

Tilman Otto Wagner

Brecht, der unbequeme Zeitgenosse

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra / Magister der PHILOSOPHIE

Studium: Deutsche Philologie

**Universität Klagenfurt
Fakultät für KULTURWISSENSCHAFTEN**

Begutachter: O. Univ. Prof. MMag. Dr. Friedbert Aspetsberger

Institut: GERMANISTIK

Klagenfurt, Mai 2002

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Schwerpunkte der internationalen Brechtforschung	5
2. Leben und Werk Bertolt Brechts in der Übersicht	14
2.1 Leben und Arbeiten bis 1932	14
2.1.1 Jugendjahre – Krieg, Studium, erste Werke	14
2.1.2 Die Novemberrevolution – Brechts Arbeiten bis 1924	16
2.1.3 Erste Jahre in Berlin. Versuche für ein neues Theater. Sammlung der Lyrik (1924 – 1929)	17
2.1.4 Die Beschäftigung mit der marxistischen Lehre (1927 – 1929)	19
2.1.5 Die Lehrstücke (1929 – 1932)	20
2.2 Im Exil	21
2.2.1 In Dänemark	21
2.2.2 In Schweden	22
2.2.3 In Finnland	23
2.2.4 In den U.S.A.	24

2.2.5 In der Schweiz	25
2.3 Brecht in der Deutschen Demokratischen Republik	26
3. Das epische Theater Brechts	29
4. Der Verfremdungseffekt	39
5. Brechts Aktualität heute unter besonderer Berücksichtigung des Brecht – Jahres 1998	48
5.1 Der Brecht – Dialog 1998	50
5.2 Brecht am Schnittpunkt der Jahrtausendwende	72
6. Zur Rezeption des literarischen Werkes von Bertolt Brecht in Rumänien	74
6.1 Die Aufnahme von Brechts Werk in den deutschsprachigen Medien Rumäniens zu seinen Lebzeiten	75
6.1.1 Die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg	75
6.1.2 In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seinem Tode (1956)	76
6.2 Die Brechtrezeption in deutscher Sprache in Rumänien nach seinem Tod bis in die Gegenwart	78
6.2.1 Die aufsteigende Linie bis Ende der siebziger Jahre	78
6.2.2 Die absteigende Linie der Brechtrezeption in den achtziger Jahren und nach der Wende bis heute	88
6.2.2.1 Die Aufnahme in den deutschsprachigen Medien bis 1998	88
6.2.2.2 Die Problematisierung der Brechtrezeption	91
6.2.2.3 Die Jahre nach der Wende unter Berücksichtig des Jubiläumsjahres 1998	92
6.3 Schlussfolgerung zur Brechtrezeption in Rumänien	97
Schlussfolgerung	100
Bibliographische Angaben	102

Einleitung

Warum ausgerechnet Brecht, so könnte man sich fragen, war er doch ein mieser Ehemann, schlapper Vater, tyrannischer Spielleiter, opportunistischer Nutznießer der Annehmlichkeiten, welche ihm das von ihm unterstützte SED- Regime einzuräumen bereit war, alles in allem also ein unsympathischer Mensch. Nimmt man noch seine Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums hinzu (er hat sich immer wieder ohne Zögern bei fremden Vorlagen bedient) und geht davon aus, dass „seine Figuren“ auch einen gewissen Anteil an seinem literarischen Werk hatten, dann müsste man eigentlich sagen, dass solch ein Autor kaum ein Identifikationsangebot darstellen kann.

Dass ich mich trotzdem dazu entschieden habe, mich mit Bertolt Brecht eingehender auseinanderzusetzen, hat mehrere Gründe: erstens ist es obsolet, den „Charakter“ eines Autors bei seiner literarischen Wertung zu berücksichtigen (die meisten Größen der Weltliteratur waren im Privatleben unverdauliche Kerle, wie zum Beispiel Thomas Mann, Johann Wolfgang Goethe, Honoré de Balzac, Ernest M. Hemingway oder Thomas Bernhard), und zweitens konnten die Vorwürfe gegen die mangelnde Originalität seiner Werke weitgehend entkräftet werden, wie noch zu zeigen sein wird. Seine Anleihen bei der Weltliteratur betrafen immer nur einzelne Motive, die er dann auf völlig originale Weise zu neuen ästhetischen Aussagen umgewandelt hat. Und was den Beitrag seiner Mitarbeiterinnen betrifft, so haben diese bekannt, dass sie sich nicht ausgebeutet gefühlt haben, sondern durch die Zusammenarbeit mit Brecht qualitativ höherstehende ästhetische Valenzen hinzugewonnen haben.

Ein drittes Problem wäre noch jenes von Brechts augenscheinlichem politischem Opportunismus. Es stimmt, dass er in dem neuen Staat, in den er nach dem amerikanischen Exil zurückgekommen war, gewisse materielle Vorteile besaß (z. B. sehr bald einen Wagen und ein Landhaus in der Nähe von Berlin), es ist wahr, dass er angesichts der Unruhen im Juni 1953 in Ostberlin der DDR- Leitung spontan ein Telegramm schickte, und es ist genauso wahr, dass er nachher ein bitter satirisches Gedicht verfasste, als Reaktion auf ein Kommuniqué im „Neuen Deutschland“ (dem Zentralorgan der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands), in welchem es hieß, das Volk habe sich durch seine Erhebung das Vertrauen der Regierung verscherzt. Brecht schlägt daraufhin sarkastisch vor, dann möge die Regierung eben ein neues Volk wählen.

Ich habe als Titel meiner Arbeit „Brecht, der unbequeme Zeitgenosse“ gewählt, weil er in eine Traditionsreihe deutscher Schriftsteller eingliedert werden kann (Lichtenberg,

Heine, Tucholsky, Nestroy usw.), welche die ironische Infragestellung des Bestehenden zu ihrem Anliegen gemacht haben. Brecht war in ästhetischen Fragen während seiner DDR-Zeit keineswegs konform. Bekannt ist z. B. seine Einstellung in der Formalismusdebatte, die, in Fortsetzung zur „Expressionismusdebatte“ aus der Moskauer Exilzeitschrift „Das Wort“, zwischen Brecht, der eine „Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise“ forderte, und Georg Lukács geführt wurde, der sein viel engeres und überholtes Realismuskonzept von der Literatur des 19. Jahrhunderts bezog (und hinter den sich die Leitung des Schriftstellerverbandes stellte).

Über die Bedeutung Brechts als führender Dramenautor des XX. Jahrhunderts kann nicht gestritten werden, er hat sich auch seinen Platz in der Weltliteratur gesichert, er stand, was die Häufigkeit seiner Stücke auf den Spielplänen weltweit angeht, zeitweise an zweiter Stelle hinter Shakespeare. Dass er immer wieder Gegenstand des literaturkritischen Interesses war, beweisen fast 500 Bücher über ihn.

Ein umfangreiches Kapitel der vorliegenden Arbeit wird die Brechtrezeption in meinem Heimatland Rumänien ausmachen, ein relativ überschaubares Gebiet, zu dem ich einen uneingeschränkten Zugang hatte. Das Hauptaugenmerk wird auf die Rezeption in deutscher Sprache gerichtet sein, jene in rumänischer und ungarischer Sprache wird nur gestreift werden.

Als letzter Grund für meine Themenwahl mag ein persönlicher gelten: Ich habe in der Auseinandersetzung mit Brechts Werk, Antwort auf viele existentialistische, ideologische und philosophische Fragen erhalten, die mich seit langem beschäftigen, zum Beispiel über das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, die Möglichkeit der Bewahrung der Humanität unter bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen, das Durchsetzen der eigenen künstlerischen Wesensart in einer Zeit, in welcher Schnelllebigkeit und niedriger Materialismus, im äußeren Rahmen einer Konsumgesellschaft, immer mehr von unserer Welt Besitz ergreifen.

Bertolt Brecht wird immer ein aktuelles Thema bleiben, vor allem heutzutage, wenn unser Theater- und Bühnenleben ganz genaue Vorstellungen davon hat, wogegen es anzutreten und zu kämpfen hat, nicht aber wofür.

1. Schwerpunkte der internationalen Brechtforschung

Brecht gehört zu den Schriftstellern, die der Literatur des XX. Jahrhunderts ihren Stempel aufgedrückt haben, man mag zu ihm stehen, wie man will, übersehen kann man ihn nicht. Es gibt wahrscheinlich Autoren, die mehr gelesen werden, aber kaum ein anderer hat so viele Diskussionen ausgelöst wie er.

Die zahlreichen Bücher und Aufsätze, die Brecht gewidmet waren, brachten es mit sich, dass immer wieder Auswahlbiographien erstellt wurden, von denen wir jene von Reinhold Grimm¹, Klaus Völker², Klaus Dietrich Petersen³, Jan Knopf⁴, Christiane Bohnert⁵ oder Ernst Schuhmacher⁶ erwähnen möchten.

Bei einer Herausarbeitung der Schwerpunkte der Brecht-Rezeption kann man mehrere Kriterien verbinden: das Biographische (sein Tod 1956 war eine Zäsur in der Brecht-Rezeption), dann wichtige Zeitereignisse (1933, der Machtantritt der Nazis, die ihn zur Emigration zwangen), literarische (1922 begann sein Schaffen), Modetrends (ein Nachlassen des Interesses für eine soziozentrische Literatur in den 80er Jahren), schließlich die Berücksichtigung von Jubiläen (z. B. 1998). Aufgrund der obigen Kriterien versuche ich im Folgenden eine Phasengliederung der Brecht-Rezeption:

1. Die Aufnahme seines Werkes zu Brechts Lebzeiten (bis 1956) :
 - a) von 1922 bis 1933
 - b) Brechts Aufnahme in der Zeit der Emigration (bis 1948)
 - c) Brecht in der Deutschen Demokratischen Republik

2. Die Brecht-Rezeption nach seinem Tod bis in die Gegenwart
 - a) die aufsteigende Linie bis zum Ende der siebziger Jahre
 - b) die absteigende Linie (das Nachlassen des Interesses) bis Ende der 80er Jahre

¹ Reinhold Grimm: „Bertolt Brecht“, Sammlung Metzler, Stuttgart, 1971

² Klaus Völker: „Verzeichnis sämtlicher Stücke, Bearbeitungen und Fragmente zu Stücken von Bertolt Brecht“, München 1973

³ Klaus Dietrich Petersen: „Bertolt Brecht. Bibliographie“, Bad Homburg v. d. H. Berlin – Zürich, 1968

⁴ Jan Knopf: „Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung“, Athenäum Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main, 1974

⁵ Christiane Bohnert: „Daten zu Leben und Werk Bertolt Brechts“, in Walter Hinderer (Hrsg.): „Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1984. S. 369 - 405

⁶ Ernst Schuhmacher: „Brecht als Objekt und Subjekt der Kritik“, in Werner Hecht (Hrsg.): „Brechts Theorie des Theaters“, Suhrkamp taschenbuch materialien, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1986, S. 271 - 309

- c) die Aufnahme Brechts nach der Wiedervereinigung Deutschlands bis 1998
- d) das Jubiläumsjahr 1998
- e) Brecht am Schnittpunkt der Jahrtausende

Die ersten Kritiker, die sich mit Brecht befassten, waren der linksliberale Herbert Ihering, der seine Stellungnahme im „Berliner Börsen Courier“ (BBC) publizierte, und der bürgerlich-konservative Alfred Kerr, der im „Berliner Tageblatt“ vor allem den ästhetischen Problemen in Brechts frühen Stücken nachging. Der Streit zwischen den beiden Kritikern entzündete sich bei jeder Premiere aufs Neue, so bei den Uraufführungen von „Im Dickicht der Städte“ (1923) , „Mann ist Mann“ (1926) , „Die Dreigroschenoper“ (1928) , „Die Maßnahme“ (1930) und „Die Mutter“ (1932). Ihering, der Brecht auch für den Kleist – Preis (1922) vorgeschlagen hatte, begrüßt z. B die „Volksbühne“, weil sie Künstler wie Erwin Piscator, Erich Engel (beide Regisseure) und Caspar Neher (Bühnenbildner und Jugendfreund Brechts) zusammenführe, während Kerr sie ablehnt. Für ihn sind die sozialistischen Intentionen Brechts „geistiger Primitivismus“.¹

Ernst Schuhmacher gibt eine Übersicht über die Phasen der Auseinandersetzung der kommunistischen und linksgerichteten Kritik mit Brecht:²

- a) die Periode bis 1933, in der sozialistische (Ernst Bloch, Walter Benjamin) und kommunistische Kritiker (Alfred Kurella, Lunatscharki, Sergej Tretjakow – ein persönlicher Freund Brechts) die Bedeutung Brechts für die proletarisch – revolutionäre Kulturfront in Deutschland unterstreichen, aber manchmal auch seine (aus kommunistischer Sicht) noch unreife Ideologie beanstanden, wie etwa anlässlich der Aufführung der „Maßnahme“
- b) die kritischen Auseinandersetzungen in den 30er Jahren in der deutschsprachigen Moskauer Exilzeitschrift „Das Wort“ im Zusammenhang mit der „Expressionismusdebatte“, wobei Georg Lukács und Julius Hay einen normativen Realismusbegriff befürworteten
- c) in der DDR gab es zwei Richtungen der Kritik: die Befürworter Brechts (Herbert Ihering, Paul Rilla, Arnolt Bronnen) sahen dessen Theaterarbeit als angewandten dialektischen Materialismus, während seine Gegner, z. B. der einflussreiche Redakteur von „Theater der Zeit“, Fritz Erpenbeck, in Brechts

¹ zitiert aus : Ernst Schuhmacher, a. a. O. , S. 302

² Ernst Schuhmacher , a. a. O., S. 280 - 300

Theater nur das Dialektische sahen und sich auf die ästhetischen Positionen von Lukács und Stanislawski (dem sowjetischen Theaterkritiker) stützten.

Auslösend war das Sonderheft von „Sinn und Form“ (1949), in dem Brechts theatertheoretische Schrift „Kleines Organon für das Theater“ erschienen war, und die im selben Jahr stattgefundene Premiere von „Mutter Courage und ihre Kinder“. Ab 1951 folgte dann, anlässlich einer Barlach – Ausstellung, eine neue Akzeptanz des Expressionismus. Man zieh Brecht des Formalismus, er kontert mit dem Argument, dass, im Gegenteil, ein krankhaftes Festhalten an den alten Formen, wie es von Lukács, Erpenbeck und auch von der offiziellen Kulturpolitik der SED gefordert wurde, Formalismus sei, und bricht eine Lanze für Experimente formaler Art in der Literatur.

Die wissenschaftlich fundierte Forschung setzte in der Mitte der fünfziger Jahre ein, als man (nach Brechts Tod) das Archivmaterial aufarbeiten konnte. Einige der in diesen Jahren erschienenen Bücher wurden zu Marksteinen der Brechtforschung, in anderen wurde pauschal gegen Brecht gewettert und er als Kommunist verteufelt. Es gab auch eine Reihe von Arbeiten, in denen der Marxist gegen den Dichter ausgespielt und zu zeigen versucht wurde, dass Brechts Weltanschauung seinem Dichtertum abträglich gewesen sei.

Jan Knopf geht von dem für das Werk Brechts zentralen Begriff der Verfremdung aus, den er als gliedernden Mittelpunkt für einen Überblick über einen erheblichen Teil der Forschung verwendet.¹ Einige Forscher setzten Brechts Verfremdungsbegriff in eine Traditionslinie, die bis zur Romantik zurückreicht: so sieht Reinhold Grimm² zwischen dem Befremden Novalis' und der „Entfremdung“ eine innere Zusammengehörigkeit. Mehr Anhaltspunkte bieten sich jedoch einer Zurückführung des Verfremdungsbegriffes auf Hegel.³

Eine ziemlich starke Gruppe von Forschern vertritt die Ansicht, die Verfremdung sei ein thematisches Kunstmittel. Hans Kaufmann nennt diese Arbeiten „strukturalistisch“⁴. Die Vertreter dieser Richtung tragen eine fixe Vorstellung vom modernen Drama an Brecht heran und exemplifizieren sie an ihm, meint Kaufmann.

Martin Esslin behandelt die Verfremdung im Zusammenhang der Theatertheorien und ist der Ansicht, dass diese weder über seine Stücke und Inszenierungen hinaus verbindlich, noch sonst wie verbindlich und wirksam seien.⁵

¹ Jan Knopf, a. a. O. Im Folgenden halte ich mich an die Ausführungen Knopfs.

² Reinhold Grimm: „Verfremdung. Beiträge zu Ursprung und Wesen eines Begriffs“, in „Revue de Littérature Comparée“ 35, 1961, S. 207 - 236

³ derselbe: „Vom Novum Organon zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung“, in „Das Ärgernis Brecht“, Basel und Stuttgart, 1961

⁴ Hans Kaufmann: „Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück“, Berlin , 1962, S. 7 ff

⁵ Martin Esslin: „Das Paradox des politischen Dichters“, Frankfurt a. Main und Bonn, 1972, S. 166

Volker Klotz weist zwar auf die Dialektik der Verfremdung hin, sie bleibt aber ganz auf das Theater beschränkt.¹

Walter Hinck bekennt sich zwar zur historischen Betrachtungsweise, annulliert sie aber, indem er von zwei „Idealtypen“ der Dramaturgie spricht. So wird dann die Dialektik von der Verfremdung losgelöst, und Brecht gerät in die Nachbarschaft von Autoren wie Thornton Wilder und Paul Claudel.²

Reinhold Grimm betrachtet die Verfremdung als „überzeitliche Struktur“, die seit jeher in der Weltliteratur vorhanden sei,³ aber das ist nicht mehr Brechts Mittel.

Einige Forscher sehen einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Komik und Verfremdung: so schreibt Manfred Wekwerth⁴, dass die Verfremdung den Erscheinungen ihre Fremdheit nehme, also ein „Erkannt-Machen“ sei. Auf diese These stützt sich Reinhold Grimm⁵, der aus der Ansicht, dass Komik und Verfremdung wesensverwandt seien, den Schluß ableitet, dass doppelte Verneinung die Widersprüche aufhebe und zu Bejahung führe, ohne anzuführen, was bejaht werden solle. Er hat übersehen, dass Brechts Komik nicht nur das Amüsement durch Artistik sondern auch die Haltung zur Realität betrifft.

Bei Hans Kaufmann⁶ wird Brechts Verfremdung phänomenologisch mit dem Mittel der Komödie identifiziert. Allerdings kennt auch die traditionelle Komödie verfremdende Mittel, sie zielt aber auf eine letztliche Aufhebung der Widersprüche und führt nicht zu einem desillusionierenden Theater.

Helge Hultbergs Buch „Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts“⁷ forderte allseitige Kritik heraus: er trennte nämlich die Theorie und Theaterpraxis Brechts, bzw. berücksichtigte letztere nicht. Reiner Steinweg⁸ und Klaus Detlef Müller⁹ bezeichneten diese Trennung von Theorie und Praxis als undialektisch. Aufregung verursachte Hultbergs These, Brechts Theorie liquidiere die Ästhetik, sie rief Meinungen auf den Plan, die zu beweisen versuchten, dass der Dichter Brecht sich gegen den Politiker durchgesetzt habe. Lüthy vertrat als erster die These¹⁰, die dank der Tatsache, dass diese Arbeit in die wichtigsten Weltsprachen übersetzt wurde, rasch eine große Verbreitung fand. Sie taucht später bei

¹ Volker Klotz: „Geschlossene und offene Form im Drama“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1964

² Walter Hinck: „Die Dramaturgie des späten Brecht“, Göttingen, 1966, S. 27

³ Reinhold Grimm: „Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes“, Nürnberg, 1968, S. 75 ff

⁴ Manfred Wekwerth: „Theater in Veränderung“, Berlin und Weimar, 1960, S. 196

⁵ Reinhold Grimm: „Verfremdung. Beiträge zu Ursprung und Wesen eines Begriffes“, in „Revue de Littérature Comparée“ 35, 1961, S. 207 - 236

⁶ Hans Kaufmann: a. a. O., S. 8

⁷ Kopenhagen, 1962

⁸ Reiner Steinweg: „Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch – ästhetischer Erziehung“, Stuttgart, 1972

⁹ Klaus - Detlef Müller: „Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts“, Tübingen, 1967

¹⁰ Herbert Lüthy: „Vom armen Bert Brecht“, in „Der Monat“ 4, 1952, Heft 44, S. 115 - 144

Rühle¹, Jens², Otto Mann³ und vor allem bei Martin Esslin⁴ auf. Er spielt den Dichter Brecht gegen den Marxisten aus: nach Esslin handelte Brecht, selbst wenn er mit rationalen Argumenten arbeitete, aus irrationalen Beweggründen. Dieses Buch ist eine der ersten Gesamtdarstellungen des brechtschen Oeuvres und in einem guten Stil geschrieben.

Noch zahlreicher als die Gesamtdarstellungen sind die Werke, die sich mit einzelnen Schaffensperioden Brechts beschäftigen. Sehr anziehend für die Forschung war Brechts Frühphase: er wurde von einigen Wissenschaftlern wie Grimm, Walter Jens, Hultberg dem Expressionismus zugezählt. Gegen diese These wendet sich als erster Ernst Schuhmacher.⁵ Er warnt davor, Brechts Vitalismus mit dem Expressionismus gleichzusetzen. Dieser Ansicht schließen sich auch Paolo Chiarini⁶ und Klaus Schuhmann⁷ an. Allgemein kann man sagen, dass alle Versuche, Brechts Anfänge auf einen Nenner zu bringen, vor den Widersprüchen der Dialektik scheitern müssen.

Weitverbreitet in der Brecht – Forschung ist die sogenannte „Phasentheorie“, der zufolge Brechts Entwicklung in folgende drei Phasen gegliedert wurde: die Anfänge, die behavioristische und die Phase des dialektischen Materialismus. Verfechter dieser Theorie sind Jens, Grimm, Schuhmann, Hans Mayer, Gudrun Schulz u.a. Dabei wird das Werk vom Telos seiner Entwicklung her beurteilt, so dass jede einzelne Phase weit mehr im Hinblick auf das Ziel und weniger in ihrer historischen Zeit untersucht wird. Indem man vom Ziel her argumentiert, erscheinen die Widersprüche davon bestimmt und deshalb mehr oder weniger scheinbare, nicht wirkliche der jeweiligen Zeit.

Werner Hecht beschäftigt sich mit dem Verhältnis Brechts zum Behaviorismus.⁸ Schuhmann beschäftigt sich in dem Kapitel „Gedichte der Übergangszeit“ seines Buches über die Lyrik Brechts mit behavioristischen Einflüssen, denkt aber auch über die Konsequenzen nach, die sich daraus ergeben. Auch Mittenzwei⁹ sieht im Behaviorismus eher die schädlichen Einflüsse auf Brecht. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Behaviorismus eine Anpassungstheorie war, die sich nicht mit Brechts Verfremdung verwechseln lässt.

Die Forschung verweist die Lehrstücke in die behavioristische Phase Brechts: Situation und Umwelt gerate in eine dominierende Rolle, das Individuum werde ausgeschaltet

¹ Jürgen Rühle: „Das gefesselte Theater“, Köln und Berlin, 1957

² Walter Jens: „Poesie und Doktrin. Bertolt Brecht“, in „Statt einer Literaturgeschichte“, Pfullingen, 1957

³ Otto Mann: „B.B. Maß oder Mythos“, Heidelberg, 1958

⁴ Martin Esslin, a. a. O.

⁵ Ernst Schuhmacher: „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts (1918 – 1933)“, Berlin, 1956

⁶ Paolo Chiarini: „Bertolt Brecht“, Bari, 1959

⁷ Klaus Schuhmann: „Der Lyriker Bertolt Brecht 1913 – 1933“, Berlin, 1964

⁸ Werner Hecht: „Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 – 1933“, Berlin, 1962

⁹ Werner Mittenzwei: „Bertolt Brecht. Von der <Maßnahme> zu <Leben des Galilei>“, Berlin, 1962

als bloße Reaktionspotenz. Im Allgemeinen stimmt man darin überein, dass Brecht in den Lehrstücken das Theater mit der Kanzel verwechselt.

Käthe Rühlicke - Weiler¹ sieht die Lehrstücke als Übergangsphase, in der die Belehrung einseitig betont werde. Eine neue und interessante Bewertung der Lehrstücke hat Reiner Steinweg in seinen Arbeiten versucht.² Die intendierte Wirkung des Lehrstückes sei ein Ernstnehmen der Sozialität des Menschen, sie seien Entwürfe eines Theaters der Zukunft und von Brecht keineswegs nur als Übergangslösungen gedacht. Damit wäre die „Phasentheorie“ hinfällig geworden, denn im Lehrstück wäre ein Theater entworfen, das vom späteren, epischen nicht mehr eingeholt worden ist.

Die Antinomie Individuum – Gesellschaft stellt eine Zentralrolle in Brechts Werk dar. Klaus – Detlef Müller³ sieht drei Phasen im Schaffen Brechts: zunächst ein Bekenntnis zum Individuellen, dann zum Gesellschaftlichen, schließlich die Aufhebung des Individuums in der Gesellschaft (im Hegelschen Sinn). Zu dieser Antinomie wäre zu sagen, dass Brechts Personen weder Typen noch Funktionen, auch nicht abstrakte, sondern konkrete Menschen sind, die in ihren gesellschaftlichen Bezügen, also in ihren „Entäußerungen“ (Hegel) dargestellt werden.

Da eine umfassende Edition von Brechts Lyrik erst nach 1960 begann, setzt die Forschung dazu erst dann ein. Klaus Schuhmanns Untersuchung der Lyrik zwischen 1913 und 1933 kann als Ausgangspunkt betrachtet werden.⁴ Er sieht in der lyrischen Produktion Brechts aus dieser Zeitspanne folgende Etappen: zunächst eine patriotische mit nationalistischen Übersteigerungen, dann eine Phase, in der Brecht zwischen Voluntarismus und Fatalismus gestanden habe; die Städtelyrik (1921 – 1926) schließe die frühe Lyrik ab, die Schuhmann als *Out - Sider – Lyrik* bezeichnet. Das antithetische Gegeneinander der Erscheinungen und Vorgänge erklärt er aus Brechts Opposition gegen den Expressionismus. Die „Gedichte der Übergangszeit“, bringen Brecht, so Schuhmann, an die Seite des revolutionären Proletariats, 1929 finde er zu einer materialistischen Haltung zur Wirklichkeit, die 1933 ihren Höhepunkt erreicht habe. Trotz dieses rigiden Entwicklungsschemas ist Schuhmanns Arbeit die erste umfassende und sachliche Darstellung von Brechts Lyrik bis 1933.

Die Bemühungen zur Erschließung von Brechts Lyrik werden durch eine Reihe von Einzelinterpretationen oder Teiluntersuchungen ergänzt, wie z. B. Albrecht Schönes

¹ Käthe Rühlicke – Weiler: „Die Dramaturgie Brechts“, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

² Reiner Steinweg: „Große und kleine Pädagogik. Brechts Modell der Lehrstücke“, in „alternative 14“, 1971, m 78, 79; derselbe: „Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch – ästhetischen Erziehung“, Stuttgart, 1972

³ Klaus – Detlef Müller, a. a. O.

⁴ Klaus Schuhmann, a. a. O.

Interpretation des Gedichtes „Erinnerung an die Marie A.“¹, Walther Killys Untersuchung der frühen Lyrik², Clemens Heselhaus' Arbeit über die Verfremdung in Brechts Lyrik.³

Über die späte Lyrik gibt es im Allgemeinen weniger Interpretationen. Eine gelungene Arbeit auf diesem Gebiet stellt Hugo Dittberners Untersuchung der „Buckower Elegien“ dar.⁴ Die Landschaftsdarstellung sei in diesem Zyklus mit der Darstellung der Arbeitswelt verbunden, es tauche ein neuer Schönheitsbegriff auf: schön sei, was den Menschen nütze.

Schlussfolgernd könnte man sagen, dass Brecht voneinander abweichenden Urteilen unterworfen war, die oftmals spekulativ waren: die einen betrachten ihn als veraltet, die anderen als Urheber eines Theaters der Zukunft. Er hat sich um echte theatralische Wirkungen bemüht, für ihn war ein Theater ohne Publikum ein Nonsens. Er sehe die gesellschaftliche Funktion des Theaters, halte die Welt für erkennbar, die Wirklichkeit produziere stets neue Widersprüche, der Zuschauer müsse auf der Bühne mit eigenen Erfahrungen als Produzent freigesetzt werden, meint z. B. Werner Hecht in seinem Werk „Brechts Theorie des Theaters“.⁵

Die Rezeptionsgeschichte von Werk und Wirkung Brechts liefert den Beweis dafür, dass er noch nicht tot, als Klassiker vergessen ist und zu den Akten gelegt wurde. Verschiedene deutsche Verlage (z. B . Rowohlt) haben Leselisten angelegt, und da liegt Brecht hinter Goethe an zweiter Stelle.

Es gibt berühmte Theater in der Welt (z. B. das „Piccolo Teatro“ in Milano), die es sich zum Ziel gesetzt haben oder hatten, das dramatische Erbe Brechts zu pflegen. Der Autor der „Dreigroschenoper“ wurde in fast alle Sprachen übersetzt, besonders in den Staaten der sogenannten „Dritten Welt“ gibt es eine aktive Rezeption seines Werkes. Durch die Transformationsmethode werden brechtsche Modelle auf die entsprechenden Verhältnisse übertragen. Bekannte Darsteller bekennen, dass Brecht ein Prüfstein für ihre Karriere war: Marlon Brando hat sein Handwerk u. a. bei ihm gelernt und Al Pacino hat seine erste größere Rolle am Broadway in Brechts Stück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“. Bekannte Sänger und Sängerinnen, wie David Bowie („Der Alabama Song“), Milba, Gisella May oder Helen Vita haben mit Erfolg Songs von Brecht interpretiert.

Nachmals bekannte Autoren, wie Baierl, Volker Braun, Heinz Kahlau oder Dario Fo sind von Brecht ausgegangen.

¹ Albrecht Schöne: „Bertolt Brecht < Erinnerung an die Marie A. >“, in „Die deutsche Lyrik. Interpretationen. 2 Bände“ Düsseldorf, 1957

² Walther Killy: „Über Gedichte des jungen Brecht“, Göttingen, 1967

³ Clemens Heselhaus: „Brechts Verfremdung der Lyrik“, in „Immanente Ästhetik“, München, 1966

⁴ Hugo Dittberner: „Die Philosophie der Landschaft in Brechts < Buckower Elegien >“, München, 1973

⁵ Werner Hecht, a. a. O.

In dem Gedicht „Ich benötige keinen Grabstein“ wünscht sich Brecht als Wirkung nach seinem Tod: *„Er hat Vorschläge gemacht*

Wir haben sie angenommen.“

Zwar haben nicht alle seine Vorschläge angenommen, aber viele haben in der Auseinandersetzung mit ihm zu ihrer eigenen künstlerischen Wesensart gefunden. So bildeten sich zum Beispiel verschiedene Theaterrichtungen in der Nachfolge und Auseinandersetzung mit seinem dramatischen Werk, wie das „Living Theatre“, das „Arme Theater“ Grotowskis oder das „Theater des leeren Raumes“ von Peter Brook.

Ein beredtes Beispiel für die Aktualität Brechts am Schnittpunkt der Jahrtausende waren die künstlerischen Ereignisse des Brechtjahrs 1998, auf die gesondert eingegangen werden wird.

2. Leben und Werk Bertolt Brechts in der Übersicht

2.1 Leben und Arbeiten bis 1932

2.1.1 Jugendjahre – Krieg, Studium, erste Werke¹

Brecht wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg geboren. Er entstammte großbürgerlichen Kreisen, aber trotz der Annehmlichkeiten, die ihm materiellen Wohlstand und soziale Achtung verschafften, geriet er schon früh in Widerspruch zur eigenen Klasse, ein Widerspruch, der sich in seinen Jugendjahren im Bekenntnis zum sozialen Außenseitertum und spektakulären Rebellentum äußerte. Er sagte später dazu:

*„Ich bin aufgewachsen als Sohn
Wohlhabender Leute.
Meine Eltern haben mir
Einen Kragen umgebunden und mich erzogen
In den Gewohnheiten des Bedientwerdens ...
Aber
Als ich erwachsen war und um mich sah
Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht ... „²*

Mit dem dürftigen Bildungsdünger, den die Schule für ihn bereithielt, und vor allem mit den angewandten pädagogischen Methoden konnte sich der junge Brecht nicht einverstanden erklären.

Er las mit viel Eifer alles, was ihm in die Hände geriet und schrieb schon mit 16 Jahren Rezensionen für die „Augsburger Neuesten Nachrichten“.

Schon bald nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges befreite er sich vom nationalen Taumel, der ihn vorübergehend erfasst hatte, und machte seinen Standpunkt hierzu klar in

¹ Die Einteilung der Lebensabschnitte folgt Kurt Böttchers Werk: „Bertolt Brecht. Leben und Werk“, Volk – und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1963; von den vielen Einteilungsmöglichkeiten sei hier z. B. diejenige Klaus Völkers angeführt, in „Bertolt Brecht. Eine Biographie“, Hanser Verlag, München – Wien, 1976, der folgende Gliederung vorschlägt: 1. Augsburg und München, 2. Marxistische Studien, 3. Exil, 4. Vor uns liegen die Mühen der Ebenen

² zitiert aus Marianne Kesting: „Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1965, S. 13

seinem ersten gedruckten Gedicht der „Moderne(n) Legende“, wo er den Krieg realistisch, in dem ganzen Leid, das er der Menschheit bringt, sah:

*„Als der Abend übers Schlachtfeld wehte
Waren die Feinde geschlagen.
Klingend die Telegrafendrähte
Haben die Kunde hinausgetragen.*

*Und am andern Ende der Welt
Ein Jauchzen am Himmelsgewölbe zerschellt
Ein Jubeln, ein Toben, ein Rasen der Lust
Ein freies Aufatmen und Recken der Brust.
Tausend Lippen wühlten im alten Gebet
Tausend Hände falteten fromm sich und stet ...¹*

Als sich der Krieg seinem Ende näherte, musste Brecht in einem Militärlazarett Dienst leisten und erlebte, wie auf Geheiß des Kaisers Invalide kriegsverwendungsfähig geschrieben wurden. Das inspirierte ihn zur „Legende vom toten Soldaten“.

Schon damals hatte Brecht ein lyrisches Modell. Anlässlich einer Rezension zu Rabindranath Tagores Gedichten spricht er sich für die Verwendung der freien Rhythmen und der reimlosen Gedichte aus. Bei Rudyard Kipling beeindruckt ihn der balladeske, volkshafte Ton und die Thematik des Abenteurers und Deklassierten als Protest gegen das Bürgertum, während Brecht den Expressionismus, der damals Deutschland beherrschte, wegen des Pathos und seiner Blutarmut ablehnte. Einen großen Eindruck hinterließ auf ihn Frank Wedekind, den er in München, wohin Brecht seines Studiums wegen übersiedelt war, kennenlernte, und dessen nüchterner, lässiger, unpathetischer Vortrag seiner Balladen mit Gitarrenbegleitung Brecht gefangennahm. Ein Vorbild für ihn war auch der Komiker Carl Valentin, dessen humorvolle Schilderungen von kleinen Szenen aus dem Alltagsleben ihn anregten.

Die ersten Arbeiten veröffentlichte er unter dem wahren Namen Berthold Eugen, später aber, bei der Gelegenheit der Veröffentlichung des Gedichtes „Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald“, nimmt er den Namen Bert Brecht an, den er sein ganzes Leben über beibehalten sollte.

1918 schreibt er sein erstes Schauspiel „Baal“, in dem eine Bejahung des vitalen

¹ Brecht, „Gesammelte Werke“, Band I – „Lyrik“, Aufbau Verlag, Berlin, 1967, S. 112

Lebens ohne soziale Verantwortung propagiert wird.

2.1.2 Die Novemberrevolution – Brechts Arbeiten bis 1924

Die Soldaten des Lazaretts wählten Brecht in den Rat der Räterepublik. Er war dann tief enttäuscht vom Zusammenbruch der Novemberrevolution.

Lion Feuchtwanger, der damals als Dramaturg in München wirkte, erzählt, dass um die Jahreswende 1918 /19 ein junger Mann ihm das Manuskript einer Komödie gebracht habe, die den Titel „Spartakus“ trug, die dann aber, auf den Vorschlag Martha Feuchtwangers hin, in „Trommeln in der Nacht“ umbenannt wurde.¹ Für dieses Stück wurde dem jungen Autor 1922 der Kleist – Preis zugesprochen. Er rechnet darin mit dem Expressionismus ab, es sind schon V – Effekte eingebaut, es kündigt sich Brechts neue Theaterauffassung an.

Personen, die in den Münchener Jahren und kurz danach mit Brecht zusammenkamen, haben ihn als eine äußerst eigenwillige und auffallende Persönlichkeit in Erinnerung, seine Kleidung war lässig, sein Umgang in Gesellschaft ungezwungen, er verstand es, durch die anregende Art seiner Gesprächsführung einen großen Kreis um sich zu versammeln. Elisabeth Hauptmann, seine spätere Mitarbeiterin und Geliebte, erinnert sich an ihr erstes Zusammentreffen mit Brecht im Oktober 1924 in Berlin:

„ ... und sah einen sehr dünnen Menschen, der hin und her ging, mit Lederjacke, sehr freundlich, und der erzählte dann ein paar Geschichten. Die hatten ein Gesprächsthema - ... Theater, Proben.“²

Es wurde dann eine große Liebe und eine für beide fruchtbare Zusammenarbeit. Elisabeth Hauptmann beschäftigte sich nach Brechts Tod mit der Edition seiner Texte.

Brecht übte im allgemeinen eine große Anziehung auf Frauen aus, er hatte schon in ganz jungen Jahren ein uneheliches Kind mit Paula Banhofer (der *Bie* seiner Dichtung), führte eine kurze Ehe mit der Schauspielerin Marianne Zoff, der die Tochter Hanne entspross.³

¹ Ilja Fradkin, „Bertolt Brecht. Weg und Methode“, Philipp Reclam jun., Leipzig, 1974, S. 25

² aus Sabine Kebir: „Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht“, Aufbau – Verlag, Berlin, 1997, S. 25

³ siehe Ernst und Renate Schuhmacher: „Leben Brechts in Wort und Bild“, Henschelverlag, Berlin, 1978, S. 14 - 15

Durch seine beiden ersten Stücke hatte sich Brecht in ganz Deutschland einen Namen gemacht, als er 1922 sein drittes Drama „Im Dickicht der Städte“ schrieb, ein Stück, das die grenzenlose Einsamkeit des Individuums in der spätbürgerlichen Gesellschaft zeigt. Nicht einmal durch den Kampf gewinnt man Tuchfühlung zueinander.

Brecht probierte seine neue dramaturgische Konzeption auch als Bearbeiter und Regisseur, und zwar bei Marlowes „Leben Eduards II. von England“. Teamwork war charakteristisch für ihn, jeder Vorschlag wurde geprüft, alle Szenen unzählige Male besprochen und ausprobiert. Er verstand es, selbst aus mittelmäßigen Schauspielern überdurchschnittliche Leistungen herauszuholen. Shakespeare und Büchner waren ihm als Autoren Vorbilder.

In dieser Zeit knüpft er Freundschaften, die ein Leben dauern sollten. Es waren Männer, die ihm wertvolle Mitarbeiter wurden, wie z. B. der Bühnenzeichner Caspar Neher, der Maler George Grosz, der Regisseur Erich Engel, der Komponist Kurt Weill.

In der Lyrik dieser Jahre liebt Brecht noch immer den Vagantenton, François Villon und Arthur Rimbaud beeindruckten ihn besonders. In seinen Gedichten dringt das Bewusstsein der Endzeit durch, allerdings teilt Brecht mit den anderen Dichtern nicht die pathetischen Töne, der Weltuntergang kann ihn nicht aus der Ruhe bringen (siehe „Ballade vom armen B. B.“). Er versucht, kirchliche Formen als Kontrafrakturen für seine Gedichte säkularisierten Inhalts zu verwenden, wie z. B. im „Großen Dankchoral“. Dem Lob der unveränderbaren, gottgefühten Ordnung setzt er das Lob der Bewegung entgegen. Einen großen Gewinn zog er aus der Sprache Martin Luthers.

2.1.3 Erste Jahre in Berlin. Versuche für ein neues Theater.

Sammlung der Lyrik (1924 – 1927)

1924 erhielt Brecht vom berühmten Dramaturgen Max Reinhardt eine Berufung nach Berlin, wo er kein Unbekannter mehr war, da seine bis dahin geschriebenen Stücke hier schon aufgeführt worden waren. Hier schließt er neue Freundschaften und Bekanntschaften, z. B. mit den Brüdern Herzfelde (der eine, Wieland, wird als erster eine Sammlung von Brechts Lyrik herausgeben), mit Gottfried Benn, (von dem er sich später trennen wird), dem linksgerichteten Komponisten Hans Eisler, mit Helene Weigel, die er 1928, nach seiner 1927 ausgesprochenen Scheidung von Marianne Zoff heiraten wird.

Brecht richtet in dieser Zeit sein Hauptaugenmerk darauf, die veralteten Kunstformen zu ersetzen. Er setzt seine Hoffnung auf ein Publikum, das er mit dem Sportpublikum vergleicht. Die Kunst und das Theater im besonderen sollen Belehrung und Spaß bringen, und vor allem den Spaß vermisste er oft. Im Jahr seines Todes, im Januar 1956, richtete er einen Brief an seine dänische Übersetzerin und gewesene Geliebte Ruth Berlau, in dem es heißt: *„Heiterkeit ist der größte Teil aller Güte“¹*.

Sein erstes Lehrstück bringt Brecht 1926 mit der Komödie „Mann ist Mann“². Diese These, die er dem Stück voranstellt, wird im Verlauf der Handlung bewiesen. Es ist ein Antistück zu den großen klassischen Individualitätsdramen, der Individualitätsverlust in der modernen Welt wird zum Zentralthema.

1927 erscheint die „Hauspostille“, Brechts erster Gedichtband. Der Titel ist dem kirchlichen Bereich entlehnt, und soll durch das Aufeinanderprallen alter Formen und neuer Inhalte den Leser dazu anregen, ob diese alten Inhalte noch adäquat seien. Der tragende Hintergrund dieser Sammlung ist das diesseitsgerichtete Lebensgefühl Brechts, sein Verfechten des Glücksanspruchs des kleinen Mannes, seine energische Absage an transzendentalen Trost.

¹ aus Werner Hecht: „Brecht – Chronik. 1898 – 1956“. Zweite Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997, S. 1198

² Die Erstaufführung erfolgte am 25. 09. in Darmstadt. Vgl. Esslin: „Brecht. Das Paradoxe des politischen Dichters“, DTV, 1973, S. 52

2.1.4 Die Beschäftigung mit der marxistischen Lehre (1927 – 1929)

Zunächst wollte Brecht die großen sozialen Vorgänge darstellen, die objektive Wahrheit daraus sollte sich der Zuschauer selbst holen. Bald aber musste er feststellen, dass diese „objektive Wahrheit“ von Zuschauer zu Zuschauer durchaus subjektiv werden konnte. Es musste deshalb eine wissenschaftliche Methode der Weltbetrachtung und implizite auch Darstellung gefunden werden.

Wie Brecht aus der Rückschau sagte, sei er durch einen „Betriebsunfall“ zum Studium von Karl Marx gelangt: für sein Stück „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ habe er sich über das Funktionieren der Chicagoer Weizenbörse informieren müssen, und alle Informationen, die er erhalten habe, hätten nichts getaugt. So habe er dann zu Marx gegriffen, um den ganzen Börsenmechanismus von Grund auf begreifen zu lernen.

Brecht suchte in dieser Zeit zur „Marxistischen Arbeiterschule“ (wo Korsch, ein spätes Opfer des Stalinismus, sein Lehrer war), er erkannte, dass die soziologische Betrachtungsweise der Literatur die einzig fruchtbringende sei. Es sei nicht wichtig, so glaubte er danach, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht, sondern ob es richtig oder falsch sei. Von ökonomischen Überlegungen her kam er also zur Forderung nach einer neuen künstlerischen Form¹.

In dieser Zeit vervollkommt Brecht seine Auffassung vom epischen Theater. Während er in den vergangenen Jahren, wie man sah, mehr Gewicht auf die unterhaltende Rolle des Theaters gelegt hatte, so unterstrich er nun dessen belehrende Rolle, es sollte an die Ratio des Zuschauers appellieren.

Das „Theater am Schiffbauerdamm“ bot Brecht die Heimstätte, wobei die Weigel ihm dabei half, seinem neuen Theaterstil zum Durchbruch zu verhelfen. Den Welterfolg erlangte er mit der 1928 erfolgten Aufführung der „Dreigroschenoper“ (die allerdings noch weitgehend dem „kulinarischen Theater“, wie er es nannte, verpflichtet war). Die Sphäre der Gauner und Bettler wurde als eine Kehrseite der wohlhabenden Welt gezeigt, aber das Publikum amüsierte sich wie im guten alten Illusionstheater, ohne sich im Stück zu erkennen. Brecht erkannte die Mängel des Stückes und versuchte später im „Dreigroschenroman“ die Stoßrichtung der sozialen Satire zu profilieren.

1930 erschien „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, das Stück enthielt von Kurt Weill vertonte Gedichte aus der „Hauspostille“ (z. B. „Die Liebenden“, eines der schönsten

¹ Kurt Böttcher, a. a. O., S. 43

Liebesgedichte Brechts). Es geht auch hier um die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen.¹ In Parabelform wurde eine negative Utopie der kapitalistischen Wirklichkeit dargestellt: in der Stadt Mahagonny kann man für Geld alles haben, das größte Verbrechen aber ist Besitzlosigkeit.

Im selben Jahr erscheint sein zweiter Gedichtband, „Lesebuch für Städtebewohner“, in dem noch immer der pessimistische Grundton, sich den bestehenden Verhältnissen zu beugen, vorherrscht, und in dem Ausnahmefälle der Städtebewohner gezeigt werden.

2.1.5 Die Lehrstücke (1929 – 1932)

1929 / 1930 entstand „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“, worin Brecht mit seiner jugendlichen Verehrung für die Neue Welt abrechnet. Die ironische Wirkung wird erzielt aus der Brechung zwischen klassischer Form und merkantilen Inhalten (die Fleischmakler deklamieren in fünffüßigen Jamben).

Einige Schriftsteller versuchten in dieser Zeit Werke mit Gebrauchswert zu schreiben. Da dieses ein älteres Anliegen Brechts war, schloss er sich ihnen an. So schrieb er 1929 ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen, „Der Ozeanflug“ benannt (von Paul Hindemith und Kurt Weill vertont) und das „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ (die Musikfestspiele fanden in Baden statt). Im gleichen Jahr entstand, nach dem Vorbild eines japanischen No – Spiels, „Der Jasager und der Neinsager“. Der neue Zweck, dem sich dieses Theater unterwerfen sollte, hieß Pädagogik. Brecht hatte erkannt, dass das alte Publikum verdorben war, aber ein neues musste erst erzogen werden. Er arbeitete in dieser Zeit mit Laiengruppen, mit Chören und Agitgruppen, weil er überzeugt davon war, dass sich unverbildete Laien besser zum Spielen seiner Rollen eignen würden. 1930 entstand das Lehrstück „Die Maßnahme“, in dem Brecht den Arbeitern ein bestimmtes eingreifendes Verhalten vorführen wollte: übereiltes Handeln könne die Revolution gefährden und müsse verurteilt werden. Das Stück rief einigen Wirbel hervor, denn vor dem Hintergrund des stalinistischen Terrors in der Sowjetunion war ein Aufruf zur Selbstdisziplinierung bis zur physischen Preisgabe mehr als bedenklich. Im selben Jahr folgte das Stück „Die Ausnahme und die Regel“ und 1934 sein letztes Lehrstück „Die Horatier und die Kuratier“, denn Brecht hat diese Kunstform später nicht mehr verwendet. Er musste einsehen, dass diese

¹ Marianne Kesting, a. a. O., S. 49

verallgemeinerten und abstrahierten Thesen ihre Wirkung auf das Publikum verfehlten. So griff er zu individualisierten Typen, die aber repräsentativ für ihre Klasse waren, wie z. B. „Die Mutter“ (nach Maxim Gorki), über den Typ der Arbeiterfrau, die politisch geschult wird und sich schließlich zu einer aktiven Kämpferin für die Sache ihrer Klasse entwickelt.

2.2 Im Exil

2.2.1 In Dänemark

Brecht hat fast ein Drittel seines Lebens in der Verbannung verbracht. Von 1933 bis 1948 hat er ein Dutzend Länder durchstreift, ständig ein Gehetzter, ein den bürgerlichen Regierungen Unwillkommener. Die Nazis hatten ihm seine Einkünfte gesperrt, und so war er oft auf die Mildtätigkeit von Freunden angewiesen. Er umkreiste zunächst Deutschland, in der Hoffnung, dass der braune Spuk bald ein Ende nähme. Die Tschechoslowakei, Österreich und Frankreich können ihm nur vorübergehend zur Heimstatt werden, da diese Länder von Hitler besetzt wurden. In der neutralen Schweiz konnte er sich wegen ökonomischer Schwierigkeiten nicht halten. So musste er nach Norden ausweichen und fand für einige Jahre Zuflucht in Skandinavien. Brecht hatte in seinem Stück „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“, das er schon 1932 begonnen hatte, auf die Gefahr des Nationalismus im Allgemeinen und des Faschismus im Besonderen aufmerksam gemacht.

Zunächst lebte Brecht und seine Familie in einem kleinen Ort in Dänemark, der durch den Zyklus „Svendborger Gedichte“ bekannt wurde. Brecht versuchte in diesen Jahren, die zersplitterten Kräfte der Emigration im Eintreten gegen die Nazis zu mobilisieren. So schrieb er für den Deutschen Freiheitssender die Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. Seine „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ wurden als „*praktischer Wegweiser für Erste Hilfe*“ nach Deutschland eingeschmuggelt. Er beteiligte sich an den Schriftstellerkongressen zur Verteidigung der Kultur (1935 in Paris und 1937 in Madrid), war Mitglied im Hauptverband des deutschen PEN – Clubs, und redigierte zusammen mit Lion Feuchtwanger und Willi Bredel ab 1936 die in Moskau erscheinende Zeitschrift „Das Wort“. Dem Kampf der Republikaner gegen Franco war der Einakter „Die Gewehre der Frau Carrar“ gewidmet.

Da ihm keine Bühnen zur Verfügung standen, versiegte seine Dramenproduktion fast vollständig. Er arbeitet hingegen an zwei Romanen, dem „Tui – Roman“ und „Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar“, der einen zur Einsicht gelangen lässt, dass die Politik nur die Fortführung der Geschäfte der Mächtigen mit anderen Mitteln ist.

1938 / 1939 entstand unter dem Eindruck der Meldung von der Uranspaltung das Stück „Leben des Galilei“.

2.2.2 In Schweden

Brecht fühlte sich durch den Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und Dänemark bedroht und wich nach Schweden aus. Da er keinen deutschen Pass mehr besaß, musste er der Einladung zu einem Vortrag Folge leisten, um hierher zu gelangen.

1939 entstand sein vielleicht größtes Stück, „Mutter Courage und ihre Kinder“, von der Marketenderin, die ihren „Schnitt“ aus dem Krieg machen will und dabei alle ihre Kinder verliert. Sie selbst bleibt unbelehrbar, nicht aber der Zuschauer, hoffte Brecht. Aus Texten und Bildausschnitten stellt Brecht die „Kriegsfibel“ zusammen, der 1939 der Radiotext „Das Verhör des Lukullus“ folgt.

1940 wurde Dänemark und Norwegen von Hitlerdeutschland besetzt und Brecht fühlte sich in Schweden bedroht, deshalb nahm er die Einladung einer finnischen Schriftstellerin an.

2.2.3 In Finnland

In der finnischen Waldeinsamkeit lebte Brecht 13 Monate lang, nahm aber Anteil an den Ereignissen in Europa. Mit dem Kampf der Résistance beschäftigt er sich in dem Stück „Die Geschäfte der Simone Machard“, das aber erst in Amerika, in Zusammenarbeit mit Lion Feuchtwanger, fertiggestellt wurde. Ebenfalls in Finnland entstand die Komödie „Herr Puntila und sein Knecht Matti“.

In der Ruhe und Abgeschiedenheit des finnischen Exils schreibt er auch die Kernstücke seiner theatertheoretischen Arbeiten, den „Messingkampf“ und das „Kleine Organon für das Theater“. Das Drama „Der gute Mensch von Sezuan“, 1930 in Berlin begonnen, wurde hier fortgeführt, ohne beendet zu werden. Da seine Gastgeberin das Gut verkaufen musste, zog Brecht nach Helsinki, wo er in wenigen Wochen das Parabelstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ niederschrieb.¹ In einer Zeit, als Hitler die Weltherrschaft anstrebte, schreibt Brecht, dass Uis (alias Hitlers) Aufstieg aufhaltsam sei.

Da ihm, angesichts der politischen Lage, auch der Boden in Finnland zu heiß wurde, suchte er um mexikanische Pässe an, seine lungenkranke Mitarbeiterin und Geliebte, Margarete Steffin, erhielt aber die Einreise nicht, so dass man sich um das amerikanische Visum bewarb. Die Sowjetunion erteilte das Transitvisum und man machte sich auf den Weg. Margarete Steffin musste, wegen ihres bedenklichen Gesundheitszustandes, in Moskau zurückgelassen werden, wo sie bald darauf starb. Dieses war ein dunkler Moment in der Biographie Brechts, den ihm viele zum Vorwurf machten. Erstens seine politische Inkonsequenz, er hätte als Sympathisant des Kommunismus in der SU bleiben müssen (wo allerdings schon einige Freunde von Stalin massakriert worden waren), zweitens sein menschliches Versagen gegenüber seinem „*kleinen Soldaten der Revolution*“, seiner Mitarbeiterin „*MS*“, wie er sie in einem Gedicht nennt.

¹ Martin Esslin, a. a. O., S. 103

2.2.4 In den USA

Hier herrschte Frieden. Brecht fand in Kalifornien viele seiner Münchner Freunde wieder (z. B. die Feuchtwangers), aber nirgends wurde ihm, wie er selbst bekannte, das Leben so schwer wie hier:

„Jeden Morgen mein Brot zu verdienen

Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.

Hoffnungsvoll reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer“ (Hollywood)

Seine Stücke konnten nicht aufgeführt werden und er musste sich seinen Lebensunterhalt durch das Verfassen von Drehbüchern verdienen. Über die Unhaltbarkeit dieser Situation und über sein Unbehagen am Hollywooder Filmbetrieb klagt er in seinem „Arbeitsjournal“.

Als die Tage des Hitlerregimes gezählt waren, denkt Brecht schon an den Wiederaufbau in seiner Heimat. Sein bedeutendstes Drama dieser Zeit ist der optimistische „Kaukasische Kreidekreis“, ein Hohelied auf die Menschlichkeit der unteren Schichten. Dieses war das zwölfte Stück, das nicht aufgeführt werden konnte. Wer Brechts Arbeitsweise kannte, konnte von diesen Dramen sagen, dass sie nicht vollständig seien, weil sie ihren letzten Schliff immer erst auf der Bühne erhielten. Bloß „Leben des Galilei“ konnte in der Interpretation des amerikanischen Schauspielers Charles Laughton aufgeführt werden.

Nach dem Krieg konnten die deutschen Emigranten die USA zunächst nicht verlassen, weil man sie auf ihre Loyalität hin prüfen wollte. Brecht mußte auch vor den Ausschuss wegen Unamerikanischer Betätigung, worunter in seinem Fall Kontakte mit der SU (der „kalte Krieg“ hatte schon begonnen) und kommunistische Agitation durch seine Werke zu verstehen waren. Durch geschickte Antworten zog sich Brecht vor einer Kommission, die keines seiner Werke kannte, aus der Affäre.¹

¹ Martin Esslin, a. a. O., S. 118

2.2.5 In der Schweiz

Im November 1947 ließ sich Brecht zunächst in der Schweiz nieder. Die Einreise nach Deutschland sollte zu einem Problem werden. Hitler hatte ihn staatenlos gemacht, die USA wollten seine provisorischen Ausweispapiere nicht verlängern und ihn auch nicht durch ihre Besatzungszone nach Berlin reisen lassen. Da erhielt Helene Weigel eine Einladung nach Ost – Berlin, da die Courage zu spielen. Ein Freund (der Komponist Gottfried von Einem) vermittelte den Antrag um die österreichische Staatsbürgerschaft, was das Auslaufen der Wohnungsberechtigung in der Schweiz und damit auch die Erlangung von Ausreisepapieren nach sich zog. Er erhielt die oben erwähnte Staatsbürgerschaft und die sowjetische Militäradministration genehmigte den Aufenthalt in Ost – Berlin, wo Brecht mit seiner Familie am 22. Oktober 1948 eintraf.

Er brauchte sofort eine Rolle für die Weigel, die so lange pausiert hatte, und so schrieb er eine Bearbeitung nach der Hölderlinschen Übersetzung der „Antigone“ des Sophokles. Mit der Herausgabe des Antigonemodells fordert Brecht wissenschaftlich denkende Regisseure und Schauspieler. Er schreibt auch ein eigenes Stück und zwar „Die Tage der Kommune“, in dem erstmalig, das ganze Volk der Held ist. Brecht ging nun daran, für die neuen Verhältnisse neue Formen zu suchen. Er verwehrt sich wiederholt gegen den Vorwurf des Formalismus, den er als lächerlich empfand. So erinnert sich Hans Mayer an einen Ausspruch, den Brecht bei einem Frühjahrsspaziergang 1954 in Amsterdam tat:

„ ... wenn ich zwei von diesen Häusern auf unserer Bühne abbilden lasse, wird man es zur Not noch hinnehmen. Wenn ich vier von ihnen ins Bühnenbild nähme, ist es bereits wieder Formalismus.“¹

¹ Hans Mayer, „Brecht“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1996, S. 12

2.3 Brecht in der Deutschen Demokratischen Republik

Die Niederlassung in der DDR war die Konsequenz seiner politischen Auffassungen, er hatte vor allem das Gefühl, er werde gebraucht. Dass er nicht mit allem zufrieden war, soll nicht verschwiegen werden. Dass Brecht nicht ein geduldiger Untertan eines Staates sein konnte, belegt eine Eintragung aus dem Jahr 1932 in sein „Arbeitsjournal“, in der er bekennt, dass er ein schwer beherrschbarer Mensch sei und die Gesetze nur als vorläufige und sich verändernde Vorschläge ansehe. Ihm schwebte eine Gesellschaft der Selbstregierung und der freien künstlerischen Kommunikation vor, die in dem politischen System, in dem er lebte, nicht verwirklicht werden konnte. Herta Ramthun, die Herausgeberin des Bandes „Tagebücher 1920 – 1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920 – 1954“, gibt aus dem Jahr 1952 folgende Äußerung Brechts an:

„Von Natur aus bin ich ein schwer beherrschbarer Mensch. Autorität, die nicht durch meinen Respekt entsteht, verwerfe ich mit Ärger und Gesetze kann ich nur als vorläufige und fortwährend zu ändernde Vorschläge, das menschliche Zusammenleben regulierend, betrachten.“¹

Brecht konnte im „Theater am Schiffbauerdamm“ sein „Berliner Ensemble“ ins Leben rufen, das trotz seiner Umstrittenheit doch in der ganzen Welt Aufsehen erregte. Hier sammelte er wertvolle Mitarbeiter um sich, einige aus alten Tagen, wie Caspar Neher, Erich Engel, Hans Eisler, Paul Dessau, Helene Weigel, Ernst Busch, Erwin Geschonnek; andere, junge (wie z. B. Manfred Werkwerth, Regine Lutz usw.) die seine Arbeit nach seinem Tod fortführten.

Brecht stürzte sich mit seiner ganzen Arbeitskraft auf die Theaterarbeit. Er hatte nun endlich eine Bühne, wo er seine Theaterkonzeption experimentieren konnte. Er führte alle in der Emigration entstandenen Dramen auf: „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, „Mutter Courage und ihre Kinder“, „Leben des Galilei“, „Der Kaukasische Kreidekreis“, „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“, brachte aber auch Inszenierungen und Bearbeitungen anderer Stücke, wie z. B. „Der Hofmeister“ (nach Reinhold Lenz). Mit diesem Repertoire bespielte er ganz Europa (auch Bukarest) mit Erfolg. Es lag in seiner Absicht, auch durch Regiearbeit sein Hauptanliegen durchzuführen: die Zuschauer sollten einen Einblick erhalten

¹ Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, 1976, S. 216

in die Zusammenhänge des gesellschaftlichen Mechanismus und sollten zum Schluss gelangen, dass diese Zustände zu beseitigen seien. Er äußerte sich in Presse, Rundfunk, bei Rundtischgesprächen und Interviews immer wieder geduldig über das Wesen seiner Kunst, besonders des epischen Theaters. Auf Brechts Bühne wurde alles ins Sichtbare getragen, das Mimisch – Gestische nahm gegenüber dem gesprochenen Wort einen größeren Raum ein, die Gesten sollten nicht die Worte begleiten und unterstreichen, sondern die Sätze in kontrapunktischer Weise andeuten.

Brechts Wort hatte großes Gewicht. Zu dem als kompromisslos Bekannten kamen Menschen aus Ost und West, um seine Meinung zu hören. Mit theoretischen Arbeiten wie z. B. den „Notizen zur Barlachausstellung“ beteiligt sich Brecht an den Kunstdiskussionen jener Zeit.

Im Sommer 1953 schrieb er in seinem Gartenhaus in Buckow bei Berlin einen Zyklus von 20 Gedichten, die den Titel „Buckower Elegien“ erhielten. Das Persönliche war verflochten mit dem Gesellschaftlichen, die Natur trat wieder auf, aber sie stand im produktiven Gegensatz zur Gesellschaft.

Die Theaterarbeit am Berliner Ensemble: Brecht inszenierte „Leben des Galilei“ mit Ernst Busch in der Hauptrolle. Nach seinem Tod hat Erich Engel die Inszenierung fortgesetzt. Es wurde Brecht vorgeworfen, sein Galilei und der historische seien nicht identisch, aber es sollte kein historisches sondern aktuelles Stück sein. Brecht vermittelt die Erkenntnis, dass trotz Galileis Verrat eine neue Zeit angebrochen ist: der Einzelne kann die Entwicklung behindern, aber er kann sie nicht aufhalten.

Die Regiearbeit: Statt der gewohnten naturalistischen Illusionsbühne wurde eine Auswahl des Wesentlichen gebracht. Obwohl alles gesagt wird, geht der Zuschauer unruhig nach Hause, gezwungen, nachzudenken. Nichts ist dem Zufall überlassen, alles ist der Aufgabe untergeordnet, die Fabel zu erzählen. Brecht redigierte seine Stücke so, dass man auch nach der zehnten Vorstellung etwas Neues finden konnte. Das Hauptproblem Brechts war die ästhetische Lösung der neuen Fragen, die mit der Einführung der materialistischen Dialektik in die Theaterarbeit begannen. Für ihn war das Theater kein Tempel der Kunst, sondern eine Werkstatt. Die Produktion wurde zum Gegenstand der Darbietung, also konnte auch mit einer produktiven Haltung des Zuschauers gerechnet werden. Es wurden Tonbandaufnahmen und

Fotografien seiner Regiearbeit aufgezeichnet. Da das „Berliner Ensemble“ auf Massenwirkung ausgerichtet war, wurden die ersten sechs Aufführungen des Theaters in dem Buch „Theaterarbeit“ vereinigt. Da Brechts Mitarbeiter von 1933 inzwischen selbst Meister geworden waren und, nach anfänglicher Mitarbeit, das Ensemble verließen, arbeitete er vor allem mit jungen Leuten zusammen, zu denen sich natürlich ein Lehrer – Schüler Verhältnis herausbildete. Er gab jedem auf dessen Person abgestimmte Ratschläge.

Am 10. August 1956 fühlte sich Brecht während einer Probe sehr müde (er litt ein Leben lang an einem Herzleiden), sein Zustand verschlechterte sich rasch, so dass er in der Nacht vom 14. zum 15. August an einem Herzinfarkt starb, trotz der Behandlung durch ausgezeichnete Ärzte, unter anderem auch seines Jugendfreundes Otto Müllereisert. Er wurde auf dem alten Hugenottenfriedhof unter den Fenstern seiner Wohnung beerdigt. Auf seinen Wunsch hin wurden auf seinem Begräbnis keine Reden gehalten. Sein Vermächtnis ist enthalten in dem Gedicht „An die Nachgeborenen“:

*„... Ach wir,
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.
Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unser
Mit Nachsicht.“*

3. Das epische Theater Brechts

Brecht sah den Fehler ein, seine Theaterabsichten zu ausführlich beschrieben zu haben, so dass die Leute Begriffe wie „episches Theater“ eher aus der Lektüre seiner Traktate kannten und vielleicht weniger aus der Analyse der Aufführungen.

„Sehen sich die Kritiker mein Theater an, wie es die Zuschauer ja tun, ohne meinen Theorien zunächst dabei Gewicht beizulegen, so würden sie wohl einfach Theater vor sich sehen, Theater, wie ich hoffe, mit Phantasie, Humor und Sinn und erst bei der Analyse der Wirkung fiele ihnen einiges Neue auf – das sie dann in meinen theoretischen Ausführungen erklärt finden könnten.“¹

Die oberflächliche Kenntnis von Brechts Theatertheorien setzte zahlreiche Fehlinterpretationen derselben in Umlauf, so dass er sich genötigt sah, dagegen Stellung zu nehmen: es wurde ihm z. B. vorgeworfen, dass die Theorie über das epische Theater abstrakt und intellektualistisch sei, worauf er erwiderte, dass sie im Gegenteil sehr realitätsbezogen und in einer langjährigen Theaterpraxis entstanden sei. Außerdem warf man ihm vor, seine Ideen seien nicht neu. Brecht bekennt sich zur Nachfolge Kants und Hegels, deren Ansichten denjenigen einiger Pseudomarxisten, welche die Klassiker des Marxismus nicht verstanden haben, überlegen sind. Dem Einwand, dass seine Theatertheorien nur auf Deutschland beschränkt bleiben könnten, begegnet er mit der Erwiderung, dass einerseits sein episches Theater von den Nazis als „undeutsch“ bezeichnet wurde, andererseits die in vielen Ländern ähnlichen kapitalistischen Verhältnisse eine Angleichung auch der Problematik erlaube.²

Beginnend mit der Mitte der zwanziger Jahre beschäftigte sich Brecht mit dem Problem des epischen Theaters. Die Begriffsbestimmung wurde nach und nach immer präziser: 1927 gesteht er, dass sie noch weitgehend unentwickelt sei³ und einigen Schwierigkeiten begegne. Vor allem in den seit 1930 erschienenen „Versuchen“ entwickelt der Autor diese Theorie parallel und nach Verallgemeinerung mit seiner Theaterpraxis. Dadurch war der Begriff einer ständigen Erweiterung und Veränderung unterworfen.

¹ Brecht, „Episches Theater“, in Werner Hecht (Hrsg.): „Bertolt Brecht. Schriften über Theater“, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1977, S. 20

² Brecht, „Kleine Liste der beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 17

³ Brecht, „Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 75

Beginnend mit dem Jahr 1926, als er sich dem Marxismus zuwandte, suchte er nach Formen, seine neugewonnenen Erkenntnisse auszudrücken. Mit den Formen der alten Stücke konnte die widerspruchsvolle Entwicklung der Wirklichkeit nicht mehr erfasst werden, also mussten für die neuen Stoffe auch neue Formen her:

„Das erste ist also: die Erfassung der neuen Stoffe, das zweite: die Gestaltung der neuen Beziehungen. Grund: die Kunst folgt der Wirklichkeit. Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte (...) Schon zur Dramatisierung einer simplen Pressenotiz reicht die dramatische Technik der Hebbel und Ibsen bei weitem nicht aus.“¹

Der Begriff zirkulierte unter den damaligen linksorientierten Künstlern: Feuchtwanger nannte seinen „Thomas Wendt“ (1918) einen „dramatischen Roman“, 1924 inszenierte Piscator „Die Fahnen“ von Alfons Paquet mit dem Untertitel „episches Drama“.²

In der Aufdeckung der gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten mit den Mitteln der Kunst und der gesellschaftlichen Aufklärung des Publikums, darin sah Brecht die Hauptaufgabe des epischen Theaters. Es sollte dem Zuschauer proletarisches Klassenbewusstsein aneignen, ihn lehren, komplizierte Erscheinungen des Lebens zu analysieren und zu begreifen, ihn politisch aktivieren und sein soziales Verhalten in richtige Bahnen lenken, ihm die Überzeugung geben, dass die Umgestaltung der Gesellschaft und die Umerziehung der Menschen auf der Grundlage von Vernunft möglich sei.

Ein Beispiel natürlichen epischen Theaters ist (der Ansicht Brechts nach), die Schilderung eines Verkehrsunfalls an der Strassenecke³, wo ein Zeuge den Hergang rekonstruiert. Der Vorgang ist offenbar kein Kunstvorgang, kann praktisch von jedem durchgeführt werden und muss niemanden in seinen Bann ziehen oder aus dem Alltag in eine höhere Sphäre heben, der Passant an der Straßenecke braucht nicht über besonders suggestive Fähigkeiten zu verfügen. Die Illusion, dass sich das Ereignis vor unseren Augen abspiele, wird ausgelassen, es ist bloß die Wiederholung eines schon stattgefundenen Unfalls und, um es auf die Ebene des Theaters zu transponieren – das Theater muss nicht verbergen, dass es Theater ist. Der Demonstrierende ist nicht verpflichtet, sein Erlebnis beim Unfall darzustellen, muss seinen Schrecken dabei nicht produzieren, ist nicht auf die Erzeugung von reinen Emotionen aus. Die Demonstration hat eine gesellschaftlich – praktische Bedeutung (z. B. sollen durch sie künftige Unfälle vermieden werden). Der Zweck der Demonstration

¹ Brecht, „Über Stoffe und Form“, 1929, in Werner Hecht, a. a. O., S. 102

² Ilja Fradkin, a. a. O., S. 72

³ Brecht, „Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 158

bestimmt die Vollständigkeit der Nachahmung: es kann beispielweise wichtig werden, dass der Passant angerufen wurde, in diesem Fall imitiert er die Stimme des Rufenden. Die Demonstrationsaufgabe an der Straßenecke gibt Gelegenheit für eine vielseitige Abbildung der Menschen. Bei der Imitation müssen gewisse Schranken anerkannt werden. Der Aufwand wird aus dem Zweck gerechtfertigt: die Demonstration wird z. B. von der Frage des Schadenersatzes beherrscht (der Chauffeur befürchtet Entlassung oder Inhaftierung, der Verletzte die Spalkkosten). Hierbei tritt auch das soziale Feld in Erscheinung, wobei die Charaktere besser gezeichnet werden können. Der Charakter wird aus den Handlungen abgeleitet und nicht umgekehrt. Dabei interessiert nicht der ganze Charakter, sondern nur die unfallerzeugenden oder unfallbehindernden Eigenschaften. Die Frage der Grenzfälle wird dabei akut: in welcher Situation gibt der Demonstrant z. B. die Antwort des Chauffeurs, er sei vom langen Dienst übermüdet gewesen, wieder (wenn er beispielweise den Fahrer angreift, weil sie zu wenig tun, um ihre Arbeitszeit zu verkürzen). Das heißt, der Schauspieler muss einen Standpunkt haben. Er muss Demonstrant bleiben, es darf nicht zu einer restlosen Verwandlung in die demonstrierende Person kommen, die Meinung und die Gefühle von Demonstrant und Demonstriertem sind nicht gleichgeschaltet. Die Einführung des Verfremdungseffektes, der uns die Vorgänge als nicht natürlich darstellt, wird notwendig; ob zum Beispiel der Passant zuerst den linken oder den rechten Fuß auf die Straße gesetzt habe, in diesem Streit, in der Hervorhebung des Teilvorgangs durch den Demonstranten, tritt der V-Effekt auf, indem der Passant seine Demonstration mit Erklärungen unterbricht.

Natürlich ergibt sich bei dieser Demonstration die Frage nach dem Kunstwert des epischen Theaters. Dieses Theater ist auf ein gesellschaftliches Unternehmen zurückzuführen, dessen Beweggründe, Mittel und Zwecke praktisch sind. Auch bei der Straßenszene sind künstlerische Fähigkeiten wirksam, ohne Artistik, Phantasie, Humor und Mitgefühl kommt man auch hier nicht aus, Unterhaltung und Belehrung wird ebenfalls angestrebt, es besteht eigentlich kein großer Unterschied zwischen dieser Demonstration und dem Theater. So kann z. B. auch während der Demonstration an der Straßenecke eine Fabel erfunden werden: der Demonstrant kann zum Beispiel sagen: „*Der Unfall wäre nicht passiert, wenn sich der Passant so und so benommen hätte*“. Dabei führt er diese Situationen vor, das heißt, er erfindet sie, er fabuliert. Dieses Erfinden kann sogar so weit gehen, dass er eine Dialogsituation zwischen mehreren Personen vorführt. Masken und Verkleidungen müssen auch nicht vermisst werden: hatte der Passant einen Bart, kann man ihn zum Beispiel mittels Fingerauflegen markieren, man kann sich eine Mütze aufsetzen und sie schief tragen, zum

Zeichen, dass der Fahrer betrunken war usw. Bei der Verkleidung soll man aber nicht zu weit gehen, es soll nicht die Identifizierung mit der zu imitierenden Person angestrebt werden.

Indem die Straßenszene als Grundmodell epischen Theaters betrachtet wurde, teilte man ihr deutliche gesellschaftliche Funktionen zu und stellte für das epische Theater Kriterien auf, nach denen bemessen werden konnte, ob es sich um einen sinnvollen Vorgang handelte. Dieses Grundmodell hat eine praktische Bedeutung: es setzt den Spielleiter in die Lage, beim Aufbauen einer Vorstellung mit oft schwierigen Teilfragen eine Kontrolle auszuüben, ob die gesellschaftliche Funktion des Gesamtapparates noch intakt ist.

In dem Aufsatz „Vergnügungstheater oder Lehrtheater“ (1936)¹ arbeitet Brecht den Gegensatz zwischen dem aristotelischen und dem epischen Theater heraus. Das Wesen des aristotelischen umreißt er folgendermaßen: es wolle die Emotionen des Zuschauers beherrschen und ihn durch Furcht und Mitleid zur Katharsis führen. Er soll sich ungestört dem Bühnengeschehen hingeben und den Unterschied zwischen Leben und Bühnenhandlung aus den Augen verlieren. Demgegenüber soll das epische Theater an den Verstand appellieren und beleben, soll die Bedingungen einhalten, unter denen der Zuschauer die Kontrolle über seine Gefühle bewahrt, dieser soll im Vollbesitz seines klaren Denkens sich nicht gefangen nehmen lassen von der illusionierenden Wirkung der Bühnenhandlung, er soll beobachten, denken, seinen prinzipiellen Standpunkt bestimmen und Entscheidungen fällen können.

Aus dem Jahr 1930 stammt ein Schema, in dem Brecht die dramatische Form des Theaters der epischen gegenüberstellt:

Dramatische Form des Theaters

- die Bühne verkörpert einen Vorgang
- verwickelt den Zuschauer in Aktion und verbraucht seine Aktivität
- ermöglicht ihm Gefühle
- vermittelt ihm Erlebnisse
- der Zuschauer wird in die Handlung hineinversetzt
- es wird mit Suggestion gearbeitet

Epische Form des Theaters

- sie erzählt ihn
- macht ihn zum Betrachter, weckt aber seine Aktivität
- erzwingt von ihm Entscheidungen
- vermittelt ihm Kenntnisse
- er wird ihr gegenübergestellt
- es wird mit Argumenten gearbeitet

¹ Brecht, „Vergnügungstheater oder Lehrtheater“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 150

- die Empfindungen werden konserviert
- sie werden bis zu Erkenntnissen getrieben
- Spannung auf den Ausgang
- Spannung auf den Gang¹

In derselben Tabelle hat er einen Nachtrag, in dem er die schroffe Gegenüberstellung der beiden Theaterformen etwas abschwächt.

Von einer bestimmten Theatersituation seiner Zeit ausgehend, hat er fraglos über das Ziel hinausgeschossen, wenn er das aristotelische Theater in Bausch und Bogen verwirft, denn es ist fraglich, ob beispielweise bei den Klassikern die Emotionen den Verstand trüben. Brecht hat das empfunden und ist darauf zu sprechen gekommen: er habe eigentlich viele alte Regeln des aristotelischen Theaters übernommen, aber dadurch, dass er dieses nicht besonders hervorgehoben habe, sei man zur Ansicht gekommen, dass er auch sie habe abschaffen wollen.²

Die Gegenüberstellung von Ratio und Gefühl wurde von vielen missverstanden, man machte es Brecht zum Vorwurf, dass er das Gefühl ausklammern wolle. In der „Kleinen Liste der beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater“ reiht er diese Auffassung unter die Fehlinterpretationen seiner Theorie ein.³ Das epische Theater, so führt er aus, bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie. Vernunft in die Theaterpraxis zu bringen, heißt nicht, Gefühle auszurotten. Beim Zuschauer sollen gerechte und sozial produktive Gefühle herangebildet werden. In einem Gespräch mit Friedrich Wolf (1949) kommt Brecht noch einmal auf das Problem zu sprechen und bejaht auch diesmal die Erzielung von Emotionen der aktiven Handlung (Gerechtigkeitsgefühl, Freiheitsdrang usw.).⁴ Emotionen sollen sich aus der verstandesmäßig gewonnenen Einsicht ergeben.

Die Betonung der Ratio bei Brecht hat historische Gründe: die zwanziger Jahre waren vom Irrationalismus gekennzeichnet und in den dreißiger Jahren, während der faschistischen Hysterie, wurde an dunkle, blinde Instinkte appelliert.

1936 führt Brecht noch einmal eine Gegenüberstellung des dramatischen und epischen Theaters durch⁵:

¹ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band II, a. a. O., S. 123

² Brecht, „Episches Theater“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 19

³ Brecht, „Kleine Liste ...“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 17

⁴ Ilja Fradkin, a. a. O., S. 79

⁵ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band II, a. a. O., S. 59 f.

„Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst: das ist alles selbstverständlich. Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: das hätte ich nicht gedacht. So darf man es nicht machen. Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. Das muss aufhören. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.“

Das Lachen über den Weinenden muss nicht als Zynismus ausgelegt werden, es soll nur in krasser Form Brechts Distanzierung versinnbildlichen.

Im „Kleinen Organon für das Theater“ beschäftigt er sich mit dem Fabelbau seiner Stücke. Die materialistische Dialektik auf dem Theater behandelt die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse, stellt sie in ihrer Widersprüchlichkeit dar und diese Widersprüche müssen auch von der Stückfabel eingefangen werden. Genau wie im aristotelischen Theater haben wir die Einheit der Handlung, aber es erfolgt nicht eines aus dem anderen (zumindest nicht so direkt) wie dort: für die Courage zum Beispiel ist der Verlust ihrer drei Kinder jeweils ein Höhepunkt, aber nach keinem kommt es zum Handeln.

Das Schicksal der Personen entwickelt sich nicht aus der Anfangssituation sondern entscheidet sich immer wieder neu: Eilif beraubt und erschlägt Bauern und wird dafür das erstemal gelobt und das zweitemal fusiliert. Die Kausalität der Fabel entwickelt sich nicht aus der Leidenschaft einer Person, auch Mitleid und Furcht haben im epischen Theater keinen Platz (man soll sich weder mit der Courage noch mit dem Galilei identifizieren). Die Gesetzmäßigkeit der Fabeln kann nur aus dem Zusammenhang der in ihnen dargestellten Gesellschaft erklärt werden.¹ Die Gegner auf dem Theater sind nicht mehr so leicht gegenüberzustellen, die persönliche Feindschaft spielt eine geringere Rolle als im aristotelischen Theater, die Helden werden mit dem ökonomischen System konfrontiert. Kein unerkanntes Schicksal, sondern nachprüfbare ökonomische Verhältnisse werden für Millionen entscheidend. Die Personen treten wohl als Individuum auf, aber auch als Repräsentant einer Klasse; die gesellschaftlichen Beziehungen mussten durchschaubar gemacht werden. Brecht wollte die großen Stoffe der Gegenwart für die Bühne erobern, um die Ursachen der Probleme aufzudecken und zu zeigen, dass die Kunst die Welt nicht nur interpretieren sondern auch

¹ Käthe Rüllicke – Weiler: „Die Dramaturgie Brechts“, a. a. O., S. 88

verändern müsse. Die Wirklichkeit als historischer Prozess konnte nur mit Hilfe des epischen Theaters dargestellt werden.

Die Fabel ist nicht mehr ein einheitliches Ganzes, ihr Verlauf ist diskontinuierlich, damit einzelne Teile herausgelöst und mit der Wirklichkeit verglichen werden können. Es folgt nicht eines aus dem anderen, sondern eines nach dem anderen, die Teile sind relativ selbstständig und können einzeln betrachtet werden. Dieses ist auch aus den Szenentiteln der Stücke ersichtlich:

- 1) *Frühjahr 1624. Der Feldhauptmann Oxenstjerna wirbt in Dalarne für den Feldzug in Polen. Der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden.*
- 2) *In den Jahren 1625 und 1626 zieht Mutter Courage im Tross der schwedischen Heere durch Polen. Vor der Festung Wallhof trifft sie ihren Sohn wieder. Glücklicher Verkauf eines Kapauns und große Tage des kühnen Sohns.*

Die Selbstständigkeit der Szenen ist nicht absolut, sondern relativ, man soll keine weglassen: wenn z. B. die 10. Szene aus „Mutter Courage und ihre Kinder“ gestrichen wird, in welcher sie in der Kälte der Landstrasse das Lied von der Bleibe singt, versteht man ihr Opfer nicht, als sie das Angebot des Kochs ausschlägt, mit ihm, der ihr eine Bleibe hätte bieten können, zu ziehen.

Die Begebenheiten sollen so verknüpft werden, dass sie einander widersprechen und dennoch weiterführen. Jedes Ereignis braucht eine Weiterführung in einer der folgenden Szenen. Dieses ermöglicht es, große Zeitabläufe zu zeigen: dass Galilei seiner Nichte verwehrt, durch das Fernrohr zu sehen (3. Szene), kehrt sich nach Jahren gegen ihn, denn er hat durch dieses Verbot einen Spitzel der Kirche erzogen (14. Szene). Die Stückfabel wird nicht vom Standpunkt einer der Figuren, sondern vom Standpunkt des Stückeschreibers aus erzählt, der gleichzeitig der Standpunkt des Fortschritts ist. Nur vom gesellschaftlichen Standpunkt her kann die Entwicklung der Vorgänge im Ganzen übersehen und der Identifizierungsprozess des Publikums unterbrochen werden: man kann mit der Mutterliebe der Courage sympathisieren, nicht aber mit dem Handel um den Wagen, der sie den Sohn kostet.¹ In den Stücken wird der Hauptwiderspruch der Klassengesellschaft gezeigt, der in den einzelnen Szenen in einer Auswahl nebengeordneter Widersprüche auftritt: so präsentiert sich der allgemeine Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaft speziell in dem

¹ Käthe Rüllicke – Weiler, a. a. O., S. 92

Widerspruch zwischen Händlerin und Mutter bei der Courage. Sie zieht in den Krieg um Geschäfte zu machen, verliert aber der Reihe nach alle ihre Kinder.

Die Figuren widerspiegeln im einzelnen den allgemeinen Widerspruch der Gesellschaft: die Kühnheit des Eilif, die Redlichkeit des Schweizerkas, die Güte der Katrin widersprechen in einer kriegerischen Gesellschaft ihren eigenen Interessen (Schweizerkas rettet die Regimentskasse, wird aber dadurch von den Feinden gefangen und, da seine Mutter zögert, das Lösegeld für ihn zu zahlen, füsiliert).

Der Zweck der Theaterveranstaltung liegt außerhalb des Zuschauerraums: weder in diesem noch auf der Bühne sollen Leidenschaften ausgeglichen werden. Indem man das Kunstwerk mit der Wirklichkeit vergleicht, soll diese erkannt und verändert werden.

Die Publikumsreaktionen basieren nicht nur auf dem Erlebnis sondern auch auf der Erkenntnis. Brecht verlangt, der Schauspieler solle Stellung zu seiner Rolle nehmen, er kann ihr Verhalten billigen oder ablehnen. Er unterscheidet gesellschaftliche und individuelle Verlatensweisen¹:

Der Mensch fliegend	Der Mensch eifersüchtig
Der Mensch Brücken bauend	Der Mensch ehrgeizig
Der Mensch Kriege führend	Der Mensch im Gewissenkonflikt
Der Mensch ausbeutend	Der Mensch selbstlos

Beide Kategorien können vermischt auftreten: man kann einen fliegenden Eifersüchtigen oder einen eifersüchtigen Flieger zeigen, je nachdem, ob gesellschaftliche oder individuelle Belange im Vordergrund stehen. Die gesellschaftlichen Kategorien können besser durch Darstellung, die individuellen besser durch Einfühlung erfasst werden. Isoliert reichen beide Methoden nicht aus, um lebendige Menschen darzustellen. Die Darstellung ist nicht auf das Innenleben des Helden gerichtet, sondern der Fabel untergeordnet. Der Schauspieler muss sich in seine Figur zugleich einfühlen und ihr widersprechen. Er soll den Unterschied zwischen der objektiven Welt und derjenigen des Dichters zeigen und sich seine Figur durch Beobachtung, Einfühlung, Kritik erobern. Die Dialektik von Individuellem und Gesellschaftlichem der Figur soll mit Einfühlung und Kritik gezeigt werden.²

Das Studium der Rolle muss gleichzeitig ein Studium der Fabel sein (man muss das Verhalten Fausts aus dem Gesamtzusammenhang des Stückes verstehen und nicht nur aus der Gretchentragödie). Parallel versucht der Schauspieler die Rolle vom Einzelverhalten der Figur

¹ Brecht, „Schriften zum Theater“, a. a. O., S. 195 - 196

² Käthe Rülcke – Weiler, a. a. O., S. 174

aus zu sehen. In der Figur, die vom Schauspieler am Ende präsentiert wird, fließen die auf induktivem Wege gewonnenen Einzelzüge mit der Kenntnis des Gesamten zusammen. Er soll in jeder Phase des Stückes zeigen, dass er mehr weiß als seine Figur. Der Widerspruch einer Figur wurde im Lied von der großen Kapitulation ersichtlich. Durch dieses veranlasst die Courage einen jungen Soldaten, die Klagen gegen seinen Feldhauptmann zurückzuziehen, gibt aber auch selbst auf. Es ist gleichzeitig eine Anklage gegen die Gesellschaft, in der der Einzelne seine Rolle nicht durchfechten kann, wie auch gegen den, der aufgibt. Spielte man diese Szene nur mit Einfühlung, so stellte sich bloß Sympathie mit der Courage ein; die Zuschauer würden dazu eingeladen, aufzugeben, weil es eben das Vernünftigste sei.

Auch bei der Darstellung positiver Figuren kann nicht ohne Kritik vorgegangen werden:

„Damit ein richtiges Verhalten nachgeahmt werden kann, muss es so verstanden werden sein, dass das Prinzip auf Situationen angewendet werden kann, die der vorgeführten nicht ganz gleichen.“¹

Dazu ist eine Verallgemeinerung und Typisierung der Figur nötig, die aber mit dem Besonderen und Individuellen verbunden werden muss.

Das Positive muss als Prozess in seiner Entwicklung gezeigt werden, die Helden werden in Krisensituationen gebracht und müssen sich darin bewähren. Es ist eine einmalige, individuelle Persönlichkeit mit bestimmten Eigenschaften und Haltungen nötig, um gesellschaftliche Belange durchzusetzen, ihre Wertung fordert eine historische Betrachtungsweise und setzt deshalb die Verfremdung voraus.

Brecht vertrat die Ansicht, dass das epische Theater das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters sei, die heutige Welt könne auf dem Theater wiedergegeben werden, aber nur wenn man sie als veränderbar darstelle. Das epische Theater kann zu den dargestellten Aktionen den Kommentar mitliefern und lässt den Zuschauer dadurch die Widersprüche der Gesellschaft sehen.²

Brecht bemerkte, dass sein Theater nur eine der möglichen Formen des Theaters darstelle und keinen Alleinvertretungsanspruch habe, alle Kunstmittel für die Aktivierung der Zuschauer zum Zwecke der Einflussnahme auf die Wirklichkeit seien willkommen.³

¹ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band VII., a. a. O., S. 150

² Brecht, „Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 550

³ Käthe Rüllicke – Weiler, a. a. O., S. 179

Ilja Fradkin erinnert sich, dass Brecht in einem Brief an ihn aus dem Januar 1956 mit dem Begriff „episches Theater“ unzufrieden war, er erschien ihm zu allgemein und formal. Er hatte vor, alle Züge des epischen Theaters in Züge der materialistischen Dialektik überzuführen. Auf diese Weise hoffte er, dass die epische Form nur als die Form des materialistisch – dialektischen Inhalts deutlich werde.⁴ In seinen Schriften „Die Dialektik auf dem Theater“ und in den „Katzgraben - Notaten“ hat sich Brecht mit dem Begriff des dialektischen Theaters beschäftigt. Im „Dialektischen Theater“⁵ denkt Brecht an eine Umgestaltung des Begriffs, obwohl das epische und das dialektische Theater wechselseitig Elemente des anderen enthalten. Das epische Theater habe seine Schuldigkeit getan, wenn das erzählerische Element gestärkt und bereichert wurde. Die Vorgänge unter den Menschen, die man vorführt, sollen so gezeigt werden, dass das Veränderbare der Welt dabei herauskommt und Vergnügen bereitet. Um die Veränderbarkeit der Welt in Sicht zu bekommen, müsse man ihre Entwicklungsgesetze notieren. Die Veränderbarkeit der Welt stehe auf ihrer Widersprüchlichkeit: in den Dingen stecke etwas, was sie so mache, wie sie seien und zugleich etwas, was sie anders mache. Sie enthalten ein „unkenntlich“ Anderes, dem jetzigen Feindliches.

Naturgemäß stellte sich auch die Frage nach der Zukunft des epischen Theaters. Vollkommene Beziehungen zwischen den Menschen könnten nie eintreten, sonst müsste man die Entwicklung leugnen, meinte Brecht, deshalb werde das epische Theater wahrscheinlich niemals überflüssig werden.

⁴ Ilja Fradkin, a. a. O., S. 69

⁵ Brecht, „Dialektisches Theater“, in Werner Hecht, a. a. O., S. 545

4. Der Verfremdungseffekt

Begriffsbestimmung:

Es gibt in der Literaturgeschichte wenige Begriffe, die gleichermaßen einander widersprechende Stellungnahmen und Missverständnisse hervorgerufen haben wie der Verfremdungseffekt (V – Effekt). Brecht kommt das Verdienst zu, den V – Effekt theoretisch begründet und daraufhin in seine Theaterpraxis eingeführt zu haben. Er hat schon früh in seinem dramatischen Schaffen Elemente des V – Effekts verwendet, aber erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre den Begriff formuliert. Unter den Wissenschaftlern gab es einige, die die Ansicht vertraten, Brecht habe den Begriff von der sowjetischen formalistischen Schule entlehnt. In seiner Brecht - Monographie¹ setzt sich Ilja Fradkin eingehend mit diesem Vorwurf auseinander. So leitet, wie Fradkin ausführt, John Willett den V – Effekt von Shklowskijs „prijom ostranenija“ her, gestützt auf die Tatsache, dass Brecht 1935 in Moskau weilte, wo er ihn durch die Vermittlung seines Freundes Sergej Tretjakow übernommen habe. Als weiteres Argument für seine These gibt Willett an, dass der Begriff erst nach dieser Moskaureise in Brechts Schriften erscheine. Shklowskij selbst hat in einem Interview mit dem französischen Journalisten Vladimir Pozner² die Vermutung ausgesprochen, Brecht habe über Tretjakow den Begriff von ihm selbst übernommen. Er räumt allerdings ein, dass er den Verfremdungseffekt schon bei Novalis gefunden habe.

Andere Germanisten wie Reinhold Grimm, Paul Böckmann, Hans Egon Holthausen schlossen sich später Willetts These an. In seiner Argumentation gegen diese Auslegung der Herkunft des Verfremdungseffekts bei Brecht geht Fradkin davon aus, dass man die Frage nach Verwendung des Begriffs von der nach der Verwendung des Kunstmittels als solchem trennen müsse. Im folgenden gibt er Beispiele dafür, wie Brecht schon seit den frühen zwanziger Jahren sich mit dem Phänomen auseinandergesetzt und es mit Begriffsbestimmungen umrissen habe, die sich der Definierung als V – Effekt näherte. So betrachte Brecht schon 1920 die Fähigkeit, „Merkwürdigkeiten“ herauszufinden, als das „wichtigste Gesetz für den Dichter“.³ 1926 weist er gelegentlich einer Analyse von Bernhard Shaws Kunst darauf hin, dass dieser imstande sei, „unsere Gewohnheitsassoziationen in

¹ Fradkin Ilja, „Bertolt Brecht. Weg und Methode“, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1974

² in « Les lettres françaises », nr. 1061, S. 6, aus I. Fradkin, a. a. O., S. 154

³ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band II., Berlin und Weimar, 1964, S. 23 f., zitiert aus I. Fradkin, a. a., O., S. 155

Unordnung zu bringen“.¹ Und 1930 heißt es im Epilog des Stückes „Die Ausnahme und die Regel“:

„Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd. Was nicht fremd ist, findet befremdlich.“²

1936 schreibt Brecht einen Aufsatz „Vergnügungstheater oder Lehrtheater“, in dem der Begriff „Entfremdung“ verwendet wird, der sich laut Fradkin von Hegel, wo er in der Vorrede zur „Phänomenologie des Geistes“ vorkommt, und von Marx, bei dem er einen bestimmten Zustand der Menschlichkeit in der spätbürgerlichen Gesellschaft umreißt, herleitet. Bei Brecht wird die „Entfremdung“ ein Kunstmittel zur Überwindung des bei Marx gezeigten Zustandes der Menschen; Entfremdung wird zu einem Kunstmittel der materialistischen Dialektik und Parteilichkeit, zum Ausgangspunkt der Verfremdung. Ausführlich geht Brecht 1948 in seinem „Kleinen Organon für das Theater“ auf den Begriff ein:

„Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als dass wir uns bemühen müssten, es zu verstehen. Was sie miteinander erleben, scheint den Menschen das gegebene menschliche Erleben“.³

Es ist also, wie man sehen kann, ein Theater, das auf Veränderungen ausgerichtet ist, ein Theater, das sein Publikum „wundern machen soll“, die Verfremdungen sollen „den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauens wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt.“⁴ Das Theater solle die Vorgänge durch Verfremdung „entselbstverständlich“ und ihnen den Charakter des Historischen, Änderbaren verleihen. Das Verhalten der Menschen müsse das „Ewige, Natürliche“ verlieren und etwas Fremdes, zu Studierendes gewinnen. Brecht kam zur Ansicht, dass die Verfremdung eine Darstellung der Widersprüchlichkeiten des modernen Lebens ermögliche und seine Bemühungen zielten darauf, diese Widersprüchlichkeiten durch das Kunstmittel der Verfremdung zu zeigen. Die anfänglich auf Unterbrechung der Illusion gerichteten Verfremdungen wurden später von

¹ a. a. O., Idem, S. 33, zitiert aus I Fradkin, a. a. O., S. 156

² Brecht, „Stücke“, Band V., Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1968, S. 231

³ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band VII., Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1964, S. 36 / 37

⁴ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band VII., Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1964, S. 36

historischen Verfremdungen abgelöst, die aber gleichzeitig auch die Kausalität der Ereignisse aufdeckten. Durch die Historisierung wird ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems aus betrachtet. Man kann also alte Werke historisch spielen und sie im Gegensatz zu unserer Zeit zeigen, andererseits die Gegenwart in bezug auf die Vergangenheit oder Zukunft betrachten:

„Der einzelne wiederum hat ebenfalls seine Geschichte, die dem Wechsel der Dinge unterworfen ist. Was ihm geschieht kann von historischer Bedeutung sein.“¹

Das Theater solle demnach nicht Zustände sondern Prozesse zeigen. Brecht beschreibt verschiedene Kategorien der materialistischen Dialektik, die sämtlich der Verfremdung zugrunde liegen können² :

- 1) Verfremdung als Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation
- 2) Häufung der Unverständlichkeiten bis Verständnis eintritt (Umschlag von Quantität in Qualität)
- 3) Das Besondere im Allgemeinen (der Vorgang wird in seiner Einmaligkeit gezeigt, soll aber dabei typisch sein)
- 4) Das Moment der Entwicklung (das Übergehen bestimmter Gefühle in Gefühle entgegengesetzter Natur. Kritik und Einfühlung in einem soll möglich sein).
- 5) Widersprüchlichkeit (dieser Mensch in diesen Verhältnissen , diese Folgen dieser Handlung) usw.

Die dialektisch angewendete Verfremdung als Mittel der Erkenntnis stellt gegenüber der naiven, mechanischen, spontanen Verfremdung eine neue Qualität dar.

Die Verfremdungen in den Inszenierungen Brechts: Käthe Rüllicke - Weiler³ unterscheidet zwischen den Verfremdungseffekten in den verschiedenen Stücken Brechts und den Verfremdungen, die sich in den Inszenierungen der Stücke ergaben. Wir möchten hinzufügen, dass diese Trennung zwar aus Gründen der Übersichtlichkeit einen Vorteil bietet, aber nichtsdestoweniger die beiden Aspekte des Problems einen Komplex bilden, der schwer zu trennen ist.

¹ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band VI., S. 47, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler: „Die Dramaturgie Brechts“, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968. S. 62

² Idem, Band III., S. 195 / 196, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler, a. a. O., S. 62

³ in den weiteren Anführungen stützten wir uns im Wesentlichen auf Käthe Rüllicke – Weilers Werk „Die Dramaturgie Brechts“, S. 189 - 218

Verfremdungen in den Stücken: Es gibt Verfremdungen in der Führung der Stückfabeln, die strukturbildend sind (z. B. die Gegenüberstellung von Traum und Wirklichkeit in „Die Gesichter der Simone Machard“ oder die Verlegung der Geschichte der Heiligen Johanna auf die Schlachthöfe von Chicago). Auch einzelne Szenen und Vorgänge können durch Gegenüberstellung verschiedener Motive verfremdet werden (z. B. während Kattrin die Trommel aufs Dach schleppt, um aktiv handelnd die Stadt zu retten, knien die Bauersleute betend vor dem Haus, passiv auf ein Wunder hoffend).

Eine Verfremdung verschiedener Szenen resultiert aus der Konfrontierung neuer Inhalte mit aus der Weltliteratur bekannten Vorgängen: in der 5. Szene der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ treibt Johanna die Makler aus der Börse wie Christus die Wechsler aus dem Tempel. Die bekannte Szene wird durch einen historisch neuen Inhalt in ihrer Begrenztheit wie auch Allgemeingültigkeit gezeigt.

Durch Szenentitel werden ebenfalls Verfremdungen angebracht: in der Bearbeitung von Marlowes Stück „Leben Eduards II. von England“ betonen sie den historischen Hintergrund, fassen den Inhalt der Szenen zusammen und ermöglichen es, sowohl Einzelvorgänge als auch große Zeitabläufe anzuzeigen; zum Beispiel: „*Misswirtschaft unter der Regierung König Eduards in den Jahren 1307 – 1312. Ein Krieg in Schottland geht durch die Fahrlässigkeit des Königs verloren.*“

Verfremdung durch Unterbrechung eines Vorgangs: Brecht spricht vom Grundgestus eines Stücks, der aus der Haltung des Stückeschreibers dem Publikum gegenüber entspringt, und vom Gestus der einzelnen Szenen. Aber jede Szene wird noch in verschiedene Vorgänge mit eigenem Gestus unterteilt. Dem Gestus einer Szene (ein Komplex von Gesten, an dem entweder verschiedene Figuren mitwirken oder der Reaktionen bei anderen Figuren auslöst) liegen bestimmte Beziehungen der Menschen untereinander zugrunde. Die letzte Szene aus dem Stück „Leben des Galilei“ ist in fünf getrennte Vorgänge mit unterschiedlichem gestischem Gehalt aufgeteilt, die einander widersprechen:

- 1) Galilei diktiert Virginia den Brief an den Erzbischof, seine Unterwerfung bestätigend
- 2) Galilei erfährt von Andrea, dass sein Widerruf die wissenschaftliche Forschung behindert hat
- 3) Galilei gesteht Andrea, dass er die *Discorsi* geschrieben hat
- 4) Andrea legt für Galilei eine neue Ethik zurecht
- 5) Galilei analysiert sich, Andreas Verhalten ändert sich während dieser Vorgänge total: während er noch im zweiten Vorgang Galilei wegen des

Widerrufes verurteilt, lobt er ihn im vierten, da durch diesen Widerruf und seine Unterwerfung Galilei die nötige Zeit zur Verfassung der *Discorsi* blieb.

Im letzten Vorgang, in dem Galilei über sich selbst zu Gericht sitzt, wird seine anfängliche Ablehnung von seinem Verhalten bestätigt, aber von einer höheren Warte aus: die Ablehnung ist keine individuelle mehr, sondern erfolgt vom Standpunkt der Gesellschaft aus, vor der Galilei versagt hat, da er die Hoffnungen, die das Volk in ihn gesetzt hatte, nicht bestätigte.

Das Prinzip, Vorgänge so auszuwählen, dass sie Widersprüche enthalten, ermöglicht es, Stellung zu ihnen zu nehmen, Partei zu ergreifen. Daher zeigt Brecht Vorliebe für Gerichtsszenen.

Die Sprache kann auch zum Mittel der Verfremdung werden, wenn man zu Beispiel einander widersprechende Bilder nebeneinander stellt. Nur Vorgänge, die vorerst begriffen sind, können in klarer Sprache ausgedrückt werden. Es gelingt Brecht in seiner Sprache, nicht nur einen Vorgang zu beschreiben, sondern auch seine Stellung zu ihm auszudrücken. So kann Parteinahme durch Wechsel des Gestus von Beschreibung zu subjektiver das heißt verallgemeinernder Stellungnahme sich ausdrücken.¹

Die Verssprache kann zur Überhöhung dienen, wenn beispielweise einfache Leute (in „Katzgraben“ von E. Strittmatter) auf das hohe sprachliche Niveau klassischer Stücke gebracht werden, um das Edle ihrer Ideen zu zeigen. Wenn andererseits Börsenmakler in fünffüßigen Jamben sprechen, geschieht dieses mit einer parodistischen Absicht: es kommt zu einer Diskrepanz zwischen Inhalt und Form, Verse, die einst für humanistische Ideale geschaffen wurden, dienen nun zur Bemäntelung von Verbrechen (vgl. „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“).

Auch der Wechsel von Vers und Prosa zu Liedern kann verfremden: Shen Te wechselt in der ersten Szene mehrmals zwischen Publikumssprache, Dialog und verallgemeinerndem Vers (in „Der gute Mensch von Sezuan“) .

Bilder, Sprichwörter, Zitate verfremden: die Carrar fasst die ihr von der Kirche eingebläute Lehre von der Gewaltlosigkeit in dem Zitat: „*Wer zum Schwert greift, wird durch das Schwert umkommen*“ zusammen, ihr Sohn kommt aber, gerade weil er **nicht** zum Schwert greift, um: das zeigt gleichermaßen die Falschheit des Bibelverses und der Ansicht der Carrar.

¹ „Das kleine Haus unter Bäumen am See. Vom Dach steigt Rauch (Beschreibung)
„Fehlte er / Wie trostlos dann wären / Haus, Bäume und See“ (Stellungnahme)
aus Brecht, „Ausgewählte Gedichte“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1964, S. 25, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler, „Die Dramaturgie Brechts“, a. a. O., S. 196

Verfremdend wirken unerwartete, ungewöhnliche Wortzusammenstellungen, wie z. B. „Schrecklich ist die Verführung zur Güte“ (in „Der gute Mensch von Sezuan“), durch die die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Verhältnisse gelenkt wird, unter denen obiges Zitat richtig ist.

Verfremdung durch die Inszenierung: als die „*hauptsächliche Prozedur, vermittels derer der Spielleiter die Geschichte vor sein Publikum bringt*“, bezeichnet Brecht „*das Argument, das heißt, das Plazieren der Personen, das Festlegen ihrer Stellung zueinander, ihrer Stellungswechsel, ihrer Auftritte und Abgänge.*“¹ Das Arrangement soll den Sinn der Vorgänge, zugleich mit ihrer Beschaffenheit auch ihre Widersprüchlichkeit aufdecken. Gruppierungen und Gänge machen Aussagen über die Haltung des Theaters zur Welt, berichten über menschliches Verhalten.

Ob die Interessen der handelnden Figuren einander widersprechen oder ob sie übereinstimmen, wird im Arrangement durch ihr Auseinander – oder Zueinandertreten ausgesagt (die Courage muss an den Feldwebel herantreten, um mit ihm ins Geschäft zu kommen, geht aber weg vom Sohn, den sie dadurch aus den Augen und überhaupt verliert).

Nicht formal – ästhetische Gesichtspunkte bestimmen das Arrangement, die Schönheit soll aus dem sozialen Bereich und aus der Kunst des Schauspielers geholt werden, sie steht nicht für sich selbst. Arrangements können komisch oder tragisch sein, Geschichten kritisch oder zustimmend erzählen.

Die Widersprüche einzelner Szenen werden vom Arrangement unterstrichen und aufgedeckt, mit Folgen für Gänge und Gruppierungen der Schauspieler. Ein Umschlag erfordert häufig auch einen Stellungswechsel und dient der gegenseitigen Verfremdung von Teilen einer Szene. Bei der Inszenierung der „Mutter“ (nach Maxim Gorki) durch das Berliner Ensemble wurde das folgendermaßen gemacht:

1. Szene: Die Wlassowa, die ihren Sohn nicht mehr versteht, spricht ihren Monolog mit dem Rücken zu ihm.
2. Szene: Die Wlassowa betrachtet vom Sofa aus misstrauisch die Revolutionäre, die Flugblätter drucken.
3. Szene: Die Arbeiter umringen den Gewerkschaftler Smychow, der über die Verhandlungen mit den Unternehmern berichtet. Als sie erfahren, dass er sich hat in die Tasche stecken lassen, gehen sie einer nach dem anderen hinüber zum Bolschewiken Lapkin, der von Anfang an für den Streik war.¹

¹ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band VI., S. 228, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler: „Die Dramaturgie Brechts“, a. a. O., S. 199

¹ siehe Käthe Rüllicke – Weiler: „Die Dramaturgie Brechts“, S. 200

Die Schauspieler sollen sich die Aussagen des Arrangements aneignen. Das Aufeinanderstoßen zweier Handlungen verfremdet beide, die damit nicht selbstverständlich sichtbar, sondern als Vorschlag des Schauspielers erscheinen. Das verfremdende Moment in der Darstellung der individuell gezeigten Figuren muss eine Verallgemeinerung ihres Verhaltens ermöglichen. So schrieb ein sowjetischer Kritiker² anlässlich eines Gastspiels des Berliner Ensemble in Moskau über die Schauspielerin Regine Lutz, dass sie die Zuschauer ihr individuelles Schicksal für einen Moment vergessen und davor erschauern ließ, was religiöser Fanatismus ausrichtet. Bekannte Schauspieler wie Helene Weigel und Ekkehard Schall haben bekannt, dass sie in ihr Spiel immer die Gesamtheit ihrer gesellschaftlichen Erfahrungen mit hineinnehmen. Die Verfremdung der dargestellten Figuren, durch die diese sozialen Sachverhalte aufgedeckt werden können, erfolgt durch Besetzung der Rolle (im Kreidekreis aus „Furcht und Elend des III. Reiches“, war die Rolle des SA – Mannes durch einen sympathischen Schauspieler besetzt, um zu zeigen, dass sich die Gemeinheit aus dem System und nicht aus einem individuellen Charakter herleitet), oder durch realistische Details: Arbeitsvorgänge, die genau ausgeführt werden (das Netzefficken der Carrar oder das Möhrenputzen des Kochs in „Mutter Courage“), durch Requisiten, die historische und soziale Aussagen machen (z. B. das Astrolabium des Galilei), durch schauspielerische Details (Arbeiter ersetzen der Mutter das Mobiliar, das ihr bei der durch sie verschuldeten Hausdurchsuchung zerschlagen wurde).

Verfremdung kann auch durch die Reaktionen der Mitspieler erzielt werden: der Schauspieler Ernst Busch betrachtete im Schlussbild den Darsteller des Andrea während dessen ganzer Argumentation über die Unschuld Galileis (dessen Darsteller Busch war) genau und zwang auch die Zuschauer, dessen Argumente eingehender zu prüfen.

Die Verfremdung von Gesten und durch Gesten studierte Brecht vor allem bei der chinesischen Schauspielkunst. Das Ziel dieser Verfremdungen lehnte er als primitiv ab, ihn interessierte die Methode, inwieweit er sie für sein revolutionäres Theater verwenden könne. Für den Schauspieler gilt die Verfremdung der Haltung durch den Vergleich. Brecht sagt über seinen Puntila in „Die Betrunkenheit des Puntila“:

*„Puntila entsagte seinen Besitztümern wie der Buddha, verstieß seine Töchter in biblischer Weise, lud die Frauen von Kurgela zu Gaste wie ein homerischer König“.*³

Der Schauspieler soll, um dem Zuschauer Staunen über seine Sätze beizubringen, zuerst selbst staunen, über das, was er sagt. So erkennt Johanna Mauler auf der Börse, weil er,

² Jussowski in „Theater“, Nr. 8 / 1957, Moskau, S. 60, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler, a. a. O., S. 221

³ Brecht, „Theaterarbeit“, Dresden, 1952, S. 19, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler, a. a. O., S. 204

wie sie sich ausdrückt, „*das blutige Gesicht hat*“. Dieser erstaunliche Satz gewinnt seine Bedeutung durch die Selbstverständlichkeit, mit der sie ihn erkennt.

Verfremdung kann durch Handlungen, die gegen den Text gerichtet sind, auftreten: während die Courage den Satz „*der Krieg soll verflucht sein*“ spricht, prüft sie die Waren, mit denen sie Geschäfte machen will.

Zögern verfremdet den Vorgang, der ihm folgt, so dass er als besonderer erkennbar wird: bevor die Darstellerin der Grusche das Gouverneurskind rettete, in „Der Kaukasische Kreidekreis“, zögerte sie, deutlich Angst und Verwirrung zeigend, vor dem, was auf sie zukam.

Auch das Sprechen, jede Einschränkung eines Sachverhaltes kann verfremden. Brecht sagt dazu:

„Allereinfachste Sätze, die den V – Effekt anwenden, sind Sätze mit, nicht – sondern (er sagte nicht, kommt herein, sondern, geht weiter / er freute sich nicht, sondern er ärgerte sich)¹.

Gebundene Rede führt zur Stilisierung des Sprechens. Es hängt vom Gegenstand ab, ob durch besonderen Tonfall, ungewohnte Betonung, Pause – die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Vorgang gelenkt wird, z. B. kann ein glatter Reim durch Unterbrechung wieder lebendig werden.

Beiseitesprechen, Tempo und Pausen, Rhythmik und Dialekt führen zu Verfremdungen. Es ist wichtig, dass alle schauspielerischen Verfremdungen der Aufgabe untergeordnet werden, die Charaktere der Figuren aus ihren sozialen Verhältnissen und in ihrer Wechselwirkung mit ihnen zu erklären. Auch die individuellen Züge der Figuren werden bei einer verfremdenden Darstellung zur sozialen Charakterisierung benutzt: Katrin ist nicht Heldin von Geburt an, sie wird dazu aus Kinderliebe. Trotzdem bleibt ihr Verhalten individuell, da die Bauersleute in der gleichen Situation versagen).

Verfremdung durch die Schwesterkünste: Brecht verlangt, sie sollen die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, dass sie sich gegenseitig verfremden.²

Alle für das Stück genannten Verfremdungsmöglichkeiten werden auch vom Bühnenbauer und Kostümbildner bedient: z. B. Unterbrechung eines Vorgangs durch Einblenden eines Films, Wechsel von Dekorationen (Wanderung der Grusche durch

¹ Brecht, „Schriften zum Theater“, Band III., S. 189 / 190

² Idem, Band VII., S. 61, zitiert aus Käthe Rüllicke – Weiler, a. a. O., S. 209

wechselnde Hintergrundprospekte), durch Projektionen, Zeichnungen, Schrifttafeln können den Bezug zur Gegenwart herstellen.

Das Bühnenbild soll seine Anregungen aus der Fabel des Stückes holen und nicht naturalistisch oder impressionistisch sein. Schauspieler und Dekorationsteile bedingen einander: so bedingt z. B. die Stellung des Wagens der Courage die Personengruppierung im Stück. Die wichtigste Funktion des Bühnenbaus, der Kostüme, der Masken ist es, das Schönheitsbedürfnis der Zuschauer zu befriedigen. Zunächst haben die Bühnenmittel die Aufgabe zu desillusionieren (Kragler – „*es ist nur ein Papiermond*“), später wird das Bühnenbild vom Dekorativen ins Dramaturgische umfunktioniert, z. B. durch Projektionen der realen Vorgänge auf den Bühnenhintergrund (die Verlobungsgesellschaft bei Puntilla, die als Bühnenhintergrund aufgemalt ist, verfremdet dann schließlich das Geschehen, das durch den Hinausschmiss des Attachés endet). Die von Caspar Neher oft benutzte Zweiteilung der Bühne sollte der Dialektik von Gesamtbewegung und individuellem Schicksal gerecht werden. Die Einheitsdekoration zeigt das Gemeinsame verschiedenartiger Vorgänge (in „Mutter Courage und ihre Kinder“ symbolisiert ein gleichbleibender weiter Rundhorizont wie Weite der Landschaft und die Unbegrenztheit der Kriegsschauplätze). Während die allgemeine Idee der Aufführung in großen Andeutungen gegeben wird, muss die individuelle Geschichte genau gezeigt werden. Möbel und Requisiten machen Aussagen über den sozialen Stand ihrer Besitzer. Man kann z. B. am Zustand des Planwagens der Courage ihre jeweilige materielle Situation ablesen.

Die Masken haben nicht eine symbolische Bedeutung sondern erzählen eine konkrete Geschichte. Die Maske hält einen charakteristischen Ausdruck ihrer Figur fest, die anderen werden aufgehoben. Galy Gay („Mann ist Mann“) trug vier verschiedene Masken, um die Stadien seiner Entwicklung zur Kriegsmaschine zu zeigen.

Brecht wies der Musik eine selbstständige Stellungnahme zu den Vorgängen in seinen Stücken zu. Ihre verfremdende Funktion diene zunächst desillusionierend: z. B. in der „Dreigroschenoper“ kann die dialektische Funktion der Musik, welche soziale Zusammenhänge kommentiert, auf verschiedene Weise erreicht werde – durch Kontrast oder Übereinstimmung, Parodie oder Verallgemeinerung, Distanz, Rechtfertigung, Preisgabe, Zitat, Tempo, Statik u.a.

5. Brechts Aktualität heute unter besonderer Berücksichtigung des Brecht – Jahres 1998

Nie vorher, wurde so viel über das Leben und Werk Bertolt Brechts geschrieben wie im Jubiläumsjahr 1998. Im Begleitheft der, vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Frankfurter Buchmesse) organisierten Brecht – Wanderausstellung heißt es:

„Brecht, das ist nach wenigen Augenblicken klar, ist ein, Thema! Die Beschäftigung mit dem Augsburger Schriftsteller und ´Stückeschreiber´ ist auch heute noch, mehr als 40 Jahre nach seinem Tod und an seinem 100 Geburtstag eine weltweite, eine ernsthafte – und zuweilen auch ganz unakademische.“¹

1998 gab es 171 Brecht – Aufführungen in Deutschland und 68 im Ausland.² Zu den deutschen Inszenierungen kann man im Allgemeinen sagen, dass sie sich in vorgeformten und festgefahrenen Bahnen bewegt haben und nicht zu richtigen Theaterereignissen wurden. Sei es, dass man keine glückliche Hand bei der Auswahl von „*Hans im Glück*“ (1919), sei es, dass Brechts Intentionen verfälscht wurden, wie es bei Klaus Emmerichs Inszenierung der „Maßnahme“ als Passionsspiel der Fall war, oder aber wurde Brecht als Klassiker geboten, wie bei B. K. Tragelehns „Galileo“ – Version.

Im Allgemeinen bemerken die Rezensenten eine gewisse Krise des Berliner Ensembles (BE), es wird z. B. bei Wilsons Interpretation des „Ozeanflugs“ beanstandet, dass Brecht dabei etwas „alt ausgesehen“ habe.³

Ein frischerer Wind scheint bei den Aufführungen im Ausland geweht zu haben, in Frankreich sei das Interesse an Brecht ungebrochen, eine Aufführung von „Im Dickicht der Städte“ sei bemerkenswert gewesen, die Londoner Inszenierung des „Kaukasischen Kreidekreises“ habe den Weg für eine neue Brecht – Rezeption freigelegt, in Moskau seien anhand der „Dreigroschenoper“ – Aufführung vom Publikum Bezüge zur aktuellen Lage in Russland hergestellt worden.⁴

¹ „*Lasst euch nicht verführen!*“ Bücher zu Leben und Werk Bertolt Brechts, A u M, Frankfurt am Main, 1998, S. 7

² „*Gedenktage: Bertolt Brecht*“, in „*Fachdienst Germanistik*“, Sprache und Literatur in der Kritik deutschsprachiger Zeitungen, 16. Jahrgang, Nr. 3 / März 1998, Herausgeber: Dr. Peter Kapitza, Redaktion Dr. Klaus Hübner, S. 5 - 15

³ Helmut Böttiger in „*Frankfurter Rundschau*“, zitiert aus „*Gedenktage: Bertolt Brecht*“, a. a. O., S. 12

⁴ „*Gedenktage. Bertolt Brecht*“, a. a. O., S. 13

Mir scheint das kein Zufall zu sein, es wurde auch in den Podiumsgesprächen im Brecht – Literaturhaus darauf hingewiesen, dass in einem Umfeld, wo noch immer große soziale Diskrepanzen klaffen (also im gewesenen Ostblock) die Rezeption von Stücken, deren soziokultureller Hintergrund der jetzigen Situation der Rezipienten vergleichbar ist, die Aufnahme derselben erleichtert wird.

Auch die Verlagstätigkeit in Sachen Brecht nahm im Jubiläumsjahr einen großen Aufschwung: im Vordergrund stand natürlich der Abschluss der 1988 in Zusammenarbeit des Suhrkamp – und des Aufbau – Verlages begonnenen „Große(n) kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe“, die nun in 30 Bänden und einem Registerband vorlag. Es war ein gesamtdeutsches Projekt. Der Suhrkamp Verlag aus Frankfurt am Main, der anlässlich einer Feier seine stolze Bilanz bei der Edierung Brechtscher Texte präsentieren konnte – 70 Millionen Bücher in 44 Sprachen – brachte auch Neuauflagen schon existenter Werke, wie z. B. Siegfried Unselds „Hundert Gedichte“ oder die „Ausgewählten Werke in 6 Bänden“ die jedoch die 1967 erschienenen 20 Bände der „Gesammelten Werke“ nicht aufwiegen können. Auch der Aufbau – Verlag ließ die Gelegenheit nicht ungenutzt verstreichen und brachte die „Hundert Gedichte“ Wieland Herzfelds von 1950 neu heraus. Anhand der beiden Sammlungen ließe sich das unterschiedliche Dichtungsverständnis in der gewesenen DDR und in der Bundesrepublik Deutschland belegen. Ein Teil der im Laufe von 50 Jahren erstellten 488 Bücher über Brecht wurden ebenfalls neu herausgegeben, z. B. Klaus Völkers „Brecht – Chronik“ (von 1971), Werner Mittenzweis „Brecht – Biographie“ (in einer zweibändigen Taschenbuchausgabe), Prof. Dr. Marianne Kestings schon 1959 erarbeitete Biographie und viele andere. Hans Mayers Buch „Brecht“ enthält eine Bündelung seiner Beschäftigung mit dem Augsburgener Autor während der letzten 40 Jahre. Das ungebrochene Interesse an der „alten“ Literatur zu Brecht beweist die Gelegenheit dieser Arbeiten.¹

Es gab 250 nationale und internationale Gedenkveranstaltungen in den wichtigsten Zentren, die Brechts Lebensweg kreuzte (Augsburg, München, Berlin), aber auch im Ausland (z.B. in Oslo, Kapstadt, Montevideo). Die FAZ bemerkte über die Brecht – Nacht im „Bayerischen Staatsschauspiel“, dass Bayern daran gehe, den Kommunisten als Staatsdichter zu entdecken.² Ministerpräsident Edmund Stoiber ließ es sich nicht nehmen, den Unbequemen für „sein“ Land zu vereinnahmen und erntete natürlich nur Häme für diesen

¹ Das Internet hält eine Flut von Brecht – Publikationen für das Jahr 1998 bereit, von denen ich nur einige herausgreifen möchte: Werner Hecht: „Alles, was Brecht ist“ ; Ernst Schuhmacher: „Meine erste Begegnung mit Brecht“; Erdmut Wizisla: „ ... und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends, Bert Brecht 1898 – 1998“; Arnolt Bronnen: „Tage mit Bert Brecht“ ; Klaus Schuhmann: „ Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen“ ; Sabine Kebir: „Koketter Männlichkeitswahn oder, gute Teamarbeit“ e.t.c.

² siehe „Gedenktage: Bertolt Brecht“, a. a. O., S. 10

Versuch, Brecht als eine Art Heimatdichter in der Art Ludwig Ganghofers (1855 – 1920) an Land zu ziehen. Die meisten und wichtigsten Veranstaltungen fanden in Berlin statt.

Seit 1992 befindet sich Brechts Nachlass in der „Brandenburgischen Akademie der Künste“, wohin er als dem „Brecht – Weigel – Gedenkhaus“ überführt wurde. Eine Auswahl aus Brechts Bibliothek stellte Erdmut Wizisla zu einer Ausstellung zusammen, die auch Unfertiges, bisher Unbekanntes enthält, einen Einblick in die Werkstatt des Autors vermittelt und der Forschung und den interessierten Laien neue Impulse für eine Beschäftigung mit Brecht geben will.

Am Geburtstag Brechts, dem 10. Februar, sprach Staatspräsident Roman Herzog beim Festakt der Akademie und würdigte den Autor, und dessen Begriff von Literatur, als einer gesellschaftlich nützlichen Tätigkeit.

In den Stellungnahmen zu Brechts Werk und Wirkung kann man einen roten Faden erkennen: er wird von vielen als unbequemer Zeitgenosse empfunden, als „Störfaktor der satten Identität“ (Elfriede Jelinek in der „Zeit“), als „unbequemster Autor des 20. Jahrhunderts“ (Mario Scala in der „FAZ“). Egon Monk, sein Regieassistent, äußerte beim Festakt am BE, dass die soziale Bestimmung des Menschen bleiben werde und damit auch die Beunruhigung, die von Brecht ausgehe.¹

5.1 Der Brecht- Dialog 1998

Das Berliner „Literaturforum im Brecht- Haus“ hat, in Zusammenarbeit mit der „Gesellschaft für Sinn und Form e. V.“ und dem BE zwischen dem 6. und 12. Februar namhafte Editoren und Biographen, Dichter und Stückeschreiber, Regisseure und Literaturwissenschaftler, Philosophen, Soziologen, Musiker und Filmschaffende im Brecht – Gedenkhaus, Chausseestrasse 125, und am BE zu einem Diskussionsmarathon eingeladen, um die Aktualität Brechts zu bestimmen.

Die Diskussionsbeiträge dieser Podiumsgespräche wurden ein Jahr später in einem Band unter dem Titel „Berliner Brecht – Dialog 1998“ zusammengetragen.²

¹ aus „Gedenktage: Bertolt Brecht“, a. a. O., S. 14

² Herausgegeben von Therese Hörnigk: „Literaturforum im Brecht – Haus“, Suhrkamp – Verlag, Frankfurt a. Main, 1999

Den Festvortrag zu Brechts 100. Geburtstag im BE hielt der Dramaturg Adolf Dresen, der sich Gedanken machte über „Brechts Jahrhundert. Dialektik von künstlerischer und sozialer Revolution, von Kommunismus und Moderne“.

Er beginnt damit, zu zeigen, dass, wie auch in der Vorgabe des Titels angedeutet, anfangs Kommunismus und künstlerische Avantgarde zusammengingen, dass aber später die Avantgarde im Osten als Ausdruck westlicher Dekadenz gegolten habe. Seitdem nun der Kommunismus untergegangen sei, habe die Moderne im Westen ihr soziales Engagement aufgegeben und beschäftige sich nur noch mit sich selbst. Für Brecht seien artistische und kommunistische Avantgarde, künstlerische und politische Revolution identisch gewesen. Der Kommunismus sei nach einiger Zeit zum Fluchtpunkt seiner Theaterwelt geworden.

Die Situation aus Brechts Jugend weiche insofern von der heutigen ab, als es damals eine starke Arbeiterbewegung gegeben habe, während es heute zum Kapitalismus keine Alternative mehr zu geben scheine. Die Alternative, die in den Stücken Brechts als Wahrheit hinter der Wirklichkeit stehe, sei inzwischen verschwunden.

Marx habe zu beweisen geglaubt, dass der Kapitalismus an seine Grenze gestoßen sei, aber das Gegenteil sei eingetreten: die Freizügigkeit werde Wirklichkeit in der „Globalisierung“ der Wirtschaft, aber die Armut wachse; die Befreiung von schwerer Arbeit erfülle sich in einer Steigerung der Arbeitsproduktivität, aber die Arbeitslosigkeit wachse desgleichen. Nachdem sich heute der Kapitalismus selbst den Kampf für die Freiheit auf seine Fahnen geschrieben habe, könne man nichts mehr tun, denn gegen eine Revolution könne man nicht revoltieren. Wenn aber nichts passiere, „passiere“ Befreiung als Entgrenzung, Desintegration – dieses sei auch ein Prinzip der künstlerischen Moderne. Heute habe die Tradition der Neuerung alle anderen Traditionen außer Kraft gesetzt. Herbert Marcuse habe das „regressive Toleranz“, also Freiheit als Narrenfreiheit, genannt. Joachim Fest schreibt in der FAZ:

„ ... dass eine Gesellschaft der selbst auferlegten Verbote und Restriktionen bedarf [...]. Die Kulturetats hätschelten jede vom Kunstvorbehalt notdürftig verhüllte Barbarei, sofern sie nur vorgab, das zu demolieren, was als Form, Takt, Anstand ... im allgemeinen Verrufstand [...] Es gibt seit langem kein Tabu, das demjenigen, der es bricht, nicht rasche Prominenz, Umsatz, Ermunterung ... verbürgte“.¹

¹ zitiert aus Adolf Dresen, a. a. O., S. 21

Dresen zeigt im Folgenden die Polarisierung zwischen Reich und Arm in unserer Zeit und fragt, ob es noch Ausbeutung gäbe? Die spätere Entwicklung habe Marx in vielen Punkten nicht Recht gegeben. Während dieser das Ende des Kapitalismus durch die Automatisierung vorausgesagt habe, sei, ganz im Gegenteil, der Profit durch die Automatisierung ständig gestiegen, Marx größter Fehler aber sei die Ausschaltung der Konkurrenz gewesen, denn diese sei der Motor der allgemeinen Steigerung der Produktivität. Im Osten habe weder der sozialistische Wettbewerb noch die stalinistischen Arbeitslager die Konkurrenz ersetzen können, die Aufhebung der Arbeitslager nicht minder; die Entwicklung habe stagniert und das „sozialistische Lager“ sei schließlich zusammengebrochen. Karl Popper habe das „Elend des Historizismus“ beklagt, das Individuum werde durch „historische Gesetze“ entmündigt. Heute gäbe es:

„die genau umgekehrte Gefahr der Zerstörung aller sozialen Bindungen, ja der Gesellschaft überhaupt [...] ... das Gegenteil eines Falschen aber ist nicht das Richtige. Die Wahrheit liegt nicht im Umschlag der Extreme, ebensowenig liegt sie in der Mitte, und auch einen ' dritten Weg ' [...] gibt es nicht. Die Lösung [...] will erfunden, sie will unser Entwurf sein.“¹

Der Kapitalismus habe durch seine Begrenzung, entstanden durch Kritik an ihm, floriert, jetzt, wo eine Opposition fehle, könne er das nicht als Triumph für ihn verbuchen.

In einem anderen Teil seines Vortrages behandelt Dresen das Problem der Originalität im Allgemeinen und bei Brecht im Besonderen, und wendet sich entschieden gegen John Fuegi (ohne ihn allerdings bei Namen zu nennen), denn seine Prämisse, die der geforderten Originalität, wäre falsch. Als Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen wird die Geschichte „Originalität“ herangezogen:

„Heute beklagte sich Herr Keuner, gibt es unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfasste noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur noch in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertig bringt. Freilich gibt es dann auch keinen

¹ Adolf Dresen, a. a. O., S. 28

*Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens, die zitiert werden könnte. [...] Größere Gebäude kennen sie nicht, als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist.*¹

Originalität sei nicht verwerflich, so Dresen, originell sei jener, der bestehende Normen breche. Der junge Brecht befinde sich da in einer Traditionslinie, die in der deutschen Literatur von den *Stürmen und Drängern* begründet worden war, die als „Originalgenie“ jemanden bezeichneten, der die bestehenden ästhetischen Normen breche. Goethe revidierte später seinen Standpunkt und bestand nicht mehr auf der totalen Abschaffung der Gesetze sondern verlangte, die bestehenden Normen müssten vom Genie verändert werden. Nur das Gesetz könne Freiheit geben. Dieses Gesetz sei für Brecht, der früh bemerkte, dass das Bürgertum seine Opposition vereinnahmte, die Lehre von Marx gewesen. Nachdem er diese Wahrheit aber mit künstlerischer Innovation verband, geriet er bald in die Mühlen der kommunistischen Kulturpolitik und wurde als Formalist abgestempelt.

Im Folgenden unterbreitet Dresen einige Bemerkungen über das Wesen der Kritik. Diese sei in ihrer Essenz eigentlich konservativ, weil sie ihre Bewertungskriterien von einer schon etablierten, also „klassischen“ Kunst entlehne. Ihr positiver Beitrag habe darin bestanden, dass sie eine Sperre errichtet habe, durch den der sich originell gebende Unsinn ausgesondert worden sei. Die neue Kritik nun, sei nicht normstiftend sondern, von Haus aus, Normen brechend, so dass besagter Unsinn nun auf den Schild gehoben werde. Das Neue werde als ästhetische Kategorie eingeführt. Dresen untersucht die Situation auf dem Kunstmarkt: erst hier werde die „Originalität“ zur Eigenschaft des Genies. Brecht beklagte sich über den Druck des Copyrights und entschuldigte sich, als er bei Anleihen ertappt wurde, mit seiner Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.

Ein düsteres Bild der heutigen Kulturszene entwirft Herbert Marcuse:

„Ein Ende der Kunst ist nur vorstellbar, wenn die Menschen nicht mehr imstande sind, zwischen Wahr und Falsch, Gut und Böse, Schön und Hässlich, Gegenwärtig und Zukünftig zu unterscheiden. Das wäre der Zustand vollkommener Barbarei und auf dem Höhepunkt der Zivilisation ...“²

Für Brecht sei das moderne Theater das epische gewesen und, um dieses realisieren zu können, habe er einen Standpunkt außerhalb des Theaterraumes gebraucht, ohne den die

¹ in Bertolt Brecht: „Kalendergeschichten“, Rowohlt Taschenbuchverlag, Hamburg, 1976, S. 107

² aus Dresen, a. a. O., S. 35

Revolution zur bloßen Destruktion werde und nicht auf ein Neues sondern auf ein Nichts hinführe.

In der folgenden Analyse der „Antigone“ – Bearbeitung Brechts (nach dem Stück von Sophokles) bringt Dresen aktuelle Probleme unseres Selbstverständnisses zur Sprache. Antigone demonstriere das Naturrecht, das nicht codifizierbare Recht auf zivilen Ungehorsam. Den von Brecht geforderten Standpunkt besitze zwar Kreon, als Exponent der geltenden und herrschenden Rechtsnormen, aber er erleide damit einen völligen Zusammenbruch. Antigone stehe für das Recht des Besonderen, des Individuums schlechthin in seiner Opposition gegen das Allgemeine. Angesichts der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts hat dieses Thema eine hohe Aktualität erhalten. Bei den Prozessen gegen die exponierten Nazis redeten sich diese damit heraus, ihre „Pflicht“ getan zu haben. Ihre Schuld habe also nicht im Bruch sondern in der Erhaltung bestehender Gesetze bestanden. Unter solchen Umständen, schlussfolgert Dresen, sei der Rechtsbruch das Rechtliche, es müsse jeder, auf sich gestellt und in eigener Verantwortung entscheiden, was Recht sein solle. In vielen Fällen seien diejenigen, die solch eine Entscheidung für sich getroffen hätten, nicht jene gewesen, für die die alten Wertmaßstäbe gegolten hätten. Heute erkläre die Psychologie und Soziologie, dass das vielfach determinierte Individuum gar nicht schuldig werden könne. Brecht gab in der „Maßnahme“ sein missverständliches und darum gefährliches „Einverständnis“ zur Auslöschung des Individuums.

Anhand einer Interpretation der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ kommt Dresen auf das Zentralthema seines Vortrags, dass bei Brecht Kommunismus und Moderne zusammenfielen, zu sprechen. Er meint Johanna sei, entgegen Brechts Intentionen, eine Protagonistin von tragischer Statur. Das Stück sei unverkennbar eine Persiflage auf die Klassik, Johanna wurde aber in der DDR als Verkörperung des neuen „faustischen Menschen“ gedeutet, weil man das klassische Erbe nicht angreifen wollte. Für den Direktor des Piccolo Teatro aus Milano, Giorgio Strehler, war der Kapitalist Mauler aber von „unverkennbar klassischer Herkunft“, mit der entsprechenden „Doppelseele“, da vereinigen sich „Fleischkönig“ und „Philantrop“, da wird auch noch seine „Menschenfreundlichkeit“ zu Gewinn.¹ Wenn er, wegen seines Mitleids mit dem „blonden Ochsen“, aus dem Fleischgeschäft aussteigt, fällt das mit einer Absatzkrise auf dem Fleischmarkt zusammen und wird zu seinem Vorteil:

*„Erinn´re , Cridle, dich
wie wir vor Tagen –*

¹ Giorgio Strehler: „Für ein menschliches Theater“, (Hrg.) Sinah Kessler, Frankfurt am Main, 1977, S. 233 ff., zitiert aus Dresner, a. a .O., S. 41, Fußnote 53

*Wir gingen durch den Schlachthof,
Abend war´s –
An unsrer neuen Packmaschine standen.
Erinnre, Cridle dich an jenen Ochsen
Der blond und groß und stumpf zum Himmel blickend
Den Streich empfang: mir war´s, als gält er mir
Ach , Cridle, ach, unser Geschäft ist blutig!.“¹*

Interessant ist die Werk- und Rezeptionsgeschichte des Stückes vor dem sich wandelnden kulturpolitischen und sozialen Hintergrund in Deutschland: 1931, im Entstehungsjahr, wurde nur eine gekürzte Fassung, aufgeführt, trotz des für weitere Aufführungen ungeeigneten politischen Keimes verlangte der Intendant (und große Schauspieler) Gustav Gründgens Brechts Erlaubnis zu einer Aufführung, die dieser erst 20 Jahre später gab, aber angesichts des beginnenden „Wirtschaftswunders“ mit Vollbeschäftigung wirkte das Stück anachronistisch. Die Uraufführung erfolgte dann, nach Brechts Tod, mit dessen Tochter Hanne Hiob in der Hauptrolle.

Mauler spricht nicht nur klassisch, er realisiert sogar die klassischen Ideale, ist „edel, hilfreich und gut“, als Resultat kann er wiederum die Vermehrung seines Profits verbuchen. Auf den Einwand einer seiner Geschäftspartner, ob man das überflüssige Fleisch nicht an die Armen geben könne, antwortet Mauler, dass das nicht geschehen könne, weil diese potentielle Käufer seien:

*„Sie mögen niedrig scheinen, überflüssig
Ja lästig manchmal, doch dem tiefern Blick
Kann nicht entgehen, dass sie die Käufer sind!
Gleichwohl, ... ist es notwendig
Ein Drittel der Arbeiter auszusperren, denn
Auch Arbeit hat uns den Markt verstopft und muß
Begrenzt sein.“²*

An Johanna reizte Brecht ihre Naivität, die sich oft in der Verfallszeit einer Kultur einstelle.

¹ zitiert aus Brecht: „Stücke IV“, Gesammelte Werke, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1967, S. 7

² zitiert aus Brecht: „Stücke IV“, a. a. O., S. 188 - 189

Er selbst sah sich auf der Seite der Verfallenden, der untergehenden Klasse ohne Naivität, aber mit der Fähigkeit, sie an anderen zu sehen.¹

Im folgenden werden die Schillersche und die Brechtsche „Johanna“ verglichen: bei Schiller scheitere Johanna, weil sie ihre Naivität verloren habe, bei Brecht ist es umgekehrt, sie scheitert im Besitz dieser Naivität, ihre Blindheit ist ihr Versagen und auch ihr Verrat. Gleichwohl hat Brecht diese Gestalt um ihrer Unschuld willen geliebt (er ist immer wieder auf den Johanna – Stoff zurückgekommen). Ihr Sterben wird von den Fleischbossen vereinnahmt, auch wenn sie dagegen anschreit:

*... Sage ich euch:
Sorgt doch, dass ihr die Welt verlassend
Nicht nur gut wart, sondern verlasst
Eine gute Welt“²*

Brecht distanziert sich von Johanna, weil sie keinen „Standpunkt“ hat und dadurch der Sache der Revolution schadet. Aber gerade durch ihre Naivität wirke sie sympathisch, meint Dresen, man könne sich in sie „einfühlen“ und Mitleid mit ihr haben. Was Brecht als seinen Fehler zugebe, sei die Weisheit seines Instinktes, seiner eigenen Naivität, auch wenn er dafür nur Hohn übrig habe. Gerade dieser Hohn aber bewahre ihm seine Naivität.

In höhnischem Ton schließt Dresen auch seine Ausführungen:

„ Und so feiern wir nun auch Brechts 100. Geburtstag in der Art der Heiligsprechung der Johanna [...] Alle Schroffheiten, Bosheiten und Widersprüche sind gemildert und entrückt ins sanfte Licht der Humanität. [...] ..., die Fahnen aller Couleur, möglichst jedoch keine rote, werden auf ihn niedergelassen, bis er ganz davon bedeckt und vor lauter Fahnen nicht mehr zu sehen ist.“³

Den Auftakt der Gesprächsrunden im Brecht – Gedenkhaus bildete die Zusammenkunft der Editoren (am 06.02. 1998), was auch folgerichtig scheint, weil zuerst einmal geklärt werden musste, was sich durch die neue Brecht – Ausgabe „Die große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe“ geändert habe, ob es grundlegend Neues gäbe oder sich die Unterschiede zu früheren Editionen bloß in Neuerungen für Eingeweihte

¹ Dresen, a. a. O., S. 45

² Brecht: „Stücke IV“, a. a. O., S. 203

³ Dresen, a. a. O., S. 49

erschöpfen würden ?¹ Diese Ausgabe sei die Basis der Rezeption, so Erdmut Wizisla, der Moderator des Abends. Von den Autoren der Ausgabe waren Werner Hecht und Jan Knopf anwesend (Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller fehlten). Sie mussten sich, teilweise unbequemen Fragen, der Kritik (vertreten durch den bekannten Brecht- Forscher Klaus Völker und durch Albrecht Klopfer) und des Publikums stellen. Die Editoren gingen davon aus, dass diese 30-bändige Brecht – Ausgabe das Brecht-Bild für Generationen prägen werde, und dass sie deshalb vor einer großen Verantwortung gestanden hätten. Im Wesentlichen wurden in den Diskussionen die wichtigsten Editionsprinzipien kritisch durchleuchtet. So wurde z. B. am Prinzip der Chronologie beanstandet (Friedrich Dieckmann, der Hauptpromotor der Gesprächsrunde), dass dadurch viele Texte aus ihrem Zusammenhang gerissen würden. Auch das Prinzip der Einteilung nach Gattungen sei problematisch (Klopfer, S. 64), da Brecht in den „Versuchen“ verschiedene Textsorten miteinander vermischt habe.

Die leidige These von John Fuegi, der nicht zu den Gesprächsrunden geladen wurde, derzufolge ein Großteil der Texte Brechts von den ihm nahestehenden Frauen stammen würden, prägte einen großen Teil der Diskussionen. Jan Knopf wendet sich heftig gegen Fuegi:

„Die Texte, die unter seiner [Brechts] Leitung organisiert worden sind, auch wenn er sie nicht im einzelnen geschrieben hat, sind Kollektivarbeiten der Brecht – Firma“ (S. 67)

Auch vom Prinzip der Texttreue ausgehend, entbrannten heftige Diskussionen, man gehe von den Erstdrucken aus, Kontamination sei verboten, auch, wenn Brecht später etwas verbessert habe, dürfe man es nicht aufnehmen. Durch die verdienstvolle Arbeit von Hertha Ramthun, die Brechts Handschrift im Brecht – Archiv transkribiert habe, sei die Forschung zu neuen Erkenntnissen gekommen. Ein Fragenkomplex kreiste um die Ost-West – Polarisierung der Ausgabe, die vor der Wende (1986) begonnen worden sei. Sowohl Hecht (Ost) als auch Knopf (West) verneinen energisch, dass es solche Spannungen gegeben habe, man habe immer alles (abwechselnd in Berlin und in Frankfurt a. Main) besprochen.

Ein Teil der Einwände betrafen auch die Lyrik z.B. bezüglich der Auswahl und Reihenfolge der „Buckower Elegien“. Da man das von Brecht an Käthe Reichel dedizierte Exemplar von dieser nicht erhalten habe, habe man sich nur an den Nachlass gehalten. Klaus Völker schlug vor, die Gedichte, wenn sie sowohl in Sammlungen als auch in Theaterstücken

¹ vergleiche Therese Hörnigk (Hrsgb.): „Brecht – Dialog 1998“, a. a. O., S. 57

vorkämen, in beiden Varianten zu belassen, und gibt als Beispiel Die Liebenden aus „Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, das als Erstdruck „Terzinen über die Liebe“ geheißen habe, aber im Stück eine neue Funktionalität erhielt, als Dialoggedicht den Charakter der Liebe als Ware zu zeigen.¹

Wizisla würdigte schlussfolgernd die Ausgabe als große editorische Leistung und wünschte ihr auf ihrem Wirkungsweg eine große Offenheit, um im Brechtschen Sinn zu produktiver Unruhe anzuregen, auch ergänzungsfähig zu sein.

Im Unterschied zu anderen Autoren musste sich Brecht auch als Regisseur gegen eine widerstrebende Umwelt durchsetzen. Das machte auch einen Nachmittag der Regisseure sinnvoll (07.02.1998) dessen Moderation Friedrich Dieckmann übernahm² und an dem Regisseure der Kriegsgeneration (Peter Palitzsch), der Nachkriegsgeneration (B.K. Tragelehn und Thomas Langhoff) und der Nachkriegs-Friedensgeneration (Frank Castorf) teilnahmen. Peter Palitzsch, der noch zur Erlebnisgeneration gehört, kam 1949 ans BE und ist damit eines der ältesten Mitglieder desselben. B.K. Tragelehn kam 1955 zum BE und war der letzte Regieschüler Brechts. Thomas Langhoff lernte Brecht gewissermaßen im Elternhaus kennen, sein Vater war Intendant des Deutschen Theaters in Berlin, das dem BE zunächst als Heimstätte diente. Der Jüngste der Runde, Frank Castorf, wuchs in die Zeit der Brecht – Kanonisierung hinein. Die Teilnehmenden wurden zunächst nach ihrem ersten Kontakt mit Brecht gefragt. Palitzsch gab zu, im Umgang mit Stücken bis heute von Brecht geprägt zu sein, Tragelehn sei als junger Mann in den Sog Brechts geraten, aus dem ihn erst Heiner Müller befreit habe, und Castorf habe Brecht zunächst als Bürgerschreck kennengelernt und bekunde nach wie vor Interesse vor allem an seinen Jugendwerken. Die zweite Frage Dieckmanns betraf die Aktualität Brechts auf dem heutigen Theater, das sich vor allem als ein politisches verstehe. Ob so etwas nur unter Abkehr von Brechts ästhetischer Vorgabe möglich sei, wollte der Moderator gleichfalls wissen?

Langhoff gab, auf die Aktualität Brechts auf dem Theater zu sprechen kommend, als Beispiel eine neue Lesart des „Kaukasischen Kreidekreises“ an: das Stück habe vor allem in der ersten Zeit nach der Wende mit ihrem interessanten Chaos gewirkt, man habe sich sehr leicht mit dem Kind in der Mitte des Kreises identifizieren können, an dem von links und rechts gezogen werde. Castorf, der Agressivste der Runde, meinte, dass man an der Volksbühne, seiner Arbeitsstätte, derzeit mit Brecht nichts anfangen konnte. Er wurde hingegen nach der tumultuarischen Inszenierung von „Trommeln in der Nacht“ in der DDR – Provinz (1984) befragt, wo es sogar zu Verhaftungen gekommen war. Jetzt, so der

¹ Therese Hörnigk: „Brecht –Dialog 1998“, a. a. O., S. 80

² Therese Hörnigk, a. a. O., S. 82 - 105

resignierende Castorf, werde Brecht als Klassiker verharmlost, im Allgemeinen sei das Theater noch nie so marginal gewesen wie jetzt.

Dieckmann bezog eine Gegenposition und gab Beispiele für die aktivierende Wirkung des Theaters während der Tage der Wende, als das BE das geistige Bewusstsein verändert und zu einer Versammlung auf dem Alexanderplatz beigetragen habe, die dann die Öffnung der Mauer bewirkt habe. Castorf bremste dessen aktivistischen Elan durch pessimistische Einwürfe. Die Medien hätten das Theater kaputtgemacht durch ihre neue Darstellungsethik. Das neue Schlagwort sei „Geschwindigkeit“ der Information, welche der alleinige Inhalt der Ästhetik wurde (ähnliche Aussichten hatte auch Dresen geäußert).

Tragelehn nennt demgegenüber Beispiele von schlagkräftigen Brecht – Aufführungen in Asien und mit Aborigines in Australien, räumt aber ein, dass im Westen die Vereinzelung schon so groß sei, dass es zu keinem richtigen Gespräch kommen könne, was u. a. auch gegenwärtiger „Dialog“ beweise.

Dieckmann brachte das ganze auf den Punkt, als er einschränkend zu dem Vorhaben äußerte, dass man hier zusammengekommen sei, um gegenseitig seine Erfahrungen im Umgang mit Brecht zu beschreiben, nicht aber um Lösungen zu geben. Man müsse sich damit abfinden, dass das Theater heute den Platz mit technisch hochgerüsteten Medien teile, im Verhältnis zu ihnen aber sei *„seine Produktionsweise von einem geradezu handwerklichen Individualismus. Gerade darin liegt eine Chance. Es gilt, sie zu nutzen.“*¹

Gleichfalls am 07.02., aber am Abend, fand das Zusammentreffen der Biographinnen und Biographen statt², die erste Gesprächsrunde, in der auch Damen mit dabei waren (Sabine Kebir und Regula Venske) und die erste mit internationaler Beteiligung (John Willett).

Einen erheblichen Teil der Debatte vereinnahmten John Fuegis Bücher „The Life and Lies of BB“ (1994) und „Brecht und Co“ (1997 ins Deutsche übersetzt), die aber nie mit ihrem Titel angeführt werden. Der Diskussionsleiter, Klaus Völker, lobte demgegenüber Werner Hechts „Brecht- Chronik“ als Musterbeispiel des Genres. Die Biographie sei durch Arbeiten in der Art Fuegis in Misskredit geraten, man habe nunmehr vor allem Interesse an pikanten Einzelheiten aus der „vita“ eines Autors.

Carl Pietzcker verteidigt Brecht gegen Fuegi: auch wenn dieser 99 % eines Textes übernommen habe, habe er Entscheidendes selbst gemacht. Er gibt ein einfaches Beispiel. Es gibt die Redewendung: *„Der Mensch denkt, Gott lenkt“*. Indem Brecht ein einziges Satzzeichen änderte, veränderte er auch die Aussage grundlegend. Das sah nun so aus: *„Der Mensch denkt: Gott lenkt.“*

¹ Therese Hörnigk, a. a. O., S. 104

² Therese Hörnigk, a. a. O., S. 105 - 134

Sabine Kebir, die Autorin von Büchern über Brecht und Elisabeth Hauptmann („Ich fragte mich nach meinem Anteil“) sowie Brecht und die Frauen („Brecht – ein akzeptabler Mann?“) plädierte für das Recht des Biographen auf einen eignen Standpunkt. Sie habe z.B. ihre Bücher immer in der ersten Person geschrieben, um nicht den Eindruck zu erwecken, universelle Weisheiten zu offenbaren, wie das Fuegi getan habe.

Man müsse den Historismus als Betrachtungsweise einführen, sonst gehe es nur noch um Meinungs – und Geschmacksessenzen. Fuegi habe immer, so fuhr sie fort, nur die Krisen in Brechts Leben gezeigt, nicht aber, wie er sie gemeistert habe Sie wies auch auf die Wichtigkeit des Umgangs mit den Quellen hin.

Pietzcker kommt von der Psychoanalyse her und plädierte für eine Erschließung des Werkes über die Untersuchung von Brechts Psyche und Träumen. Er sei ein Angstneurotiker gewesen und habe aus seinen Ängsten heraus ein Mitarbeiter– Geliebten– und Bemutterungssystem aufgebaut.

Kebir widersprach dieser Deutungsweise, sich an Hans Mayer anlehnend: Brecht habe sich mehr für zwischenmenschliche und vor allem gesellschaftliche Mächte interessiert, deshalb sei eine Beschäftigung mit seinem Liebesleben nicht so ergiebig.¹

John Willett, Brechts wichtigster Übersetzer aus England erweiterte die Diskussion um eine Dimension indem er darauf hinwies, dass Brechts Verhältnis zu den anderen Künsten noch nicht genügend erschlossen worden sei, man wisse z. B., dass er viel von Musik verstanden habe.

Pietzcker brachte ein neues Argument für die Autorenschaft Brechts bei „Kollektivarbeiten“ in die Diskussion ein: er habe weitergemacht, in derselben Art zu schreiben, auch wenn die Mitarbeiter/Innen gewechselt haben. Völker nannte Beispiele, wo Brecht sich nach einer Mitarbeit mit Autorenansprüchen herausgehalten hätte: z. B. nach seiner Mitarbeit an Gottfried von Einems Libretto nach Kafkas „Prozeß“ für die gleichnamige Oper, beim Werk Ruth Berlaus oder Marieluise Fleißers.

Frau Venske betrachtete die Frauenliteratur in ihrem historischen Zusammenhang und behauptete, dass die schriftstellernden Frauen aus Brechts Nähe in den 20-ern keine Chance auf einem frauenfeindlichen Buchmarkt gehabt hätten.

In einer nächsten Etappe der Diskussion warf der Moderator die Frage auf, inwieweit man sich heute noch für gesellschaftliche Prozesse, für Politik oder Geschichte interessiere.

Aus dem Publikum kam der Einwand, dass es bisher noch nie einen ideologiefreien Brecht gegeben habe, es seien seit jeher Rezeptionsschranken vor dem Lesen aufgerichtet

¹ Therese Hörnigk, a. a. O., S. 115

worden. John Willett vermeldete aus England, dass man da im allgemeinen Brecht noch immer als Klassiker „totspiele“¹, während Klaus Völker berichtete, dass das Interesse an Brecht in den letzten 10 Jahren zurückgegangen sei.

Goethe wurde im Verlauf der Debatten immer wieder als Vergleich herangezogen, auch was seine Arbeitsweise, bzw. sein Verhältnis zu den Frauen anging. So brachte Pietzcker den Anspruch des Weimarerers in Erinnerung, dass sein Werk das eines Kollektivwesens gewesen sei.²

Klaus Völker ließ die Zusammenkunft versöhnlich ausklingen, indem er seine Hoffnung aussprach *„dass das Eigentliche von Brecht und die Wirkung seiner Texte eben noch ein bisschen warten müssen, bis das Interesse an der Person etwas verschwindet und untergegangen ist“*.³

Am Tag der Gedächtnisfeier an Brechts Grab am Dorotheenstädter Friedhof fand der Vormittag der Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler statt⁴, dessen Moderation Helmut Lethen innehatte, und der, unseres Erachtens, eigentlich am wenigsten von allen Veranstaltungen zu einem weiterführenden Verständnis Brechts am Schnittpunkt zweier Jahrhunderte und am Vorabend eines neuen Jahrtausends beitrug.

Man ging davon aus, dass Brechts Schreibweise, die Theorie seiner Modelle und seine biographische Existenz keine Einheit bilden, und dass deshalb viele den Autor wie ein dunkles Loch behandeln, in das man alles hineinstopfen könne.

Die Frage des Moderators nach den neuen Impulsen, welche die Brecht – Forschung der letzten Jahre vermittelt habe, ergab drei Schwerpunkte, und zwar:

1. sein Begriff des Politischen und seine Ästhetik, die eigentlich schon von Adolf Dresen exhaustiv behandelt wurden
2. das Problem der Körpertechniken und schließlich
3. das Verhältnis von Schreibpraxis, Theorie und Philosophieren bei Brecht

Bevor die fünf Gesprächsteilnehmer an die Beantwortung der Fragen gingen, stellte Lethen noch den Sinn des Gedächtnisrituals der vergangenen Wochen zur Diskussion und erhielt folgende Antworten: das schlechte Buch Fuegis habe immerhin das Verdienst gehabt, einen schon kanonisierten Autor wieder ins Gespräch zurückgeholt zu haben (Stefan Mahlke), am wichtigsten sei die Brecht – Werkausgabe, die Kommentare dazu seien aber der reine Anachronismus (Lorenz Jäger), man solle eher von Brechts Werk ausgehen (Patrick

¹ im Widerspruch zu den Informationen aus „Fachdienst Germanistik“, 3 / 1998, am Anfang dieses Kapitels

² Therese Hörnigk, a. a. O., S. 137

³ Therese Hörnigk, a. a. O., S. 138

⁴ Therese Hörnigk, a. a. O., S. 216 - 242

Primavesi) oder lieber seine Biographie vergessen (Judith Wilke), die Rezeption sei noch immer von Politik geprägt (Nikolaus Müller-Schöll).

Ein Teil der Diskussionen nahm sich die frühe Phase seiner Dramatik unter der Herausarbeitung der Asozialität des Individuums, zum Anlaß, um sie im Vergleich der mittleren entgegenzusetzen, in welcher der Mensch in der Sprache und der Gesellschaft verstrickt sei. Lethen versuchte einen weiterführenden Einwurf durch die Frage, ob die Ideologie Brechts ein notwendiger Irrtum gewesen sei, und damit bewegte sich die Diskussion im Fahrwasser der Antinomie Künstler – Kommunist aus der Zeit des Kalten Krieges.

Es wurden schon hinlänglich bekannte Tatsachen wiederholt, wie z.B. die, dass es in den Stücken Brechts keine tragische Schuld mehr gebe (Jäger). Demgegenüber steht die von einem Teil der Forschung vertretene Ansicht, dass z. B. in den Lehrstücken die Frage nach Schuld und Opfer virulent bleibe und sich am Motiv des widerspenstigen Körpers festmachen lasse. Die folgenden Diskussionen kehrten Brechts Intentionen in den Lehrstücken in ihr Gegenteil um, der Widerstand des Körpers übersetze sich in den Widerstand des sprachlichen Mediums im Text (Müller – Schöll).¹ Im Allgemeinen gingen alle Ausführungen der Kritiker von eher formalen Erwägungen aus.

Die schon zur Zeit ihrer Entstehung kontroversierte „Maßnahme“ reizte auch in dieser Runde zu heftigen Diskussionen, es wurde darauf hingewiesen, dass sich Brecht zwar als Gewaltverherrlicher ins Unrecht gesetzt habe, aber gleichermaßen auch seine Kritiker, denn man könne gegen die von ihm vorgeschlagene Alternative doch nicht etwa das bestehende System verteidigen. Man kann sich Lethen nur anschließen, wenn er resümiert, dass man bisher weder das Politische noch das Ästhetische definiert habe.

Zum Problem der Körperbilder brachte der Dialog einige, wenigstens für mich, neue Erkenntnisse: bei Brecht (in der mittleren Phase) sei die Körperkultur nicht die Voraussetzung des geistigen Schaffens gewesen sondern umgekehrt. Er sei für einen Sport gewesen, der unkontrollierbar und Selbstzweck gewesen sei (Primavesi).² Die Schlussfolgerung der zweiten Gesprächsrunde, die Brecht in dieser Phase seines Schaffens als Zerstückler, Ruinierer, Krankmacher und die die Attraktionen des harmonischen Menschenbildes nur als Widerstand sah, scheint mir jedoch überzogen.

Zum Status der Theorie wurde geäußert, dass Brecht beispielweise in seinen „Versuchen“ das Spiel mit wissenschaftlichen Diskursen artistisch angegangen sei. Er habe seine Theorie als ordnungstiftende Instanz gebraucht (Wilke).

¹ Hörnigk, a. a. O., S. 226

² Hörnigk, a. a. O., S. 230

Jäger sah Brechts Theorie als einen Versuch an, Schneisen in das Dickicht zu schlagen. Mahlke beschäftigte sich mit den „Keunergeschichten“ und entdeckte, dass durch die parabolische Rede eine Autorität erzeugt wurde, die gegen Einsprüche immun sei. Die personale Anbindung und die Regression auf eine vorliterale Sprechweise (parabolisches Reden) würden einen Raum der Gemeinschaft konstruieren.¹

Von Brecht ausgehend (indem man ihn unwiderlegbar mache, begrabe man ihn schnell), kam man auf allgemeine Probleme der Kritik zu sprechen, z. B. dem, wie Kritik noch wirken solle, wenn sie zur Realität werde.

Vom Publikum wurde auch das Einbringen eines anthropologischen Standpunktes gefordert; im Text sei der Körper immer ein Text, eine Metapher. Außerdem solle man auch außertextuelle Ebenen mit einbeziehen.

Das Verhältnis Brechts zum Jazz sei ausgeklammert worden. Über den Jazz sei in der Dichtung der Körper auch immer präsent. Walter Benjamin habe 1930 von der Verschüttung der Orchestra bei Brecht gesprochen. Ab diesem Datum habe sich der Autor vom Jazz abgewendet, weil er den Rausch, also auch Jazz inbegriffen, aus seiner Theaterpraxis ausgeklammert habe, weil ab nun der proletarische Klassenkampf in den Mittelpunkt seiner Theaterpraxis getreten sei.²

Auch auf evidente Widersprüche bei Brecht, seine geteilten Figuren (z.B. Shen Te – ShuiTa) wurde hingewiesen. Er sei ein kleinbürgerlicher Schriftsteller und gleichzeitig total unbürgerlich, ein kommunistischer Schriftsteller mit bürgerlicher Ästhetik gewesen. Die Antinomie zwischen dem Egoisten Fatzer und dem verfemten und gespaltenen Kollektiv habe ihn ein Leben lang beschäftigt. Andererseits sei das Proletariat keine homogene Masse gewesen, es müsse z.B. zwischen dem Jazz und diesem kein Widerspruch bestehen.

Lethen bedauerte abschließend, dass kein Konsens in den Diskussionen erzielt wurde, es wäre schön gewesen, wenn das gelungen wäre.

Die Nacht der Dichter³ (09.02) schuf ein gelungenes Gegengewicht zur Überbordung durch theoretische Erörterungen und Podiumsdiskussionen und war auch, was die Repräsentanz der Teilnehmenden anbelangte, am besten belegt.

Die „nächtliche“ Stunde der Zusammenkunft ließ wohl einen ungezwungeneren, flotteren Ton aufkommen; wären nicht samt und sonders hochkarätige Dichter am Werk gewesen, könnte man sagen, dass sich da Schneewittchen und die sieben Zwerge versammelt hätten, denn die Moderatorin Kerstin Hensel hatte sieben Vertreter der einstigen Sächsischen

¹ Hörnigk, a. a. O., S. 237

² Hörnigk, a. a. O., S. 240

³ Hörnigk, a. a. O., S. 182 - 214

Dichterschule eingeladen, von denen einige (Peter Gosse, Wulf Kirsten und Thomas Rosenlöcher) noch immer im Lande Sachsen wohnten, während die anderen, wie sie sich ausdrückte, sich „*seit Jahrzehnten im preußischen Exil*“¹ befänden. Sie habe, so referierte sie im Vorspann zur darauffolgenden Gruppenlesung, nur Autoren geladen, die alle einen Bezug zu Bertolt Brecht gehabt hätten und ihn teilweise auch derzeit noch hätten. Es sei eine lockere Gruppierung gewesen, gewisse gemeinsame Kennmale, wie Sanguinik, Handwerkernst und Bestehen auf Vernunft sei jedoch allen gemeinsam, eine Genussfähigkeit, die Schönheit zu erkennen und auch hervorzubringen, wie sie auch Brecht ausgezeichnet habe. Einflüsse des Meisters seien mehr oder weniger in ihren Versen spürbar, von Brecht komme auch die poetische und politische Schärfe.² Ihr Umgang mit Brecht sei in den allgemeinen, zwiespältigen einzuordnen und reiche von Zustimmung bis zur Zurückweisung.

Um die Untersuchung der gebotenen Texte nicht ausufern zu lassen, habe ich nur jene herausgesucht, wo die Bezüge zu Brecht entweder direkt ausgesprochen waren oder sich in Form des Zitates oder des abgewandelten Zitates präsentierten.

Die Lesung wurde von Volker Braun, dem Flaggschiff der Dichterplejade, eingeleitet. Sein Gedicht „O Chikago ! O Widerspruch !“ nimmt Bezug auf die im Aushang der „Hauspostille“ enthaltene Ballade „Vom armen B. B.“³ Der Autor entwarf hier das lyrische Porträt des Städtebewohners, die Kälte der Welt ist sowohl existentiell als auch gesellschaftlich motiviert. Die Beziehungen zu den Menschen sind durch Gleichgültigkeit charakterisiert, er befließigte sich einer sachlich unterkühlten, nachlässigen Sprache voller Zynismus. Im Kontrast dazu steht das Pathos, mit dem er den Untergang der westlichen Zivilisation am Beispiel der amerikanischen Riesenstadt schildert. Mit der kulturpessimistischen Prognose vom Untergang der westlichen Zivilisation ist der historisch antizipierte Grund für den Nihilismus der Städtebewohner genau bezeichnet. Er befindet sich in der stoischen Pose des Nihilismus, unter der aber „Unruhe“ und „Bitterkeit“ vor dem Untergang verbirgt. Dieses Gedicht markierte die Grenze und gleichzeitig den Übergang zwischen der frühen Augsburger Lyrik und dem „Lesebuch für Städtebewohner“:

*„ Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie
hindurchging, der Wind!*

¹ Hörnigk, a. a. O., S. 182

² Hörnigk, a. a. O., S. 183

³ Es wurde von Brecht datiert auf den 26.04.1922 (also vor genau 80 Jahren), in „Bertolt-Brecht – Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses“, S. 173, Nr. 6505, aus Peter Paul Schwarz: „Brechts frühe Lyrik 1914 – 1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts“, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1971, S. 163

*[...]Wir wissen, dass wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen:
Nichts Nennenswertes.“*

In der letzten Strophe heißt es dann schließlich:

*„Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich
hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit ... [...]“¹*

Bevor ich einige Bezüge interpretativ erschließen werde, möchte ich das Gedicht Brauns hier vorstellen: „O Chikago ! O Widerspruch !“²:

*„Brecht, ist Ihnen die Zigarre ausgegangen?
Bei den Erdbeben, die wir hervorriefen
In den auf Sand gebauten Staaten.
Der Sozialismus geht, und Johnny Walker kommt.
Ich kann ihn nicht an den Gedanken festhalten
Die ohnehin ausfallen.
Die warmen Straßen
Des Oktobers sind die kalten Wege
Der Wirtschaft, Horatio.
Ich schiebe den Gum in die Backe
Es ist gekommen, das nicht Nennenswerte.“*

Der Titel könnte eine Anspielung auf Brechts Stück vom „Kalten Chikago“ (eine Vorstufe von „Im Dickicht der Städte“) sein, jedenfalls ist es die amerikanische, also westliche Großstadt die da genannt wird, der Zusatz „O Widerspruch“ lässt den Leser auf eine sich einstellende Antinomie gespannt werden. Wir können Versatzstücke aus Brechts Gedicht wiedererkennen: „die Zigarre ausgegangen“, „Erdbeben“, „das nicht Nennenswerte“, die ihren eindeutigen Bezug durch die direkte Adressierung der ersten Zeile „Brecht“ erhalten.

Das Gedicht stellt die Befindlichkeit eines „Nachgeborenen“ dar, der am Ausgang eines Jahrhunderts, das literarisch auch von Brecht bestimmt wurde, seine Ratlosigkeit

¹ aus Bertolt Brecht: „Gedichte“, Band I. 1918 – 1929, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1978, S. 149

² siehe Hörnigk, a. a. O., S. 184

artikuliert, angesichts einer Welt, die nur auf materielle Werte setzt. Von den Prophezeiungen des Augsburger, muß das dichterische Ich vermerken, hat sich keine bewahrheitet: die westliche Wirtschaftskrise ist nicht untergegangen, im Gegenteil *„Sozialismus geht und Johnny Walker kommt“*. Es ist im Wesentlichen die Erkenntnis, dass dies Gegenteil vom Schlechten noch lange nicht das Gute sein muß: auch wenn der Sozialismus abgewirtschaftet habe, bedeute das noch lange nicht, dass der Kapitalismus mit allen seinen Auswüchsen, die ihn für Brecht der Kritik wert werden ließen, nun die ideale Alternative darstelle. Der Dichter bringt die Befindlichkeit seiner Generation ein, die, vom „realen Sozialismus“ in der DDR enttäuscht, sich von der Wende *„den warmen Straßen des Oktober“* eine allumfassende Neuerung versprochen hatten, aber bemerken mussten, dass da nur *„die kalten Wege der Wirtschaft“* dahinterstanden. In derselben Zeile gibt es einen parodistischen Bezug zu „Hamlet“ in der Nennung Horatios, denn wieder einmal scheint es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde zu geben, als wir sie mit unserer Schulweisheit erfassen können. Am Schluß schwenkt das Gedicht in den Stoizismus der Brechtschen Vorlage ein, das dichterische Ich schiebt sich achselzuckend den Kaugummi in den Mund, so wie der junge Brecht sich seine Zigarre angezündet hatte:

Ein anderer Text, das Gedicht *„Wunschliste“* von Peter Gosse stellt den Bezug zum Augsburger durch den Zusatz *„nach Brecht“* auf direkte Weise her. Auch Gosse fühlt sich nicht wohl in dieser Welt des Konformismus, die nur von der Sorge um das Wohlergehen beherrscht wird, und wo alle Widersprüche unter den Teppich gekehrt werden. Da es im Ton einer beißenden Satire gehalten ist, müssen alle Werte, die auf die *„Wunschliste“* gesetzt werden, und augenscheinlich positiv sind, negativ besetzt, bzw. in ihr Gegenteil verkehrt werden. Wenn er sich also *„... von den Brechten den wirschen, ... den Räte Suchende(n), Brecht den Sanftmut Verbuchende(n)“* wünscht¹, so ist das gewiß nicht sein ideales Brechtbild, eher, spiegelverkehrt, des *„unwirschen“* und keineswegs des Sanftmütigen. An einer anderen Stelle werden *„... [die] Mühen, die eben hinter uns sind“* angesprochen, in Bezug auf Brechts Wort, von den *„Mühen der Ebenen“* (also den Sozialismus) die man, nun, da die Mühen der Gebirge zurückklagen, vor sich habe.

Diese Mühen seien nun durchlaufen, aber, so könnte man sagen, *„es war nicht der Mühe wert“*. Auch hier wird *„das nach uns kommende Nennenswerte“*² paraphrasiert. Gosse bezieht einen klaren Standpunkt, er spricht *„von uns Roten“*, aber er gehöre nicht zu den *„Weinenden“*, die dem Sozialismus nachtrauern.

¹ siehe Hörnigk, a. a. O., S. 198

² Hörnigk, a. a. O., S. 198

B K. Tragelehn hat ein am 14.08.1991. (also zu Brechts Todestag) datiertes Widmungsgedicht zu Gehör gebracht: „Lebensweise meines Lehrers“.¹ Auch hier schlägt Bitternis durch, die Lebensstationen seines „Lehrers“ und vermutlich Vorbilds, werden summarisch durchlaufen, es ist der Lebensweg eines ständig Gehetzten, der aber andererseits sich nicht habe unterkriegen lassen, und immer „sprungbereit“ gewesen sei, um in Deutschland etwas zu bewegen. Das Beiwort „schnell“, in seiner Steigerung „schneller“ ist Ausdruck dieses, mehrere Stationen des Exils durchlaufenden Mannes, der seine „letzte Hoffnung“ an das im Entstehen begriffene Deutschland festgemacht habe, in der DDR aber offenbar ins „innere Exil“ getreten sei und sich habe auf den Dorotheenstädter Friedhof retten müssen.

Brechts letzter Gedichtzyklus „Die Buckower Elegien“, in seinem Landhaus neben Berlin entstanden, waren Zeugnis dieser Widersprüche, in die Brecht durch die Realien seines neuen Lebensumkreises hineingezogen wurde. In Brechts Nachlass stand der „Radwechsel“ an erster Stelle. Man hatte, so berichtet Reichel, auf der Fahrt nach Berlin, wo Brecht an einer für ihn peinlichen Sitzung der Akademie der Schönen Künste habe teilnehmen müssen, und deren Gegenstand die Maßregelung des ihm befreundeten Peter Huchel, des Chefredakteurs von Sinn und Form, gewesen sei, eine Reifenpanne gehabt. Brecht habe am Straßenrand gesessen und gewartet, bis die Panne behoben wurde:

*„Ich bin nicht gern, wo ich herkomme
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?“²*

Der Rahmen der Gedichte Tragelehns „Ausreisen 1/2/3“ spannt sich über den Zeitraum von 15 Jahren, und zwar von 1976, dem Zeitpunkt seiner ersten Reise über die innerdeutsche Grenze, und 1991, als es diese Grenze nicht mehr gab. Im anderen Teil Berlins scheint sich in der verflossenen Zeitspanne nicht viel verändert zu haben.

Da wird im mittleren Teil des Textes, das Brecht – Zitat aus dem „Radwechsel“ eingeschoben: „*Ich bin nicht gern wo ich hinkomme / Ich bin nicht gern wo ich hinfahre*“ allerdings ohne jegliche Interpunktion, was übrigens das Gedicht in seiner Gesamtheit charakterisiert. Der Schluß des Textes greift dann Versatzstücke der Brechtschen Vorlage auf,

¹ Höringk, a. a. O., S. 209

² zitiert aus Bertolt Brecht: „Gedichte“, Band VII, 1948 – 1956, Aufbau – Verlag Berlin und Weimar, 1969, S. 7

sie für die dichterische Intention Tragelehns abwandelnd: *„Ich bin ungeduldig obwohl ich weiß / Ich werde nicht umkehren / Ich werde nicht ankommen.“*¹

Der offene Schluß des „Radwechsels“, der in eine Frage mündete, weicht hier der Gewissheit, dass sich das dichterische Ich gewissermaßen in einem „Niemandland“ befinde, denn eine Umkehr in abgelegte Lebensformen ist aus geschichtlich – objektiven Gründen nicht mehr möglich, und gegen ein 100 % Ankommen in der neuen Lebensform wendet sich die Option des Autors.

Das literarische Zitat ist intentionell schon im Titel des Gedichtes „Beim Wiederlesen der Buckower Elegien“ anwesend. Die Naturmetapher „schwarzes Geäst“, „dunkler Himmel“, „Dunkel“, „Nacht“, in der ersten Strophe von Tragelehns Text weist eher auf Brechts frühe Lyrik mit ihrer Düsterteit als Bekenntnis zum Nihilismus, als auf die sich in produktivem Zusammenspiel mit dem Menschen befindende Natur der „Buckower Elegien“.

In der zweiten Strophe wird dann das Brecht- Zitat aus dem Gedicht „Beim Lesen des Horaz“ eingebaut, in einem doppelten Rahmen, durch die zweifache Verwendung des Hinweises „las“: *„Brecht las bei Horaz, las ich ...“*; im folgenden Teil, wird dann, in leicht abgewandelter Form, in indirekter Rede das Brecht – Gedicht wiedergegeben, freilich durch den Zusatz „wieder“, der sich auch schon im Titel befindet („Wiederlesen“) und der den zeitlichen Rahmen der Rezeption absteckt. Zum Vergleich die beiden Gedichtstellen:

Beim Lesen des Horaz (Brecht): *„Selbst die Sintflut*

Dauerte nicht ewig.

Einmal verrannen

Die schwarzen Gewässer.

Freilich, wie wenige

*Dauerten länger!“*²

Und bei Tragelehn: *„Brecht las bei Horaz, las sich, dass selbst*

Die Sintflut nicht ewig gedauert hat.

Und wieder werden die schwarzen Gewässer verrinnen.

Und wieder werden wenige länger dauern.“

Der Geschichtsoptimismus bei Horaz wird schon relativiert, Brecht distanziert sich vorsichtig, durch das einschränkende „las ich“, die Flussrichtung der Geschichte mag im allgemeinen vorwärts weisen, aber die Geschichte rechnet in Jahrtausenden und das Individuum als kleine Entität, kann derweil auf der Strecke bleiben. Dieselbe Erfahrung kann auch Tragelehn vermitteln.

¹ Hörnigk, a. a. O., S. 208

² aus Bertolt Brecht: „Gedichte“, Band VII, a. a. O., S. 21

Die letzte Gesprächsrunde über Brechts Werk am Ende des nationalen Brecht – Begängnisses war der Abend der Stückeschreiber (12.02.).¹ So war also offenbar die Zeit der Bilanzen gekommen, und da konnte der Moderator Volker Braun schlussfolgern, dass dieses Ereignis die Zeit von Brechts größtem Triumph aber gleichzeitig auch seiner größten Krise feiere. Er nahm Bezug auch auf Adolf Dresens Festvortrag, der zum Schluß gekommen sei, dass der Kapitalismus durch das Verschwinden des Sozialismus hemmungslos und damit nicht mehr würdig geworden sei. Braun stellte dann die geladenen Autoren („Stückeschreiber“ hätte Brecht gesagt) vor! Karl Mickel, Jahrgang 1935, war Mitarbeiter der Intendantin Ruth Berghans am BE und habe u. a. die Dramen „Nausikaa“, „Einstein“ und Bearbeitungen nach Aristophanes („Weiberherrschaft“) und Georg Büchner („Die Gebeine Dantons“) verfasst. Hartmut Lange, ein Generationskollege (geboren 1937) habe Anfang der siebziger Jahre schon 8 Dramen verfasst, über die Ernst Wendt damals geschrieben habe², dass sie zwei große Themen zum Gegenstand hätten, und zwar den Untergang der herrschenden Klassen und die Methoden der revolutionären politischen Auseinandersetzung. Von seinen Stücken seien erwähnt: „Marsi“, „Der Hundsprozeß“, „Trotzki in Coyoacan“ u.a. Lothar Trolle gehöre schon zur Nachkriegsgeneration (geboren 1944), seine wichtigsten dramatischen Werke waren „Weltuntergang Berlin“, „Hermes in der Stadt“, „Die Heimarbeiterin“ u. a.

Eine Generation jünger ist der Münchener Albert Ostermaier (geboren 1967), der bisher Stücke wie „Tatar Titus“ und „Zuckersüß und Leichenbitter“ geliefert habe und damals gerade an einem Brecht- Stück für die Münchner, wie er sagte, arbeitete. Er sprach vom *„Modell Brecht, sich frech und gewinnbringend zum gesellschaftlichen Provokateur zu stilisieren“*³, sein eigener Trick aber sei es, altmodisch zu wirken.

Betrachtet man die Aufklärung der obigen Dramen, so muß man sich entweder stillschweigend eingestehen, dass man noch große Bildungslücken hat, es könnte einen aber andererseits der Verdacht beschleichen, dass diese Theaterstücke eher ein Regionalliga – Dasein gefristet haben und nicht zum Bewusstsein der Zeitgenossen auch auf internationaler Ebene vorgedrungen sind.

Die Eingangsfrage galt, wie auch in anderen Runden, nach dem ersten Zusammentreffen mit Brecht. Im Falle von Mickel war das eine Klassenlektüre aus dem „Augsburger Kreidekreis“, dann die Aufführung des „Hofmeisters“ am BE, die zu Mickels bleibenden Theatererlebnissen gehöre. Hartmut habe Brecht nie persönlich kennengelernt,

¹ Hörnigk, a. a. O., S 278 - 297

² siehe Hörnigk, a. a. O., S. 279

³ Hörnigk, a. a. O., S. 280

habe aber die berühmten Inszenierungen des „Hofmeisters“, der „Mutter Courage“, des „Arturo Ui“ auf dem BE sehen können und sei so nachhaltig in Brechts Bannkreis geraten, dass er nachher Mühe gehabt habe, sich wieder davon zu lösen. Lange, wie Mickel bekannten, dass Brecht aus der Distanz besser genießbar sei. Für Trolle sei Brecht in seiner Schulzeit der einzige Autor der Moderne gewesen, den man in der DDR habe lesen können, er sei zudem auch noch aus dem Westen, in der Suhrkamp – Ausgabe, hereingekommen. Die Aufführungen des BE nannte Trolle etwas verstaubt, Mitte der siebziger Jahre sei dort schon nicht mehr das Zentrum der Brecht – Rezeption gewesen.¹ Inmitten der, seiner Meinung nach, schlechten Brecht – Inszenierungen der achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, hob Ostermaier den Fatzer als maßgebliche und Stil prägende Lektüre hervor. Volker Braun trug eigene Erfahrungen nach, er habe der Weigel ein Stück geschickt („Die Kipper“), das sie durch eine eigene Ausstellung honoriert habe.

Lange bekannte, dass er zunächst, bezüglich Brechts einen reinen Nachahmungstrieb gefrönt habe, in seiner Jugend sei Brecht ein unerreichbarer Horizont für ihn gewesen. Ein Streitpunkt zwischen Mickel und Braun auf der einen, und Lange auf der anderen Seite, war der Frage, ob Brecht seine Rede, seinen Diskurs ideologisiert (Lange) oder entideologisiert habe. Volker Braun meinte, dass Brecht mit der Gestaltung seines Gegenwart nicht so gut zu Rande gekommen sei, wie beispielweise Heiner Müller. Dieser habe über Brecht gesagt, dass das Schweigen über Stalin seine Tragödie geworden sei.² Lange, Braun und Mickel, die einen Überblick über mehrere Jahrzehnte der Brecht – Rezeption besitzen, kamen überein, dass die erste Lösungsphase von Brecht durch Hacks und Heiner Müller eingeleitet worden sei, und zwar sei das ein Rückzug von der didaktischen Austrocknung der Brechtschen Ästhetik, von der sozialen Determination des Menschen im geschichtsphilosophischen Zusammenhang zu Shakespeare und der deutschen Klassik gewesen. Ein folgender Fragenkomplex, der ausdebattiert wurde, war Brechts Verhältnis zum Naturalismus im Allgemeinen und Hauptmann im Besonderen. Während Lange behauptete, dass man auf Hauptmanns Manier genau dasselbe erreichen konnte, was Brecht erreicht habe, so brachte Braun den entscheidenden Unterschied auf den Punkt, wenn er sagte, dass Hauptmann sich damit begnügt habe, die Misere des Menschen darzustellen, während Brecht den Schritt weitergegangen sei und gefragt habe, ob das so sein und bleiben müsse.

Trolle bekannte, sich für die späten Lehrstücke Brechts zu interessieren. Braun wollte den Stückeschreiber Trolle auch auf den Brechtschen Verfremdungsstil festlegen, der aber verwehrt sich dagegen. In seinem Statement beging er allerdings den (alten) Fehler, die

¹ Hörnigk, a. a. O., S. 281

² Hörnigk, a. a. O., S. 284

Verfremdung bei Brecht von ihrer ideologischen Grundlage zu lösen und sie nur als Kunstmittel zu untersuchen; so geriet dann der katholische Autor Paul Claudel in die Nachbarschaft des Augsburger.

Ostermeier, jung und aggressiv, verlangte einen offenen Umgang mit Brecht, einen ideologiefreien [was wahrscheinlich schwer geht]. Man müsse mit ihm umgehen, wie er mit anderen umgegangen sei. Er akzeptierte Brecht als Mann der Innovationen, was dessen Aktualität auch heute möglich mache. Er bekenne sich ja schließlich zu einem „offenen Theater“. In seinem Brecht – Stück gehe es ihm darum, so meinte Ostermeier, darzustellen, wie der frühe Augsburger Brecht heute aussehen würde.

Schon 1976 habe sich eine Brecht – Müdigkeit bemerkbar gemacht, erinnerte sich Braun, die damals von Werner Mittenzwei als „*ästhetische Emanzipation der sozialistischen Literatur*“ kaschiert worden sei.¹

Vom Publikum kam der Zusatz, dass durch die derzeitige Regression der Geschichte eine Reaktualisierung von Brechts Texten möglich werde, was von Braun relativiert wurde, da man nicht ständig in alten Formeln graben könne. Die soziale Konditionierung des Menschen bei Brecht sei schon eine Provokation gewesen, allerdings verschwand der Einzelne hinter einer sozialen Maske.

Die Stückeschreiber äußerten ihren Frust darüber, dass man die großen Drei (Goethe, Thomas Mann und Brecht) aufbaue, aber die heutigen Zeitgenossen nicht spiele, so Lange, der Hacks zitierte.

Die Schlussfolgerungen des Moderators lauteten dahingehend, dass Brechts Texte oft avancierter seien als seine Theorien, dass aber andererseits, was in diesen Theorien enthalten sei, auf der Bühne nicht herüberkomme. Braun erinnerte daran, dass Heiner Müller vor seinem Tode davon gesprochen habe, man müsse einen neuen Ansatz von Aufklärung von einer anderen Seite her versuchen, das gehe aber nicht über die Doktrin, denn man müsse Freiheit des Zuschauers bewahren.

¹ Hörnigk, a. a. O., S. 291

5.2 Brecht am Schnittpunkt der Jahrtausende

Ein gleich bleibendes Interesse an Brecht auf der Höhe des Jubiläumjahres konnte in der Folge natürlich nicht erwartet werden, aber es gab und gibt auch in den seither verstrichenen Jahren eine permanente Beschäftigung mit dem Autor und seinem Werk, sei es nun in Form von Bucheditionen, Vorträgen, Podiumsgesprächen, Filmen, Ausstellungen usw. Vor allem „Brechtianer vom Dienst“, wie z.B. das Brecht – Archiv in Berlin oder die Internationale Brecht – Gesellschaft mit Sitz in den USA sind da immer wieder Vorreiter.

Gemessen an der relativen Flaute der achtziger Jahre kam in der Nachfolge des Jubiläumjahres doch eine beachtliche Anzahl von Büchern über Brecht zustande, von denen ich im Folgenden einige erwähnen möchte:

- für das Jahr 1999: Joachim Kaiser: *„Das Scheusal hatte Talent“*
John Rouse: *„Brecht 100 = 2000“* (Ontario)
Thomas Jung: *„Zweifel, Fragen, Vorschläge“* (Frankfurt a. Main)¹
- für das Jahr 2000: Andrea Barth: *„Bert Brecht und Heinrich Mann“*
Jan Knopf: *„Bert Brecht, 2000“* (Reclam Verlag, Stuttgart)
Marianne Streisand: *„Bert Brecht und der junge Gerhart Hauptmann“*
Carola Stern: *„Männer lieben anders. Helene Weigel und Bert Brecht“* (Rowohlt – Verlag, Berlin)²

Man sieht, das Thema „Brecht und die Frauen“ ist noch immer von Interesse. Obwohl noch in das Jahr 1998 gehörend, aber schon nach dem Höhepunkt der Brecht – Ehrungen erschienen, sei hier ein Aufsatz angeführt, der sich mit den „Versuche(n) des Komponisten Gottfried von Einem, Bertolt Brecht für die Salzburger Festspiele zu gewinnen“ beschäftigt.³

Das Berliner Ensemble war und ist auch weiterhin an Brecht – Inszenierungen beteiligt, wie etwa „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ (Premiere am 03.07.2000). Ebenfalls im Juli 2000 wurde da George Taboris „Brecht – Akte“ uraufgeführt. Im September 2000 erfolgte die Premiere des Filmes „Abschied“ von Jan Schütte, über Brechts letzten Sommer, bei der Josef Bierbichler als Brecht und Monica Bleibtreu als Helene Weigel zu sehen waren. Als Vorpremiere war der Film bei den Festspielen in Cannes gezeigt worden.

¹ es handelt sich um die Arbeiten des Internationalen Brecht – Kongresses aus Oslo von 1998

² die Daten wurden aus dem Internet entnommen

³ Thomas Eickhoff: *„Keuner und Karajan im Kalten Krieg“*, in Jost Hermand und Marx Silberman. Monatshefte der Universität von Wisconsin

2000 war das Jubiläumsjahr zweier enger Mitarbeiter von Brecht, Helene Weigel und Kurt Weill. Deshalb fühlte sich das BE in die Pflicht genommen und organisierte im Oktober 2000 (02.10.) einen Kurt-Weill – Abend mit dessen Songs in der Interpretation der berühmten Diseuse Gisela May.

Auch weltweit gab es im Jahr 2000 viele Brecht – Aufführungen, von denen ich nur einige aus den Vereinigten Staaten hier anführen will: „Happy End“ (in Mitarbeit mit Elisabeth Hauptmann entstanden , aufgeführt im März in Los Angeles; „Der Kaukasische Kreidekreis“, ebenfalls im März in Oceanside, Kalifornien inszeniert, im Februar war in Austin schon die Premiere von „Der gute Mensch von Sezuan“ über die Bühne gegangen und im April folgte in Kansas – City der „Baal“.¹

Im Februar (06. bis 11) 2000 organisierte das Literaturforum im Brecht – Haus wie schon zwei Jahre vorher Brecht – Tage. Es wurden Filme gezeigt und kommentiert, bei denen Brecht mitgearbeitet hatte (z.B. Fritz Langs „Hangmen Also Die“), es gab Brecht – Lesungen (mit Marianne Hoppe und Friedrich Wilhelm Junge), Podiumgespräche – „Von der Avantgarde zur Staatskunst“ oder „Antifaschismus ohne Kommunismus“, an denen sich ausgewiesene Brecht – Kenner beteiligten, wie z. B. Klaus Völker, Paolo Chiarini, Jost Hermand oder Silvia Schlenstedt.

Auch das Helene Weigel – Gedenkjahr fokussierte einige literarische Ereignisse, wie z.B. die von Erdmut Wizisla, dem Direktor des Brecht und Weigel Archivs organisierte „Helene Weigel – Ausstellung“ (von April bis Mai 2000 in der Akademie der Künste).

Das Literaturforum im Brechthaus (Berlin) zog dann im Juli (24. – 28.) mit einer der Weigel gewidmeten Film – Gala nach. Da konnte man Film-Porträts (Christa Mühl / Werner Hecht, 1973) mit der Schauspielerin in den „Gewehren der Frau Carrar“² oder von Heiderose Leopold (2000) über den Auftritt der Weigel in den „Gesichte(n) der Simone Machard“³ sehen, oder filmische Aufzeichnungen berühmter Brecht – Inszenierungen am BE mit Helene Weigel als Protagonistin, wie z. B. in „Die Mutter“ (1958, Regie Manfred Werkwerth) oder „Mutter Courage und ihre Kinder“ (1961, Regie Manfred Werkwerth und Peter Palitzsch) bewundern.

¹ Informationen der Internationalen Brecht Gesellschaft (Direktor John Fuegi) aus dem Internet

² in der Aufführung des BE von 1953 unter der Regie von Egon Monk

³ aus dem Jahr 1968, Regie von Manfred Karge und Matthias Langhoff

6. Zur Rezeption des literarischen Werkes von Bertolt Brecht in Rumänien

Dieses Thema bietet sich als Untersuchungsgegenstand an, ausgehend von der Tatsache, dass der auf den Bühnen Rumäniens nach Shakespeare meistgespielte Dramenautor zwar nicht frühzeitig (die Aufnahme vor dem Zweiten Weltkrieg in der Zeitschrift „Klingsor“ und in einigen Arbeiterzeitungen war eher symbolisch, aber doch mit einem gewissen Interesse, vor allem in der zweiten Hälfte der fünfziger und in den sechziger Jahren, aufgenommen wurde. Eine solche Untersuchung könnte darüber hinaus auch für den Raum, aus dem Brecht kommt, von Interesse werden, weil es wichtig für eine Literatur ist, die Wirkung zu kennen, auf die sie im Ausland gestoßen ist, da sich dadurch eventuell Wirkungspotentiale und gute Darbietungsmöglichkeiten für die eigene Nationalliteratur eröffnen.

Die literarischen Fakten werden in dieser Untersuchung jeweils dem politisch – sozialen Hintergrund korreliert, der die Rezeptionsmechanismen steuerte.

Ein Spezifikum für Rumänien ist eine Rezeptionskomponente gewesen, die in anderen Ländern fehlt, nämlich die Existenz einer deutschsprachigen Minderheit, die über einen funktionierenden Literaturmarkt verfügte, mit allem, was dazugehört: Autoren, Vermittlungsmöglichkeiten (Zeitschriften, Feuilleton der Zeitungen, Theater, Verlage) und einem interessierten Publikum, das seine Bildung in der Muttersprache erhalten hatte. Die deutschsprachigen Kanäle waren bestimmend für die Brecht – Rezeption in Rumänien. Die rumäniendeutsche Kritik trug maßgeblich zur Gestaltung des Brecht – Bildes in diesem Teil Europas bei. Der Augsburger Autor hat hier „produktive Unruhe“ provoziert und für die hiesigen Schriftsteller Denkanstöße vermittelt. Er kam zeitweilig den Erwartungshaltungen des Publikums entgegen, an ihm schieden sich die Geister, schulte sich die Kritik. Bei der Betrachtung der Rezeptionsvorgaben wurden mehrere Einteilungskriterien miteinander verbunden: das biographische (sein Tod 1956 als Zäsur), Modetrends (das Nachlassen des Interesses in den achtziger Jahren für eine soziologisch zentrierte Literatur), die Berücksichtigung einiger „highlights“ (z. B. das Jubiläumsjahr 1998).

Vor den Rezeptionskanälen, über die das Werk Brechts nach Rumänien gedrungen ist, werden nur die schriftlich gefestigten untersucht werden. Der Stoff wurde nach primärer Aufnahme des Werkes und Stellungnahmen dazu gegliedert, und zwar in chronologischer Folge.

6.1 Die Aufnahme von Brechts Werk in den deutschsprachigen Medien

Rumäniens zu seinen Lebzeiten (1956)

6.1.1 Die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg

Bei den Siebenbürger Sachsen setzte die Rezeption des Autors 1925 ein: in einer Rezension der Kronstädter Kulturzeitschrift „Klingsor“ über Albert Soergels Anthologie „Saat und Ernte“ bemängelt Hermann Roth das Fehlen wichtiger zeitgenössischer Autoren und nennt u. a. auch Bertolt Brecht. Wenn im Jahr 1925 auf das Fehlen Brechts hingedeutet wurde, so beginnt die eigentliche Rezeption zwei Jahre später in der gleichen Zeitschrift: Heinrich Zillich rezensiert, neben anderen Vertretern der Neuen Sachlichkeit, wie Walther Mehring oder Joachim Ringelnatz, auch Bert Brechts „Hauspostille“. Auch ein Jahr später (1928), wird im „Klingsor“ über Brecht gesprochen. Das die Arbeiterbewegung der linken Richtung sich zu Brecht hingezogen fühlte, bewies ein Abdruck seines Gedichtes „Von der belebenden Wirkung des Geldes“ in der Temeswarer „Neue(n) Zeitung“ vom 31.08.1937.¹

Die Aufnahme zweier Temeswarer Germanistinnen, dass die erste Erwähnung Brechts vor dem Zweiten Weltkrieg in einer rumänischen Arbeiterzeitung, geschah (in Alexandru Sahias „Bluze albastre“ [„Blaue Hemden“], 1932) ist damit widerlegt.²

¹ siehe Horst Schuller – Anger: „Kontakt und Wirkung. Literarische Tendenzen der siebenbürgischen Kulturzeitschrift <Klingsor>“, Kriterion –Verlag, Bukarest, 1992, S. 158

² Roxanna Nubert / Graziella Predoiu Lucia: „Zu Bertolt Brechts Rezeption im rumänischen und rumäniendeutschen Kulturraum“, in George Guțu (Hrg.): „Wehn vom Schwarzen Meer. Literaturwissenschaftliche Aufsätze“, in DDR – Beiträge zur Germanistik 2, Pardeia – Verlag, Bukarest, 1998, S. 294

6.1.2 In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seinem Tode (1956)

Das zögernde Eindringen von Brechts Werk in Rumänien in den ersten Nachkriegsjahren ist durch die literarische Szenerie jener Jahre zu erklären. Es war eine Zeit, in welcher sich nur allmählich und widerspruchsvoll ein neues ästhetisches Konzept abzuzeichnen begann, man stand damals noch eher Georg Lukács als Brecht nahe. So griff man vorderhand eher zu Schriftstellern des bürgerlichen Humanismus (Thomas Mann, Lion Feuchtwanger) oder der Klassik. Allerdings muß hinzugefügt werden, dass Brechts Werk für die deutschsprachige Bevölkerung Rumäniens vor allem in jenen Jahren einen entscheidenden Beitrag zu deren Selbstverständnis geleistet hatte. Man war von der literarischen Entwicklung im westlichen Teil Deutschlands abgeschnitten, eine eigene literarische Produktion ließ (aus außerliterarischen Gründen) nur zögernd an, so wurde die DDR – Literatur ein Rezeptions- und Identifikationsangebot ersten Ranges. Dass man in jenen ersten Jahren pathetischen Überschwangs oft an den wahren Intentionen Brechts vorbeilass, soll nicht verschwiegen werden.

Brecht war schon gleich nach dem Krieg in unserer deutschsprachigen Presse mit Lyrik vertreten,¹ aber bis in die Mitte der fünfziger Jahre war das eher seltener der Fall, aus Gründen, die schon weiter oben gezeigt wurden. Der erste Schriftstellerkongreß (1956) war ein direktes Ergebnis der Entstalinisierung und trug zur Entkrustung der ästhetischen Konzepte bei, es begann eine Art ideologisches Tauwetter.

Die größeren Arbeiten über Brecht in deutscher Sprache in Rumänien setzten 1954 ein, als Paul Langfelder eine Sammlung von historischen Aufsätzen und biographischen Angaben zur Deutschen Literaturgeschichte herausgab.² Dieses Buch hatte den, vom Herausgeber angemeldeten Anspruch, das angebliche Fehlen einer vom marxistischen Standpunkt geschriebenen deutschen Literaturgeschichte im gesamten deutschen Sprachraum zu ersetzen, erschöpft sich aber darin, Informationen aus der Sowjetenzyklopädie mit geringfügigen Retouchen zu versehen, die im Falle Brechts allerdings ausbleiben. Die Absicht dieses Bandes ist eine löbliche: die richtige Einstellung der deutschen Bevölkerung aus Rumänien zum kulturellen Erbe sollte angeregt werden, doch ist eine leichte Überbewertung der Literatur bei der Erreichung sozialer Veränderungen zu bemerken, die aber in jenen Jahren allgemein war.

Das erste Gastspiel des Berliner Ensembles in Rumänien (1959) wirkte befruchtend auf den Theatervertrieb im Allgemeinen und auf die Brechtrezeption im besondern. Schon

¹ „Fragen eines lesenden Arbeiters“, in Temeswarer Zeitung, 1946

² Bukarest, Staatsverlag für didaktische und pädagogische Literatur

vorher aber begann man Brecht auf unseren Bühnen zu spielen: 1956 erfolgte an der deutschen Bühne des Hermannstädter (Sibiu) Theaters die erste Brecht – Aufführung überhaupt, und zwar im August 1956, wenige Tage vor Brechts Tod, in einer Freilichtaufführung, weil das damals gegründete junge Ensemble noch keine Bühne zur Verfügung hatte. Im Herbst des gleichen Jahres wurde „Mutter Courage und ihre Kinder“ dann in den regulären Spielplan für das Jahr 1956 / 57 aufgenommen. Die Tatsache, dass diese Brecht – Premiere in Hermannstadt mit der Neueröffnung des deutschen Theaters nach dem Krieg zusammenfiel, lässt auf die große Bedeutung rückschließen, die man dem dramatischen Werk Brechts hierzulande zollte. Nicht zufällig begann man gerade mit diesem Stück, noch waren die Erinnerungen an den Krieg lebendig, und seine zerstörerischen Einwirkungen auf die menschliche Existenz wurden ja hier besonders augenfällig. Wohl erkannte die Kritik, dass eine Distanzierung zur Courage, die nur an sich selbst denke, notwendig sei, musste aber eingestehen, dass die Darstellerin der Courage die Geldgier zurücktreten gelassen und das Lied der Mutter hervor gekehrt habe¹, was den Zuschauer in eine Sympathiehaltung Anna Fierling gegenüber gebracht habe, ohne ihn zum Nachdenken über ihre unveränderbare und darum verurteilenswerte Haltung zu bewegen. Die Inszenierung war ein Prüfstein für das neugegründete Ensemble und dessen jungen Regisseur, und man konnte in der Folge bemerken, dass jedes Mal, wenn Brecht gebracht wurde, die Truppe zu Höchstleistungen fand.

¹ Harald Krasser: „Ein vielversprechender Anfang“, in Neuer Weg, vom 17.08.1956

6.2 Die Brechtrezeption in deutscher Sprache in Rumänien nach seinem Tod bis in die Gegenwart

6.2.1 Die aufsteigende Linie bis Ende der siebziger Jahre

In der zentralen deutschsprachigen Zeitung Neuer Weg wurde 1985 (am 24.01.) zu einer Diskussion über Wesen und Funktion des lyrischen Gedichtes aufgerufen und auch Gedichte von Bert Brecht abgedruckt. Von nun an sollte Brecht regelmäßig mit Texten in den deutschsprachigen Publikationen Rumäniens vertreten sein¹, vor allem der NW brachte in seiner Kulturbeilage vor allem zu den Jubiläen (10. Februar und 14. August) Gedichte des Autors, wobei eine Verlagerung von den Versen eher vordergründig – pamphletischen Charakters, die ein Gebot der Stunde waren, zu den Alterswerken, die Sinnigkeit und zugespitztes materialistisches Denken beweisen, zu bemerken ist. Außer den Gedichten regten auch immer wieder die Kalendergeschichten wegen ihrer Spritzigkeit und brillanten Argumentation zum Abdruck in Zeitungen und Anthologien an. So fand z. B. in der vom Jassyer (Iași) Germanistiklehrstuhl besorgten Anthologie deutscher Dramen des XX. Jahrhunderts auch sein Stück „Der gute Mensch von Sezuan“ seine Aufnahme; im Vorwort bekennen die Verfasser, dass eine der Richtungen moderner Dramatik auch von Brecht ausgegangen sei, was eine gerechte Einschätzung des Stellenwertes dieses bedeutenden Dramatikers unserer Zeit ausmachte.²

Die den jeweiligen Schulbuchausgaben beigegebenen Textsammlungen sorgten für eine frühzeitige Bekanntmachung des Brechtschen Oevres bei den Schülern der deutschen Klassen Rumäniens.³

Erst 1960 erschien Brecht bei uns in deutscher Sprache und zwar in der von Paul Langfelder besorgten Ausgabe der Schulbücherei.⁴ In einer Vorbemerkung motiviert der Autor den Aufbau seines Bandes: obwohl Brecht vor allem ein Dramenautor sei, müsse aus Raummangel auf deren Abdruck verzichtet werden, denn Bruchstücke wolle man nicht geben, da sie das Bild des Autors nur unvollständig vermitteln würden. So vereinigt er in diesem Abschnitt des Buches die Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ und den Einakter „Die Gewehre der Frau Carrar“. Das gleiche Prinzip waltete auch bei der Auslese der

¹ außer dem Neuen Weg (NW), noch Neue Literatur (NL) aus Bukarest, Hermannstädter Zeitung (zeitweilig Die Woche, HZ), Karpatenrundschau (KR) aus Kronstadt (Braşov) und Neue Banater Zeitung (NBZ) aus Temeswar

² Hertha Peretz (Hrg.): „Anthologie deutscher Dramen im XX. Jahrhundert“, Bukarest, 1973

³ u. a. Textauswahl für die X. Klasse, Band II, Lehrbuchverlag Bukarest, 1959; für die XI. Klasse, Lehrbuchverlag Bukarest, 1959, und eine vom Klausenburger (Cluj -Napoca) Germanistiklehrstuhl 1976 erarbeitete Textsammlung für die XI. Klasse

⁴ Bert Brecht: Einakter, Gedichte. Prosa., Ausgewählt von Paul Langfelder, Bukarest

Prosa, so dass Romanfragmente nicht berücksichtigt werden, wohl aber Kurzgeschichten, wie die bekannten Werke „Der Augsburger Kreidekreis“, „Der Mantel des Ketzers“, „Der verwundete Sokrates“ und einige „Geschichten von Herrn Keuner“. Der umfangreichste Teil des Buches umfasst Brechts Lyrik, die in mehrere Abschnitte gegliedert ist: „Lieder“, „Betrachtungen“, „Kinderlieder“, „Balladen“, „Berichte – Chroniken“, „Deutsche Marginalien“ (1938), „Pamphlete und Loblieder“, „Zeitgeschichte und Marschlieder“ und schließlich „Gedichte im Exil“. Bei den Fußnoten weiß man leider nicht, ob sie von Brecht oder Langfelder stammen.

Eine Abrundung dieser Analyse aus Brechts Werk sollen die theoretischen Schriften geben, von denen „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“, „Volkstümlichkeit und Realismus“ und „Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur“ vorhanden sind, aber noch bezeichnendere, wie der „Messingkampf“, fehlen.

Mit der Würdigung Brechts durch Zeitgenossen, bzw. Menschen, die ihm nahestanden, schließt das Buch. Die Zeittafel ist der Ergänzungen bedürftig: die Lehrstücke und „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ werden nicht erwähnt, der Aufenthalt Brechts in der Schweiz wird nicht angegeben, auch kann man nicht verstehen, was das „usw.“ in der Aufzählung „Emigration in Dänemark, Schweden, Finnland usw.“ bedeuten soll, denn der anschließende Aufenthalt in den USA fehlt nicht. Trotz der oben erwähnten Mängel entsprach dieses Buch doch, alles in allem, einem realen Bedürfnis, das Werk Brechts in umfangreicher Form den damaligen Lesern vorzustellen, da es damals keine Möglichkeiten des Buchimportes aus Deutschland gab.

Betrachtet man die Einschätzungen, die Brechts Werk im rumäniendeutschen Blätterwald erfuhr, so kann man beobachten, dass ihr weitaus größter Teil aus Arbeiten geringen Umfangs, wie etwa Rezensionen, bestand. Die Arbeiten von größerer Ausdehnung sind selten. Paul Langfelder besorgte 1962 die Sammlung von Studien „Von Schiller bis Brecht“.¹ Langfelder befließigte sich, nach eigenen Angaben, der dialektischen Methode der Literaturbetrachtung, und wolle die Kontinuität von Klassik und sozialistischem Realismus, was ihm ein Rezensent jener Jahre bescheinigte.² In dieser ziemlich weitausholenden Arbeit versuchte Langfelder den Entwicklungsweg Brechts vom ziellosen Rebellentum zum sozial engagierten Aktivismus nachzuzeichnen, der politisch – soziale und kulturelle Hintergrund der Zeit wird immer mitgeliefert. Bestimmte Haltungen des Autors werden durch Zitate belegt. Bei der Herausarbeitung des Ideengehaltes der Werke wird manchmal leider an der

¹ Literatur – Verlag, Bukarest

² in NL, Heft 3, 1962, in Kleine Bücherschau

Oberfläche geblieben (wenn z. B. behauptet wird, die Thematik der „Heilige(n) Johanna der Schlachthöfe“ sei es, die Rolle der Heilsarmee und der Religion darzustellen).

Langfelder stellt Begriffe wie Verfremdungseffekt, episches Theater, die Dosierung von Verstand und Gefühl in Brechts Theater zur Diskussion. Leider schadet er seinem Vorhaben durch Ungenauigkeit (bei den Fußnoten kann man weder erkennen, welcher Brecht – Ausgabe sie entnommen sind, noch, von welcher Seite sie stammen) und einer etwas legeren Sprachhaltung, die einem dieses Werk nicht eben zum Genuß werden lässt¹. Begrüßenswert ist hingegen die Tatsache, dass er Distanz zu seinem Gegenstand wahren konnte, Brechts Weg wird als einer der möglichen aber nicht als der einzig mögliche betrachtet.

Die gediegenste und seriöseste theoretische Auseinandersetzung mit dem Werk Bert Brechts stellt in meinem Land die von Hannes Schuster Ende der siebziger Jahre erstellte Untersuchung über den Verfremdungseffekt dar.² In der Begründung seiner Arbeit nennt er die Umstände, die dazu geführt haben, dass auch damals noch ziemliche Konfusion im Zusammenhang mit dem Begriff der Verfremdung herrsche, und gibt einen Abriss der Forschung dazu. Den meisten dieser Forscher sei gemeinsam, dass sie den Begriff nicht in seinen Entwicklungsphasen untersucht und ihn nicht in einen größeren Zusammenhang gesetzt hätten. Einen originellen Forschungsbeitrag leistet Schuster dadurch, dass er die Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, in denen er sich gegen das „kulinarische Theater“ gewandt hatte, mit der Abhandlung Friedrich Schillers „Über das Pathetische“ vergleicht.³ Beide lehnen die „unwürdigen Räusche“ bzw. „unwürdige Darstellungsorte“ solch eines Theaters ab.

Schuster schließt sich der sogenannten „Phasentheorie“ an, die auf Walter Jens zurückgeht, 1927 und 1938 als Schnittpunkte von Brechts literarischem Entwicklungsweg sieht und sich dem Schema von These – Antithese – Synthese subsummieren lässt. Diese These wurde von einem Teil der Forschung nicht akzeptiert, es wird eingewendet, dass dieses Verfahren eine unhistorische Komponente aufweise, denn „ *das Werk wird vom Telos seiner Entwicklung her beurteilt, so dass jede einzelne Phase immer weit mehr im Hinblick auf das Ziel und weit weniger in ihrer historischen Zeit, in der Geschichte, in den Blick gerät.* “⁴

¹ einige Beispiele: statt Bewahrerin heißt es Wahrerin (S.267), Brecht setzt einen Vorspruch [?], es wird von einem friedlichen Fischfang gesprochen, so, als gäbe es auch einen kriegerischen usw.

² Sprachlicher Schöpfungsakt und „soziale Maßnahme“: Der Verfremdungseffekt als fundamentales Kunstmittel in Brechts Werk, in NL, Nr. 1 und 2, 1978, S. 31-51 und 19-40

³ Hannes Schuster, a. a. O., S. 39

⁴ Jan Knopf: „Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht“, Athenäum Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. Main, 1974, S. 81

Im Folgenden unterbreitet Schuster das methodische System, dessen er sich bediente: er habe Brechts Werk unter semiologischen Gesichtspunkten untersucht (als Erster in Rumänien), ausgehend vom semantischen Grundaspekt der Verfremdungstechnik. Er weist dabei auf Paolo Chiarini und Manfred Wekwerth hin. Die Brechtsche Verfremdung konstituiere sich dort, wo sich zwischen dem Objekt und dem Zeichen ein Spielraum öffne, der durch die ästhetische und gesellschaftlich – produktive Stellungnahme des Rezeptes aufgefüllt werde.¹

Auf Grund des Voherrschens jeweils des einen der drei semiotischen Fundamentalaspekte - semantisch, syntaktisch, pragmatisch – wird das Werk Brechts periodisiert und analysiert. Demgemäß stünden die Jugendwerke im Zeichen einer ironisch – syntaktischen Verfremdung, das Sichzurückziehen des Dichtenden auf sich selbst wird mit dem Bezug des Zeichens auf seinesgleichen verglichen. Diese werkbezogene Verfremdung äußere sich vor allem in Illusionsdurchbrechungen, wie z . B. in Prologen (im „Choral vom großen Baal“ wird auf dessen späteres Schicksal hingewiesen), Epilogen (so sollen beispielweise, die Worte Kraglers „Glottz nicht so romantisch“ den fiktiven Charakter der Kulisse bloßstellen) und Zwischensprüchen, in denen die Vorstellung als solche herausgestellt werde.

Auch in der Lyrik finde man verfremdende Bauelemente, die Schuster anhand einer Analyse der Ballade von der Marie Farrar herausarbeitet. Es gebe da vorwegnehmende Bestandsaufnahme, Einschübe, Zwischensprüche in Form des Kehrreims und epilogartige Abschlusskommentare. Die Suite der syntaktischen Verfremdungen wird ergänzt durch literarische Anspielung, verfremdendes Zitat, parodistisch verdrehte Redensarten usw.

In der zweiten Phase trete in der Verfremdungstechnik der pragmatische Aspekt zu lehrhaften und Demonstrationszwecken in den Vordergrund. In dieselbe Zeit falle auch der Versuch, das V – Prinzip in eine fundierte Definition zu fassen. Schuster ist gegen die Verfechter der Importtheorie, die den Begriff bei Brecht von den russischen Formalisten herleiten, denn Schklowskij habe bei seiner Begriffsbestimmung die außerkünstlerischen Implikationen vernachlässigt, während sich Brechts Begriff an der Schwelle des dritten Jahrzehnts des XX. Jahrhunderts auf eine didaktisch – pragmatische Akzentsetzung hin bewegt habe. Die Werke, die nicht mehr syntaktisch verfremdend in Frage gestellt wurden, hätten einen total didaktischen Charakter erhalten, meint Schuster. Diesen Tendenzen sei die Parabel entgegengekommen, die in ihrer Bedeutsamkeit auf den Rezeptor orientiert sei, und bei der oft die Eigenwertigkeit des Dargestellten aufgehoben werde. Alle Strukturelemente

¹ Hannes Schuster, a. a. O., S. 41

der ersten Phase – Prolog, Epilog, Szenentitel, Selbstzitate usw. – würden hier wiederaufgenommen, und in ihrer Bezogenheit auf die sozial – politische Didaxe gezeigt werden.

Ich erlaube mir, hier anzumerken, dass Reiner Steinweg interessante Thesen zur Theorie des Lehrstückes aufgestellt hat: er sah das Lehrtheater Brechts als Modell für ein dialektisches Theorie – Praxis Verhältnis an.¹

Die Verfremdungen nach 1938 seien, wie Schuster im dritten Teil seiner Arbeit ausführt, weder vorwiegend syntaktisch noch pragmatisch, sondern würden Zeichen – und Interpretandenbezug miteinander vereinigen und beide als voneinander abhängig und sich ergänzend ins Verhältnis setzen.²

Die Parabel habe in dieser Phase eine komplexe Funktion als im Lehrstück: der Autor belegt das anhand des „Kaukasischen Kreidekreises“. Hier sei ein bestimmter Mensch mit seiner dramatischen Geschichte dargestellt und nicht bloß blutleere Gestalten und Prinzipien. Die Parabel sei durch das Spiel in Frage gestellt, die Erkenntnis des Stückes biete nicht eine dialektizistische Lösung sondern einen künstlerischen Denk- und Erkenntnisanstoß. In der Folge lässt der Autor noch einige dialektische Verfremdungen Revue passieren, wie z. B. die Spaltung einer Figur (Shen Te – Shui Ta), deren Tragik gesellschaftlich motiviert sei aber doch zutiefst menschlich bleibe.

Auch sprachlich – stilistische Mittel hätten den Zweck dialektischer Verfremdungen; Brechts Sprache nähere sich in seinem Alterswerk der Redeweise des Volkes: die unlogische Logik z. B. rücke in die Nähe des Volkswitzes. Schlußfolgernd gelangt der Verfasser zur Einsicht, dass Brechts Verfremdungstechnik in der letzten Entwicklungsphase einen Spielraum zwischen Zeichen und Objekt freisetze, der vom Receptor schöpferisch aufgefüllt werden könne. Es sei Brecht gelungen, im sprachlichen Zeichenbezug seinen eigenen Pragmatismus und den der Welt syntaktisch tragbar zu machen, deshalb seien von seinem Spätwerk wichtige Impulse auf die literarische Entwicklung der beiden letzten Jahrzehnte ausgegangen.³

Ein Mittelding zwischen Rezension und eigenen Reflexionen ist Bernd Kolfs Beitrag „Zeitgemäße Betrachtungen bei der Lektüre von Bert Brechts < Gesammelten Werken >“.⁴ Erfreulich für den Stand der Brecht – Rezeption in Rumänien ist die einleitende Behauptung

¹ „Große und kleine Pädagogik, Brechts Modell der Lehrstücke“, in alternative 14, 1971, Nr. 78/79

² Hannes Schuster, a. a. O., S. 32

³ Hannes Schuster, a. a. O., S. 38

⁴ in NL Nr. 4 und 5, 1974. Es handelt sich um die 20 – bändige Ausgabe des Suhrkamp – Verlages von 1973

Kolfs, dass man sowohl als Durchschnittsmensch als auch – und vor allem - als Literat Brecht gelesen haben sollte, um weiter in seiner Zeit zu kommen.

Dieser Meinung kommt insoweit große Bedeutung zu, als Kolf mit ihr keineswegs alleine steht, sie wird von einer ganzen Generation geteilt, die in den sechziger Jahren oder Anfang der Siebziger zu schreiben begannen, und für die Brecht (endlich nach 20 Jahren) zum Vorbild wurde.¹ Die Betrachtungen Kolfs erschließen, von Textstellen ausgehend und sich mehr oder weniger von ihnen entfernend, Fragen nach der Wirksamkeit der Kunst in unserem Zeitalter, nach ihrer Beschaffenheit, nach dem Standpunkt des Dichters. So spinnt Kolf den Gedanken Brechts vom Los der Kunst in den absolutistischen Staaten aus und gelangt zur Schlussfolgerung, dass in einem Staat, wo einer die Macht habe, die eigene Beschränktheit als Maß einzusetzen, die intern – geheimen Bestimmungen gefährlich seien, die das Gesetz in sein Gegenteil verkehren könnten. Der Hofpoet verkaufe seine „Überzeugung“, von denen er für den gewünschten Lohn immer welche bei der Hand habe, als Literatur für das Volk, wofür dieses dann den Preis bezahlen müsse. Das Verhältnis zwischen Rädelsführer und Mitläufer werde durch einen Consensus zwischen ihnen bestimmt, dass, was als bekannt vorausgesetzt, nicht mehr diskutiert und dadurch auch das Nachdenken darüber ausgeschaltet werde.² Die Literatur, so wie Brecht sie fordere und der Autor sie bejaht, solle nicht nur „letzte Fragen“ stellen. Die Literatur der kleinen Schritte und der Lösung der Probleme sei wichtiger, denn schließlich gehe es ja darum, den Menschen das Leben menschenwürdiger zu gestalten. Allerdings nehme Brecht im Alter einiges von den sehr großen Ansprüchen, die er der Literatur bei der Umgestaltung der Gesellschaft beigemessen hatte, zurück, sie solle verunsichern und in Frage stellen, das sei schon eine bedeutende Aufgabe.

Kolf trennt sich von Brecht dort, wo dieser die Kunst von allen Ansprüchen befreien wolle, die nicht aus deren politischen Funktion resultieren und argumentiert damit, dass die Kunst nicht identisch sei mit einer einzigen ihrer Funktionen. Auch gegen die verabsolutisierende Meinung Brechts über die Kritik wendet sich der Autor, indem er gerade am Beispiel Brechts beweist, dass sich der Wert eines Schriftstellers auch gegen widrige Strömungen durchsetzen könne. Im Zusammenhang mit der Wirksamkeit der Kunst stelle sich die Frage nach dem Geschmack des Publikums, der, nach Brecht, nur zusammen mit der Veränderung der sozialen Verhältnisse geändert werden könne, aber Kolf fügt richtiger weise

¹ Ich nenne hier Annemona Latzina und Franz Hodjak aus den Sechzigern und die Autoren der sogenannten Aktionsgruppe Banat und ihnen Nahestehende – Richard Wagner, Rolf Bossert, Gerhard Ortinau, Werner Söllner, Hertha Müller u. a. aus den Siebzigern.

² In einer Zeit, als sich schon Ceaușescus Diktatur abzuzeichnen begann, waren solche Ausführungen gewagt und hätten in einer rumänischen Zeitschrift nie erscheinen können.

hinzu, dass der alte Geschmack noch eine Weile dominant sei, und man ihm durch gezielte Aktionen zu Leibe rücken müsse. Was die Versuche, Brecht nachzuahmen, angehe, so warnt Kolf vor der Gefahr, dessen geniale Einfachheit der eigenen Simplizität einzuverleiben und deshalb zu versimpeln. Es sei bekannt, dass Brecht bei der Einschätzung von Dichterkollegen nicht immer einen unbefangenen Blick gehabt habe. So sei es laut Kolf, ein Irrtum Brechts gewesen, die Bücher Thomas Manns „*künstlich, eitel und unnütz*“ zu nennen, denn sie würden mit verschiedenen Mitteln den Aufstieg und Untergang einer sozialen Klasse gestalten. Wenn Kolf Brecht als einen Autor darstellt, der anderen gegenüber eine Unduldsamkeit gezeigt habe, die bis zur Lächerlichkeit gegangen sei, so hat er sicherlich ein wenig „pro domo“ gesprochen, denn diejenigen, die Brecht gut kannten, könnten so eine Behauptung widerlegen. Auch glauben wir, dass Kolf die Behauptung Brechts „*dass die Kunst, unverkäuflich zu sein, käuflich sein*“ müsse, missverstanden hat, Brecht bezog sie nämlich nur auf die damalige Gesellschaftsform.

Der größte Wert dieser Arbeit besteht darin, dass sie das Werk Brechts auch in Bezogenheit auf hiesige Verhältnisse sieht. Von Brecht ausgehend, der Shakespeare dafür lobte, dass er für sein Publikum geschrieben habe, wünscht sich Kolf, dass auch die rumäniendeutschen Autoren dessen eingedenk wären.

Der befruchtende Einfluß Brechts auf unser Theaterleben wurde vorrangig durch die beiden Tournen des BE in unserem Land (1959 und 1976) vermittelt. Obwohl Brecht schon bei diesem ersten Gastspiel seiner gewesenen Truppe nicht mehr lebte, hatten seine Nachfolger doch Mitarbeiter (Erich Engel) und gewesene Schüler (Ruth Berghans) angetreten, die im großen und ganzen seine Regiekonzeption weiterreichten. Auch die hervorragenden Darsteller hatten alle Brecht nahegestanden (Helene Weigel, Ernst Busch, Eckehart Schall). Bei diesen Tournen wurde 1959 „Die Mutter“ und „Leben des Galilei“ und 1976 ebenfalls „Die Mutter“ und „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ gegeben. Die Rezensenten holen bei der Besprechung dieser Inszenierungen im Allgemeinen weiter aus und gliedern die Stücke in das Gesamtwerk Brechts ein, wobei sie dem Leser dessen hauptsächlichste Tendenzen und Strukturproblemen näher bringen wollen,¹ (die man allerdings aus einer Literaturgeschichte sich selbst herausbilden kann).

Wichtiger waren die Beurteilungen der eigentlichen Aufführungen, die (auf Brecht bezogen) „klassisch“ genannt wurden², wobei dieser solch eine Zuweisung, welche die Dialektik einer 20-jährigen Entwicklung unberücksichtigt ließ, gewiß gerügt hätte. Die

¹ Hugo Hansl: „Die Fahne der Vernunft ist rot“, in NW vom 05.06.1959; Helga Reiter: „Das Berliner Ensemble in Bukarest“, in NL 1959, Heft 1; dieselbe: „Den Spaß freilich unbedingt nötig“, in NW vom 18.12.1976

² siehe Helga Höfer, in NW, 18. 12. 1976

Dramaturgen des BE haben sich zwar zu wiederholten Malen als Sachwalter des Brechtschen Erbes ausgegeben, aber andererseits wurde man sich des Öfteren bei internationalen Brecht – Tagungen darüber einig, dass man der Sache durch eine zu enge Anlehnung an die Vorlage keinen guten Dienst erweise. Als solches bemerkt Helga Höfer bei den Aufführungen zwei Möglichkeiten der Darstellungsweise: zum einen die Weigel, die sich keinen Zollbreit von Brechts Regieanweisungen entfernt habe, auf der anderen Seite, Eckehard Schall, der sich durch eine eigene Auffassung seiner Rolle etwas von Brecht entfernt habe. Hier eine Schauspielerin, die mit dem geringsten Aufwand an äußeren Mitteln doch das Interesse des Publikums auch dort wach halten können, wo über trockene Ökonomie diskutiert worden sei, dort ein Darsteller, der sich mit seltener Verve und großer Einfühlung in die verschiedenen Hypostasen seines Puntila einlebe. Obwohl „Die Mutter“ ein Lehrstück ist, hatte die Regie das „docere“ nicht ostentativ in den Vordergrund gebracht, es wurde bemerkt¹, dass die Darsteller keine Losungen rezitierende Revolutionsmaschinen sondern Menschen mit individuellen Zügen seien. Für unser Theater (wenigstens damals) neue Einblendungen von Filmprojektionen (z. B. in der „Mutter“ der Sturm auf den Winterpalast), entgingen der Rezensentin zwar nicht, aber sie unterläßt es, die Leser davon zu informieren, dass Brecht dieses Mittel, dem Theater eine Tiefendimension zu verleihen, von Stanislawski übernommen hat. Alle Beiträge unterstrichen die Abstimmung der darstellerischen Ausdrucksmittel mit dem Sinn des gesprochenen Wortes. Obwohl die Bedeutung der Bukarester Bühnen für das Theaterleben in Rumänien nicht geleugnet werden kann, ist es bedeutenswert, dass bei keiner dieser Tournen auch eine Stadt mit zahlreicher deutscher Bevölkerung bespielt wurde.

Dieser Mangel wurde durch die Tournen des Chemnitzer Theaters, das 1978, im Rahmen der Tage der DDR – Kultur Bukarest und Kronstadt bespielte, wenigstens teilweise behoben. Es wurde der „Kaukasische Kreidekreis“ in der Regie Hartwig Albiros am Bukarester Giuleşti – Theater (16. 10. 1978) und, wie gesagt, in Braşov, wo es damals noch eine relativ zahlreiche deutsche Bevölkerung gab, geboten. Dieses Theater beschäftigte sich seit jeher über 20 Jahren mit der Brecht – Pflanze, der Regisseur, selbst ein Schüler Brechts, warnt davor, dessen Stil blind zu imitieren, man müsse vielmehr seine Methode als Inhalt begreifen und sie differenziert, den Gegebenheiten angepasst, anwenden.² Wie aus dem Titel der Rezension der Bukarester Aufführung hervorgeht³, schien man Brecht damals hierzulande noch immer gegen den vermeintlichen Vorwurf verteidigen zu müssen, er sei der Autor eines

¹ siehe Helga Höfer, in NW, 18. 12. 1976

² Brecht Gardine in jedem Stück? Theater aus Karl – Marx – Stadt auf Rumänien – Tournen, KR – Gespräch mit dem DDR – Regisseur Hartwig Albiro, vom 20.10.1978, S. 1 und 4

³ Helga Höfer: „Verführung zum Spaß. Das Gastspiel des Karl – Marx – Städter Theaters in Bukarest“, in NW, Nr. 9151, vom 21.10.1978, S. 3 und 4

trockenen Lichttheaters, und deshalb wollte man wahrscheinlich beweisen, dass der Spaß bei dieser Aufführung nicht zu kurz gekommen sei. Es sei vermerkt, dass Brecht den Begriff des epischen Theaters der Historizität unterworfen hatte, und dass in seinem „dialektischen Theater“ der Spaß fest eingeplant war. So bewegte sich also die Bukarester „Kreidekreis“ – Aufführung mit ihrer Benutzung realistischer Details zur Klärung sozialer Fragen, mit ihrer Lust am Spiel durchaus auf der Linie der Brechtschen Forderungen.

Nicht zuletzt durch den Impuls durch obengenannter Tourneen, begannen die Brechtinszenierungen in Rumänien zuzunehmen. Während es in den fünfziger Jahren noch landesweit erst je eine Inszenierung pro Spielzeit gegeben habe, sei ihre Anzahl nach 1960 auf vier Aufführungen jährlich angewachsen, um in den siebziger Jahren sogar die Anzahl von bis zu sechs jährlichen Inszenierungen zu erreichen. Bis zum 31. 12. 1980 habe es in Rumänien an Berufstheatern (einschließlich in deutscher, ungarischer und jüdischer Sprache) 66 Inszenierungen von 17 Stücken in 17 Städten gegeben.¹ Darunter spielten die Aufführungen an den beiden deutschen Bühnen in Temeswar und Hermannstadt eine große Rolle. Das Debüt einer Brecht – Inszenierung erfolgte an der Temeswarer deutschen Bühne im Jahre 1958 mit der „Mutter Courage“. Bei der Besprechung der Inszenierung wurde das „Wagnis Brecht“ begrüßt, aber die mangelnde Qualität in der Darbietung des Songs vermerkt,² doch ist das gegen den Strich – Sprechen nicht jedermanns Sache, und nur sehr erfahrene und stimmbegabte Schauspieler meistern diese Songs. Zwei Jahre später (1960) brachte das Temeswarer deutsche Staatstheater „Herr Puntila und sein Knecht Matti“. Im Unterschied von der Aufführung desselben Stückes durch das BE muß die gleiche Rezensentin bei dieser Aufführung eine Zurückstellung des Schwankhaften bemerken.³ Sie beanstandete die zu umfangreichen Streichungen, die mangelnde Qualität des Sprachlichen und das zu naturalistische Bühnenbild. Deshalb nimmt es Wunder, warum sie nicht verstand, dass der Hatamaberg nur aus Tisch und Stuhl bestand. Da sie einige literaturgeschichtliche Daten ihrer Besprechung der Aufführung vorangestellt hatte, wäre die Ergänzung willkommen gewesen, dass Brecht die Idee des Stückes aus Chaplins Film „Lichter der Großstadt“ übernommen hat.

Wieder nach Temeswar, diesmal allerdings durch Amateure, fiel die nächste Brecht – Premiere mit dem Stück „Der kaukasische Kreidekreis“ (1972). Obwohl hervorgehoben wurde, dass diese Vorstellung über diejenige der letzten Jahre⁴, musste doch eingeräumt werden, dass man mit dem Stück nicht fertig geworden sei, weil der Hang zum dramatischen

¹ in Brecht 81 – Brecht in sozialistischen Ländern, Dokumentation, Berlin, 1981, aus Notate, Nr. 5, September 1981, S. 3 - 5

² Hugo Hansl, in NW, Kulturbeilage (hinfort KL), vom 19. 08. 1958

³ Helga Höfer: „Wasser und Öl mischen sich nicht“, in NW, Nr. 3619, 16. 08. 1960

⁴ Walter Konschitzky: „Erste Absicht – Ideenvermittlung“, in NW, Nr. 7056 / 14. 01. 1972

Theater unverkennbar gewesen sei, außerdem würden die wahllosen Verfremdungen, der häufig vorhandene Klamauk oft den Text überspielen, der nur an solchen Stellen sorgfältiger ausgearbeitet worden sei, wo man durch augenfälligere Pointen auf einen sofortigen Beifall des Publikums habe rechnen können. Fast zwei Jahrzehnte nach der „Mutter Courage“ kam es an der Hermannstädter deutschen Bühne wieder zu einer Brecht – Inszenierung (am 06.03.1974) und zwar „Der gute Mensch von Sezuan“ in der Regie des Hamburgers Henry Simmon, der nach eigenen Aussagen¹ gegen eine krankhafte Modernisierung der Klassiker sei und sich auch nicht zu einer betont unterkühlten Art der Darstellung habe entschließen können. Er strebe durch seine Inszenierung ein „Betroffenheit“ des Publikums (im Brechtschen Sinne) an und wolle es gleichermaßen faszinieren. Die Aufnahme des Stückes war divergent und illustrierte zwei aufeinanderprallende Grundhaltungen unserer Geistesschaffenden in ästhetischen Fragen; die Adepten der „großen, zeitlosen, allgemeinmenschlichen“ Kunst und die Anhänger jener Auffassung, die Literatur als diejenige der kleinen Schritte, mit all ihren sozialen Implikationen, als Werkzeug und Waffe ansehen. In der einen Stellungnahme² werden direkte soziale Implikationen ausgeklammert und Vokabeln wie „human“ und „allgemeingültig“ klingen auf, während der Vertreter der jungen Generation die Tatsache unterstreicht, dass das Stück die Menschen unter gesellschaftlichem Aspekt betrachte. Zusammen mit dem Rezensenten des Neuen Wegs konnte man sich die Frage nach der Aktualität Brechts in unseren Tagen stellen und die dort gegebene Antwort als befriedigend empfinden: man müsse das Werk Brechts befragen, aber nicht immer dieselben Antworten erwarten sondern sich selbst objektivieren, das heißt – befragen. Weniger befriedigend empfinden wir die Tatsache, dass der Autor der Besprechung offenbar das epische Theater als nicht poetisch einstufte, denn da heißt es „

„ ... jenseits aller Theorien über das epische Theater ... ist die Parabel vom guten Menschen ein ansprechendes und sehr poetisches Stück“.³ Verglichen mit vielen Bukarester Brecht – Aufführungen ragte diese Aufführung durch eine distante Handlung heraus.

Am 29. 04. 1977 erfolgte in Hermannstadt die Premiere der „Dreigroschenoper“, einem bühnenwirksamen Stück, wo der Spaß nicht zu kurz kam. Das Spiel trage, wie der Rezensent der NL hervorstrich,⁴ aber das sei gleichzeitig die Gefahr des Stückes, weil der Zuschauer dadurch von dessen Hauptanliegen abgelenkt werde. Obwohl von Seiten der Regie – der junge Piet Drescher aus der DDR war ein Schüler Helene Weigels – alles getan wurde,

¹ siehe seine Interviews in Die Woche, vom 01. 02. und 15. 03. 1974

² Das Einfache, das schwer zu machen ist, in NL, Nr. 4, 1974

³ Emmerich Reichrath: „Die Schwierigkeit, gut zu sein“, NW, Nr. 6 / 1977

⁴ Wolf Aichelburg: „Nach 20 Jahren wieder Brecht“, NL, Nr. 6 / 1977

um diese Vorstellung zu einem Theaterereignis ersten Ranges zu machen (sie wurde fast gegen seinen Willen zu einer „klassischen Aufführung“), musste in der Besprechung der Aufführung im NW leider festgestellt werden, dass die Reaktionen des Publikums noch immer von einem fehlenden oder mangelnden Verständnis Brechts zeugten. Das Programmheft hätte einen Teil dieses Bildungsrückstandes nachholen können.¹

Um das Spiegelbild Brechts in unseren deutschsprachigen Publikationen nicht unvollständig zu lassen, seien hier noch andere Beiträge erwähnt, wie Interpretationen zu Brecht von in – und ausländischen Kommentaren.²

6.2.2 Die absteigende Linie der Brecht – Rezeption in den achtziger Jahren und nach der Wende bis heute

In den achtziger Jahren verschlechterte sich, parallel zur wirtschaftlichen Misere und dem politischen Druck, auch die allgemeine kulturelle Lage. Vor diesem Hintergrund und in diesem Rahmen muß man das „verordnete“ Abnehmen des Interesses an Brecht sehen, der nicht zur rumänischen Nationalkultur gehörte und der trotz seiner linksgerichteten Ansichten ein unbequemer Frager und Infragesteller gewesen war.

6.2.2.1 Die Aufnahme in den deutschsprachigen Medien bis 1989

Wie auch im vorigen Abschnitt wird zunächst die Wiedergabe eigener Texte Brechts analysiert werden und erst dann die Stellungnahme zu seinem Werk.

Einem echten Leserbedürfnis entsprach die 1986 von Hannes Schuster im Bukarester Kriterion – Verlag herausgebrachte zweibändige textkritische Brecht – Ausgabe („Der verwundete Sokrates“)³, die eine repräsentative Auswahl aus seiner Lyrik, Prosa, Dramendichtung und theoretischen Schriften bot. Sie verfügt über einen gediegenen wissenschaftlichen Apparat und integrierte sich gleichermaßen dem Erwartungshorizont des Spezialisten und auch des einfachen Literaturinteressenten.

¹ Emmerich Reichrath: „Ein klassischer Brecht in authentischer Darstellung“, in NW, 14.05.1977

² Hannes Schuster: „Erinnerung an die Marie A.“, in HZ vom 06.09.1968; Walter Benjamin: Kommentare zu einem Gedicht von Brecht, in NW, vom 14. 08. 1971

³ sie wurde in der KR, Nr. 28 / 1986 vorgestellt

In unseren Zeitschriften und Zeitungen erschienen in dieser Zeitspanne von neun Jahren nur etwa zwei Dutzend Gedichte aus allen Schaffensperioden Brechts, vor allem zu den Jubiläen. Sie waren gewöhnlich der im Aufbau – Verlag erschienenen fünfbandigen Ausgabe entnommen und vereinigen bekannte und sehr bekannte („Erinnerung an die Marie A.“, „Ich benötige keinen Grabstein“, „Die Maske des Bösen“) neben kaum bekannten Gedichten lyrischer Ausrichtung oder eher politischer Observanz. Hinzu gesellen sich noch die Sprüche voller vertrackter Dialektik, die einen im Hinblick auf Vielerlei nachdenklich stimmen können. Die Prosa war vertreten durch bloß zwei Erzählungen, „Die unwürdige Greisin“ (NW, 02.08.1980) und „Der Mantel des Ketzers“ (NW, 04.02.1984) die, so die Begleittexte, den Autor als „volkstümlichen“ Erzähler ausweisen wollen, was mir als eine vereinfachende und diffuse Einschätzung erscheint. Obige Auflistung ließe auf eine eher dürftige Präsenz Brechtscher Texte schließen, aber man darf dabei nicht außer Acht lassen, dass es eben „schlechte Zeiten für Lyrik“ waren, vergleichsweise waren die Klassiker, oder andere namhafte Schriftsteller des 20. Jahrhunderts noch schwächer vertreten. Andererseits griffen die Herausgeber immer wieder auf ihn zurück, wenn es darum ging, zu festlichen Anlässen eine repräsentative Auswahl zeitgenössischer deutscher Lyrik aufzustellen.¹

Die wichtigste Rolle haben bei der Rezeption eines Dramenautors die Aufführungen seiner Stücke, weil das Theater als die lebendigste Form der Literaturvermittlung breitere Kreise erreichen und das Gedankengut eines Autors durch bildhafte Darstellung im Spiel sinnfähig machen kann, was natürlich sehr einprägsam wirkt. Die Brecht – Aufführungen im Zeitraum 1956 – 1988 verteilen sich etwa gleichmäßig auf die Zeit der fünfziger Jahre (4), die sechziger und siebziger Jahre (3) und die achtziger (4) und zwischen Temeswar und Hermannstadt, zu denen sich noch eine der Honterusschule aus Kronstadt hinzugesellte (die Inszenierung der „Mutter Courage“ aus dem Jahr 1980).

Das herausragende Theaterereignis für unsere Zuschauer war die von Peter Förster aus Leipzig im Frühjahr 1981 in Hermannstadt inszenierte Aufführung von „Mann ist Mann“, deren Bedeutsamkeit auch dadurch zutage trat, dass sie in die Reihe der künstlerischen Darbietungen anlässlich der Tage der DDR – Kultur in Rumänien im November 1981 aufgenommen wurde.² In unserem Blätterwald kam ihr eine ungewöhnliche Aufmerksamkeit zuteil, die Bandbreite der Beiträge reicht von wiederholten Vorankündigungen über Interviews mit dem Regisseur bis zu Rezensionen, die „unisono“ den günstigen Eindruck

¹ in NL, Nr. 5 / 1985

² DDR – Regisseure hatten schon in den vorhergehenden Jahren mit Erfolg in Rumänien inszeniert, so z. B. Fritz Bennowitz den „Galilei“ (1968) und Hannes Fischer „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ (1971), beide in Jassy. Aus Horst Fassel: „Zur Brecht – Rezeption in Rumänien“, Jassy, 1981

ihrer Urheber widerspiegeln. Forster hatte schon zweimal in Rumänien inszeniert und sich dabei mit den nationalen Kultur – und Theaterdispositionen und den Seh- und Hörgewohnheiten unseres Publikums vertraut gemacht.

Die Aufführung nahm etwa eine Mittelstellung ein zwischen den tradierten Inszenierungen und jenen Theaterexperimenten, die Brecht nur zum Ausgangspunkt für brisante, gegenwartsnahe Darstellungen nahmen, wie das in jenen Jahren vor allem in den Ländern der sogenannten „Dritten Welt“ geschah¹. Die Hermannstädter Premiere fand anlässlich des 25 – jährigen Jubiläums des deutschen Ensembles statt, was ebenfalls die Wichtigkeit beweist, die Brecht bei uns eingeräumt wurde. Die Verwendbarkeit Brechts auch für uns wurde von der Kritik der Aufführung unterstrichen, man hob die mobilisierende Wirkung auf die Schauspieler hervor, wobei auch zur Sprache kam, dass die Brecht – Rollen als Meßlatte für darstellerische Bewährung überhaupt angesehen werden.²

Es scheint zu stimmen, was Werner Hecht, der Direktor des Brecht – Zentrums der DDR, anlässlich der Ersten internationalen Brecht – Tage 1980 gesagt hatte: „*Unter Theaterleuten ist die Verständigung über Brecht eine Art internationales Kriterium über Kunstfragen überhaupt geworden.*“³ Vor diesen Hintergrund kann an die Überzeugung über die Konkurrenzfähigkeit der deutschen Schaubühne von Temeswar und Sibiu (Hermannstadt) stellen⁴, die von Aufführungen desselben Stückes („Die Dreigroschenoper“) in Rumänien und der DDR ausgehend, zu einer günstigen Beurteilung des Niveaus unserer Aufführungen und der schauspielerischen Möglichkeiten der Ensemblemitglieder gelangten. Der DDR – Theaterwissenschaftler Christoph Trilse äußerte sich ebenfalls günstig über die Hermannstädter Aufführung.

1980 bespielte das alternative Theater in der Kreide aus München im Rahmen der Kulturtage der BRD Rumänien und stellte von Brecht eine Inszenierung der „Dreigroschenoper“ vor, die eine geschlossene Ensembleleistung bot, sich Mühe gab, eine technische Projektion der Darstellung zu erlangen und durch Übernahme von Passagen aus dem „Dreigroschenroman“ auch sozial – kritische Bezüge hereinbrachte, die aber doch leicht verstaubt wirkte, sich also den „klassischen“ Aufführungen einordnen ließ.⁵

Die Temeswarer Bühne brachte in den achtziger Jahren zwei Brecht – Aufführungen, und zwar den „Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui“ und 1989 die „Mutter Courage“.

¹ Während des Berliner Brecht – Dialoges von 1998 wurde in den Gesprächsrunden darauf hingewiesen, dass auch damals noch aus diesem Raum

² vergleiche Die Woche, Nr. 732 / 1981, Nr. 767 / 1981

³ aus notate, April 1980, S. 1

⁴ KR, Nr. 33 / 1982

⁵ vergleiche die Rezension aus NW, 26. 04. 1980

6.2.2.2 Die Problematisierung der Brecht – Rezeption in Rumänien

Ende der siebziger Jahre konnte man davon ausgehen, dass das Werk Brechts in genügendem Maße in unserem Lande bekannt geworden war, und deshalb begann man sich in einem organisierten Rahmen Gedanken über die Rezeption dieses Werkes zu machen. Einen Ansatz dazu bildete das Erste Internationale Brecht – Seminar, das am 2. und 3. März vom Hermannstädter Germanistiklehrstuhl organisiert wurde. Diese Ansätze wurden ausgebaut zu dem Internationalen Brecht – Seminar aus Bukarest, das zwischen dem 16. und 20. November 1981 von der Gesellschaft der Künstler und Theaterschaffenden, dem Theaterinstitut Ion Luca Caragiale und dem Brecht – Zentrum Berlin organisiert wurde. Ausgangspunkt der Diskussionen waren die Einsichten, zu denen man anlässlich der vom Brecht – Zentrum organisierten internationalen Tagungen und Seminare gelangt war, deren Schwerpunkte Probleme der Brecht – Rezeption in den sozialistischen Ländern und in der Dritten Welt waren, über die Dr. Claus Hahn, Chefredakteur des notate in Bukarest referierte. Die rumänischen Beiträge bilanzierten ein ziemlich freies Herangehen unserer Ensembles an die brechtschen Texte im Sinne einer schöpferischen Rezeption. Hannes Schuster beanstandete z. B. die Tatsache, dass nicht auch auf den Lyriker Brecht eingegangen worden sein.¹

Eine wichtige Rolle bei der Vermittlung des brechtschen Oevres kam auch den Tagungen zu, die 1979, 1980 und 1983 an unseren Germanistiklehrstühlen im Rahmen der Tage der DDR – Germanistik stattfanden und bekannte Brecht – Forscher, wie etwa Klaus Schuhmann, die Gelegenheit gaben, über so wichtige Themen wie die „Buckower Elegien“ oder „Brecht, Marx und die junge DDR – Literatur“ zu sprechen. Der langjährige Chef des DDR – Lektorats in Bukarest, Prof. Dr. Horst Nalewski unterbreitete in diesem Rahmen eine vergleichende Arbeit über Brecht und Rilke² die gewisse „Parallelen und Schnittpunkte“ bei diesen beiden augenscheinlich so verschiedenen Autoren herausarbeitete. Einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Brecht – Rezeption hat unsere Germanistik geliefert. Schon 1960 hatte Hans Müller, sich auf den Erfolg der Inszenierungen von „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, „Mutter Courage und ihre Kinder“ und „Die Dreigroschenoper“ in Deutschland berufend, vorgeschlagen, dieselben auch in den Spielplan der rumänischen Bühnen aufzunehmen.³

¹ in KR, Nr. 48 / 1981

² vergleiche auch in NL, Nr. 4 / 1980

³ „Ein Wiedersehen mit Brecht“, in Teatru, Nr. 8, 1960

George Guțiu nahm in seinem 1981 in dem Band Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR – Literatur der siebziger Jahre erschienenen Beitrag „Zu den Aspekten der Rezeption der DDR – Literatur in Rumänien, unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Entwicklung in den sechziger und siebziger Jahren“ auch Stellung zur Brecht – Rezeption in Rumänien.¹ Auf den im selben Jahr entstandenen Rezeptionsbeitrag Horst Fassels wurde schon hingewiesen.

Es erschienen auch eine Fülle von kleineren Arbeiten zur Werk Brechts, so vermerken unsere deutschsprachigen Publikationen z. B. die Herausgabe seiner Werke, wie z. B. der Briefe (NL – 2 / 1984)², die manchmal auch auszugsweise abgedruckt werden, wie z. B. die verdienstvolle „Brecht Biographie“ Werner Mittenzweis (NL – 6 / 1985).³ Schließlich brachten die der Kulturinformation vorbehaltenen Rubriken unserer Zeitungen, wie KR – Kultur in der Welt, NBZ – Kulturbote, NW – Kulturseite, NL – Kulturspiegel, Informationen über Brecht – Aufführungen im deutschen Sprachraum und allerorten, über dem Autor zugedachte Seminare, die Eröffnung von Museen und Gedenkstätten, aber auch Auskündigungen über die Verbreitung seines Werkes in Rumänien.

6.2.2.3 Die Jahre nach der Wende unter Berücksichtigung des Jubiläumsjahres 1998

Nach 1989 verschwand der politische Druck, aber die wirtschaftliche Lage blieb prekär, es erfolgte eine Umgewichtung des allgemeinen Interesses zu leichteren Formen der Untersuchung, was auf den Bühnen unseres Landes eine Hinwendung zum Boulevard – Theater zur Folge hatte. So blieb auch Brecht auf der Strecke. Im Wesentlichen sind die heutigen Probleme des Theaters in Rumänien, welche die bekannte Theaterwissenschaftlerin Ileana Berlogea, die frühere Leiterin der Theaterhochschule aus Bukarest, gelegentlich der Goethe – Ehrung der Akademie (Oktober 1999) zur Sprache brachte, die gleichen, die während des Brecht – Dialogs 1998 in Berlin angeklungen waren: allgemeines Desinteresse für das Theater und Zuschauerschwund, die Konkurrenz der modernen Medien (wenn man jetzt überhaupt noch Theateraufführungen im Fernsehen ausstrahlt, so geschieht das nicht zu der besten Sendezeiten) und minimale Kulturetats (anders als im Westen).

¹ Herausgegeben von Klaus Schuhmann und Horst Nalewski, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, S. 201 - 213

² „Bertolt Brecht. Briefe“, Herausgegeben und kommentiert von G. Glaeser, S. 89

³ Bert Brechts Leben und Werk im Bild. Mit autobiographischen Texten, einer Zeittafel und einem Essay von Lion Feuchtwanger. Zusammenstellung und Redaktion: Werner Hecht, G. Kienpenheuer – Verlag, Leipzig und Weimar, 1981, Rezension von Klaus Dieter Schult

Die Brecht – Rezeption in deutscher Sprache nach der Wende wurde nachhaltig durch den Massenexodus der deutschen Bevölkerung beeinträchtigt, so dass der einstmals gut funktionierende Literaturbetrieb ins Wanken geriet. Es gibt zwar noch die beiden deutschen Bühnen in Temeswar und Hermannstadt, aber das Repertoire richtet sich nach den zusammengeschmolzenen Ensembles. Ein Großteil der deutschsprachigen Publikationen ist verschwunden (NL, Volk und Kultur) oder tritt in veränderter Form auf (die KR und die NBZ nur noch als Beiblätter der Allgemeinen Deutschen Zeitung (ADZ), der Nachfolgerin des NW. Die Hermannstädter Zeitung (HZ) existiert noch, doch hat sie einen begrenzten Raum für kulturelle Beiträge. Einige Verlage (z.B. Dacia in Cluj (Klausenburg) haben ihre deutschen Abteilungen aufgelöst, der Bukarester Kriterion – Verlag bringt nur noch sporadisch deutsche Bücher heraus, was logisch scheint, da die Anzahl der potentiellen Leser und Autoren drastisch gesunken ist. Ein Import von deutschen Büchern aus dem Ausland lohnt aus obigen Gründen nicht mehr. Das Wenige, was über die Aufnahme des Werkes Brechts in Rumänien nach der Wende noch zu vermelden ist, muß vor diesem soziokulturellen Hintergrund betrachtet werden. Durch das Ausfallen eines breiteren Entfaltungsfeldes verlagerte sich die Brecht – Pflege eher in den Bereich der universitären Germanistik, wo bei Tagungen und Seminaren ab und an Brecht gewürdigt wird. Gelegentlich werden diese Arbeiten auch in den einschlägigen Periodikas veröffentlicht.¹

Eine leichte Belebung erfuhr die Brecht- Rezeption in unserem Land, wie weltweit, gelegentlich des 100. Jubiläums 1998. Ein guter Teil dieser Ehrungen in Rumänien verlief in deutscher Sprache, nahm mannigfaltige Formen an und wurde von wichtigen Kulturinstitutionen (z.B. das Bukarester Goethe – Institut) organisiert und teilweise von ausländischen Stiftungen getragen (z.B. die Friedrich – Ebert – Stiftung).

Vom 15. zum 22. September 1998 fand am Goethe – Institut eine Brecht – Woche statt, in deren Verlauf ein Vortrag über das Epische Theater Brechts gehalten wurde (21.09) und das interessierte Publikum ein halbes Dutzend Brecht – Spiele sehen konnte, darunter „Kuhle Wampe“ in der Regie von Slatan Dudow (1932), „Die Dreigroschenoper“ (1931) in der Regie von G. W. Pabst, mit dem Brecht soviel Ärger gehabt hatte. Auch Verfilmungen berühmter Inszenierungen am BE wurden gezeigt, so „Die Gewehre der Frau Carrar“ (1953) in der Regie Egon Monks oder „Mutter Courage und ihre Kinder“ (1961) mit Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth als Regisseuren.

Zwischen dem 05. und 08. November fand an der Temeswarer West – Universität ein Landes – Seminar der Germanistikstudenten statt, bei welchem die Gründung eines

¹ Alexander Ronay: Die Rezeption des Brechtschen Werkes in Rumänien [rumänisch] in Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 1- 2 (11 – 12), 1997, S. 291 - 294

Landesverbandes derselben beschlossen wurde. Parallel dazu wurde auch Brecht geehrt, und zwar durch eine Lesung der deutschen Schauspielklasse des Temeswarer Deutschen Staatstheaters und durch Vorträge, von denen der von Prof. Dr. Karl Stocker von der Universität München hervorgehoben werden mag.¹ Der bildgestützte Vortrag bot auch Ergebnisse der eigenen Recherchen des Autors auf den Spuren von Brecht im kalifornischen Exil.

Zwischen dem 10. und 15. November zeigte die Bukarester Zweigstelle der Frankfurter Buchmesse eine Brecht – Buchausstellung an der „Lucian Blaga“ – Universität von Sibiu (Hermannstadt), die sich eines regen Zuspruchs der Studenten und Schüler bzw. der Lehrkräfte aber auch anderer Literaturinteressierter aus der Stadt erfreute und erfreulicherweise in der Lokalpresse (auch der rumänischen) mediatisiert wurde. Die zahlreichen und schönen Bücher, samt und sonders Ausgaben der letzten Jahre, darunter auch die Große kommentierte Frankfurter und Berliner Brecht – Ausgabe (1998) wurden dem Hermannstädter Germanistikseminar als Geschenk überlassen und bilden seither eine solide Dokumentationsbasis für Brechtinteressierte, was sich inzwischen schon in Form von Diplomarbeiten über Bert Brecht materialisiert hat.² Flankierend zu dieser Ausstellung gab es an der Hermannstädter Philologischen Fakultät Vorträge zu Brecht in deutscher und rumänischer Sprache.

Ein zentrales Ereignis der Brecht – Rezeption in deutscher Sprache nach dem Jubiläumsjahr war die Aufführung der „Mutter Courage“ am Deutschen Staatstheater von Temeswar (die Premiere fand am 29. 04. 2001 statt), die einen starken Widerhall in unserer Presse fand. Rohtraut Wittstock hätte ihren Beitrag³ ruhig als Interviews mit dem Regisseur der Aufführung, Victor Ion Frunză kennzeichnen können, dem sie, wahrscheinlich um die Zeilen zu füllen, genügend Platz zur Selbstdarstellung bot (auf etwa 1/3 des Raumes erfährt der geduldige Leser Daten über Frunzäs andere Inszenierungen). Schon in dieser Vorbesprechung wurde die Absicht des Regisseurs angekündigt, „die menschliche Dimension“ der Courage in den Vordergrund zu bringen. Der Aufsatz sollte das Interesse der potentiellen Zuschauer an der erwartenden Premiere anheizen, indem der Regisseur als ein mit unkonventionellen Mitteln arbeitender Mann vorgestellt wurde, dem es immer wieder gelinge, die Figuren des europäischen Theaterrepertoires aus ihrer Erstarrung zu lösen. Daß das Temeswarer Publikum dann nur in kleiner Anzahl bei der Premiere erschien, obwohl für

¹ Andrate Alexe: Zu der Rezeption Bertolt Brechts in den rumänischsprachigen Medien, Hermannstadt, 2001

² Annäherungen an Bert Brecht

³ Die menschliche Dimension betont. Sonntag Premiere in Temeswar: „Mutter Courage“, in ADZ, 27. 04. 2001, S. 4

Nichtkenner der deutschen Sprache Simultanübersetzungen per Kopfhörer geliefert wurden, kann man aus einem weiteren soziokulturellen Rahmen heraus erklärt werden, der weiter oben schon zur Sprache kam. Die Aufführung, so Wittstock, verspreche ein abgerundetes Theaterereignis zu werden, durch kabarettartige Einlagen zu Musik von Paul Dessau, einem über die Bühne hinausgreifenden Bühnenbild usw. Da das Stück eine relativ große Anzahl von Schauspielern benötige, habe man auf Hilfskräfte zurückgegriffen – Marc Ossau aus Deutschland, Wolfgang Ernst aus Hermannstadt, und, wie immer, auf die Schauspieler der deutschen Schauspielklasse aus Temeswar. Die eigentliche Premiere wurde dann in der NBZ besprochen.¹ Als Anknüpfungspunkt zur Vorbesprechung wird noch einmal darauf hingewiesen, dass sich Frunzä von Brechts Vorgabe, den Zwiespalt zwischen Händlerin und Mutter in der Zeichnung der Courage sinnfällig zu machen, getrennt habe und den Krieg als brutale Kraftentfaltung darstelle, weshalb man auch eine Kraftinszenierung zu sehen bekommen habe „spannungsbeladen, brutal, kompromisslos“. Man weiß allerdings, in welches „Zahnrad“ der Mensch geraten sei, wohl dem der Geschichte, könnte man hinzufügen. Der Krieg als Feuergott leite die Handlung ein und entfache einen Brand, in den auch die Courage gerate und dem sie sich nicht mehr werde entziehen können.

Es ist im Verlaufe der letzten 50 Jahre an Brechts Stücken viel herumexperimentiert worden, es bleibt natürlich jedem Regisseur überlassen, wie er die Aussage Brechts auf die Gegenwart transparent machen kann, nur dürfte er die Absicht des „Stückeschreibers“ nicht in ihr pures Gegenteil verkehren, wie das hier getan wurde, Brechts Theater war auf soziale Wirkung aus, er wollte den Menschen zum Subjekt der Geschichte machen, auch wenn er ihn vorübergehend als ihr Objekt darstellen musste, er erstrebte eine Wirkung seiner Stücke auch über den Szenenraum hinaus, darum sollte man sich nicht unbedingt in seine Figuren einleben. Natürlich waren alle seine Personen (mit Ausnahme der „Lehrstücke“) Menschen aus Fleisch und Blut, mit den ihnen innewohnenden Widersprüchen, man konnte sie auch sympathisch finden und ihnen Gefühle entgegenbringen, aber es sollten sozial – produktive Gefühle sein. In dieser Inszenierung der „Courage“, so scheint mir, wurde der Krieg entweder mythisch überhöht oder in der Art einer Naturkatastrophe dargestellt, nicht als ein Phänomen mit sozial – politischer und ökonomischer Kausalität; folgerichtig zu diesem Geschichtspessimismus muß die Courage dann „unterliegen“. Wir wollen nicht unterstellen, dass ein in Theaterdingen uneingeweihter Zuschauer die mit viel Brillanz und Akribie gestaltete Entfaltung militärischen Machtpotentials als eine Verherrlichung des Krieges hätte deuten können, aber zu sozialem Engagement und Aktivismus hat diese Aufklärung nicht

¹ Michael Fernbach: Was vom Menschen übrig blieb. Victor Ion Frunzä inszeniert Brechts „Mutter Courage“ am DSTT, in NBZ, 02. 05. 2001, S. 3

aufgerufen, wie aus einem Leserbrief ersichtlich war.¹ Dabei hätte man eine Aktualisierung der Kriegsgefahr im bloß 60 km vom Kriegsschauplatz in Jugoslawien entfernt liegenden Temeswar für einen sozialen Appell zu einem energischen Auftreten gegenüber dem Krieg ausnützen können.

Die schauspielerische Leistung des größtenteils jungen Ensembles wird gewürdigt; im Mittelpunkt sei naturgemäß die Hauptdarstellerin bei Courage, Ildikó Jarcsek – Zamfirescu, gestanden (sie war auch die Hauptdarstellerin dieser Rolle in der Aufführung von 1988). Wenn sie am Schluß des Stückes allerdings dem Wahnsinn verfällt, wird sie und der Zuschauer aus der sozialen Verantwortung entlassen.

Diese Aufführung hatte ein Jahr später ein Nachspiel in der Presse², eine große Anzahl rumäniendeutscher Intellektueller unterzeichneten einen Aufruf zur Erhaltung der deutschen Bühne in Temeswar und vor allem zur Bewahrung von deren deutscher Eigenart, die durch die neue Intendantin, welche langjährige Leiterin Ildikó Jarcsek – Zamfirescu abgelöst hatte, verfälscht worden sei. Unter anderem wurde der neuen Leiterin, Frau Alexandra Gandi, vorgeworfen, die erfolgreiche Aufführung der Dreigroschenoper in der Spielzeit 2001 / 2002 nicht wieder aufgenommen zu haben.

Die neue Intendantin antwortete postwendend in der gleichen Zeitung³ und nahm auch zu den Vorwürfen betreffs der „Dreigroschenoper“ – Inszenierung Stellung, indem sie die bloß drei Aufführungen, die es seit der Premiere gegeben habe, auf ökonomische Schwierigkeiten zurückführte. Die unverhältnismäßig hohen Produktionskosten (bei der geringen Zuschaueranzahl würde der Erlös von 30 Vorstellungen die Kosten einer einzigen nicht decken) hätten eine Wiederaufnahme der Aufführung im Jahre 2002 bisher unmöglich gemacht (so werden wir in Siebenbürgen noch eine zeitlang auf eine Tournee warten müssen).

Ein letzter Aspekt der Brechtrezeption in deutscher Sprache sei noch zur Sprache gebracht: der seiner Vermittlung nach der Wende in den deutschsprachigen Schulen Rumäniens. Es muß hier erklärend eingefügt werden, dass trotz der massiven Abwanderung der deutschen Bevölkerung die meisten dieser Schulen gehalten und ihr Profil gewahrt werden konnte. Inzwischen sind 90 % der Schüler nichtdeutscher Herkunft, allerdings besitzen sie gute deutsche Sprachkenntnisse. Es wurde nach der Wende daran gegangen, allmählich die noch in der Ceauşescu – Zeit verwendeten Lehrbücher durch neue, alternative, modernen pädagogischen und methodologischen Erkenntnissen entsprechende zu ersetzen. In

¹ Edith Guib – Cobilanschi: Eine Theaterintendantin und ihre Schauspieler, in ADZ, 10. 05. 2001, S. 7. Die Absenderin nennt als Wirkung des Stückes auf sie, dass sie ein Stoßgebet zum Himmel gesandt habe, mit der Bitte, dass es nie wieder Krieg geben solle.

² Plädoyer für das Deutsche Staatstheater Temeswar, ADZ, 29. 03. 2002, S. 3

³ Alexander Gandi: Stellungnahme zum „Plädoyer“, ADZ, 09. 04. 2002, S. 5

diese Bestrebungen gliederte sich auch die Kronstädter Germanistin Hannelore Schuller ein, die für die 5. und 6. Klasse des deutschen Muttersprachenunterrichtes interessante Lehrbücher erarbeitete.¹

Die angebotenen Texte sind gehaltvoll und dem Schülerverständnis angemessen. Neben vielen anderen lesenswerten Kostproben aus der deutschen Literatur vor allem des XIX. und XX. Jahrhunderts, ist auch Bert Brecht mit Lyrik – „Drachenlied“ (5. Klasse, S. 217) und Kurzprosa vertreten, und zwar „Das Lob“ (S. 10), „Herr K. fährt ein Auto“ (S. 183) den „Kalendergeschichten“ entnommen, sowie „Was ein Kind gesagt bekommt“ und „Der Kirschdieb“ (S. 173), alle im Lehrbuch für die 6. Klasse enthalten. Im Verlaufe des pädagogischen Praktikums an Hermannstädter Schulen, konnte die große Aufmerksamkeit und Freude bemerkt werden, mit der die Schüler an die Texte herangingen, ihre Lust und ihr Spaß an der Lektüre, im Zeitalter des Computers eigentlich bemerkenswert.

6. 3 Schlussfolgerungen zur Brecht – Rezeption in Rumänien²

Da die Rezeption des Brechtschen Werkes sich in meinem Heimatland in einem gleichen sozial, politischen und kulturellen Rahmen entfaltete, nimmt es nicht Wunder, dass sich viele Gemeinsamkeiten ergaben. Die Unterschiede konstituieren sich vor allem durch die der jeweiligen Ethnie eigenen kulturellen Spezifiken. Die Brechtrezeption verlief in Rumänien im großen und ganzen in denselben Etappen: eine zaghafte Aufnahme vor dem II. Weltkrieg (bedingt auch vom politischen Credo des Dichters) am Ende der zwanziger Jahre vor allem in linksgerichteten Arbeiterzeitungen, dann die erste schüchterne Aufnahme in der Zeit bis zu Brechts Ableben, die von einer prolet – kultistischen Kunstauffassung geprägt war, und der erst durch den I. Schriftstellerkongreß (1956) gegengesteuert wurde, gefolgt von der „Blütezeit“ der Rezeption bis zum Ende der siebziger Jahr, als sich ein neues textorientiertes ästhetisches Konzept etablierte, was eine ungehinderte Entfaltung Brechts möglich machte (in dieser Zeit fielen die meisten Brecht – Inszenierungen, Bucheditionen, Übersetzungen seiner Werke und kritischen Aufsätze). Da bis etwa 1980 das Brechtsche Theater ziemlich gut

¹ Zusammenhänge. Sprache- und Lesebuch für den muttersprachlichen Unterricht in der 5. Klasse, Lehrbuchverlag Bukarest, ohne Jahr, und Deutsch 6 – Sprach – und Lesebuch für den muttersprachlichen Unterricht in der 6. Klasse, Humanitas – Verlag, Bukarest, 2000

² Da eine Untersuchung der Brechtrezeption in rumänischer und ungarischer Sprache „in extenso“ den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, begnüge ich mich bloß mit ihrer punktuellen Einbeziehung in die Schlussfolgerungen zum Thema.

bekannt war, begann die Problematisierung der Aufnahme in den Vordergrund zu treten, wie das auch im November 1981 bei dem I. Internationalen Brecht – Seminar in Bukarest der Fall war.

In ihrem Beitrag über drei Jahrzehnte Brecht – Rezeption in Rumänien unterstrich Ileana Berlogea, Dekan des Theaterinstitutes Ion Luca Caragiale, dass der Beitrag des Brecht – Theaters zur „Theatralisierung“ des rumänischen Theaters geführt habe. Sie verglich in ihren Ausführungen die interpretatorischen Versuche von verschiedenen Generationen. In seinem Beitrag „Wie hat Brecht sich selbst und andere gelesen?“¹ brachte Prof. Romul Munteanu eine polemische Note in das Gespräch mit ein, indem er kritisch für eine Diversifizierung der Interpretation dieses Theaters plädierte. Von diesem Seminar gingen einige Anstöße für den Umgang mit Brecht bei uns aus. Die Periode, die durch dieses Seminar der Bilanzierung eingeleitet wurde, dauerte bis zur Wende (1989) und war gekennzeichnet durch die allgemeine wirtschaftliche Misere, politischen Druck der Ceaușescu – Tyrannei und durch einen kulturellen Notstand. Als solches wird man sie als „Periode der absteigenden Linie der Brechtrezeption“ bezeichnen dürfen. Nach wie vor erschienen Stellungnahmen zu Brechts Werk vor allem zu den Jubiläen (im Februar und August), aber ganz speziell in sogenannten „Brecht – Jahren“ (also zu runden Jubiläen, wie es die Jahre 1986 und 1988 waren), das hat seine Gültigkeit für alle drei Sprachen.

Die ersten Brecht – Inszenierungen erfolgten in der zweiten Hälfte der Fünfziger (1956 in deutscher, 1958 in rumänischer Sprache durch eine „Courage“ - Inszenierung in Jassy und 1960 im Ungarischen in Klausenburg mit dem „Puntilla“). Was die Gesamtzahl der Inszenierungen anbetrifft, so sind diejenigen in den Sprachen der Minderheiten prozentuell besser vertreten.

Für den Theaterbetrieb aller drei ethnischen Gruppen war der direkte (durch Tournéen des BE) oder indirekte Kontakt mit Brechts Theater richtungsweisend.

Die ideologische Auflockerung einerseits, aber die wirtschaftliche Misere und das abnehmende Theaterinteresse andererseits bestimmten die Jahre nach der Wende, in denen die Brechtrezeption in Rumänien, mit Ausnahme des Jubiläumsjahres, drastisch zurückging.

Die Rezeption Brechts durch die Rumäniendeutschen, war von einer doppelten Bedingtheit charakterisiert: einerseits wurden und werden durch die Sprache, in der die Aufführungen geboten werden, dieselben Widersprüche vermittelt, die bei der Entstehung der Werke in sie eingeflossen sind, andererseits wurden sie unter veränderten sozialen und

¹ Der Beitrag wurde in rumänischer Sprache gehalten [Anmerkung des Verfassers]

kulturpolitischen Verhältnissen aufgenommen. Als drittes suchte eine Generation junger Dichter bei Brecht eine ihr angemessene ästhetische Formensprache.

Schlussfolgerung

Es wäre jetzt an der Zeit einige Schlussfolgerungen aus der soeben abgeschlossenen Arbeit zu ziehen, ein Fazit, welches sich vor allem durch die Bedeutung und Wirksamkeit des Brechtschen Gedankenguts in den Reihen der heutigen Generation, aber auch durch die Beeinflussung und Prägung der intellektuellen Elite des verstrichenen Jahrhunderts, den „Wegweisern“ und „Wegbegleitern“ meiner Wenigkeit, als notwendig erweist.

Da ein Identifikationsangebot, aus persönlicher wissenschaftlicher, ideologischer und künstlerischer Perspektive aus betrachtet, mit dem jungen Brecht

existiert, und ein anreifer, von den Lehren Karl Marxs und dem Nihilismus Friedrich Nietzsches stark „motivierter“ Rebell ein sehr interessantes „Objekt der Begierde“ für den Verfasser vorliegender Schrift darstellt, richtet sich mein Augenmerk insbesondere auf den „Baalschen“ Brecht, auf den durch den intellektuellen Selbstmord zu einer Erweiterung des dichterischen Ichs transzendierenden, den durch dissidentenhafte Haltung gegenüber dem Organ „Staat“, den Normen der Gesellschaft sich nicht unterwerfenden Bertolt Brecht.

Weshalb und warum die, alle klassischen aristotelischen Konventionen der „alten“ Theaterwelt auf den Kopf stellenden Lehren des epischen Theaters Brechts, in den heutigen modernen Inszenierungen ihre politische Konsequenz eingebüßt haben, und trotzdem seine Stücke immer noch aktuell sind, mag hier offen bleiben, eine subjektive Stellungnahme wäre zu riskant. Ich kann nur sagen, dass Theater- und Filmwelt ohne den Einfluss der verfremdenden bahnbrechenden Stilmitteln Brechts nicht mehr wegzudenken ist, vor allem da in der heutigen konsumorientierten, plakativen Filmindustrie (auch Brecht war nicht unbedingt von der Hollywoodschen Arbeitsweise begeistert) künstlerisches Niveau genau so selten zu finden ist, wie ein „Schillerscher Don Carlos“ in einem Brechtstück anzutreffen wäre. Frank Castorf, ein zur Zeit in dem deutschen Theater sehr gefragter Regisseur, ist auch von Brecht stark beeinflusst worden, sogar in den U.S.A. arbeiten noch einige Schauspieler am Broadway und in Hollywood (Marlon Brando, Al Pacino) und Musiker (David Bowie) welche in den Genuss der Zusammenarbeit mit dem deutschen „Ausnahmensch“ gekommen waren oder von dessen Ideen beeinflusst worden sind.

Um noch einmal zu dem ursprünglichen Beweggrund der Verfassung dieser Diplomarbeit zurückzukehren, und zwar der Betrachtung der gesellschaftlichen, kulturellen und individuellen Entwicklungen im Verlauf der letzten Jahrhunderts, durch die Perspektive der Eingliederung Bertolt Brechts in die Traditionsreihe Heinrich Heine - Johann Nestroy - Kurt Tucholsky – Christoph Lichtenberg, Autoren welche die ironische Infragestellung des Bestehenden zu ihrem Anliegen gemacht haben, also die Überbrückung der Realität durch die sarkastische Übertreibung und Verzerrung der Realität als Antwort auf das Leben gewählt haben.

Bertolt Brecht ist, wie auch aus den Dialogen des Brechtjahres 1998 und aus der Aufarbeitung der Sekundärliteratur ersichtlich wurde, einer der größten Denker der

Moderne, ein Mensch welcher im Angesicht der Nazi-Herrschaft Rückgrat bewiesen, und aus der Ferne des Exils Stellung zu dem Regime genommen hat, ein Marxist, dessen Moskauer Freunde im Auftrag Stalins kaltblütig ermordet wurden, ein „Frauenliebhaber“, der es verstand, dem schönen Geschlecht Liebespoeme zu widmen, sie aber auch für persönliche Zwecke „intellektuell“ zu vereinnahmen, ein Rebell und Anarchist im Geiste, ein subtiler Intellektueller und perfektionistischer Theatermensch, immer auf der Suche nach der „poetischen Wahrheit“, nach der sozialen Gerechtigkeit und dem vollkommenen Gesellschaftsbild, in einer Welt, in welcher „*der Mensch dem Mensch ein Helfer ist!*“

Auch haben viele *Nachgeborenen*, an welche sich Brecht mit dem letzten Schliff einer feinen Ironie und eines raffinierten Sarkasmus in einem seiner Gedichte adressierte, immer wieder einen Grund gefunden, sich über den Dichter auf ein oder andere Weise „*die Stimme heiser sprechen zu müssen*“; und vielleicht gerade deswegen, hat Brecht das erreicht, was er von uns erwartet hat, und zwar, dass ihm das Recht eingeräumt wird, *Vorschläge zu machen*, und uns die Aufgabe überlassen wird diese *anzunehmen* oder auch nicht!

Bibliographischen Angaben

Primärliteratur:

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Werkausgabe Edition Suhrkamp, Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main, 1967:

1) Band I. – Stücke 1: *Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte, Leben Eduard des Zweiten von England, Mann ist Mann*

2) Band II. – Stücke 2: *Die Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Der Ozeanflug, Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Der Jasager und Der Neinsager, Die Maßnahme, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Die Ausnahme und die Regel, Die Mutter*

3) Band III. – Stücke 3: *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die Horatier und die Kuratier, Furcht und Elend des Dritten Reiches, Die Gewehre der Frau Carrar, Leben des Galilei*

4) Band IV. – Stücke 4: *Mutter Courage und ihre Kinder, Das Verhör des Lukullus, Der gute Mensch von Sezuan, Herr Puntila und sein Knecht Matti, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*

5) Band V. – Stücke 5: *Die Gesichte der Simone Machard, Schweyk im Zweiten Weltkrieg, Der kaukasische Kreidekreis, Die Tage der Commune, Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*

6) Band VI. – Stücke 6 (Bearbeitungen): *Die Antigone des Sophokles, Der Hofmeister, Coriolan, Der Prozeß der Jeanne d´Arc zu Rouen, Don Juan, Pauken und Trompeten*

7) Band VII. – Stücke 7 / Einakter: *Die Kleinbürgerhochzeit, Der Bettler oder Der tote Hund, Er treibt einen Teufel aus, Lux in Tenebris, Der Fischzug, Dansen, Was kostet das Eisen? Die sieben Todsünden der Kleinbürger / Fragmente: Hannibal, Gösta Berling, Untergang des Egoisten Johann Fatzer, Der Brotladen, Aus Nichts wird Nichts, Das wirkliche Leben des Jakob Geherda, Leben des Konfutse, Salzburger Totentanz / Anhang: Übungsstücke für Schauspieler, Die Bibel*

8) Band VIII. – Gedichte 1: *Gedichte 1913 – 1926, Bertolt Brechts Hauspostille, Gedichte 1926 – 1933*

9) Band IX. – Gedichte 2: *Lieder, Gedichte, Chöre, Gedichte 1933 – 1938, Svendborger Gedichte, Gedichte 1938 – 1941*

10) Band X. – Gedichte 3: *Gedichte 1941 – 1947, Gedichte 1947 – 1956, Übersetzungen Bearbeitungen Nachdichtungen*

11) Band XI. – Prosa 1: *Geschichten*

12) Band XII. – Prosa 2: *Geschichten vom Herrn Keuner, Me – ti / Buch der Wendungen, Der Tui – Roman*

13) Band XIII. – Prosa 3: *Dreigroschenroman*

14) Band XIV. Prosa 4: *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar, Flüchtlingsgespräche*

15) Band XV. – Schriften zum Theater 1: *Augsburger Theaterkritiken 1918 – 1922, Aus den Notizbüchern 1920 – 1926, Über den Untergang des alten Theaters 1924 – 1928, Der Weg zum zeitgenössischen Theater 1927 -1931, Über eine nichtaristotelische Dramatik 1933 – 1941, Neue Technik der Schauspielkunst etwa 1935 – 1941, Über den Beruf des Schauspielers etwa 1935 – 1941, Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters 1935 - 1942*

16) Band XVI. – Schriften zum Theater 2: *Der Messingkauf 1937 – 1951, Kleines Organ für das Theater 1948, Neue Technik der Schauspielkunst 1949 – 1955, „Katzgraben“ – Notate 1953, Stanislowski – Studien 1951 – 1954, Die Dialektik auf dem Theater 1951 – 1956*

17) Band XVII. - Schriften zum Theater 3: *Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918 – 1956*

18) Band XVIII. – Schriften zur Literatur und Kunst 1: *Aus den Notizbüchern 1920 bis 1929, Über alte und neue Kunst 1920 bis 1933, Über Kritik 1924 bis 1931, Radiotheorie 1927 bis 1932, Über Film 1922 bis 1933, Kunst und Politik 1933 bis 1938, Bemerkungen zur bildenden Kunst 1935 bis 1939*

19) Band XIX. – Schriften zur Literatur und Kunst 2: *Über den Realismus 1937 bis 1941, Anmerkungen zur literarischen Arbeit 1935 bis 1941, Aufsätze in der Umwälzung 1934 bis 1946, Die Künste in der Umwälzung 1948 bis 1956*

20) Band XX. – Schriften zur Politik und Gesellschaft: *Aus Notizbüchern 1919 – 1926, Notizen über die Zeit 1925 – 1932, Marxistische Studien 1926 – 1939, Notizen zur Philosophie 1929 – 1941, Aufsätze über den Faschismus 1933 – 1939, Notizen über die Zeit 1939 – 1947, Vorschläge für den Frieden 1948 – 1956, Anhang: Mies und Meck*

Sekundärliteratur:

- 1) Barth, Andrea: *Bert Brecht und Heinrich Mann*, 2000
- 2) Bohnert, Christiane: *Daten zu Leben und Werk Bertolt Brechts*, in Walter Hinderer (Hrsg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1984. S. 369 - 405
- 3) Böttchers, Kurt: *Bertolt Brecht. Leben und Werk*, Volk – und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1963
- 4) Chiarini, Paolo: *Bertolt Brecht*, Bari, 1959
- 5) Dittberner, Hugo: *Die Philosophie der Landschaft in Brechts „Buckower Elegien“*, München, 1973

- 6) Esslin, Martin: *Das Paradox des politischen Dichters*, Frankfurt a. Main und Bonn, 1972, S.166
- 7) Fassel, Horst: *Zur Brecht – Rezeption in Rumänien*, Jassy (Iași), 1981
- 8) Fradkin, Ilja: *Bertolt Brecht. Weg und Methode*, Philipp Reclam jun., Leipzig, 1974
- 9) Fuegi, John: *Brecht & Co.* Autorisierte erweiterte und berichtigte deutsche Fassung von Sebastian Wohlfeil, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1998
- 10) Grimm, Reinhold: *Vom Novum Organon zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung*, in *Das Ärgernis Brecht*, Basel und Stuttgart, 1961
- 11) Grimm, Reinhold: *Bertolt Brecht*, Sammlung Metzler, Stuttgart, 1971
- 12) Grimm, Reinhold: *Verfremdung. Beiträge zu Ursprung und Wesen eines Begriffs*, in *Revue de Littérature Comparée* 35, 1961, S. 207 – 236
- 13) Grimm, Reinhold: *Vom Novum Organon zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung*, in *Das Ärgernis Brecht*, Basel und Stuttgart, 1961
- 14) Grimm, Reinhold: *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Nürnberg, 1968, S. 75 ff
- 15) Guțiu, George: *Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR – Literatur der siebziger Jahre - Zu den Aspekten der Rezeption der DDR – Literatur in Rumänien, unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Entwicklung in den sechziger und siebziger Jahren.* Herausgegeben von Klaus Schuhmann und Horst Nalewski, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, 1981, S. 201 – 213
- 16) Hecht, Werner: *Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 – 1933*, Berlin, 1962
- 17) Hecht, Werner: *Brecht – Chronik. 1898 – 1956.* Zweite Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997, S. 1198
- 18) Hecht, Werner (Hrsg.): *Bertolt Brecht. Schriften über Theater*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1977, S. 20 – *Brecht: Episches Theater*
- 19) Hecht, Werner (Zusammenstellung und Redaktion): *Bert Brechts Leben und Werk im Bild. Mit autobiographischen Texten, einer Zeittafel und einem Essay von Lion Feuchtwanger*, G. Kienpenheuer – Verlag, Leipzig und Weimar, 1981, Rezension von Klaus Dieter Schult
- 20) Hinck, Walter: *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Göttingen, 1966
- 21) Hultbergs, Helge: *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts*, Kopenhagen, 1962
- 22) Heselhaus, Clemens: *Brechts Verfremdung der Lyrik*, in *Immanente Ästhetik*, München, 1966

- 23) Hörnigk, Therese (Hrsg.): *Literaturforum im Brecht – Haus*, Suhrkamp – Verlag, Frankfurt a. Main, 1999
- 24) Hörnigk, Therese (Hrsg.): *Berliner Brecht Dialog 1998*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp – Verlag, 1999
- 25) Jens, Walter: *Poesie und Doktrin. Bertolt Brecht*, in *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1957
- 26) Jung, Thomas (Hrsg.): *Zweifel - Fragen - Vorschläge: Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten.*, Frankfurt am Main, 1999.
- 27) Kaiser, Volker: *Risus Mortis. Strange Angels: Zur Lektüre "Vom armen B.B." Eine Studie zu Brecht und Benjamin.*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2001
- 28) Kaufmann, Hans: *Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück*, Berlin , 1962
- 29) Kebir, Sabine: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*, Aufbau – Verlag, Berlin, 1997
- 30) Kebir, Sabine: *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel. Eine Biographie.*, Aufbau-Verlag, Berlin, 2000
- 31) Kesting, Marianne: *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1965
- 32) Killy, Walther: *Über Gedichte des jungen Brecht*, Göttingen, 1967
- 33) Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1964
- 34) Knopf, Jan: *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung*, Athenäum Fischer Taschenbuchverlag , Frankfurt am Main, 1974
- 35) Knopf, Jan: *Bert Brecht, 2000*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2000
- 36) Knopf, Jan (Hrsg.): *Bertolt Brechts "Terzinen über die Liebe".*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998
- 37) Langfelder, Paul: *Von Schiller bis Brecht*, Literatur – Verlag, Bukarest, 1962
- 38) Langfelder, Paul: *Bert Brecht: Einakter, Gedichte. Prosa*,
- 39) Mann, Otto: *B.B. Maß oder Mythos*, Heidelberg, 1958
- 40) Mayer, Hans: *Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1996

- 41) Shaswati Mazumdar: *Feuchtwanger / Brecht: Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. Eine Studie zur Konstruktion des Anderen.*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1998
- 42) Mittenzwei, Werner: *Bertolt Brecht. Von der „Maßnahme“ zu „Leben des Galilei*, Berlin, 1962
- 43) Müller, Klaus - Detlef: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, Tübingen, 1967
- 44) Petersen, Klaus Dietrich: *Bertolt Brecht. Bibliographie*, Bad Homburg v. d. H. Berlin – Zürich, 1968
- 45) Ramthun, Herta (Hrsg.): *Tagebücher 1920 – 1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920 – 1954*, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, 1976
- 46) Rühle, Jürgen: *Das gefesselte Theater*, Köln und Berlin, 1957
- 47) Rüllicke – Weiler, Käthe: *Die Dramaturgie Brechts*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968
- 48) Rouse, John / Silbermann, Marc / Vassen, Florian: *Brecht 100 = 2000, Das Brecht Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24*. Managing Editor Maarten van Dijk. Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1999
- 49) Schöne, Albrecht: *Bertolt Brecht „Erinnerung an die Marie A.“*, in *Die deutsche Lyrik. Interpretationen. 2 Bände*, Düsseldorf, 1957
- 50) Schuhmacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts (1918 – 1933)*, Berlin, 1956
- 51) Schuhmacher, Ernst: *Brecht als Objekt und Subjekt der Kritik*, in Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, suhrkamp taschenbuch materialien, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1986, S. 271 – 309
- 52) Schuhmacher, Ernst / Renate: *Leben Brechts in Wort und Bild*, Henschelverlag, Berlin, 1978,
- 53) Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913 – 1933*, Berlin, 1964
- 54) Schwarz, Peter Paul: *Brechts frühe Lyrik 1914 – 1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1971
- 55) Steinweg, Reiner: *Große und kleine Pädagogik. Brechts Modell der Lehrstücke*, in *alternative 14*, 1971, m 78, 79
- 56) Steinweg, Reiner: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch – ästhetischer Erziehung*, Stuttgart, 1972
- 57) Strehler, Giorgio: *Für ein menschliches Theater*, (Hrsg.) Sinah Kessler, Frankfurt am Main, 1977, S. 233 ff.

- 58) Streisand, Marianne: *Bert Brecht und der junge Gerhart Hauptmann*, 2000
- 59) Stern, Carola: *Männer lieben anders. Helene Weigel und Bert Brecht*, Rowohlt – Verlag, Berlin, 2000
- 60) Völker, Klaus: *Verzeichnis sämtlicher Stücke, Bearbeitungen und Fragmente zu Stücken von Bertolt Brecht*, München, 1973
- 61) Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, Hanser Verlag, München – Wien, 1976
- 62) Wekwerth, Manfred: *Theater in Veränderung*, Berlin und Weimar, 1960

Zeitungsartikel, Zeitschriften, Schulbücher:

- 1) Kaiser, Joachim: *Das Scheusal hatte Talent*, 1999 Süddeutsche Zeitung (7./8.2.98)
- 2) Lüthy, Herbert: *Vom armen Bert Brecht*, in *Der Monat* 4, 1952, Heft 44, S. 115 - 144
- 3) „*Lasst euch nicht verführen !*“ Bücher zu Leben und Werk Bertolt Brechts, A u M, Frankfurt am Main, 1998, S. 7
- 4) „*Gedenktage: Bertolt Brecht*“, in „*Fachdienst Germanistik*“, Sprache und Literatur in der Kritik deutschsprachiger Zeitungen, 16. Jahrgang, Nr. 3 / März 1998, Herausgeber: Dr. Peter Kapitza, Redaktion Dr. Klaus Hübner, S. 5 - 15
- 5) Helmut Böttiger in „*Frankfurter Rundschau*“, zitiert aus „*Gedenktage: Bertolt Brecht*“, a. a. O., S. 12

- 6) Thomas Eickhoff: „*Keuner und Karajan im Kalten Krieg*“, in Jost Hermand und Marx Silberman. Monatshefte der Universität von Wisconsin
- 7) Horst Schuller – Anger: „Kontakt und Wirkung. Literarische Tendenzen der siebenbürgischen Kulturzeitschrift <Klingsor>“, Kriterion –Verlag, Bukarest, 1992, S. 158
- 8) Roxanna Nubert / Graziella Predoiu Lucia: „Zu Bertolt Brechts Rezeption im rumänischen und rumäniendeutschen Kulturraum“, in George Guțu (Hrg.): „Wehn vom Schwarzen Meer. Literaturwissenschaftliche Aufsätze“, in DDR – Beiträge zur Germanistik 2, Pardeia – Verlag, Bukarest, 1998, S. 294
- 9) „Fragen eines lesenden Arbeiters“, in Temeswarer Zeitung, 1946
- 10) Sammlung von historischen Aufsätzen und biographischen Angaben zur Deutschen Literaturgeschichte Bukarest, Staatsverlag für didaktische und pädagogische Literatur
- 11) Harald Krasser: „Ein vielversprechender Anfang“, in Neuer Weg, vom 17.08.1956
- 12) außer dem Neuen Weg (NW), noch Neue Literatur (NL) aus Bukarest, Hermannstädter Zeitung (zeitweilig Die Woche, HZ), Karpatenrundschau (KR) aus Kronstadt (Brașov) und Neue Banater Zeitung (NBZ) aus Temeswar
- 13) Hertha Peretz (Hrg.): „Anthologie deutscher Dramen im XX. Jahrhundert“, Bukarest, 1973
- 14) Textauswahl für die X. Klasse, Band II, Lehrbuchverlag Bukarest, 1959; für die XI. Klasse, Lehrbuchverlag Bukarest, 1959, und eine vom Klausenburger (Cluj -Napoca) Germanistiklehrstuhl 1976 erarbeitete Textsammlung für die XI. Klasse
- 15) NL , Heft 3, 1962, in Kleine Bücherschau
- 16) Sprachlicher Schöpfungsakt und „soziale Maßnahme“. Der Verfremdungseffekt als fundamentales Kunstmittel in Brechts Werk, in NL, Nr. 1 und 2, 1978, S. 31-51 und 19-40
- 17) NL Nr. 4 und 5, 1974. Es handelt sich um die 20 – bändige Ausgabe des Suhrkamp – Verlages von 1973
- 18) „Große und kleine Pädagogik, Brechts Modell der Lehrstücke“, in alternative 14, 1971, Nr. 78/79
- 19) Hugo Hansl: „Die Fahne der Vernunft ist rot“, in NW vom 05.06.1959: Helga Reiter: „Das Berliner Ensemble in Bukarest“, in NL 1959, Heft 1; dieselbe: „Den Spaß freilich unbedingt nötig“, in NW vom 18.12.1976
- 20) Helga Höfer, in NW, 18. 12. 1976
- 21) Brecht Gardine in jedem Stück? Theater aus Karl – Marx – Stadt auf Rumänien – Tourneen, KR – Gespräch mit dem DDR – Regisseur Hartwig Albiro, vom 20.10.1978, S. 1 und 4

- 22) Helga Höfer: „Verführung zum Spaß. Das Gastspiel des Karl – Marx – Städter Theaters in Bukarest“, in NW, Nr. 9151, vom 21.10.1978, S. 3 und 4
- 23) Brecht 81 – Brecht in sozialistischen Ländern, Dokumentation, Berlin, 1981, aus Notate, Nr. 5, September 1981, S. 3 - 5
- 24) Hugo Hansl, in NW, Kulturbeilage (hinfort KL), vom 19. 08 .1958
- 25) Helga Höfer: „Wasser und Öl mischen sich nicht“, in NW, Nr. 3619, 16. 08. 1960
- 26) Walter Konschitzky: „Erste Absicht – Ideenvermittlung“, in NW, Nr. 7056 / 14. 01. 1972
- 27) Interviews aus: Die Woche, vom 01. 02. und 15. 03. 1974
- 28) Das Einfache, das schwer zu machen ist, in NL, Nr. 4, 1974
- 29) Emmerich Reichrath: „Die Schwierigkeit, gut zu sein“, NW, Nr. 6 / 1977
- 30) Wolf Aichelburg: „Nach 20 Jahren wieder Brecht“, NL, Nr. 6 / 1977
- 31) Emmerich Reichrath: „Ein klassischer Brecht in authentischer Darstellung“, in NW, 14.05.1977
- 32) Hannes Schuster: „Erinnerung an die Marie A.“, in HZ vom 06.09.1968; Walter Benjamin: Kommentare zu einem Gedicht von Brecht, in NW, vom 14. 08. 1971
- 33) KR, Nr. 28 / 1986 vorgestellt
- 34) Die Woche, Nr. 732 / 1981, Nr. 767 / 1981
- 35) notate, April 1980, S. 1
- 36) KR, Nr. 33 / 1982
- 37) NW, 26. 04. 1980
- 38) KR , Nr. 48 / 1981
- 39) NL, Nr. 4 / 1980
- 40) „Ein Wiedersehen mit Brecht“, in Teatru, Nr. 8, 1960
- 41) Alexander Ronay: Die Rezeption des Brechtschen Werkes in Rumänien [rumänisch] in Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 1- 2 (11 – 12), 1997, S. 291 - 294
- 43) Michael Fernbach: Was vom Menschen übrig blieb. Victor Ion Frunză inszeniert Brechts „Mutter Courage“ am DSTT, in NBZ, 02. 05. 2001, S. 3
- 44) Zusammenhänge. Sprache- und Lesebuch für den muttersprachlichen Unterricht in der 5. Klasse, Lehrbuchverlag Bukarest, ohne Jahr, und Deutsch 6 – Sprach – und Lesebuch für den muttersprachlichen Unterricht in der 6. Klasse, Humanitas – Verlag, Bukarest, 2000

- 45) Edith Guib – Cobilanschi: Eine Theaterintendantin und ihre Schauspieler, in ADZ, 10. 05. 2001, S. 7. Die Absenderin nennt als Wirkung des Stückes auf sie, dass sie ein Stoßgebet zum Himmel gesandt habe, mit der Bitte, dass es nie wieder Krieg geben solle.
- 46) Plädoyer für das Deutsche Staatstheater Temeswar, ADZ, 29. 03. 2002, S. 3
- 47) Alexander Gandi: Stellungnahme zum „Plädoyer“, ADZ, 09. 04. 2002, S. 5
- 48) Andrate Alexe: Zu der Rezeption Bertolt Brechts in den rumänischsprachigen Medien, Hermannstadt, 2001
- 49) Annäherungen an Bert Brecht
- 50) Die menschliche Dimension betont. Sonntag Premiere in Temeswar: „Mutter Courage“, in ADZ, 27. 04. 2001, S. 4
- 51) Edith Guib – Cobilanschi: Eine Theaterintendantin und ihre Schauspieler, in ADZ, 10. 05. 2001, S. 7. Die Absenderin nennt als Wirkung des Stückes auf sie, dass sie ein Stoßgebet zum Himmel gesandt habe, mit der Bitte, dass es nie wieder Krieg geben solle.
- 52) Plädoyer für das Deutsche Staatstheater Temeswar, ADZ, 29. 03. 2002, S. 3
- 53) Alexander Gandi: Stellungnahme zum „Plädoyer“, ADZ, 09. 04. 2002, S. 5

Zur genaueren Begriffsbestimmung und exakten zeitlichen und inhaltlichen Form der weiter oben eingetragenen Daten, vergleiche die Fußnoten dieser Arbeit!

Internetentlehnungen:

- 1) <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht/yearbook.html>
- 2) <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht/biblio.html>
- 3) <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/BrechtBertolt/>

- 4) <http://www.cwru.edu/artsci/modlang/german380/brecht.html>
- 5) http://www.zum.de/Faecher/D/Saar/gym/brecht/brecht_main.htm
- 6) <http://www.rc.umd.edu/praxis/interventionist/kaufman/kaufman-wc.html>
- 7) <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht/yearbook/tocvol25.html>
- 8) <http://www.univie.ac.at/Theaterwissenschaft/rezensionen/weigelsammel.htm>
- 9) <http://www.uni-karlsruhe.de/~za874/homepage/feuchtw.htm>
- 10) <http://www.uni-kassel.de/~schmiedk/Marx.htm>
- 11) <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/WeigelHelene/>
- 12) <http://www.dreigroschenheft.de/archiv/texte/leben-006.htm>

EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Schrift verfasst und alle ihr vorausgehenden oder Sie begleitenden Arbeiten durchgeführt habe. Die in der Schrift verwendete Literatur sowie das Ausmaß der mir im gesamten Arbeitsvorgang gewährten Unterstützung sind ausnahmslos angegeben. Die Schrift ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Klagenfurt, Mai 2002

Tilman Otto Wagner