehrere Gründe anführen: *Erstens* fand die Berliner Aufführung in keinem der Opernhäuser statt. Brecht wollte, daß seine Bombe Mahagonny im Opernhaus hochging; Weill wollte, daß möglichst viele Leute das Stück sehen. Brecht wollte die Kunstform Oper ad absurdum führen, Weill wollte sie erneuern. *Zweitens* waren es mit einer Ausnahme in Berlin Schauspieler, das Orchester reduziert, weitere »Milderungen« gegenüber Leipzig waren vorgenommen worden – die Leute genossen eine Fortsetzung der DREIGROSCHENOPER.

Vor allem aber, und diese erstaunliche Erklärung fand ein Musikwissenschaftler, einer von denen, die sich gar nicht genug tun konnten in Aburteilung solch »kommunistischer« Zersetzung: »Die Zeit selbst hat unser aller kapitalistischen Gelüste so stark angerempelt, daß Brechts noch so freche Ausfälle schon überflüssig und überholt erscheinen.« Im wirklichen Leben war inzwischen die Misere so offenkundig und nicht mehr zu vertuschen, daß deren Darstellung auf der Bühne keinen mehr empört hat. Man hatte zur Kenntnis genommen, daß es den Bach runtergeht – 3,1 Mill. Arbeitslose (eine Zahl, die wir längst hinter uns gelassen haben).

Wir in Leipzig haben anno 67 MAHAGONNY nicht im Opernhaus gespielt: Dieses Opernhaus war erbaut worden von Leuten und für Leute, die eben nicht die Gesellschaft der Weimarer Republik waren, als eine festliche Stätte für Kunst, auch um Kunst zur Diskussion zu stellen – die Art von Operntheater, gegen die MAHAGONNY satirisch angeht, haben wir nicht gepflegt, sofern uns nicht mal durch einen Gast ein Ausrutscher passiert ist. Daher damals kein MAHAGONNY im Opernhaus, sondern als Ausnahmewerk und eine der Urzellen des Musicals neben anderen im Kleinen Haus Dreilinden (»klein« – mit damals immerhin 1 200 Plätzen).

Ich denke an diese Arbeit sehr gern zurück, mit meinem Freund Walter Hessel am Pult, Andreas Pieske war vom Opernhaus mit herübergekommen für den Chor, ebenfalls Klaus Thiel. Im Chor hatten wir Helga-Marlies Karhan entdeckt für die Jenny, später fiel auf Herr Fröse, der Solist wurde. Zwei Repititoren bedienten die Schrifftafeln. Das Bühnenbild entwarf Ulrich Schmückle, ein gestandener Brecht-Mann aus Augsburg, der soeben mit seinem angeblich obszönen FIGARO für Schlagzeilen gesorgt hatte, die Kostüme im Stil der »Goldenen« Twenties schuf Eleonore Kleiber, unvergessen, die vor wenigen Monaten von uns ging und mit der ich in 38 Jahren immer wieder zusammengearbeitet habe. Regiepraktikant: Peter Konwitschny – damals noch gänzlich unerweckt.

KLEINES HAUS DREILINDEI' STRASSE

Montag, 20. November 1967

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

OPERA VON BERTOLT BRECHT - MUSIK VON KURT WEILL

MUSIKALISCHE LEITUNG WALTER HESSEL
INSZENIERUNG JOACHIM MERZ
Hollenspreisträger
BÜHNENBILD HANS-ULRICH SCHMOCKLE
KOSTÜME ELEONORE KLEIBER
CHORE ANDREAS FIESKE
PANTOMIME EBERHARD KLUBE

Abendplafalter Matthias Otto / Konrad Passmann
Regieassistanten Matthias Otto / Klaus Thiel / Rainer Wenke
Szenografische Mitarbeit Erno Markwart
Insulanten Ernst Lomke / Dieter Schraf
Technische Leitung Peter Högberg
Beleuchtung Kurt Siegel
Tontechnik Hans-Jürgen Feistel
Masken Hubert Schwenker
Filmmontage Charlotte Beck

Spieldauer etwa 3 1/2 Stunden

Pause nach dem 11. Bild

Bühnenvertrieb: Universaledition / Etilias Peters

STÄDTISCHE THEATER LEIPZIG

Erklärer Gert Fahl

Hotelgänger:

Paul Ackermann	Edgar Wähle
Jakob	Lothar Anders
Heinrich (genannt Sporbüchsenheinrich)	Frieder Neubert
Joseph (genannt Alaskawolfjoe)	Paul Glahn

Stadtbriefläufer gesucht:

Leokadja Begbick	Ruth Asmus-Märens
Dreieinigkeitsmoses	Georgi Kuscheff
Willy der Prokurist	Werner Schraaps

Jenny	Halga-Merlies Karhan
Tobby Higgins	Gunfried Sped
Offizier der Heilsarmee	Andreas Pleske
Vornehme Herren	Reinhard Geilert
	Klaus Müller-Frank
Die Mädchen von Mahagonny	Ruth von der Aa-Knützsab, Beatrix Bresser, Martina Hensel, Ursula Reinhard, Sonja Ringofell-Thiel, Helga Votheil, Irmgard Kunert
Leute mit Koffern	Werner Schröter, Heinz Votheil, Friedrich Zühl
XXX	Johannes Fritsch

Die Männer von Mahagonny, Fahnenschwenker, Verkäufer, Girls, Reporter, Sport-
arzt, Boxtrainer sowie auch Leute, welche arbeiten · Pantomimengruppe und
Chor des Kleinen Hauses

Die Anregung für das ganze Unternehmen kam übrigens vom Leipziger Rundfunk. Dort hatte man eine sehr gute Funk-Version produziert, und beim Schlußmarsch hatte der Tonmeister den Einfall, für jeden Trompeten-Einsatz die Höhen mehr und mehr aufzuziehen – da hat's bei mir gefunkt.

Bei der Generalprobe war K. K. höchst angetan; der Schlußmarsch: »ungewöhnlich«. Wenn ich noch Proben brauchte – er wäre bereit zu verschieben. Damit konnte mir nicht gedient sein, denn am Premierentag war ich bereits in Buenos Aires. Ich muß schon damals ein etwas unruhiger Geist gewesen sein und schickte noch allen Mitarbeitern Telegramme über den Atlantik, was bitte zu beachten und noch zu ändern sei; für die Gebühren hätte ich mir einen Smoking maßschneidern lassen können. Aber im Ungewissen, ob meine Telegramme ihre Adressaten auch erreicht haben, machte ich aus meinem Argwohn kein Hehl, die Übersee-Firma prüfte die Zustellung jeder meiner Botschaften nochmal nach – das rangierte damals allerdings unter »Service«...

Zuweilen blieb es nicht bei der Kritik von links. Wir wissen: Im anderen Deutschland verglich ein Bundesaußenminister die späte Lyrik Brechts mit der späten Lyrik eines Horst Wessel, und daß die Landesoper Dresden eine der ersten Bühnen war, die nach 33 MAHAGONNY wieder aufführten, kam daher, daß Hamburg, das es bringen wollte, vor dem Autor, diesem Pankower Hofpoeten, immer wieder zurückscheute. Und diesseits des Eisernen?

Wenn Sie Zeit und Lust haben, sehen Sie heute abend eine Fernsehproduktion meiner Berliner Inszenierung von 1977. Wir waren eingeladen damit nach Prag. Die übliche Vorreise fand statt. Proben wurden abgesprochen mit dem Technischen Direktor, der uns noch vom XERXES her kannte, die löbliche Künstleragentur buchte die Hotelzimmer – im Prager ZK wollte man gern mal sehen, mit was wir da anzurücken gedachten. Das Video wurde besorgt – dasjenige, was Sie heute abend sehen werden –, man besah sich's im ZK, und das Gastspiel wurde abgesagt. Wir durften wieder nach Hause fahren, Gründe wurden nicht genannt.

Ich vermute: Schuld war die Schlußdemonstration mit den Tafeln und Spruchbändern. Die Texte darauf geißelten zwar eindeutig Erscheinungen des Kapitalismus, Kostüm und Maske (Vermummung!) zeigten faschistoide Züge, aber – da demonstrierten welche, mit Losungen auf Tafeln: Das war nicht geheuer! Ein Frühling zu viel! So wie die Bürger der Leipziger Uraufführung gemeint hatten, das seien die vereinigten Proletarier aller Länder, die da geradewegs auf sie losmarschierten. Die Intendanten der wenigen Bühnen, die es nach dem Leipziger Skandal noch wagten, das Stück her-

auszubringen, hatten ausdrücklich zur Bedingung gemacht: Demonstration, wenn's sein muß – aber ohne Tafeln!

Es zeigt sich hier ein ästhetisches Phänomen: Der nackte Fakt setzt sich durch – auf der Bühne. Gegen jede Konzeption; auch gegen das Brecht-Theater. Molière, DON JUAN, beim Berliner Ensemble: Der Held, zur Höllenfahrt verdammt, stampft mit mächtigen Schritten rückwärts auf die Versenkung, auf daß er abgefahren werden kann, wird prompt herunterbefördert; sein Hut fährt versehentlich gen Himmel, wird dort ebenfalls abgewiesen, kommt wieder runter, fährt auch in die Versenkung. Ein älteres Ehepaar, hinter mir, aus meiner Heimat: »Nu gucke, genau wie in der Oper!«

CAVALLERIA/BAJAZZO in Leipzig: Warum müssen da so viele Fahnen sein bei der kirchlichen Prozession? Daß die gleichen frommen Leute die schwangere, ihrer Jungfernehere beraubte Santuzza daran hindern, die Kirche zu betreten, war nicht bemerkt worden. (Die Frage, warum das »sein muß«, blieb ohne Folgen – hoch Leipzig!). Zwei Nonnen auf einem Fahrrad: guter katholischer Film!

Bei MAHAGONNY kam meiner Meinung nach noch etwas hinzu, etwas Entscheidendes: Text und Musik erzählen im Schlußbild nicht das Gleiche. Szenische Anweisung (formuliert erst nach der Leipziger Premiere): »Und in zunehmender Verwirrung und Feindschaft aller gegen alle demonstrierten in den letzten Wochen der Netzestadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale – unbelehrt.«

Kurt Weill hat das im ersten Teil treffend komponiert: ein Potpourri als Ausdruck ziellosen Neben- und Gegeneinanders, jeder singt sein Liedl. Doch dann geschieht Ungeheures: Akkordschläge hauen dazwischen, und in der Musik formiert sich eine Einheitsfront: die Einheitsfront der Ausweglosen. Keiner weiß, wohin es geht, aber man trampelt vorwärts. Was im Wege liegt, wird zertreten. Diese Wucht der Musik hat sich 1930 den Bürgern ebenso wie anno 78 denen in der Prager Zentrale auf den Magen geschlagen. Unsere Konzeption: Das Stück zeigt den Weg des deutschen Kleinbürgers in den Faschismus. Und wir zeigten, im theatergemäßen Kürzel, wohin der Weg führte. Bereits 1930 hatte Caspar Neher, der Bühnenbildner, hier eine prophetische Idee: Er projizierte ein Bombergeschwader – etwas, wovon weder im Stück noch in seiner Schluß-Szene die Rede ist.

Ich habe MAHAGONNY viermal inszeniert, in Leipzig, Berlin, München und zuletzt bei den Landesbühnen Sachsen in Radebeul bei Dresden, wo ich vor undenklichen Zeiten angefangen habe, zu deren fünfzigjährigem Bestehen. Die Konzeption blieb zunächst die Gleiche – für die Dresdener

Landesoper 1995 wurde sie neu gefaßt: Das Stück zeigte jetzt den Weg der Ahnungslosen ins Gelobte Land, ich komme zum Schluß noch kurz darauf zu sprechen.

Auch Kerngedanken der Leipziger Regie wurden beibehalten in Berlin und München, etwa der Sprecher, der Pleitegeier, der sich in den Reichsadler verwandelt, im Schlußbild sogar die Choreographie der Massen und in wesentlichen Zügen auch die Fassung.

Wieso Fassung?

Schon zur Uraufführung lief nicht mehr das Stück, das die Autoren konzipiert hatten: »Milderungen« waren Bedingung gewesen. Hanns Fleischer, der Gesangslehrer meiner lieben Frau, war mit dabei gewesen, und Theodor Horand – damals der Sparbüchsen-Heinrich, bei meinem Leipziger Antrittsstück der Faninal und danach der Tonio – hat mir erzählt: anstatt des Bordells fand das Kranich-Duett statt, was dort überhaupt nichts zu suchen hatte, gesungen von zwei Kammersängern in Frack und Abendkleid – moderne Regie! Auch andere Veteranen von 1930 habe ich noch erlebt: Probebühnenmeister Melke, der mir das Regiepult gezimmert hat, oder unseren Hausarzt Dr. Senf, der anno 30 auf der Polizeiwache gelandet war, weil er sich für MAHAGONNY geschlagen hatte.

Brecht und Weill haben ihr Leben lang nicht für die Ewigkeit gearbeitet, sondern für den Tag, für die Wirkung auf Menschen heute und hier – jede Aufführung von MAHAGONNY bot eine veränderte Fassung, eine authentisch-gültige Fassung letzter Hand gibt es nicht. Daraus zieht der hochverdienstvolle David Drew, Hüter von Kurt Weills Nachlaß, den ebenso bescheidenen wie einleuchtenden Schluß: »Die Natur des Werkes selbst nötigt uns, weiter nach idealen Lösungen zu suchen, lange nachdem wir erkannt haben, daß keine gefunden werden kann.«

Die Kurt-Weill-Foundation sieht das anders. Wenn Sie heute MAHAGONNY spielen wollen, dann kriegen Sie ein Formular vorgelegt, das zu unterschreiben haben der Intendant, der Dramaturg, der Dirigent und der Regisseur: keine Einfügung zusätzlicher Dialoge, keine Arrangements oder sonstige Änderungen und, in einer zweiten Erklärung: keine Umstellungen!

Hinter dem Eisernen Vorhang hatten wir Narrenfreiheit: Walter Felsenstein hätte ANATEWKA nie herausbringen dürfen als FIEDLER AUF DEM DACH und hätte nie den schwächlichen Klezmer-Aufguß des Originals aufbessern dürfen durch jiddische Volkslieder, wären die West-Verlage damals nicht froh gewesen, wenn jenseits des Eisernen Vorhangs überhaupt jemand ihre Stücke spielte. (Wie wir in Radebeul mit diesen Erklärungen zurechtgekommen sind, das ist eine andere Geschichte ...)

So wie der Name MAHAGONNY einen Bedeutungswandel durchgemacht hat mit einer Drehung um 180°, von der Stätte ersehnten Genusses, erwünschten Sich-Auslebens noch im Sinne von Baal bis zur scharfen Kritik an der Käuflichkeit der Genüsse, am Absahnen auch noch von der Freizeit, vom positiven Wunschbild zu Spießers Utopia, wo schließlich MAHAGONNY zum Synonym wurde für die Nazihorden, die in Bayern sich breitzumachen begannen – so hat die Aussage sich verändert von den MAHAGONNY-Gesängen der Hauspostille bis zur fertigen Oper, zehn Jahre später.

Und wie die Autoren sich schließlich zerstritten haben bei der Einstudierung von MAHAGONNY in Berlin, so sind heute deren Erben einander spinnefeind und blockieren gegenseitig den Umgang mit dem Werk. Das Zerwürfnis in Berlin ging bekanntlich so weit, daß Brecht einem Pressefotografen, der ihn zusammen mit Kurt Weill blitzen wollte, die Kamera aus der Hand schlug und dem Kurt Weill hinterherrief: »Den falschen Richard Strauss werfe ich in voller Kriegsbemalung die Treppe hinunter!«

Seine Gepflogenheit, nachträglich zu bemerken, ob das, was ihm klar war als Aussage seiner Texte, auch dem Leser oder Zuschauer sich erschloß, führte auch bei MAHAGONNY zur nachträglichen Einfügung von Textzeilen, ohne die das Ganze keinen Sinn ergibt. Diese Einfügungen erfolgten ohne den Komponisten, mit dem man inzwischen cross stand, stehen in den »Versuchen« und ihre Benutzung wird von der Kurt-Weill-Foundation untersagt. Natürlich haben wir die gemacht! Und wir haben, in Leipzig, auch das Sakrileg begangen, aus dem Songspiel ein Orchesterzwischenstück zu übernehmen in die Oper und, da wir nur einen Klavierauszug hatten, war unser Kapellmeister so freundlich, dies für uns zu instrumentieren – bitte nicht weitersagen! Dabei hatten wir paradoxerweise nichts anderes getan als Kurt Weills engste Mitarbeiter für eine Aufführung in Paris, wo nämlich ebenfalls Songspiel und Oper ineinandergemixt wurden.

Als es um die Fassung für Radebeul ging, ließ Barbara mich wissen: Wenn Sie etwa Schwierigkeiten kriegen mit Kowalke (so heißt der Wachhabende bei der Kurt-Weill-Foundation), da kann ich Ihnen aber nicht helfen! (Doch das ist eine andere Geschichte ...)

Berücksichtigt man diese späten Einfügungen Brechts nicht, dann präsentiert sich MAHAGONNY leicht als die Erfindung des absurden Theaters. Das hat sehr verschiedene Gründe. Es fängt an mit reinem Commercibuch-Ulk: »6 von uns dreien haben die Seekrankheit«. An anderen Stellen

hat der Dichter offenbar etwas hineingeheimnist, was außer ihm selbst niemand begreift, so wenn Paul zu Jenny sagt vor seiner Hinrichtung: »Trägst du nicht sogar ein weißes Kleid, wie eine Witwe?« (Vorliebe für Ostasien?) Oder man bemerkt laxen Umgang mit seinem Text (was aber auch an der Druckerei liegen kann), der an einigen Stellen eindeutig falsch ist (und später prompt geändert wurde). Und schließlich das, was Adorno die schräge, die Kinder-Perspektive nennt: das »Alle, die mich von Kind auf schätzen«, redet Joe wildfremde Leute an – »Joe, ich habe dich immer geschätzt, von der Wiege bis zum Grabe«, antwortet Paule dem Joe, der im Augenblick allerdings noch lebt.

Höchst sinnvoll hingegen, wenn absurdes Verhalten der Figuren gezeigt wird: So wenn Paule in seiner Flucht-Illusion meint, von Goldgräberland via Golfstrom nach Alaska zu segeln, oder Jenny, die den Anschluß verloren hat, hartnäckig und verzweifelt ein Telefon sucht (wobei wir bereits im echt Absurden uns befinden) oder, genau ins Schwarze treffend, Paule, wartend auf seine Hinrichtung, meint, es bedürfe nur einer ganz kleinen Aufhebung der Naturgesetze, und alles wäre in Ordnung: Nur die Sonne darf morgen früh nicht aufgehen! (Weswegen wir ihn mitsamt seinem hohen C in die Mülltonne gestopft haben, hommage à Beckett.)

Und wo ist eigentlich der »Fall« von Mahagonny, den der Titel ankündigt, außer im allerletzten Schlußmarsch? Im Schlußteil bedarf es einiger Umstellungen, mit denen die Autoren selbst schon begonnen hatten: Paules Todesangst-Arie, von den Autoren bereits einmal verschoben, gehört auf den Platz nach seiner Verurteilung; »Gott in Mahagonny«, mit dem die meisten Inszenierungen nichts anzufangen wissen, gehört dem Paule als Argument von den Ganoven vorgeführt (so bereits bei Brecht, letzte Fassung), und der Benares-Song, den Brecht schließlich opfern wollte und den zu streichen ungefähr so ist, wie wenn man TANNHÄUSER spielt ohne das Lied an den Abendstern (was trotzdem meist geschieht), der gehört an vorletzte Stelle, nach Paules Hinrichtung: Man hat den Käufer erledigt, und nun geht es mit Mahagonny hoffnungslos abwärts.

»Statt sie am Hals zu halten, hat man sie erwürgt.
 Sie sollen bluten, aber sie sollen nicht verrecken.
 Wenn sie hin sind, sind wir auch hin.«

Und vor dem Schlußbild drängt sich ebenfalls Erinnerung auf:

»Damit nicht die rohe Gewalt des kurzsichtigen Volkes
zerschlägt das eigene Handwerkszeug und zertrampelt den
eigenen Brotkorb, sondern zurückkehrt Ruhe und Ordnung – «

Worauf dann, in der Musik, das Chaos hereinbricht. (Beide Texte von Brecht.)

MAHAGONNY ist eine Parabel, eine Parabel, die aufgeht. Ihre Haltung ist apokalyptisch. »MAHAGONNY ist ein Totentanz«, schreibt Brecht ins Notenmaterial. In beidem, in der apokalyptischen Haltung und im Parabel-Charakter, zeigt sich MAHAGONNY als der legitime 5. Teil vom NIBELUNGENRING – ich habe jetzt erst entdeckt, daß diese Meinung, die ich seit je vertrete, auch nicht neu ist (der 6. Teil ist der GRAND MACABRE von Ligeti) –; bereits anläßlich der Uraufführung kam ein so kompetenter Musikwissenschaftler wie Alfred Einstein auf genau die gleiche Gemeinsamkeit. Auch in MAHAGONNY geht es um den Ring des Nibelungen, der – nach Richard Wagners Worten – ja nichts anderes ist als ein Börsen-Portefeuille – eine Brieftasche mit Börsenpapieren. Und noch eine Gemeinsamkeit: Der NIBELUNGENRING in Bayreuth wurde gesponsert von einem König, Mahagonny in Berlin wurde gesponsert von einem Bankier.

Man muß sich entscheiden. Wie meinte Brecht? »Ohne Standpunkt kann man keine Abbildungen machen«. Jeder, der mal geknipst hat, weiß das. MAHAGONNY kann leicht geraten in die »durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers«. Ein Bonner Blatt hat dies vor langem vorausgesagt, mit einer bemerkenswerten zoologischen Pointe: »So wie der Haifisch heute keine Zähne mehr hat«, so sei es mit der aggressiv-kritischen Wirkung Brechts längst vorbei. Ruth Berghaus, Witwe von Paul Dessau, hat das Stück in Stuttgart inszeniert, ohne jedwede Kritik, ohne jedwede Aggression, eine reine Glamour-Show, das Publikum hat gejubelt, die Presse hat gejubelt, auch die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« – letzter Satz: »Daß auch Ezard Reuter (der Mercedes-Chef) zum Schluß frenetisch applaudierte, gab mir denn doch zu denken.« Man darf gespannt sein auf Salzburg 98.

Die Sänger, 1930, haben auf den Proben nicht gemerkt, daß sie mit Sprengstoff hantieren. Um so wichtiger, heute noch etwas spüren zu lassen von der Aggression, die MAHAGONNY einmal ausgelöst hat. Wir waren in Leipzig stolz, daß immerhin bis zu 80 Besucher die Vorstellung vorzeitig unter Protest verlassen haben – für Berlin meinten wir dann

allerdings, das sei falsch; denn diesen Leuten konnten wir ja nicht mehr mitteilen, was wir eigentlich hatten mitteilen wollen. Für Berlin haben wir daher beschlossen: Bis zur Pause dürfen die Leute nicht merken, daß es ein ernstes Stück ist. Unvergeßlich ist mir eine ältere Bürgerin in München, die vor mir saß und nach dem letzten Wort des Sprechers »Ende« in Stöhnen ausbrach: »Gott sei Dank!«

Wenn Sie um 20 Uhr noch bei uns sein können, werden Sie sehen, daß wir in Berlin einiges getan haben, um MAHAGONNY aus seiner Zeit heraus dem heutigen Besucher nahezubringen. In Radebeul 1995 gingen wir andere Wege, wie schon gesagt: zeigend den Weg der Ahnungslosen ins Gelobte Land. Auf den Tafeln der Ganoven stand zu lesen »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit«, demonstriert wurde für »Aufbruch, Neubeginn, Wachstum, Erneuerung, Aufschwung«. Auf die Akkordschläge flog die Zirkuspiste auseinander, die bis dahin die Bühne eingefast hatte; die Kumpel aus der Dritten Welt, die bisher das Elefantenpodest mit den Ganoven geschleppt hatten, ergriffen die Flucht, die bis dahin von der Peitsche der Begbick angetriebenen Demonstranten marschierten blockhaft geradeaus nach vorn – unterbrochen diesmal nicht von Alarmsirenen wie in Berlin, sondern von einer Toncollage aus »Hunger«-Rufen in fernen Sprachen, von Tierschreien, Bäumefällen, schließlich Schüssen –, und dann hörte man die Stimme Brechts: »Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich sehe.«

Als er dies schrieb, war er 22 – im Jahre 1920. Später scheint seine prophetische Gabe ein wenig nachgelassen zu haben, als er etwas zu sehen glaubte, woran man sich halten kann. Aber das Gedicht geht weiter:

Wenn die Irrtümer verbraucht sind,
sitzt als letzter Gesellschafter
uns das Nichts gegenüber.

Und wenig später heißt es bei ihm:

Komm mit mir nach Georgia,
dort bauen sie eine neue Stadt,
und wenn diese Stadt alt sein wird,
werden wir weitergehen

Komm mit mir nach Georgia,
dort, wirst du sehen,
gibt es neue Ideen,

und wenn die Ideen wieder alt aussehen,
werden wir weitergehen.

Wenn Sie erlauben, würde ich gern noch eine kleine Kostprobe bieten genossenschaftlicher Kritik von links – was dort attackiert wird, ist die exotische Maske, die eben nur Maske war und die Brecht selbst schließlich eliminiert hat: Bereits zur Leipziger Premiere war aus Jim Mahoney ein Johannes Ackermann geworden, und nachdem Paul Hindemith Brechts »Maßnahme« für sein Musikfest abgelehnt hatte, wurde aus Johannes ein Paul Ackermann.

Also noch eine Anrempelung von links:

Ramm! – Pamm!

Ramm – pampampamm!

Wir stammen vom Mahagonny-Stamm!

Wir sind so fern und sind so nah!

Wir stammen aus Bayrisch-Amerika.

Ahoi geschrien!

Wir sind keine Wilden – wir tun nur so!

Wir haben Halbfranz auf dem Popo!

Und wir sind auch nicht trocken – gar keine Spur, ah...

In Estremadura!

In Estremadura!

In Estremadura –!

Ramm! – Pamm!

Ramm – pampampamm!

Exotik als Literaturprogramm:

Das ist bequem und macht keinen naß

und tut keinem Kapitalisten was.

Remington backbord!

Wir sind bald lyrisch und sind bald roh.

Wir fluchen am Kreuz und beten im Klo.

Und jeder von uns singt so schön wie Kiepura!

In Estremadura!

In Estremadura!

In Estremadura!

Ramm! – Pamm!

Ramm – pampampamm!

Auf dem Hintern da prangt uns ein Monogramm.

Da prangt Bert Brecht – frag nicht nach dem Sinn –
sonst halten wir dir unsern Hintern hin.

Und klappt es nicht mit des Dramas Lauf:

dann sagen wir rasch ein Sprichwort auf.

Auf dem Rücken der Pferde, da liegt unser Glück...

God save the Queen mit Goldmundstück!

Wir sind das Ideal des Herrn Cohn,

und wir sind das Produkt einer Generation.

Und wenn einer gar keine Freiheit hat –:

Unsre Freiheit hat er, und die macht ihn satt.

Wir sind und bleiben allzumal

ein geronnenes Großstadt-Ideal!

Berittene Bürger. Ein dreifaches Huhra!

Nach Estremadura!

Nach Estremadura!

Nach Estremadura!

Überschrift: »Lied der Cowgoys«

Motto: »Damned! Rudyard Brecht«

Der Autor: Kurt Tucholsky.

BERNHARD SCHELLER

»Brecht in Progress«: seine fortlaufende und aufmüpfige Rezeption am Poetischen Theater

»Brecht in Progress« am Poetischen Theater Leipzig: Das läßt sich in eine anekdotische Folge von Beispielen methodischer und aufmüpfiger Rezeption fassen.

In den fünfziger Jahren tobte der sinnlose Stanislawski-Streit zwischen Universität und Theaterhochschule. Brecht hatte längst die schauspielmethodischen Prämissen des großen, eitlen russischen Theatermakers als System anerkannt und widerspruchsvoll respektiert – da wurde der Begriff »episches Theater« von der Germanistik schon als diskutabel akzeptiert, aber von der Schauspielschule in der Schwägerichenstraße (1953 aus Weimar zugezogen) verteufelt, tabuisiert, stigmatisiert. »Stanislawski« galt dort als einzig mögliche, psychologische Einfühlungs-Doktrin.

Das Studententheater der Uni dagegen war auf widersprüchliche Experimente versessen; Leute wie Adolf Dresen und Alexander Weigel wollten Neues ausprobieren in einer angeblich neuen Gesellschaftsordnung. Über Jahre hinweg wurde bei der Studentenbühne die »Kleinbürgerhochzeit« als Modellfall diskutiert – auch, um realsozialistisches Spießertum und marxistisches Biedermeier zu entlarven. Eine Aufführung kam nie zustande – nicht etwa wegen äußeren Drucks, sondern einfach weil der Einakter von Brecht so lange seminaristisch diskutiert, erörtert, zerredet wurde – innerbetrieblich und innerbetrieblisch sozusagen –, daß eine handfeste Produktion kaum noch möglich war. Das Poetische Theater hat sich zwischenzeitlich auch zuweilen als pluralistische Schwatzbude verstanden, als Pseudo-Treff für literaturtheoretisches und theaterwissenschaftliches Geschwafel, als Sammelbecken für intellektuelle Spinner aus allen Bereichen der Leipziger Realität. Aber doch zumeist als nutzbringender Freiraum, als produktive Nische zum Ausprobieren.

»Das elisabethanische Drama hat eine mächtige Freiheit des Individuums etabliert und es großzügig seinen Leidenschaften überlassen [...] Diese Freiheiten mögen unsere Schauspieler ihr Publikum weiterhin auskosten

lassen«, sagt Brecht im »Messingkauf«. Er erweitert jedoch: »[...] zugleich, in ein und derselben Gestaltung, werden sie nunmehr auch die Freiheit der Gesellschaft etablieren, das Individuum zu ändern und produktiv zu machen. Denn was nützt es, wenn die Ketten weg sind, aber der Entfesselte nicht weiß, wie zu produzieren, in welchem alles Glück liegt?«¹

In dieser mangelnden Arbeitsproduktivität lag nicht nur das Dilemma der DDR-Wirtschaft; auch die hochsubventionierte Kunstproduktion und die ebenso hochbezahlten Geisteswissenschaften, Gesellschaftswissenschaften kamen oft nicht zum Resultat, also sprich: zur Premiere. Die Zahl der Urabsetzungen überstieg die Zahl der Uraufführungen am Poetischen Theater bei weitem. Schwatzen kann jeder; ein Aufführungsergebnis jedoch bedeutet mitunter Schwerstarbeit im Team.

Brechts »Arbeitsbeziehungen« zu Shakespeare sind bekannt. In vorgeblich »Brechtischer Manier« hat das PT 1971 eine höchst selten gespielte Romanze Shakespeares, »Cymbeline«, inszeniert: in brandneuer eigener Übersetzung, mit dreißig Darstellern. Eingefügt waren Shakespeare-Sonette in der Vertonung von Uwe Ködderitzsch, sozusagen als »Happy-End«-Songs. Episch verfremdet war auch die Szenenfolge in der Strichfassung: mit zwanzig erzählenden Überschriften. Aber Shakespeare mit Brecht in Verbindung zu bringen, galt damals noch als Sakrileg. Johanna Rudolph als Pöppstin der Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar lehnte die Aufführung als »unterkühlt« und vulgärmarxistisch ab; Gastspiele waren somit unmöglich. Dabei hatte Christoph Hein den Kerkermeister als wundersam gewitzte, warmherzige Volksgestalt gespielt, er hat jedesmal Szenenapplaus geerntet für seinen Schwejkschen Humor, seine Volksweisheit, seine plebejische Pffiffigkeit; er hat immer hochintelligent demonstriert, daß das Volk nicht -tümlich ist. Ende der sechziger Jahre hatte Christoph Hein auch sein Stück-Debüt dem Poetischen Theater vorgestellt: »Der Dreigroschenprozeß«, eine szenische Dokumentation über den Rechtsstreit zwischen Brecht sowie G. W. Pabst und den Schöpfern der Verfilmung der »Dreigroschenoper«. Über Lesungen hinaus kam leider keine Produktion zustande.

Aus praktischen Gründen und wegen des »Einfachen, das schwer zu machen ist«², beschränkte sich das Poetische Theater jahrzehntelang auf Brecht-Abende, also auf musikalisch-literarische Programme mit Lyrik

1 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main 1967. S. 593f.

2 Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Gedichte I. Band 11. Berlin und Weimar, Frankfurt am Main 1991. S. 234.

und Prosa, mit Kompositionen von Weill und Eisler. Die große Methode, die Dialektik, sollte gleichsam mit dem Gehen von Gedanken auf der Bühne sichtbar und hörbar werden. Aufmüßig natürlich bis hin zu den »Bukwower Elegien«, dem »Kaderwelsch« in der DDR und der Utopie von umfassender Freundlichkeit. – »Über die Kriege« hieß die erste Brecht-Soiree, 1966 von Eike Sturmhöfel zusammengestellt, vor allem mit dem subversiven Jux der »Flüchtlingsgespräche«. Da wurden Staatshoheit und Machtfülle mörderisch auf die Schippe genommen von Ziffel und Kalle. Dabei kamen die Kriege der Klassen und die Kleinkriege des Alltags sehr Streitbar daher, vor allem in der Absage an jeglichen Totalitarismus, an jede Form von Faschismus, an irgendwelchen Einheitsbrei.

Die nachfolgenden Brecht-Abende hießen dreimal »Über Freundlichkeit«: also Texte über die sozialvisionären Zukunftsvorstellungen. 1973, 1979 und 1983 wurde verhandelt über ein Synonym zu dem Schlagwort »Sozialismus«. Diese musikalisch-literarischen Programme waren von »Glaube, Liebe, Hoffnung« bewegt, nicht immer nur rational, sondern empfindsam, einfühlend, individuell-menschlich. Das war in der DDR stets machbar unter dem Aushängeschild des parteilosen Kommunisten b. b.

Verständlich, daß sich das Poetische Theater besonders auf Brecht-Schüler wie Heiner Müller und Volker Braun gestürzt hat; auch Karl Mickel und eben Christoph Hein. Gedanken unter die Leute zu bringen, »an die Arbeiter heranzutragen« (wenngleich mit maßgeschneiderter Proletariermütze, aus dem Geborgensein einer Kleinbürgerwohnung) – das war schon aufregend. Etwa die Liebesgeschichten auf dem Bauplatz, die Volker Braun in seinem Einakter »Freunde« mit fast Freud'scher Analyse und Brecht'scher Knappheit als Kniebeuge zwischen Couch und Neubau-Gerüst aufgestellt hatte: verliebt in kernig-rauhe Pionierfreundschaften, in bedrängtes Sexualleben, in gewerkschaftliches Genossentum. Die Uraufführung 1972 gab Raum für nicht unproduktive Gespräche. Zwei Jahre später ließ der Lyrik-Abend »Allgemeine Erwartung« übervolle Säle zu: Volker Brauns Gedichte waren höchst kritisch zwischen Anspruch und Wirklichkeit. (Und die Stasi hat interessiert zugehört.) 1976 wurde die rückläufig-epische Szenenfolge »Guevara oder Der Sonnenstaat« uraufgeführt: eine lateinamerikanische Utopie, eine Don-Quijoterie der Weltgeschichte (wie verwirkliche ich mit Messias-Komplex die kommunistische Revolution?). Diesmal schlug die realsozialistische Zensur zu: Nach zwei Vorstellungen wurde das Stück verboten, angeblich wegen diplomatischer Einsprüche aus Kuba und Bolivien. Erst Jahre später lief das Stück unbehelligt, nochmals als Uraufführung deklariert, in der Neuen Szene Leipzig.

Aber mit Verboten hatte das PT immer zu kämpfen. Als sich der polnische Dramatiker Tadeusz Rózewicz zum Thema Entfremdung im realen Sozialismus geäußert hatte, wurde die DDR-Erstaufführung seines Stückes »Die Zeugen oder Unsere kleine Stabilisierung« 1965 im bösen Rahmen des 11. Kulturplenums des ZK der SED untersagt. Der »sozialistischen Menschengemeinschaft« war das Thema Unfreundlichkeit suspekt und wurde nach zwei Aufführungen unter den Tisch gekehrt.

Von einem besonders stalinistischen Hauptabteilungsleiter wurde sogar noch kurz vor dem Ende der DDR die Inszenierung von Heiner Müllers »Wolokolamsker Chaussee« untersagt. Das Thema 17. Juni 1953 mit Volksaufstand und Konterrevolution also war noch kurz vor der »Wende« ein Tabu für SED-Beamte. Dabei hätte man längst Brechts epigrammatisches Gedicht zum 17. Juni kennen können: Die Regierung wähle sich ein neues Volk, weil sie mit dem alten nicht zufrieden ist.

Wie gesagt, der Brecht-Schüler Müller wurde zu einer der Leitgestalten des PT: Er hatte sich 1974 eine Aufführung seines »Philoktet« angeschaut. Die Sophokles-Adaption lief als Klassiker unzensuriert durch; nicht einmal die Dramaturgin hatte begriffen, daß es um Machtmißbrauch aktueller Brisanz ging, daß die stalinistischen Kampfgenossen den abgefallenen Kriegshelden nur noch als Leiche vermarkten können für ihre Ideologie. (Randbemerkung: »Philoktet« war bereits im Westen uraufgeführt worden. Der Begriff »DDR-Erstaufführung« für ein DDR-Stück wurde mit größtem Stirnrunzeln geduldet.)

Müllers »Der Auftrag« wurde sehr viel später am PT inszeniert, auch da wieder desillusionierend, »glotzt nicht so romantisch«. Der dramatische Report über eine gescheiterte Revolution verkündete schon Frust und Frost in der DDR. Schließlich wurde auch »Mommens Block« 1995 inszeniert, Heiner Müllers langes Gedicht über Geschichtsverlust, politische Wende, preußische Wiedervereinigung. Der Regisseur hat dazu Brecht-Texte benutzt: »Lob des Kommunismus«, »Der große Oktober« und »Lob der Partei« wurden desavouiert, historisch müde übereinander gesprochen, vorerst ad acta gelegt. Das sollte mit Heiner Müller heißen: Es gibt vorerst keine Zukunft mehr, es gibt nur noch eine anekdotische Vergangenheit, die in »intellektuellen« Selbstgesprächen Auskunft gibt über eine gerade noch wohlhabende Stagnation.

Aber daneben bleibt die plebejische Aufmüpfigkeit, die Brecht so geschätzt und geliebt hat: allen voran mit einem »b.b. des Wiener Volkstheaters«, mit dem blutjungen Kommunisten Jura Soyfer, der als 27jähriger im Konzentrationslager Buchenwald gestorben wurde. Seine eminent politi-

schen Komödien »Broadway-Melodie 1492«, »Weltuntergang« und »Vine-ta« waren Publikumsrenner, auch dank der verfremdenden Songs, der Parallelen zum staatlichen Ausverkauf menschlicher Integrität, der vorwitzigen Über-Lebenskunst trotz alledem. Insgesamt fünfzig Mitwirkende waren an der Inszenierung von Jura Soyfers »Astoria« 1980 beteiligt. Das experimentelle Stück erzählt von den Depravierten aller Länder, die auf den Ämtern Schlange stehen, um die Ausreise zu beantragen – die Ausreise in das Wunderland Astoria, den fiktiven Staat ohne Grund und Boden, der nur diplomatisch existiert als lügnerisches Verwaltungsgebäude, das mit den Hoffnungen der kleinen Leute Devisengeschäfte betreibt.

In den von den Methoden des epischen Theaters geprägten Spielplan des PT fügten sich nahtlos andere Werke der Weltliteratur ein: 1964 war es die charmant servierte Komödie vom Bettstreik der Athenerinnen gegen den Militarismus seniler Senatoren in der Aristophanes-Bearbeitung »Unternehmen Ölweig« des schottischen Marxisten Ewan McColl. Wiederum ein Stück pfiffigen Pazifismus lieferte die Bearbeitung der alten dänischen Komödie über den Trojanischen Krieg »Ulysses von Ithacia«, die Jürgen Hart 1974 in deftiger sozialkritischer Auslegung nach der Vorlage von Ludvig Holberg kabarettistisch pointiert hatte. Der alte blinde Homer wurde zum geschichtsklitternden Schönfärber in Hexametern; und zum wahren Helden avancierte der schlaue Schelm und Diener Kilian, der den skurrilen Humor eines Karl Valentin anpeilte. 1978 geriet die Uraufführung der »Kohlhaas«-Dramatisierung von Stefan Schütz zur Auflehnung gegen das Unrecht an der Grenzbarriere; und 1982 erlebte »Die Frau zum Wegschmeißen« von Dario Fo eine zirkensische DDR-Erstaufführung, in der politischer Rummel mit Zuckerbrot und Peitsche als ideologische Augenwischerei demaskiert wurde. Unsinnige Späher haben das Plakat zur Inszenierung verboten, weil darauf die USA-Flagge abgebildet war; dabei war unmißverständlich zu erkennen, daß das Sternenbanner als Leichentuch über der toten Freiheitsstatue lag. – Als Brecht-Modellfall erwies sich 1984 die Parabel »Der Tanz des Sergeanten Musgrave«, die der Engländer John Arden in freier Anlehnung an »Mann ist Mann« geschrieben hatte, ein Lehrstück über Gewalt, Wehrdienstverweigerung, Fahnenflucht. 1988 endlich kam ein großes Brecht-Stück ins Repertoire: »Baal«. Jo Fabian hat für seine Inszenierung eine opulente Bilderfülle aufgeboten und das Frühwerk gleichsam choreographisch umgesetzt, mit musikalischen Hits von Georges Bizet, Maurice Ravel bis hin zu Jean-Michel Jarre und Vaclav Niemen. Der Anarchist Baal war hier – ganz anders als in der späteren Variante am Leipziger Schauspiel

– ein jugendlicher Ladykiller mit dem balladesken Charme der Abenteurer und Seeräuber in der Wildnis des Geschlechterkampfes. Hier wurde der frühe Brecht nicht so sehr beim Wort, wohl aber bei den individualistischen, rebellischen Emotionen gepackt. Pikant war, daß von den Kulturbeamten ein alter Arbeitermarsch, das Luxemburg-Liebkecht-Lied »Auf, auf zum Kampf« aus der Inszenierung gestrichen werden sollte. Konzeptionell war es ein Indiz für die Novemberrevolution 1918, mehr gesummt als gesungen von rauflustigen Bauarbeitern und Zimmerleuten. Aber die SED-Obrigkeit hatte Angst nach der Luxemburg-Liebkecht-Demonstration im Januar '88 in Berlin, die ja bekanntlich ein berühmtes Zitat von Rosa Luxemburg auf die aufmüpfigen Transparente einer Gruppe von Bürgerrechtlern gesetzt hatte.

Viele weitere Beispiele aus dem Leben des inzwischen verstorbenen Poetischen Theaters Leipzig ließen sich zur Brecht-Rezeption anführen. Ich kann nur als Fazit über die Macher des PT und die Brecht-Denkmalpfleger sagen: »[...] und hatten ihn also verstanden.«³

3 Ebenda. S. 182.

ADEL KARASHOLI

Mein langer Weg zu Brecht

Ich war noch nicht zwanzig Jahre alt, als ich Biographien von Lord Byron, Rimbaud und Heine las. Dichter wie Neruda, Hikmet, Tagore oder Lorca gehörten ebenso zu meiner Lektüre wie der Koran, Tausendundeine Nacht, die Psalmen und das Hohe Lied Salomos. Autoren wie Dostojewski, Tolstoi, Gorki, Tschchow, Balzac, Kafka, Sartre und Steinbeck, um nur einige Namen zu nennen, aber auch Figuren wie Goethes Faust und Werther saßen in den fünfziger Jahren oft so hautnah mit uns in den orientalischen Cafés, als rauchten sie unsere Wasserpfeifen mit.

Den Namen Brecht allerdings kannte niemand von uns, auch ich natürlich nicht. Erst 1959, als ich mich auf der Flucht in Beirut befand, las ich in der Zeitschrift »Al-Sakafa al-Wataniya« (soviel wie die nationale Kultur), in der ich auch meine Gedichte veröffentlichte, eine Überschrift, die interessant klang: »Der Shakespeare der Neuzeit«. Es war natürlich niemand anders als Brecht gemeint. Ich las den Artikel und das dazu als Beispiel übersetzte Theaterstück »Die Ausnahme und die Regel«. In Verbindung mit der reißerischen Überschrift blieb der Name Brecht im Gedächtnis hängen. Heute weiß ich nicht mehr, warum ich gerade ein Exemplar dieser Zeitschrift aus Beirut mitnahm, als ich das Flugzeug nach Berlin bestieg.

Nach meinem Studium am Literaturinstitut wurde mir die Möglichkeit geboten, zu promovieren, wählte ich Brechts Theater als Gegenstand der Dissertation. Das war in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. In dieser Zeit war Brechts Aufstieg in den Weltruhm, keine zehn Jahre nach seinem Tode, nicht mehr aufzuhalten. Seine Wirkung war so groß geworden, daß es kaum einen Theatermann gab, der sich nicht mit Brecht auseinandersetzen mußte. Nicht nur von seinen Freunden, sondern auch von vielen seiner Feinde wurde er Shakespeare gleichgesetzt. In vielen Ländern Asiens, Afrikas und Lateinamerikas, wo Brecht ebenfalls einen unaufhaltsamen Aufstieg erlebte, war die Verständigung über ihn »zu einer Art internationalem Kriterium über Kunstfragen überhaupt geworden«, wie ich im Nachwort zur Dissertation schrieb. »Sowohl seine Person als auch sein Werk wurden

zu einem Bezugspunkt in der Auseinandersetzung nicht nur über künstlerische, sondern auch über weltanschauliche und politische Fragen. Auch wenn in vielen Fällen Brecht zunächst als *Modeerscheinung* aufgenommen wurde, ist nicht zu verkennen, daß das Interesse an ihm letztendlich ein politisches Interesse war; vor allem war es *seine Politisierung der Kunst*, die viele progressive Theaterschaffende veranlaßt hatte, sich mit ihm intensiv zu beschäftigen.«

Die Gefahren, die in jenem unbändigen Enthusiasmus vieler arabischer Theaterschaffenden lauerten, waren mir theoretisch wohl bewußt, und ich fühlte mich prädestiniert, auf diese Gefahren hinweisen zu können, da ich glaubte, an der Quelle zu sitzen. Ich hatte immerhin Gespräche mit Helene Weigel geführt, saß im Berliner Ensemble mit Dramaturgen und Schauspielern in der Kantine, hatte Zutritt zum Archiv, durfte Elisabeth Hauptmann in ihrer Wohnung besuchen, war fast bei allen Brecht-Tagen, die regelmäßig stattfanden, dabei, und nahm an Proben im Allerheiligsten – im BE – teil.

Die Hauptgefahr sah ich darin, Brecht bedingungslos und undifferenziert zu kopieren. Trotz aller Begeisterung, die ich mit meinen arabischen Freunden teilte, mußte ich in meiner Arbeit, »um Mißverständnisse auszuschließen«, betonen, »daß wir weit davon entfernt sind, irgend jemanden *epigonenhaft* nachzuahmen und ihn, wer er auch sei und was sein Anliegen sein möge, als einen *Abgott* zu proklamieren. Brecht kann uns nicht den einzig heilsamen Balsam für jede Krankheit geben; seine Methode ist eine sehr wichtige, vielleicht die wichtigste, aber dennoch nicht die einzige Quelle modernen Theaters«.

Ich unterschätzte jedoch die Übermacht, die Brecht durch sein Werk auszuüben vermag, wenn man sich einmal entschließt, sich ihm hinzugeben. Ich selbst verfiel der Gefahr, vor der ich arabische Freunde warnen wollte. Die intensive Beschäftigung mit Brecht bescherte mir vorerst eine Schaffenskrise, die lange Zeit andauerte. Arabisches Ungestüm und Lorcas Neumischung der Sinne im Metaphorischen wurden von einer Nüchternheit bedrängt, die mich zunächst fast erschlug. Sowohl im Duktus als auch in der Metaphorik und deren struktureller Organisation unterschied ich mich vom Brecht. Mir lagen Dichter wie Lorca, Hikmet und Tagore mehr als Brecht. Das Gefühl dominierte. Die Metapher führte sozusagen meine Feder, nicht der kristallklare Gedanke. Nicht ich war derjenige, so schien mir, der meine Lyrik formte, sondern die Lyrik formte mich und beeinflusste die Sicht, den Blickwinkel, ja manchmal sogar die Verhaltensweisen.

Diese Tatsache versuchte ich 1967 im Nachwort zu meinem Gedichtband »Wie Seide aus Damaskus« folgendermaßen zu beschreiben: »Die

Beschäftigung mit der deutschen und der modernen internationalen Literatur, besonders aber die Bekanntschaft mit dem Werk Brechts, vermittelte mir so starke Eindrücke und Anregungen, eröffnete mir so vielfältige Möglichkeiten, daß ich zunächst in eine Art Schaffenskrise geriet. Meine früheren Gedichte waren vorwiegend aus Emotionen geboren, ihre Diktion war gefühlsbetont. Jetzt entstanden Gedichte, in denen Brechts poetische Dialektik schematisiert wurde. Sie waren nüchtern und präzise, aber unpoesisch. Bei meinem Bemühen, dem Verstand seinen legitimen Anteil am Schaffensprozeß zu sichern, versiegte der Strom der Bilder.«

Die arabischen Gedichte, die ich in Beirut, Westberlin und München schrieb, kurz bevor ich in die DDR kam, waren voller Trauer und Wut. Sie waren der Kokon, der mich schützte, in dem ich Zuflucht suchte. Doch ich mußte bald erkennen, daß die Abwesenheit des Adressaten und die damit verbundene Anonymität zum Alptraum werden können. Sie lasteten auf der Brust wie der Berg des Sisyphus, Tag für Tag. Deshalb versuchte ich, mich in die neue Kulturlandschaft, in die ich hineingeraten war, einzubringen.

Einige Übersetzungen meiner arabischen Gedichte wurden auf den Foren jener berühmt gewordenen Lyrikwelle Anfang der sechziger Jahre mit gutem Erfolg vorgetragen. Mein damaliger Lehrer am Literaturinstitut Georg Maurer lobte diese Gedichte, »in denen die Zartheit und Glut der Gefühle sich in der betörenden Bildersprache einer uralten, in der jüngsten Zeit erneuerten poetischen Literatur ausdrückt«. Diese Liebesgedichte, meinte er, »berühren unsere Sinne wie einen Strauß frisch geschnittener Blumen«. Die Abschieds- und Kampfgedichte »schließen den ganzen Komplex menschlicher Regungen ein«. Auch die Leser und die Zuhörer honorierten die »großen Gefühle« und »die Leidenschaftlichkeit«, von denen Maurer sprach, mit Ovationen, was mir zwar schmeichelte, mich aber nicht tröstete. Nach und nach kamen mir diese Erfolge trügerisch und verdächtig vor. Ich hatte ständig den Verdacht, daß die Ovation nur der Exotik in den Gedichten galt.

Nicht selten hörte ich, wenn man über einige jener überschwenglichen Gedichte sprach, den Begriff »sentimental«. Ich suchte in allen mir verfügbaren Wörterbüchern, fand jedoch kein adäquates arabisches Wort für diesen Begriff. Das kränkte mich. Ich konnte nicht begreifen, warum deutsche Dichter, besonders die jüngeren unter ihnen, sich ihrer Gefühle ständig schämen und rechtfertigen mußten, wenn sie einmal, gewollt oder ungewollt, in einem Gedicht offenkundig geworden waren.

Ich war mir nicht sicher, ob es als Erklärung ausreicht zu sagen, die Deutschen seien gebrannte Kinder, denn man habe sie zu oft mit Gefühlen betrogen, deshalb nennen sie eben fast jedes Gefühl sentimental.

Als ich das Gedicht »Inventur« von Günter Eich zum ersten Mal im Maurers Seminar hörte, war ich schockiert. Ich mußte mich ernsthaft fragen, wie man eine solche Aufzählung ein Gedicht nennt. Zugleich war ich aber auch irgendwie fasziniert, wie Maurer dieses Gedicht interpretierte und erklärte, warum ein Dichter wie Günter Eich dazu kommen mußte, ein solches Gedicht zu schreiben.

Theoretisch hatte ich frühzeitig begriffen, daß ich, wollte ich mich nicht völlig verleugnen und verlieren, eine Synthese erreichen mußte:

Gedanke ohne Gefühl
ist ein Boden ohne Regen.
Gefühl ohne Gedanke
Blüte ohne Frucht.

Als ich diese Zeilen im erwähnten Nachwort 1967 schrieb, steckte ich aber schon tief in der Krise. Die Kargheit der Sprache und die Klarheit des Gedankens, die ich notgedrungen in meinen in deutscher Sprache geschriebenen Gedichten anstrebte, versuchte ich, auf mein arabisches Gedicht zu übertragen. Zwar brach ich hier und da die Fesseln, die ich mir selbst anlegte, die Beweggründe waren allerdings nicht immer konzeptioneller Natur, sondern vielmehr in der Subjektivität der Gattung begründet. Hier muß ich einen Satz Lichtenbergs, den Braun übernahm, auch als Erklärung anführen. Lichtenberg meinte, die Metapher sei klüger als wir. Vielleicht haben einige meiner Gedichte aus dieser Zeit in erster Linie deshalb überlebt. Maurers Vorbild spielte aber dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Insbesondere in meinen arabischen Gedichten konnte ich mich nicht ganz verleugnen. Die Metapher schimmerte durch. Der Duktus änderte sich. Und mit der veränderten Sicht veränderte sich manchmal die Welt-sicht. Später ließ mich dieser Umstand von der Doppelzüngigkeit sprechen, die sich bei einer Zweisprachigkeit nicht vermeiden läßt, wenn man die Lyrik als eine Kommunikationsmöglichkeit versteht oder verstehen muß. Dabei ging ich vom Adressaten nicht als soziologischem Phänomen aus, sondern als einer psychologischen Komponente, die den Verlauf des schöpferischen Prozesses mitbestimmt. Diese Mitbestimmung vollzieht sich zwar graduell unterschiedlich, je nach Ambition und Programmatik; sie völlig auszuschalten, ist wohl kaum möglich.

Der Widerstreit zwischen den beiden Sprachen und den beiden Sichtweisen, zwischen Lorca und Brecht, mußte zunächst im Innern beendet werden, um die im erwähnten Nachwort zu »Wie Seide aus Damaskus« heraufbeschworene Synthese in die Tat umsetzen zu können und der Doppelzüngigkeit zu entgehen. Dies setzte ein Umkrepeln des Innenraums voraus. Mir war eines klar geworden: solange der Adressat beim schöpferischen Prozeß seine dominierende Rolle spielt, ist eine solche Umkrepelung nicht möglich. Die Rolle dieses Adressaten mußte eingedämmt werden. Eine Zwiesprache mit mir selbst schien mir geeignet zu sein, diesen Prozeß einzuleiten.

Eine Wendung, die ein islamischer Mystiker im zehnten Jahrhundert gebrauchte, bot mir eine Möglichkeit, die radikal genug war, diese Zwiesprache zu erreichen. Mein letzter Gedichtband, dessen Gedichte ich Ende der siebziger/Anfang der achtziger Jahre zu schreiben begann, trägt den Titel »Also sprach Abdulla«.

Ich lehne mich in der Struktur dieser Gedichte an die Textstruktur eines altislamischen Sufi (Mystikers) aus dem zehnten Jahrhundert an. Er beginnt jede Zeile seiner Texte mit dem Satz: »Und Er sprach zu mir.« Mich faszinierte diese Form, weil ich glaubte, durch sie philosophische Gedanken aussprechen zu können, ohne, wie ich hoffte, aufklärerisch zu wirken.

Mir ging es vor allem darum, die Metapher philosophisch zu erkunden und die Dialektik an ihr zu erproben. Aber auch darum, über die Fremde und das Fremdsein, über Kindheit und Altern, über Liebe und Tod, vor allem aber über das unlösbare Paradoxon von Einheit und Vielheit in Gedichtform nachzudenken. Da ich den erwähnten Mystiker zitiere, meinten bereits arabische Rezensenten mystische Welten darin zu entdecken. Die Mystiker haben aber, wie allgemein bekannt, stets nach dem Göttlichen gesucht und sich nach einer Nähe zum Göttlichen gesehnt. Mich aber interessiert in erster Linie das Diesseitige, das Sinnliche, das sich in einem verzweigten Geflecht von Beziehungen und Bezügen äußert. Im Zentrum dieses Diesseitigen steht mein Ich, mit dem ich ins Gespräch kommen möchte.

Nicht das Entwerden im Göttlichen, wie es von den Mystikern angestrebt wird, kommt in den Gedichten zum Ausdruck, sondern das Werden im Ganzheitlichen, das imstande wäre, nicht nur von allem, was geschieht, betroffen zu sein, sondern auch hinter allem mitstehen und in alles hineinwirken zu können. Schon auf Grund meiner Biographie kann die Welt für mich nur als Ganzes, nur als etwas Einheitliches empfunden, gerettet

und erhalten werden. Das Entwerden in was und in wen auch immer wäre eine Selbstaufgabe, die ich nicht anstrebe. Ich plädiere für eine aktive Anpassung, aber eine völlige Assimilierung bedeutet Losgelöstheit von Erinnerung, was eine innere Leere voraussetzt. Jeder Ruf nach einer Assimilierung impliziert Intoleranz und Aggression. Das gilt genauso für die literarische Rezeption. Diese Balance, diese Gratwanderung, diesen Seiltanz zu hinterfragen und nachzufühlen, ist es, was mich in meinen letzten Gedichten vor allem interessiert.

Die Dialektik, die ich nicht nur, aber vor allem Brecht verdanke, sollte hierbei nicht nur gnoseologisch, sondern auch strukturell und metaphorisch verwirklicht werden. Ich versuchte, einerseits die Gedichte sozusagen dialektisch in die Gesamtstruktur des Bandes einzuordnen und andererseits die Metapher zwar argumentativ, aber nicht vordergründig gnoseologisch zu gestalten.

Ob mir dies gelang, weiß ich nicht. Zwei Gedichte sollen am Ende als Beispiele gelten für zwei unterschiedliche Schreibweisen und Sichten. Trotzdem wären beide wahrscheinlich ohne Brecht ganz anders geschrieben worden.

Einer schwieg nicht

Viele sind es die mich verstehen
Viele die mich nicht verstehen

Obwohl die mich nicht verstehen
Schreien
Schweigen
Die mich verstehen

Ich verstehe die mich nicht verstehen
Wenn sie schreien
Ich verstehe nicht die mich verstehen
Wenn sie schweigen

Weil die mich verstehen schweigen
Muß ich schreien
Weil ich schreie verstehen mich nicht
Die mich verstehen

Einer von denen die mich verstehen
Hörte meinen Angstschrei
Und schwieg nicht
Er wurde überschwiegen

Die Brücke

Und also sprach Abdulla zu mir
Auf der Minze bewegt es sich
Auf dem Felsen bewegt es sich
Unter der Brücke bewegt es sich
Dieses Licht der Liebe
Und er sprach
Die Minze erblüht in der Minze
Der Fels ruht im Felsen
Die Brücke dehnt sich aus in der Brücke
Und in der Kindheit wurzelt die Wurzel
Ich aber sprach
Das Licht wirft mich in die Minze
Die Minze läßt mich erblühen im Felsen
Der Fels verwurzelt mich in der Brücke
Und die Brücke dehnt sich aus
Von Meridian
Zu Meridian

CHRISTEL HARTINGER

Brecht im Themenspiegel des literaturwissenschaftlichen Forschungsseminars der Karl-Marx-Universität Leipzig Mitte der sechziger/Anfang der siebziger Jahre

Der Schauplatz, den ich jetzt für weitere erinnerte Brecht-Begegnungen in Leipzig aufschlagen möchte, ist sicherlich wenig spektakulär, aber es gab auf ihm viele und, wie immer wir dies heute einschätzen wollen und können, meist doch sehr nachhaltige Begegnungen.

Meine begonnene Recherche über die wissenschaftliche Beachtung von Leben und Werk Brechts am ehemaligen Institut für Deutsche Literaturgeschichte der Karl-Marx-Universität stützt sich auf die eigenen Materialien, auf Erinnerungen von Kollegen und auf Gespräche mit ihnen – so dankenswerterweise mit Horst Haase, Klaus Schuhmann, Klaus Werner, Walfried Hartinger, Klaus Pezold und Adel Karasholi, aber auch auf einige Dokumentationen, insbesondere auf die Publikation: »Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater (9.–16. Februar 1968). Berlin 1968.

Die damals erfaßte und dadurch erhalten gebliebene und im Anhang publizierte »Bibliographie der nicht veröffentlichten wissenschaftlichen Arbeiten über Bertolt Brecht, die an Universitäten und Hochschulen der DDR geschrieben wurden. Zusammengestellt von Christa Busse« – die Überschau war von Helene Weigel initiiert worden –, stellt ein für meine Fragestellung besonders wichtiges und unentbehrliches Material dar; es belegt neben den bekannten Dissertationsschriften diejenigen Arbeiten, die bis 1963/64 in Leipzig von Prof. Hans Mayer im Bereich der literaturwissenschaftlichen Ausbildung und Forschung angeregt und geführt worden waren, aber sie läßt in ihrem letzten Teil auch einsehen, wie sich dieser Aspekt seit 1963/1964 nach dessen Weggang unter der Leitung des neu berufenen Direktors Horst Haase gestaltete. Ich habe mich für diese Frage auch deshalb interessiert, weil sie einen wesentlichen persönlichen Lebens- und Arbeitspunkt berührt. 1960 hatte ich das Germanistikstudium in Leipzig

begonnen; in meinem dritten Studienjahr ereigneten sich dann jene Vorgänge, die Prof. Mayer nach einer Vortragsreise nicht wieder in die DDR zurückkehren ließen, und dies betraf uns Studierende natürlich in vielfacher Hinsicht sehr; der Diplomgruppe, ich hatte ihr in meinem Jahrgang angehört, hatte immer die besondere Aufmerksamkeit des Direktors gegolten.¹

Nach dem mir angebotenen vorzeitigen Studienabschluß wurde ich 1964 in die wissenschaftliche Assistenz am Institut für Literaturgeschichte übernommen und erhielt 1965 durch den neuen Institutsdirektor Prof. Horst Haase das Angebot, eine Dissertationsschrift zum Thema: »Das lyrische Werk Bertolt Brechts 1945–1956« zu erarbeiten.

Um einige Überlegungen zum Themen- und Problemspektrum anzuschließen, in das sich der Nachwuchs in den fachwissenschaftlichen Diskussionen wie in der wissenschaftspolitischen Lage seit jenem kritischen Zeitpunkt hineingestellt sah und das auch bis weit in das folgende Jahrzehnt hinein angespannt blieb, obwohl Horst Haase schon 1968 (wie es, nach seiner Aussage, von vornherein vorgesehen war) wieder nach Berlin zurückgegangen war, scheint mir auch der Blick auf den bis Anfang der sechziger Jahre von Hans Mayer verantworteten Themenspiegel der Diplom- und Dissertationsschriften notwendig. Und dies kann insofern rasch und ausreichend geschehen, da jene Dokumentation aus dem Jahre 1968 verdienstvollerweise die Angaben dazu festhält, die mit den inzwischen untergegangenen oder verstreut aufbereiteten Beständen aller ehemaligen Universitätsarchive wahrscheinlich verlorengegangen wären; sie sind im Anhang verzeichnet.²

Unser ausgewähltes Verzeichnis für den betrachteten gesamten Zeitraum kann *zunächst* erkennen lassen: Der von Hans Mayer eröffnete Kontext für die literaturwissenschaftliche Forschung als auch deren dominierende (damals für DDR-Wissenschaft innovatorische) Akzente, im Stichwort: zeitgenössische moderne, avantgardistische Literatur des 20. Jahrhunderts, weltliterarischer Vergleich, kunst-interdisziplinäre Untersuchung, wurden nicht kategorisch eingestellt oder abgebrochen und liefen

1 Siehe die Publikation »Hans Mayers Leipziger Jahre. Beiträge des 3. Walter-Markov-Kolloquiums. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 1997.

2 Da die Bibliographie des Brecht-Zentrums nur die unveröffentlichten Arbeiten bis 1967/1968 erfaßt, konnten von mir auch nicht die späteren Brecht-Themen, die in Leipzig im Lehrstuhl DDR-Literatur weiterhin vergeben wurden (insbesondere von Schuhmann/Hartinger) berücksichtigt werden; die in den Räumen des Sektion Germanistik bis vor kurzem gelagerten Arbeiten sind inzwischen verstreut, unvollständig und für Verzeichnisse nicht mehr verwendbar.

auch nicht mit dem Abschluß früher begonnener Arbeiten aus. Die unmittelbar neu entstehende Literatur, freilich oftmals konzeptionell einschichtig unter dem Blickwinkel des »Bitterfelder Weges« erschlossen, bestimmte dabei einerseits ein thematisches Profil, auf dem seit Anfang der sechziger Jahre überall an den Hochschul- und Wissenschaftsinstitutionen, seit 1963/1964 nun sicherlich auch in Leipzig, ein stärkerer ideologischer Erwartungsdruck lag. Aber mit den in jenen Jahren, von Reinhard Sändig, Christel (Käschel) Hartinger, Adel Karasholi, El Din Shafie, El-Sayed (Ägypten) und Nguyen Dinh Quang Phan Binh (Vietnam), begonnenen Dissertationsschriften sowie mit mehreren textkomplexen Untersuchungen³ auf der Ebene der Promotion A und mit weiterhin zahlreichen Diplomarbeiten (die diesen meist vorangehenden Jahresarbeiten wären dafür auch relevant, sind aber nicht erfaßbar) blieben andererseits in Leipzig Werk und Werkstatt Bertolt Brechts als jener wesentliche Forschungsstrang erhalten, als der er initiiert worden war.⁴

Des weiteren zeichnet sich dann aber mit dieser Gruppe von Brecht-Arbeiten das ab, was für das Leipziger Forschungsseminar seit dem Wechsel neu und tendenziell bleiben sollte: eine fast systematisch zu nennende Aufmerksamkeit für das Gedichtwerk Brechts und die Lyrikforschung überhaupt. An die Dissertationsschrift zum lyrischen Werk Brechts bis 1933 von Klaus Schuhmann, die schon mit der von Hans Mayer im Studiengang 1959 an diesen vergebenen Diplomarbeit zur »Hauspostille« fundiert worden war⁵, schlossen sich die nun von Horst Haase verantworteten

-
- 3 Untersuchungen dieser Art: von Marianne Scharenberg zur Lyrikproduktion der Mitte der fünfziger Jahre unter besonderer Beachtung der agitatorisch-propagandistischen Elemente, wie Brecht sie angeregt hatte; von Ursula Böttger zur Lyrik-Kritik in der DDR; von Klaus Werner zum lyrischen Schaffen Günter Kunerts, Uwe Bergers, Hans Magnus Enzensbergers, Peter Rühmkorffs (mit Beachtung der Brecht-Rezeption).
 - 4 Ergänzend sei wenigstens vermerkt, daß schon meine flüchtige Beobachtung während der Durchsicht der unveröffentlichten germanistischen Arbeiten ergab, daß seit den fünfziger Jahren anhaltend Brechts Werk auch an der Pädagogischen Hochschule Leipzig oder an der Hochschule für Grafik und Buchkunst ein immer wieder aufgegriffenes Thema darstellte. Künstler wie Bernhard Heisig, Albert Kapr oder Kurt Gerhard Müller erprobten sich mit ihren Ausbildungsabschlüssen an Brechts Texten oder dafür relevanten Problemstellungen.
 - 5 Ohne hier zu ausreichenden Argumenten und Belegen befugt und befähigt zu sein, sei aber im Zusammenhang mit der untersuchten Frage doch die Beobachtung geäußert, daß die literaturgeschichtlichen Arbeiten Hans Mayers sowie das Spektrum der monographischen und gattungskonzentrierten Studien und Publikationen aus seiner Feder die GedichtautorInnen und Gedicht-Werke nicht in gleicher Weise beachten wie die erzählerische und dramatische Literatur.

Studien zur Exil-Dichtung (Sändig), zum Gedicht im letzten Lebensjahrzehnt (Käschel/Hartinger) sowie die lyrikgeschichtlich umgreifenderen, immer aber auch Brecht akzentuierenden anderen Arbeiten wie eine Art Schrittfolge in dieser Forschungsthematik an. Gerade mit dem heutigen Abstand gesehen, läßt sich erkennen, daß damit gemeinschaftlich eine größere monographische Studie zum Gedicht-Oeuvre Brechts entstehen sollte und, falls die Bemühungen alle zum Abschluß kämen und ein ausreichend verbindendes qualitatives Niveau erreichen würden, auch entstehen könnte.⁶ Mit diesem Themen- und Arbeitsgefüge erfuhr Brechts Gedicht-Werk eine wissenschaftliche Beachtung, wie sie bis dahin in solcher Konzentriertheit nicht erfolgt war. Obwohl es eine schon immer anerkannte Tatsache ist, daß die sogenannte Lyrik dieses Autors seiner Dramatik in innovatorischer Bedeutung, Wirksamkeit und Umfang keineswegs nachsteht, überwog und überwiegt bis heute das Interesse am Theaterwerk. Die Dokumentation der unveröffentlichten Untersuchungen bis 1968 z. B. weist aus (im Register direkt so gegenübergestellt): 232 Arbeiten zu Dramatik, Theater, Bearbeitungen, Schriften, Theaterästhetik u. ä. stehen 27 Arbeiten zum Gedicht-Werk gegenüber.

Diese so sich entwickelnde umfangreiche Erschließung von Schaffensphasen, von gattungspoetologischen und wirkungsästhetischen Auffassungen, von rezeptions-geschichtlichen Erscheinungen u. a. Brechts Gedicht-Werk betreffend und die sich daraus ergebende kontinuierliche wie komplexe gemeinschaftliche Qualifizierung in der Theorie und Geschichte der Lyrik⁷, in der allgemeinen methodologischen wie fachmethodischen Be-

6 Eine solche größere Ergebnisform wurde nicht abgeschlossen; neben den Beiträgen, die aus den Dissertationsstudien in die spätere Literaturgeschichte Bd. 11 einfließen, wurden in der Reihe BRECHT-STUDIEN beim Brecht-Zentrum der DDR die Arbeiten von Christel Hartinger, Reinhard Sändig, Adel Karasholi und von Nguyen Dinh Quang Phan Binh ediert.

7 In diesen Umkreis gehören die damals laufenden Untersuchungen zu »Problemen des Übergangs von der bürgerlichen zur sozialistischen Lyrik bei Wladimir Majakowski, Johannes R. Becher und Attila Jozsef« (Antonia Opitz, vormals Pezold); zum lyrischen Schaffen Walter Werners (Heinz Linke); zur Lyrik Erich Arendts (Helmut Nitzschke); zur Lyrik Johannes R. Bechers (Erika Rüdener); zu »Der Zyklus in der Lyrik. Versuch zur Geschichte und Theorie des Zyklus in der Lyrik der DDR« (Walfried Hartinger); zu Gedichten junger Menschen in der Anthologie »Offene Fenster« (Edwin Kratschmer); zur Lyrik christlicher Konfession (M. Gudehus); die erwähnten Arbeiten von Böttger, Scharenberg, Werner eingeschlossen. Klaus Schuhmann schloß 1974 die Habilitationsschrift »Grundpositionen der westdeutschen Lyrik zwischen 1949 und 1970 – eine lite-

fähigung⁸ setzte damals in Leipzig allmählich eine Gruppe meist noch relativ junger WissenschaftlerInnen in stand, die sich seit Anfang der sechziger Jahre modifizierenden literarischen Erscheinungen kompetent wahrzunehmen und differenziert mit ihnen umzugehen – so mit jener neuartigen, offensiver und selbstbewußter sich manifestierenden künstlerischen Subjektivität, für die seither, wenn man sich auf das ungewöhnlich breite und kommunikativ wirksame Gedichtschaffen bezieht, die Metapher *Lyrik-Wellen* gesetzt wird. Und auch dafür zeigt sich aus dem erheblichen zeitlichen Abstand und aus der Erfahrung unseres Verlustes heraus deutlich: Auch diese Leipziger Gruppe beförderte »Provokation« (Volker Braun) der »Gesellschaft« durch ihre Literatur, jene wirkliche und wirklich erstaunliche Auseinandersetzung über uns selbst, wie sie von den meist noch sehr jungen PoetInnen beabsichtigt und von uns allen so unvermittelt und eigenständig noch nicht erfahren worden war. Und dies, wir hier im Raum wissen es, war uns eine tief in die kommenden Jahrzehnte hineinreichende Bestätigung für die neue Gesellschaftlichkeit, die versprochen war, die wir erhofften und voranbringen wollten.

Die Untersuchung des Brechtschen Werkes unter Betonung der Gedichte und die der Dichtung wie poetologischen Konfession Johannes R. Bechers, durch die ja Horst Haase u. a. wissenschaftlich ausgewiesen war und die seither ebenfalls in der Nachwuchsförderung in Leipzig thematisiert blieb, qualifizierte somit die nachwachsenden LiteraturwissenschaftlerInnen in einem charakteristischen gesellschaftspolitischen wie literaturgeschichtlichen Moment für die nachwachsenden Literaturgenerationen, die für diese Leipziger Forschungsgruppierung vor allem durch Volker Braun, Heinz Czechowski, Rainer Kirsch, Sarah Kirsch, Karl Mickel

raturgeschichtliche Skizze« ab; auch sie gehört zu den weiterhin fundierenden Studien der Leipziger Forschungsgruppe. Hans Dahlke setzte die Brecht-Arbeiten ebenfalls fort mit der Untersuchung »Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil« (1971 Habilitation).

- 8 In den Forschungsseminaren wurden neben der kontinuierlichen kritischen Beratung der Arbeitsfassungen zu den Dissertationen und der relevanten Kapitel der Literaturgeschichte, den Materialien etwa zur Realismus-Konferenz und der Dokumente vom Schriftsteller-Kongreß gemeinschaftlich u.a. folgende Publikationen studiert und erörtert: F. Juhasz: Aufgaben und Probleme der Lyrik; F. C. Oeser/Deontik/H. Hiebsch/M. Vorweg: Einführung in die marxistische Sozialpsychologie; G. K. Lehmann: Phantasie und künstlerische Arbeit; G. Klaus: Spezielle Erkenntnistheorie; Alfred Kurella: Das Eigene und das Fremde (nach persönlichen Dokumenten von Prof. Horst Haase).

und durch den jungen syrischen Exilanten Adel Karasholi dominiert wurde⁹; zu ihnen wurde aber auch, dabei unscharf die Generation nach »oben« oder »unten« dehnend, die Dichtung von Elke Erb, Adolf Endler, Peter Gosse, Uwe Greßmann, Wulf Kirsten, Helmut Richter u. a. gezählt. Und diese Verstehens-, Kontakt- und Arbeitsnetze ermöglichten dann noch bis in die achtziger Jahre hinein durchaus produktive wissenschaftliche und literaturpropagandistische Reaktionen, die auch für die wiederum nachfolgenden AutorInnen wie Thomas Böhme, Ralph Grüneberger, Kerstin Hensel, Barbara Köhler, Uta Mauersberger, Steffen Mensching, Bernd Rump, Katrin Schmidt, Hans Eckart Wenzel, die »Prenzlauer Berg«-Dichtung (nur rasche Nennung hier) relevant bleiben konnten.

Ausgehend von jenen intensiven »Lyrik«-Jahren im Forschungsseminar Horst Haases konnte der dann konstituierte Lehrstuhl für DDR-Literatur, zunächst unter Klaus Schuhmanns, anschließend unter Walfried Hartingers Verantwortung, ein Kräftepotential bündeln, das mithalf, dem in ästhetischer Eigenart wie im ideologischen Bezug oft »heiklen Gedicht« nachhaltig die verschiedensten gesellschaftlichen Räume (Schulen, Hochschulen, Fortbildung, Verlagswesen, kulturelle Öffentlichkeit, internationale Wirkungsebenen u. a.) offenzuhalten, sie zu erweitern. Allerdings hat dieses Potential dann am Ende das Brüchigwerden der Korrespondenzen zwischen Literatur und Gesellschaft, die Restriktion und zunehmenden Verbote durch Partei- und Staatsinstitutionen nicht verhindert. Und der nachfolgende kleine Konferenzbericht kann anzeigen, daß dies auch schon die Jahre vorher weniger möglich war, als wir uns, (ich mir) bewußt machen konnten oder wollten.

Im Frühjahr 1967 lud der Direktor des Instituts für Deutsche Literaturgeschichte zu einem »Wissenschaftlichen Kolloquium über das Spätwerk Bertolt Brechts« ein. Diese Veranstaltung, die am 31. März und am 1. April 1967 stattfand, ist nicht ausdrücklich im Zusammenhang mit dem 60. Geburtstag Bertolt Brechts im folgenden Jahr 1968 zu sehen, obwohl es sich mir in ungenauer Erinnerung so verknüpfte. Sie entsprang eigentlich aus dem – oben skizzierten – Themenkreis und der Situation der literaturwissenschaftlichen Nachwuchsförderung und, damit zusammenhängend, auch einer gewissen Parallelität ihrer Schwerpunkte; zum Spätwerk Johannes R.

9 Siehe Christel und Walfried Hartinger: Unterwegs in die Erfahrung. Zeitgenossenschaft und lyrische Subjektivität. In: Ansichten. Aufsätze zur Literatur der DDR. Halle/Saale 1976. S. 262ff.

Bechers war 1966 schon eine ähnliche wissenschaftliche Veranstaltung durchgeführt worden. Außerdem, und das ist sicherlich relevant für die gesamte literaturwissenschaftliche, insonderheit literaturgeschichtliche Forschung dieses Zeitraums auch und vor allem in Leipzig, waren mit dem entstehenden Groß-Projekt der Literaturgeschichte, mit dem von Horst Haase besonders zu verantwortenden 11. Band zur Literatur der DDR¹⁰ gewissermaßen ein Bezugsanlaß und ein Ergebnisdruck gegeben, die nicht zu gering zu veranschlagen sind.

Die Referate zum Brecht-Kolloquiums 1967 bestätigen wiederum, wie schon angemerkt, das vorwiegende Interesse besonders für die dramatischen und theatralischen Angebote des Dichters. Der zweite Tag aber markierte die Gedichte, und dem letzten Vortrag widerfuhr es gar, so etwas wie ein *spectaculum* genannt werden zu können.

Problematisch für die damalige Situation war sicherlich das mir übertragene Referat »Buckower Elegien – eine Interpretation« allein schon dadurch, daß diese zyklische Gedichtgruppe Brechts bislang in der DDR nur als Auswahl¹¹ vorlag, in Anzahl und Fügung verschieden, aber immer ohne das Gedicht »Die Lösung«. Erst 1969, mit dem siebenten Band der laufenden (roten) Ausgabe der Werke Brechts, war dieser Text dann sozusagen offiziell öffentlich präsent. Ich kannte ihn – wie anderes für »Forschungszwecke« extra einsehbar in der Deutschen Bücherei – vorher aus den in der Bundesrepublik edierten Brecht-Publikationen.¹²

Klaus Schuhmann bestätigt, daß von vornherein im Konferenz-Programm an einen Beitrag über die »Buckower Elegien« gedacht war; basierend auf seinen vorausgehenden Ausführungen zu »Themen und Formen

10 Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Elfter Band. Von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Horst Haase und Hans Jürgen Gererds, Erich Kühne, Walter Pallus. Berlin 1976.

11 Bertolt Brecht: Gedichte 1948–1956. Bd. 7. Berlin und Weimar 1969. Vorher in der DDR einsehbar nur in kleinen Auswahl-Gruppen: Sinn und Form. Heft 4. 1953; Versuche (23). Heft 13. Berlin 1954; II. Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1957; Bertolt Brecht. (Hrsg. v. Deutschen Kulturbund). Berlin 1958.

12 Bertolt Brecht: Gedichte und Lieder. Hrsg. v. P. Suhrkamp. Frankfurt/Main 1956; Bertolt Brecht: Ausgewählte Gedichte (Reihe Texte 3). Frankfurt/Main 1960; Bertolt Brecht: Ausgewählte Gedichte (Reihe »edition«). Frankfurt/Main 1964; Bertolt Brecht: Buckower Elegien und andere Gedichte. Inselverlag. Frankfurt/Main 1964. Marianne Kesting: Bertolt Brecht. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1959.

Das Institut für Deutsche Literaturgeschichte der Karl-Marx-Universität Leipzig beehrt sich, Sie zu einem

Wissenschaftlichen Kolloquium

über das Spätwerk Bertolt Brechts einzuladen.

Die Veranstaltung findet am 31. März und 1. April 1967 in der Alten Universität, Leipzig, Universitätsstraße 3/5, statt.

gez. *Prof. Horst Haase*
Institutsdirektor

PROGRAMM

31. März 1967, Alte Universität

- 10.00 Uhr **H. Kaufmann** (Jena)
Tragisches und Komisches in ihrer Beziehung zur Struktur des Bruchstücken
Dramas
- 11.00 Uhr **S. Tschardaschawili** (Tbilisi)
Der „Kaukasische Kreidekreis“ - seine Geschichte und die Verfremdungstheorie Bertolt Brechts

Diskussion
- 14.30 Uhr **W. Hecht** (Berlin)
Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt
(Zu Brechts Arbeit am Berliner Ensemble)
- 15.30 Uhr **K. Pezold** (Leipzig)
Zur Wirkung Brechts in der jüngsten westdeutschen Dramatik

Diskussion

1. April 1967, Alte Universität

- 9.00 Uhr **P. Kostic** (Sarajewo)
„Turandot“ - das letzte dramatische Werk Bertolt Brechts
- 10.45 Uhr **K. Schuhmann** (Leipzig)
Themen und Formen der späten Lyrik Brechts
- 12.00 Uhr **C. Köschel** (Leipzig)
Bucinover Elegien - eine Interpretation

Diskussion

Schlußwort

der späten Lyrik Brechts« sollten die Elegien, *inklusive* »Die Lösung«, auf diesem Kolloquium jene öffentliche Beachtung erhalten, wie es offensichtlich dem Verständnis des Arbeits- und Forschungskollektivs um Horst Haase nach erforderlich war und bei »kritisch-analytischer Darlegung« auch möglich sein sollte: Brechts Spätwerk ohne die »Buckower Elegien«, diese Elegien ohne »Die Lösung« – Suppen ohne Gewürze. Dies – sicherlich mehr oder weniger zögerlich – offenbar der Tenor unserer Vorbereitung.

Dementsprechend gab es aber, auch das wird noch gewußt, im unmittelbaren Vorfeld der Veranstaltung viel Aufmerksamkeit für meinen Text, vor allem in jener Parteigruppe der SED, die üblicherweise anlässlich bestimmter Ereignisse, etwa einer solchen zentralen wissenschaftlichen Veranstaltung, gebildet wurde. Edith Braemer – eine von uns Jungen am Institut vielfach geachtete, ja verehrte Professorin, da sie die moralische Autorität des antifaschistischen Exils besaß und diese ohne hierarchisches Geltungsbedürfnis in ungewöhnlich freundschaftlichem Kontakt mit dem Nachwuchs wirken ließ – hegte ein starkes Mißtrauen gegenüber bestimmten Autoren und Auffassungen sozialistischer Literatur, das ich hier nur im Stichwort erwähnen kann; ich bin ohne Berechtigung, dies zu belegen und zu werten. Ihr Mißtrauen betraf vorrangig jene AutorInnen, die nicht in der Tradition des sogenannten bürgerlichen Realismus standen und Prinzipien der Leninschen Kulturtheoreme und -politik nur kritisch oder nicht akzeptierten; dies hier nur in der Andeutung gesagt. Bertolt Brecht, obwohl in jenen Jahren nun schon ein ganz generell und ganz allgemein politisch hochgeehrter und für unsere ideologische Propaganda intensiv genutzter Schriftsteller, gehörte für Edith Braemer zu denjenigen, denen nicht zu trauen war, die zu »beobachten« blieben. Vor allem sie verbreitete, obwohl die wissenschaftlich und politisch Verantwortlichen dem Programm, dem Vorgehen und auch dem Verlesen des Beitrags mit Zitierung der »Lösung« offensichtlich zugestimmt hatten, bis zuletzt Zweifel über dieses Vorhaben, sie befürchtete dadurch die Verletzung der kulturpolitischen »Linie«, zumal aus dem zentralen Parteiapparat in Berlin ein Genosse angereist war, der das Problem gleichsam leibhaftig sichtbar werden ließ.

Was und wie ich in dieser hochangespannten Lage als jüngste und mit der »Linien-Taktik« noch sehr unerfahrene Referentin (erst seit 1967 Kandidatin der SED) gedacht, in welcher Weise ich mich verhalten, mich gerechtfertigt habe, ob ich in den Vor-Diskussionen meinen eigenständigen interpretatorischen Standpunkt gegenüber den in der Regel sehr oberflächlichen, damals meist pauschal als »anti-sozialistisch« von uns abgewehrten

Auslegungen in den BRD-Publikationen¹³ einbringen konnte – all dies kann ich leider nicht mehr so erinnern, daß ich es formulieren könnte. Ich habe aber nicht angeboten, auf die Verlesung der so problematischen, weil überhaupt den »Lösungs«-Text beachtenden Partien, auf das Zitieren des Gedichts selbst zu verzichten. Edith Braemer – und das ist mir wie eine kleine Filmszene gegenwärtig – sagte mir nach meinem Referat, draußen vor der Universität, am damals dort stehenden Leibniz-Denkmal, dem Sinn nach: Sicherlich, das hätte ich doch sehr gut gemacht, aber leider sei diesem Herren nicht zu glauben. Oder sagte sie: nicht zu trauen? Eine wichtige Nuance wäre dies, ich kann sie nicht fassen. Klaus Werner, der damals so junge Organisator dieses Kolloquiums, hat deutliche Wahrnehmungen vor Augen. Er erzählte mir, daß es atmosphärisch geradezu ein Luftanhalten gegeben habe, als ich den im Wortsinn *unerhörten*, so wirklich in diesem Saal noch nicht gehörten Text verlesen habe: »Nach dem Aufstand des 17. Juni / Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands / In der Stalinallee Flugblätter verteilen / Auf denen zu lesen war, daß das Volk / Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe / Und es nur durch verdoppelte Arbeit / Zurückerobern könne. Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?«

Daß ich mich, auf einem erhöhten, aber hinter dem Rednerpult sehr schmalen Podestbrett stehend, sehr instabil, wankend, einmal fast stürzend beim Reden fühlte, das erinnere ich zwar. Ob dies der generellen Aufgeregtheit, weil mein erstes Auftreten in solcher Form, geschuldet war oder doch vor allem der besonderen Erregung angesichts der politischen Brisanz des Gedichtes, da bleibt mir nur Schulterzucken. Klaus Werner aber erinnert sich bestimmt, daß er schon damals sehr ärgerlich bedauerte, daß die Referentin den Terminus des »Aufstandes« in ihren Ausführungen so »weich« geredet habe, daß er der gewünschten Sicht-Version des 17. Juni – ausschließlich: Konterrevolution – letztlich nicht mehr widersprach, und dem Text daher auf der begrifflichen Ebene die dialektische Spannung genommen wurde.

Auch das reaktionelle Nachspiel und der davon betroffene, recht aufschlußreiche Zustand meines aufbewahrten Referatmanuskriptes bestätigen die politische Aufgeladenheit jenes Vorgangs. Das Sonderheft 1968 der »Weimarer Beiträge« bezog unser Kolloquium dann doch in den Jubiläums-

13 Vgl. Christel Hartinger: Bertolt Brecht – das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945–1956, Brecht-Zentrum der DDR 1982. S. 424ff.

Umkreis ein: Die Referate von Pezold (Leipzig), Schuhmann (Leipzig), Tscharchalashwili (Tbilissi), Kostic (Sarajewo) – ergänzt von der sehr prägnanten Studie Klaus Werners »Zur Brecht-Rezeption bei Günter Kunert und Hans Magnus Enzensberger« – waren mit dem Hinweis, daß dies ein Teil der auf dem Leipziger Kolloquium 1967 gehaltenen Beiträge sei, aufgenommen. Nicht publiziert in diesem Sonderheft die Interpretation der »Buckower Elegien«.

Die Gründe dafür könnten natürlich auch in der mangelhaften Qualität, falschen Gewichtungen u. ä. gelegen haben, aber es ist in dem ideologischen Kontext, da all dies stattfand, doch eher anzunehmen, daß die sogenannte »Lösungs«-Problematik, der im Gedicht-Text ja nicht zu tilgende Begriff des Aufstandes (trotz meines krampfhaften Versuchs, ihn in die akzeptierbare Terminologie einzuholen¹⁴, den Ausschlag dafür gegeben haben: Wenn dieser Text schon in Leipzig gehört werden mußte, dann aber nicht gleich in der ganzen Republik ... Klaus Schuhmann erinnert sich mit Gewißheit, daß er der damaligen Chefredakteurin der Zeitschrift beide Referate im Verbund gemeldet hatte mit der ausdrücklichen Bitte, zu bedenken, sie seien aufeinander konzipiert und daran ihre Veröffentlichung gebunden. Er erhielt keine Information. Horst Haase kann sich an eine Nachfrage dazu nicht erinnern; ich werde sicherlich wenigstens davon durch die Zurücksendung meiner Blätter in Kenntnis gesetzt worden sein, eine schriftliche Begründung dazu liegt in meiner Mappe nicht bei. Aber das Manuskript, das ich nach der Konferenz offensichtlich wegen erhaltener Hinweise, Befürchtungen und vielleicht auch durch eigene »Entschärfung« für den beabsichtigten Druck schon mit zahlreichen gekürzten, geglätteten, gemilderten Passagen überklebt hatte, ist gezeichnet von einer heftigen fremden Mühe, daraus einen von allen »heißen Stellen«, und die wurden nicht nur im Zusammenhang mit dem »Lösungs«-Gedicht gesehen, vollständig freien Beitrag zu erstreichen. Mehrere Korrekturdurchsichten lassen sich erkennen, viele dicke grüne Striche und Flächen bezeugen eine erhebliche Energie, die auf Tilgung aus war.

Ich möchte abschließend den relevantesten Manuskriptabschnitt in der redaktionell erstellten Fassung, mit der Streichung, zitieren, da daran die Art des Eingriffs deutlich wird: »Das Gedicht mit dem gleichnamigen Titel ›Die Lösung‹ ist eine Variation dieses Problems (gemeint ist das Gedicht ›Die Wahrheit einigt‹, das vorausgehend interpretiert wurde – Ch. H.) Es

14 Siehe: Ebenda. S. 347f.

steht in den ›Buckower Elegien‹ als erstes dieser gewissen Gruppierung von Gedichten, die unmittelbar um die damals jüngsten Ereignisse kreisen, und es verrät in der verwendeten Bezeichnung ›Aufstand‹ noch die rasche, affektbetonte und unausgewogene dichterische Reaktion. *Die Argumentation eines Flugblattes:* ›... Daß das Volk / Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe / Und es nur durch verdoppelte Arbeit / Zurückerobern könne...‹, die nach dem 17. Juni vom Sekretär des Schriftstellerverbandes verbreitet wurde, wird hier vom Dichter aufgegriffen und in ironischer Überspitzung zu einer Konsequenz geführt, die das Absurde und Falsche dieser Auffassung vom Verhältnis zwischen Volk und Regierung in den damaligen Ereignissen offenbart: ›... Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?‹«

Die gesamte unterstrichene Passage mit den zitierten Gedichtzeilen wurde gestrichen und durch folgenden Satz ersetzt:

»Die Argumentation eines Flugblattes, das nach dem 17. Juni vom Sekretär des Schriftstellerverbandes verbreitet wurde, wird hier vom Dichter aufgegriffen und in ironischer Überspitzung zu einer Konsequenz geführt, die das Absurde und Falsche der dort enthaltenen Auffassung vom Verhältnis zwischen Volk und Regierung in der damaligen Situation offenbart.«¹⁵

Aber selbst so radikal vom Gedicht gesäubert, blieb der Beitrag unveröffentlicht. Ich glaube nicht, daß ich ihn zurückgezogen habe wegen der verlangten Veränderungen. Ich glaube, die Redaktion war letztlich auch mit ihrer Streichungs-Variante noch immer unzufrieden. In der gedruckten Fassung meiner Dissertationsschrift »Bertolt Brecht – das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945–1956« heißt es dann u. a.: »... Da die im Flugblatt bekundete Auffassung die politische Qualität des gesellschaftlichen Systems in der DDR in einem zentralen Punkt mißversteht bzw. diesen nicht für die Beurteilung der aktuellen Situation 1953 beachtet, engagiert sich der Sprecher (im Gedicht »Die Lösung« – Ch. H.) forciert – sichtbar werdend in der satirischen Überspitzung – für die Beachtung und Durchsetzung gerade dieser Qualität. Er verteidigt damit das volkdemokratische Prinzip der jungen Republik ...«.¹⁶

15 Referatmanuskript S. 10/11 (persönliches Material: Christel Hartinger).

16 Christel Hartinger: Bertolt Brecht – das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945–1956. Brecht-Zentrum der DDR 1982. S. 266.

Anhang

Diplomarbeiten Karl-Marx-Universität, Institut für Deutsche Literaturgeschichte (Direktor Prof. Hans Mayer) 1956–1963:

- Nadeshda Dakowa: John Gays »The Beggars Opera« und Bertolt Brechts »Dreigroschenroman«. 1956
- Manfred Pauli: Brechts Bearbeitungen von klassischen Werken. 1956
- Pavel Petr: Lenz und Brechts »Hofmeister«. 1956
- Erhard Kunkel: Die Gesichte der Simone Marchard. 1957
- Hubert Witt: Brechts »Leben des Galilei«. 1957
- Werner Hecht: Die Entwicklung von Brechts Theorie des epischen Theaters 1918 bis 1933. 1958
- Klaus Rümmler: Bertolt Brechts »Tage der Commune« – historische Wahrheit und dichterische Gestaltung. 1958
- Alice Dehne: Maxim Gorkis »Die Mutter« und Brechts gleichnamiges Stück. 1959
- Klaus Schuhmann: Die »Hauspostille« im lyrischen Frühwerk Bertolt Brechts. 1959
- Martin Löschmann: Brechts Stellung zur deutschen Klassik. 1960
- Ute Baum: Die heilige Johanna im Werk Brechts. 1961
- Vera Kind: Zur Wortbildung bei Bertolt Brecht. 1961
- Bettina Holldack: »Don Juan« bei Molière und Brecht. 1963
- Helga Kulus: Bertolt Brechts »Die Tage der Commune« – eine Werkanalyse. 1963

Promotionen A bis 1963:

- Pavel Petr: Brecht »Der brave Soldat Schweyk«. 1959
- Nadeshda Dakowa: Die erzählende Prosa Bertolt Brechts 1913–1934. 1961
- Klaus Schuhmann: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. 1962

Diplomarbeiten Karl-Marx-Universität, Institut für Deutsche Literaturgeschichte (Direktor Prof. Horst Haase) 1964 – (erfaßt nur bis) 1968:

- Inge Häußler: Untersuchung zur Problematik und Gestalt der »Geschichten vom Herrn Keuner«. 1964
- Dietrich Barthel: Brecht – »Notate zu Katzgraben« – eine ästhetisch-theoretische Programmschrift unter den neuen Bedingungen der sozialistischen Revolution und des sozialistischen Aufbaus. 1965
- Winfried Stanislaw: Die Brecht-Rezeption in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers und Günter Kunerts. 1965
- Karla Rosch: Der Verfremdungseffekt in der Lyrik Bertolt Brechts. 1965
- Christa Witczak: Mittel des Komischen in Ernst Strittmatters »Katzgraben« und H. Baiers »Frau Flinz« in ihren Beziehungen zu bürgerlichen Komödientheorien und der Theorie des epischen Theaters Brechts. 1965
- Phan Binh: Elemente des epischen Theaters Brechts im Zusammenhang mit dem asiatischen Theater. 1966
- Margret Goertz: Bertolt Brechts Deutschland-Dichtung in der Verbannung. 1966

- Arno Pielenz: Zum Genrestil des jungen Brecht. 1967
- Liselotte Schröder: Die Übungsstücke für Schauspieler – Ausdruck der Brechtschen Theaterauffassung. 1967
- Mara Tomujalowa: Die Geschäfte des Julius Cäsar. Romanfragment von Bertolt Brecht – eine Analyse. 1967

Promotionen A nach 1964:

- Adel Karasholi: Das Lehrstück »Die Ausnahme und die Regel« von Bertolt Brecht und die arabische Brecht-Rezeption – Eine Auseinandersetzung mit einigen Mißverständnissen und Fehlinterpretationen in der arabischen Rezeption von Brechts Methode des epischen Theaters. 1970
- Sanaa El Din Shafie: Die dramatische Gestaltung der Coriolan-Legende durch Shakespeare und Brecht und die Bedeutung dieser Werke für das Theater der VAR. 1970
- Mohamed El-Sayed: Brechts »Antigone«-Bearbeitung zur »Antigone« des Sophokles und in ihrer Bedeutung für das Theater der VAR. 1970
- Reinhard Sändig: Die politisch-operative Lyrik Brechts von 1933 bis zum zweiten Weltkrieg. Dresden 1973
- Christel Hartinger: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. 1945–1956. 1981
- Phan Binh: Das vietnamesische Theater in der Epoche des nationalen Befreiungskampfes und seine Perspektive unter besonderer Berücksichtigung der Integration der Arbeitsweise Bertolt Brechts in das vietnamesische Theater. 1983

SCHAUSPIEL LEIPZIG • SCHAUSPIELHAUS

Premiere am 5. 3. 1994

Bertolt Brecht
BAAL

Regie	Konstanze Lauterbach
Bühne	Helmut Stömer
Kostüme	Barbara Schiffner
Choreographie	Werner Stiefe/Konstanze Lauterbach
Dramaturgie	Dagmar Bormann
musikal. Einrichtg und Einstudierung	Jens-Uwe Günther

<u>Matthias Brenner</u>	<u>Baal</u>
Juergen Maurel	Ekart
Ellen Hellwig	Sophie Barger
Anette Straube	Emilie Moch
Steffi Pfefferkorn*	Johanna
Thomas Ziesch*	Johannes
Ramona Libnow	Luke
Marylu Poolman	Soubrette
Matthias Hummitzsch	Moch
Wolf-Dietrich Rimmler	Pfifer
Gert Götschow	Herr
Günter Grabbert	Oberpriester, Horgauer, Mjurk, Bauer
Marina Eitner-Ackermann	Ältere Schwester
Tanja Schupnek*	Jüngere Schwester
Werner Stiefe*	Gasl Double, Bauer
Jen Schlegel*	Lupu, Fuhrmann
Anne Bergel*	Gasl
Marcus Ludwig	Klavierspieler
Norman Schenk*	Gasl
Christian Meichert*	Fuhrmann, Bauer
Andreas Rehschuh*	Fuhrmann, Bauer
Christlän Schwaan*	Schornsteinfeger (Paradiesbild)
Teresa Libnow	Kind
Bacchant, Gäste im Nachcafé, Paradiesbild, Schießbild	Ensemble

* Angehöriger des Tanztheaters im Schauspiel Leipzig

* Studenten der Hochschule für Musik und Theater im Studio des Schauspiel Leipzig

DAGMAR BORRMANN

Ein feuriger Dreckkloß. »Baal« 1994 am Schauspiel Leipzig. Regie: Konstanze Lauterbach

Die Aufführung, von der hier die Rede sein soll, ordnet sich in ein Kontinuum von Inszenierungen der Regisseurin Konstanze Lauterbach am Schauspiel Leipzig ein, das 1990 mit Peter Turrinis »Rozznjogd« begann. Bei aller Unterschiedlichkeit der Stücke waren es immer die großen Lebensentwürfe, die rissigen Biographien, die Figuren mit dem Mut zum »unmöglichen Traum«, denen Konstanze Lauterbachs Interesse galt. Von der »Besessenen« (Mark Galesnik), dem »Mann von La Mancha« (Wasserman) und den Töchtern der Bernarda Alba, deren Glücksanspruch an der perfiden Diktatur der Mutter scheitert, führte ein ziemlich gerader Weg zu Brechts »Baal«.

Um es vorab zu sagen: was uns in der konzeptionellen Arbeit an »Baal« nicht interessiert hat, war das Lehrstück vom Asozialen in asozialer Umgebung. Auch nicht vorrangig die Geschichte des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, dessen Kreativität aufgesogen und instrumentalisiert wird.

Wir haben die Figur Baal sozusagen aus der Klaukestraße zurückversetzt in die nebligen Gefilde seines Ursprungs und das Stück mit einer Großprojektion des sangesfreudigen Dachstübendichters begonnen: Baal als der Gott der Fruchtbarkeit, des Sinnlichen, des Sturmes – das unzählbare Urvieh, das seine Begierden auslebt. Baal auch als der Anti-Gott, der Provokateur, der Götze, der die Ordnungssysteme stört und Chaos schürt.

Unser interpretatorischer Ansatz war, eine Gesellschaft zu zeigen, die im Laufe des Zivilisationsprozesses ihre Sinnlichkeit und Genußfähigkeit eingebüßt hat, der natürlichen Empfinden abhanden gekommen ist, die Gezwungenheit und Beschränkung an die Stelle freier Entfaltung gesetzt hat und das Individuum ausschließlich nach seiner Leistung und nicht nach dessen Sein bewertet. Eine Gesellschaft also, die am Verkümmern ist, aber noch ein Bewußtsein über die Verluste hat – und sich folglich auf die Suche nach Baal begibt.

Wir haben uns für die Fassung von 1919 entschieden, die 1922 bei Kiepenheuer veröffentlicht wurde. Der enge polemische Bezug auf Hanns Johsts »Einsamen« tritt hier zurück zugunsten des eigenen, balladesken Tones, einer wuchernden Bildhaftigkeit der Sprache und einer Struktur, die alle engenheiten Bezüglichkeiten meidet. Einige Szenen und Dialogpassagen entlehnten wir anderen Fassungen.

Der »Wildwuchs«, der für diese »Baal«-Fassung charakteristisch ist, war auch Signum der Aufführung. Damit stellte sich die Inszenierung bewußt gegen eine Rezeptionstradition Brechtscher Stücke, in der Didaktik, Nachbuchstabieren von Modellbüchern und political correctness gegenüber einem Autor, der selbst seine Funken stets aus der Widersetzlichkeit schlug, die Texte veröden ließen. Schon im äußeren Erscheinungsbild war die Aufführung das krasse Gegenbild zum Klischee des »grauen« Brecht-Theaters.

Die Ästhetik der Inszenierung materialisierte die Gegensätze, die in Brechts Stück aufeinanderprallen: Natur und Gesellschaft, Natürlichkeit und Kunst. Roter Samt als dominantes Material im Bühnenbild und in den Kostümen (*die* Theatermetapher schlechthin) wurde durch echten Rasen kontrastiert. Spiegel standen gegen Wasser, Architekturen gegen Erde. Das Bühnenbild ein Kunstraum, der nicht die einzelnen Stationen des Dramas illustrierte, sondern Weite schuf für Spiel.

Im ersten Teil der Aufführung gab es noch Zeichen für Gesellschaft im Bühnenraum: eine diagonale, samtbespannte Wand, eine rote Säule, eine gewölbte, innen metallene Wand auf der Drehscheibe, die quasi wie ein Scheibenwischer funktionierte, nämlich Szenen trennte und Zeitsprünge schuf. Im zweiten Teil – im wesentlichen der Weg Baals und Ekarts aus der Gesellschaft heraus in die Zweisamkeit und dann in die totale Vereinsamung – fehlten die Architekturen: die Bühne ein großer surrealer Raum mit schräg gehängten Spiegeln und abgestorbenen Baumstümpfen im Hintergrund.

Die Inszenierung war charakterisiert durch eine Ästhetik und eine Spielweise, die den Kern, die Seele, den Atem des Stückes in Theatersprache zu übersetzen suchte. Das Theater von Konstanze Lauterbach ist kein linear textinterpretatorisches, was ihr immer wieder den Vorwurf eingebracht hat, die Stücke für ihre eigene Phantasie zu »benutzen«. – Wenn das überhaupt ein Vorwurf an Theatermacher sein kann, so ist es jedenfalls einer, der auf einem längst überholten Werk-Begriff basiert und impliziert, man müsse Stücke vor Phantasiezugriffen »schützen«, weil ihre Textgestalt sakrosankt sei. Was die Regisseurin Lauterbach interessiert, ist der Widerspruch zwi-

schen dem, was Figuren sagen, und den Schichtungen, die unter den Worten liegen: die Emotionen, die Neurosen, die Sehnsüchte, die Zerstörungen. Diese freizulegen und in theatrale Vorgänge zu übersetzen, ist ein Hauptteil ihrer Regie-Arbeit. Sie mißtraut dem Wahrheitsgehalt der verbalen Botschaft. Diskursive Rationalität wird aufgebrochen, falsche Harmonien werden torpediert, Traumbilder und Visionen in »realistische« Texte eingeschleust. Dem katastrophalen Ist-Zustand der Welt wird ein utopischer Soll-Zustand entgegeng gehalten, der nie den kleinsten gemeinsamen Nenner von Glücksansprüchen meint, sondern »unverschämt« ist und sich nicht zufällig immer wieder aus dem Bildreservoir des Paradieses, des Schlaraffenlandes und anderen Utopie-Konfigurationen der Menschheitsgeschichte speist.

Konstanze Lauterbachs Bühnenästhetik beruht auf einem Theaterbegriff, der Schauspiel-, Musik- und Tanztheater nicht trennt, sondern im Gegenteil zusammenführt und zu einer komplexen, hochdifferenzierten Theatersprache amalgamiert. Das Wort ist nur *ein* Element dieser Sprache – flankiert und konterkariert durch körpersprachliche Zeichen bis zu choreographierten Szenen, durch Musik, Gesang, Geräusch.

Ein wichtiges Element ihrer Arbeit mit dem Schauspieler ist die Improvisation – und zwar nicht nur als spezifische Probentechnik, mit der ein Text aufgebrochen und facettiert wird, sondern auch als Element der Auf-führung. Das Spielerische, das Herumexperimentieren, die Spontanität des Improvisierens verschwinden nicht im »Produkt« Inszenierung, sondern werden als Elemente von Offenheit und Prozeßhaftigkeit behauptet.

Die Aufführung begann mit einem choreographierten Bacchanal (Musik: Hector Berlioz, Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini«), das – in Anlehnung an eine Szene aus Hebbels »Judith« – in eine Verdammung des Gottes mündet. Baal wird von den eben noch ekstatisch tanzenden und ihre Sinnlichkeit auslebenden Massen buchstäblich in den Boden gestampft. Die Figuren setzen gläserne Masken auf, die Choreographie wird linear und gezirkelt, aus den Bacchanten werden Marionetten.

Dann erfolgt ein Zeitsprung. Die Drehscheibe fährt, die metallene Wand durchschneidet papierene Tore, dazu eigenartige Vogelgeräusche. Wir sehen eine elegante Gesellschaft in vornehmem Grau, erschöpft und offensichtlich etwas suchend. Der Boden wird abgeklopft. Schließlich finden sie die Stelle. Moos und Gras werden beiseite geräumt; der widerstrebende Baal wird aus dem Boden ausgegraben.

Hier setzt der Text (»Soiree«) ein, jedoch mit einem anderen Vorgang: Die Figuren formulieren ihre Gründe, warum sie Baal gesucht haben, was

sie entbehren und von Baal erhoffen. Wir sehen Figuren in psychischer Not (was durchaus auch komisch ist), für die Baal so etwas wie eine Droge zu sein scheint.

Die Berührung mit ihm, so hoffen sie, wird ihnen Sinnlichkeit und Lebenslust zurückgeben.

Da haben sie jedoch die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Baal legt noch ein Ei und verschwindet. Als Animator der Erschlafften ist er sich zu schade. Beziehungen geht er ein, wenn es *ihm* Spaß macht, und er löst sie sofort auf, wenn seine Lust nachläßt. Ein Gott des Beginns.

Er hat in den Beziehungen zu anderen Figuren weder erzieherische noch altruistische Impulse. Diejenigen, die Baal nicht in sich selbst finden, gehen leer aus oder an der Begegnung mit ihm zugrunde: Emilie Mech wählt den Zynismus als Form intellektueller Verkommenheit, Johanna geht ins Wasser, Johannes wird wahnsinnig, die Schauspielerin Sophie Barger flieht zurück in die verlogene Welt des Theaters, aus der Baal sie entführt hatte.

Die Inszenierung wertete das nicht moralisch – etwa im Sinne des Mißbrauchs, den ein männer- und frauenverschlingendes Monster betreibt. Im Gegenteil: Baal setzt in all diesen Figuren Sehnsüchte frei, die sie sich nicht eingestanden hätten; er zeigt ihnen den Himmel und lehrt sie fliegen, bevor er sie fallenläßt. Als Beispiel (auch für den spezifischen Übersetzungsvorgang des Textes in die komplexe Ästhetik der Inszenierung) sei die Szene Johanna – Baal beschrieben. Die Figur der Johanna wurde von der Tänzerin Steffi Pfefferkorn gespielt. Sie tritt im klassischen Giselle-Kostüm auf. Stolz präsentiert Johannes die Freundin. Als er Baals sexuelle Gier spürt, verdrückt er sich unter einem Vorwand. Johanna tanzt Giselle: das ist ihre Welt, da kennt sie sich aus – und in dieser Welt der Formen ist sie zugleich gefangen. Die kanonisierte Choreographie wird zur Metapher für ihre noch gar nicht geweckte Individualität und Emotionalität. Baal fleddert die Ballerina. Er reißt ihr die Ballettschuhe von den Füßen und zwingt sie, mit nackten Sohlen das Gras zu berühren. Johanna probiert das zunächst angstvoll, so, als ginge sie zum ersten Mal nicht »auf Spitze«, als beträte sie unbekanntes Boden. Dann findet sie zunehmend Gefallen daran, lacht über das Kitzeln, wird übermütig. Baal treibt sie weiter, fordert sie auf, »Ich« zu sagen (und als sie nicht begreift, »übersetzt« er in den Tänzer-Jargon: »Nicht Gruppe! Solo!«). Johanna reißt sich das Giselle-Kleid herunter und steht euphorisch in einem roten Hemdchen, Baal liebt sie, indem er sie die phallusartige Säule umklammern läßt.

Danach ist er ihrer überdrüssig; er beschimpft sie und geht dann einfach. Johanna ist fassungslos. Sie flieht zurück in ihre Giselle-Musik, aber

die Rückverwandlung gelingt nicht: ihr Tanz ist ein wilder Selbstzerstörungsakt (ein choreographisches Zitat aus Pina Bauschs »Le sacre du printemps«) und steht in extremem Kontrast zum tändelnden und unsäglich albern wirkenden Divertissement, das aus dem Kassettenrekorder tönt. Schließlich trampelt Johanna auf dem Gerät herum, um die Musik zum Schweigen zu bringen, die ihr Leben war, und geht mit einem ironischen Abschieds-Winken ins Publikum von der Bühne.

Die Beziehung Baals zu Ekart bildete gleichsam das erzählerische Rückgrat der Aufführung. Ekart ist derjenige, der Baal am längsten standhält, den Baal liebt, mit dem er in kreativen Rauschzuständen dichtet, säuft und Paradiese schafft. Die Spiellust der beiden Schauspieler Matthias Brenner und Juergen Maurer (deren äußere Ähnlichkeit zudem noch den Eindruck erweckte, es handele sich um Brüder nicht nur im Geiste) war der Motor der Aufführung; insbesondere im zweiten Teil, wo sie sich gegenseitig buchstäblich in physische Erschöpfung trieben.

Bei ihrer ersten Begegnung in der Fuhrmannskneipe am Fluß nehmen sie Witterung auf wie Tiere. Sie umkreisen einander, scharren mit den Füßen. Ekart profiliert sich, indem er Feuer speit.

Sie begegnen einander wieder, als Baal mit der schwangeren Sophie Barger durch die Welt zieht, derer er längst überdrüssig ist. Sie scheinen sich förmlich zu riechen im Bühnennebel; sie morsen sich zu und feiern ihre Wiederbegegnung, indem sie ihre stattlichen Bäuche aneinanderklatschen. Sophie verweist auf ihren Bauch und begehrt ebenfalls Einlaß in die Freundesrunde; sie wird von Baal hinausgedrängt. Baal und Ekart schaffen in einem übermütigen Schöpfungsvorgang (zu Ottorino Respighis »Feste Romane«) ein Phantasie-Paradies, bevölkert mit surrealen Gestalten, begrüßt und dirigiert von den besessenen Dickwänsten. Auf dem Höhepunkt dieses rauschenden Festes erscheint Brecht aus dem Schnürboden: irritiert blickt er in diese bunte, quirlende, verrückte Bühnenwelt, und als eine Mutter Courage ihn mit ihrem Wägelchen von der Bühne zieht, droht er lachend mit dem Finger. Das Bacchanal der Phantasie wird beendet durch den Auftritt der Bauern, die nüchtern zur Tagesordnung übergehen.

Baal wird auch Ekarts überdrüssig. Nach einer langen Improvisation, in der er Ekart in die totale Erschöpfung treibt, gibt er dem Freund den Abschied. Später läßt sich Ekart in einer Liebesumarmung von Baal erstechen. Er kann nicht mit ihm leben und ohne ihn schon gar nicht. Baal ermüdet und vereinsamt. Der Gott des Beginns findet keinen Partner mehr, der einen Beginn mit ihm wagen würde. Fast am Ende ist er, da reißt er nochmal alle Kraft zusammen und beschwört die Gestalten des Anfangs

wieder herauf. Zu Tom Waits' »Russian Dance«, einem ungebärdigen, wilden Tanz von insistierender Vitalität erscheinen sie wieder: die Paare aus dem Bacchanal in ihrer vorhistorischen, schönen Unschuld.

Bertolt Brecht »Baal«
Regie: Konstanze Lauterbach
Bühne: Helmut Stürmer
Kostüme: Barbara Schiffner
Dramaturgie: Dagmar Borrmann

Premiere: 5. März 1994
letzte Vorstellung: 5. Juni 1997
Schauspiel Leipzig

Namenverzeichnis

Aber, Adolf 27
Adenauer, Konrad 54 60 65f. 71
Adorno, Theodor W. 94
Apitz, Bruno 82
Arden, John 103
Arendt, Erich 116
Aristophanes 103
Aufrecht, Ernst Josef 23

Balzac, Honoré de 105
Barlach, Ernst 42
Barthel, Kurt (KuBa) 74
Baumgartner, Joseph 60
Bausch, Pina 133
Bautz, Franz Joseph 45
Becher, Johannes R. 58 116–119
Beckett, Samuel 94
Benjamin, Walter 53
Berger, Uwe 115
Berghaus, Ruth 95
Berlau, Ruth 8f. 60 62–64 83
Berlioz, Hector 131
Biener, Joachim 8 31–39
Bizet, Georges 103
Bloch, Ernst 8 41 70 74–76
Böhme, Thomas 118
Borrmann, Dagmar 9 193–134
Böttger, Ursula 115f.
Braemer, Edith 122f.
Braun, Volker 101 108 117
Brecher, Gustav 23f. 27 80
Brecht-Schall, Barbara 89
Brenner, Matthias 133
Brentano, Heinrich von 12
Bronnen, Arnolt 15
Bruckner, Ferdinand 39
Brügmann, Walther 21 23f. 27 80
Büchner, Georg 17 55 76
Busch, Ernst 82
Busse, Christa 113
Byron, George Gordon Noël 105

Carlebach, Emil 47
Curjel, Hans 23

Cysarz, Herbert 43
Czechowski, Heinz 117

Dahlke, Hans 14 117
Dehler, Thomas 67
Deiritz, Karl 38
Delpy, Egbert 18
Desch, Kurt 62 82
Dessau, Paul 12 70 76 95
Diebold, Bernhard 38
Dirks, Walter 47
Döblin, Alfred 60
Dornseiff, Franz 76
Dos Passos, John Roderigo 34
Dostojewski, Fjodor M. 105
Dreher, Konrad 55
Dresen, Adolf 8 99
Drew, David 92
Drexel, Joseph E. 47
Duncker, Hermann 55

Eich, Günter 108
Einem, Gottfried von 54
Einstein, Alfred 95
Eisenhower, Dwight D. 71
Eisler, Hanns 8 56 70 83 101
El Din Shafie 115
El-Sa-yed 115
Endler, Adolf 118
Engel, Erich 19 66 83
Engelberg, Ernst 41 74 76
Enzensberger, Hans Magnus 115 124
Erb, Elke 118
Erpenbeck, Fritz 52

Faber, Erwin 63
Fabian, Jo 103
Falckenberg, Otto 63
Felsenstein, Walter 92
Fernau, Rudolf 16
Feuchtwanger, Lion 82
Fleischer, Hanns 92
Fo, Dario 103
Frisch, Max 84
Fuegi, John 86

- Gadamer, Hans-Georg 31
 Galesnik, Mark 129
 Garbe, Albert 82
 Garcia Lorca, Federico 105f. 109
 Gasbarra, Felix 29
 Geerds, Hans Jürgen 119
 Geis, Jacob 45 50 66
 Giehse, Therese 8 57 62f
 Gilbricht, Walter 28f.
 Goerdeler, Carl 81
 Goethe, Johann Wolfgang von 55 81 105
 Gorki, Maxim 69 73 83 105
 Gosse, Peter 118
 Grabbe, Christian Dietrich 17 55
 Großmann, Uwe 118
 Groll, Gunter 62
 Grotewohl, Otto 54 71
 Grüneberger, Ralph 118
 Gudehus, Maria 112

 Haase, Horst 113–115 117–119 122 124
 Haller, Herman 23
 Hart, Jürgen 103
 Hartinger, Christel 13f. 113 118–121
 Hartinger, Walfried 113 116 118
 Hasenclever, Walter 42 80
 Hauptmann, Elisabeth 63 72 106
 Hauptmann, Gerhart 34 58 76
 Hay, Julius 81
 Hebbel, Friedrich 131
 Hecht, Werner 8 9
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 66 75
 Hein, Christoph 100f.
 Heine, Heinrich 37f. 105
 Heinemann, Gustav 65f.
 Heinese, Wilhelm 43
 Heinsheimer, Horst 24
 Heisig, Bernhard 115
 Heist, Walter 62
 Hennenberg, Fritz 9 21–29
 Hensel, Kerstin 118
 Hermlin, Stephan 48
 Herz, Joachim 5 9 85–98
 Herzfelde, Wieland 48 54 56
 Hessel, Walter 87
 Hikmet, Nazim 105f.
 Hindemith, Paul 21 97
 Hitler, Adolf 62 81f.

 Högnner, Wilhelm 60
 Holberg, Ludvig 103
 Honecker, Erich 44
 Horand, Theodor 92
 Horaz 61
 Huchel, Peter 61
 Hundhammer, Alois 60

 Ihering, Herbert 7 16 19f. 35f.
 Jarre, Jean-Michel 103
 Johst, Hanns 19 130
 Joyce, James 34
 Jozsef, Attila 116

 Kächele, Heinz 31
 Kästner, Erich 86
 Kafka, Franz 39 105
 Kaiser, Georg 39
 Kamrath, Vilmo 24 27
 Kant, Immanuel 38
 Kapr, Albert 115
 Karasholi, Adel 14 105–110 113 115f. 118
 Karg, Carola 44
 Karhan, Helga-Marlies 87
 Kratschmer, Edwin 116
 Kayser, Karl 82f.
 Kerr, Alfred 7 16 19f. 38
 Kesting, Marianne 119
 Kipling, Joseph Rudyard 85f.
 Kirsch, Rainer 117
 Kirsch, Sarah 117
 Kirst, Hans Hellmut 62
 Kirsten, Wulf 118
 Klaus, Georg 117
 Kleiber, Eleonore 87
 Klemperer, Otto 22f.
 Klemperer, Victor 48
 Ködderitzsch, Uwe 100
 Kogon, Eugen 49
 Köhler, Barbara 118
 Kolbenhoff, Walter 62
 Konwitschny, Peter 87
 Korff, Hermann August 58 74
 Körner, Lothar 19
 Korsch, Karl 32 55
 Kostic, Predrag 124
 Kowalke 93
 Krauss, Werner 8 60 77

- Křenek, Ernst 23
 Kronacher, Alwin 7 15f. 19 80
 Kühne, Erich 119
 Kunert, Günter 115 124
 Kurella, Alfred 117
 Kutscher, Arthur 41–43 45f. 50

 Landauer, Gustav 68
 Lauterbach, Konstanze 7 9 129–134
 Lehmann, Günter K. 117
 Lenin, Wladimir I. 55
 Lenya, Lotte 22 25 82
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 55 57
 Leviné, Eugen 68
 Lichtenberg, Georg Christoph 108
 Liebknecht, Karl 65 104
 Ligeti, György 95
 Liliencron, Detlev von 41
 Linke, Heinz 116
 Litt, Theodor 31
 Lukács, Georg 34 52 81
 Luxemburg, Rosa 65 104

 Maier, Georg 75
 Majakowski, Wladimir 116
 Martin, Walthor 77
 Marx, Karl 31f. 38
 Mauersberger, Uta 118
 Maurer, Georg 107f.
 Maurer, Juergen 133
 Mayer, Hans 7f. 13 31–37 41 48f.
 53–58 60 70f. 74–77 113–115
 McColl, Ewan 103
 Mensching, Steffen 118
 Mickel, Karl 101 117f.
 Milhaud, Darius 21
 Mode, Heinz 47f.
 Molière (eigtl. Jean-Baptiste Poquelin) 91
 Molo, Walter von 19 60
 Müller, Heiner 101f.
 Müller, Joseph 60
 Müller, Kurt Gerhard 115
 Münzenberg Willi 56
 Muth, Carl 43

 Natonek, Hans 18 28
 Neher, Caspar 9 27f 81 91
 Neruda, Pablo 105

 Nestroy, Johann Nepomuk 55
 Niekisch, Ernst 33
 Niemen, Václav 103
 Nietzsche, Friedrich 31 37f.
 Nitzschke, Helmut 116

 Olivier, Laurence 68
 Opitz, Antonia 116

 Pabst, G. W. 100
 Pallus, Walter 119
 Paul, Steven 22
 Peymann, Claus 7 14
 Pezold, Klaus 7–14 113 124
 Pfanzelt, Georg 81
 Pfefferkorn, Steffi 132
 Phan Binh 115f.
 Pieck, Wilhelm 54
 Pieske, Andreas 87
 Pirker, Theo 44 47
 Piscator, Erwin 23 29 81
 Plautus 61

 Ravel, Maurice 103
 Reich, Bernhard 15
 Reichart 68
 Respighi, Ottorino 133
 Reuter, Ernst 77
 Reuter, Ezard 95
 Richter, Hans Georg 20
 Richter, Hans Michael 9 79–84
 Richter, Hans Werner 62
 Richter, Helmut 118
 Rimbaud, Arthur 18 86 105
 Ringelnatz, Joachim (eigtl. Karl Böttcher) 41
 Röhm, Ernst 68
 Rossaint, Joseph Cornelius 44
 Rost, Nico 60
 Rózewicz, Tadeusz 102
 Rüdener, Erika 116
 Rudolph, Johanna 100
 Rühmkorff, Peter 115
 Rüllicke, Käthe 35
 Rump, Bernd 118

 Saller, Karl 58
 Sändig, Reinhard 115f.
 Sartre, Jean Paul 36 60 105

- Scharenberg, Marianne 115f.
 Schebera, Jürgen 24 27
 Scheller, Bernhard 14 99–104
 Schiffner, Barbara 134
 Schiller, Friedrich von 66
 Schmidt, Dieter 17
 Schmidt, Katrin 118
 Schmitthenner, Hansjörg 82
 Schmückle, Ulrich 87
 Scholl, Hans 68
 Scholl, Sophie 68
 Schüler, Hans 80
 Schütz, Stefan 103
 Schuhmann, Klaus 8f. 15–20 113–119 124
 Schumacher, Ernst 8 13 41–77
 Schumacher, Kurt 60
 Schwimmer, Max 20
 Selbmann, Fritz 71
 Seydelmann, Helmut 12
 Seyppel, Joachim 35
 Shakespeare, William 100 105
 Shdanow, Andrej A. 52
 Sophokles
 Soyfer, Jura 102f.
 Stalin, Josef W. 51f. 62 65 68 70f.
 Stanislawski, Konstantin S. 99
 Steinbeck, John Ernst 105
 Steinrück, Albert 63
 Stendhal (eigtl. Henri Beyle) 37
 Sternberg, Fritz 55
 Sternheim, Carl 19 38f.
 Strauss, Richard
 Streller, Siegfried 8
 Stürmer, Helmut 134
 Sturmhöfe, Eike 101
 Suhrkamp, Peter 65 119

 Tagore, Rabindranath 79 105f.
 Thiel, Klaus 87
 Thieme, Karl 44f. 50

 Thoma, Ludwig 68
 Toch, Ernst 21
 Tolksdorf 68
 Tolksdorf, Cäcilie 69
 Toller, Ernst 15f. 19f.
 Tolstoi, Lew N. 105
 Tscharchalaszwilli, Surab 124
 Tschechow, Anton P. 105
 Tucholsky, Kurt 79f. 84 98
 Turrini, Peter 129

 Ulbricht, Walter 72

 Valentin, Karl 55 103
 Verlaine, Paul 18
 Viehweg, Fritz 80
 Villon, François 86
 Voigt, Heinrich 12 82f. 86
 Vossler, Carl 48

 Wächter, Lilly 64
 Wagner, Richard 23 33 38 95
 Waits, Tom 134
 Walcher, Jacob 65
 Wasserman, Dale 129
 Weber, Carl August 58
 Wedekind, Frank 39 41 55
 Weigel, Alexander 95
 Weigel, Helene 9 46 49f. 53 62 64 72f. 83 99
 106 113
 Weill, Kurt 5 21–29 69 80 87 91–93 101
 Weisenborn, Günter 60 82
 Wenzel, Hans Eckart 118
 Werner, Klaus 113 115 123
 Werner, Walter 116
 Werther, Otto 80
 Wessel, Horst 12 90
 Wiegand, Heinrich 13
 Wieland, Christoph Martin 43
 Witt, Hubert 8
 Wolf, Friedrich 58 81f.

Autorenverzeichnis

Prof. Dr. Joachim Biener
Karl-Heine-Straße 2
04229 Leipzig

Dr. Dagmar Borrmann
Schauspiel Leipzig
Bosestraße 1
04109 Leipzig

Dr. Christel Hartinger
Gletschersteinstraße 31
04299 Leipzig

Dr. Fritz Hennenberg
Reichsstraße 13
04109 Leipzig

Prof. Joachim Herz
Altmarkt 17
01067 Dresden

Dr. Adel Karasholi
Wittstockstraße 4
04317 Leipzig

Prof. Dr. Klaus Pezold
Rapunzelweg 8
04277 Leipzig

Hans Michael Richter
Eitingonstraße 6
04105 Leipzig

Dr. Bernhard Scheller
Windmühlenstraße 33
04107 Leipzig

Prof. Dr. Klaus Schuhmann
Riemannstraße 25b
04107 Leipzig

Prof. em. Dr. Ernst Schumacher
Horst 47
15755 Schwerin

