

DIE ANARCHIE DER LIEBE ODER EIN DICKER WEISSER FLECK IN DER BRECHT-LANDSCHAFT

Zur zweibändigen Neuausgabe von Sergej Tretjakows „Ich will ein Kind!“

Jan Knopf, ABB Karlsruhe

Selbst die Herausgeber der neuen Übersetzungen des Stücks mussten sich erst einmal an den neuen Titel gewöhnen. Geführt wurde das außergewöhnliche Spektakel des russischen Dichters Sergej Tretjakow (1892–1937, ermordet) bisher unter dem Titel „Ich will ein Kind haben“. Ab 2019 heißt es richtig: „Ich will ein Kind!“, mit Ausrufezeichen wohl gemerkt, geht es doch nicht um den „Besitz“ am Kind, vielmehr um seine „Produktion“, und die hat es in sich.

In zwei Bänden, in einem Text- und einem Materialienband, legen Eduard Jan Ditschek und Tatjana Hofmann erstmals beide Fassungen des Theaterstücks von 1926 und 1927 sowie ein bisher unbekanntes Filmskript von 1928/29 in Neuübersetzungen nach den russischen Originalen vor. Bisher lag das Stück in der 1. Fassung (1926) in einem Druck des Henschel-Verlags (Berlin/DDR) von 1976 sowie in der 2. Fassung als Anhang in einer wissenschaftlichen Schrift über „Tretjakows Ästhetik der Operativität“ im Akademie-Verlag (Berlin/DDR) vor; für beide Editionen zeichnete der deutsche Slawist Fritz Mierau als Herausgeber und wissenschaftlicher Verfasser.

Beide Stück-Fassungen, bei denen es sich nach Mieraus Einschätzung im Grunde um zwei Stücke handelt, haben Ditschek und Hofmann mit deren Editionen und den Drucken (von Szenen) auf Russisch, Deutsch und Englisch verglichen und im Einzelnen erläutert sowie mit einem Sachkommentar versehen. Das Filmskript, das den Textteil des 1. Bandes der Edition ergänzt, stellt eine echte Entdeckung dar, be-

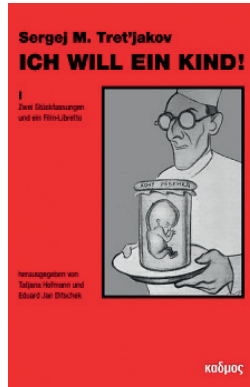
weist es doch, dass Tretjakow eine selbstständige filmische Übertragung des Themas und der Handlung in das andere Medium vorsah und offenbar alle technisch verfügbaren Mittel der Montage, der Perspektiven, scharfen Schnitte, Überblendungen etc. einzusetzen gedachte. Eine Fotodokumentation der beiden Uraufführungen des Stücks, 1. Fassung: Badisches Staatstheater Karlsruhe, 2. Fassung: Theatergruppe „Die Optimisten“, Berlin, beide 1980, beide auf Deutsch, schließt den 1. Band ab.

Der 2. Band der Edition dokumentiert die Pläne und Diskussionen um das Stück der Jahre 1927–1930 in der Sowjetunion und stellt dabei auch den Aufbau des von El Lissitzky entworfenen Theaters für die nicht realisierte Aufführung von Tretjakows Stück mit Fotos vor, einschließlich sehr interessanter Kostümentwürfe des Künstlers, die wie sein Modell geradezu herausfordernd nach Realisierung rufen. Hinzu kommen die Aufführungskonzepte der beiden Uraufführungen und der weiteren spärlichen Aufführungen u.a. am Berliner Ensemble von 1989. Verschiedene Interpretationsansätze geben eine Ahnung von den vielfältigen Möglichkeiten, das Stück zu deuten oder auch zu ideologisieren. Fundierte Analysen der Montagetechniken des Stücks und des von Tretjakow angestrebten Diskussionstheaters, das viel von dem vorwegnimmt, was mit dem heutigen „Volks-theater“ auf den populistischen Hund zu kommen droht, runden neben einem chronologischen Abriss zu Leben und Werk Tretjakows, einem kommentierten Quellenverzeichnis sowie Literaturverzeichnis den 2. Band ab.

Alles in allem: zwei schön aufgemachte, vor allem sehr leserfreundlich gedruckte und wissenschaftlich fundiert auftretende Bände, die auf allgemeines Interesse stoßen sollten, weil mit ihnen ein (leider vergessener) Teil der Literatur der europäischen Avantgarde nachgeliefert wird. Sie dokumentieren eindrücklich, dass die so genannten National-Literaturen im modernen Industriezeitalter ebenso ineinander verflochten sind wie die wirtschaftlichen Interessen und nur miteinander, nicht isoliert und schon gar nicht gegeneinander existieren. Mit diesem Fall wird deutlich, wie intensiv doch – trotz aller ideologischer oder sonstiger Ausgrenzungen – die deutsche und russische Künstleravantgarde in der besten Zeit der Weimarer Republik produktiv kooperierten. Da kommt nun auch noch der Brecht daher und schleicht sich in die russische Literatur ein, und niemand weiß: wie und weshalb.

Tretjakow schrieb sein Drama 1925/26 auf Russisch und arbeitete es 1927 in eine neue Fassung um. Ins Deutsche übersetzt wurde es Ende des zwanziger Jahre, wann genau bleibt nach wie vor ungeklärt. Die Uraufführung fand 1980 statt: und diese gleich zweimal auf Deutsch, in Karlsruhe und in Berlin. Ohne Folgen. Obwohl das dramatische Kind prächtig ausschaut, lust- und humorvoll zu spielen ist und (wie der Säugling im Stück bei der Kinderausstellung) einen der ersten Ränge auf der Bestenliste des Welttheaters verdient hätte, gab es so wohl bei der „Generierung“ (so sagt man ja heute) als auch beim Auf-die-Welt-Bringen dieses dramatischen Wonneproppens erhebliche Probleme.

Die späte Uraufführung in Karlsruhe, bei der ich als Kritiker von „Theater heute“ dabei war (vgl. Heft 6, 1980, S. 23–27), löste,



Sergej M. Tret'jakov: Ich will ein Kind! Aufführungen und Analysen. Hrsg. von Tatjana Hofmann und Eduard Jan Ditschek. Band 1: Zwei Stückfassungen und ein Film-Libretto. ISBN 978-3-86599-385-4 Band 2: Aufführungen und Analysen. ISBN 978-386599-386-1 Berlin: Kulturverlag Kadmos 2019. Je 296 S., je 24,90€.

weil die Monopolzeitung der Stadt die Inszenierung marktschreierisch unter den Titel „Wenn die Bolschewisten Unzucht treiben ...“ setzte, Theaterflucht und Kündigung der Besucherabos aus. Das Thema „Unter welchen humanen Bedingungen sollten in einer aufgeklärten Gesellschaft Kinder gezeugt werden“ war trotz der 68er Jahre in der Provinz noch nicht angekommen.

Ich muss nicht an Brechts Bonmot aus den „Flüchtlingsgesprächen“ erinnern: „Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch“, um zu konstatieren, dass in Sachen Liebe und ihren Folgen nach wie vor die Anarchie herrscht, die sich seit Menschengedenken mit der Tabuisierung von Sexualität verbindet. Die (offenbar gottgewollte) Verbindung von Ausscheidungs- und Geschlechtsorganen gilt immer noch als „unrein“ oder „befleckt“, nach wie vor herrscht in vielen religiös geprägten Ländern uneingeschränkt das Patriarchat, das die Frauen als zur Lust des Mannes gefügte Gebärmaschinen degradiert, und immer

noch sorgt das Verbot von Empfängnisverhütung durch die katholische Kirche für eine verantwortungslose Überbevölkerung ausgerechnet in den Ländern, die sie sich nicht „leisten“ können – mit all den Folgen, die wir inzwischen durch die Flüchtlinge auch im eigenen Land kennenlernen.

„Ein Mensch kann überall zustandkommen“, führt Kalle in Brechts Dialog weiter aus, „auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiterten Grund, aber ein Paß niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.“ Tretjakow behalf sich, um seinem Thema den Anstrich des Alltäglichen zu geben, mit einem nur scheinbar banalen Vergleich: Wenn jemand eine Grippe hat, warnt er sein Gegenüber, ihm doch möglichst nicht zu nahe zu kommen. Wie steht es, wenn jemand einen Tripper oder die Syphilis hat? Reicht es aus, wenn die „Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung“ (ausdrücklich) „niedrigschwellige Aufklärungsarbeit“ betreibt mit Sprüchen wie „Wenn’s mal wieder im Schritt juckt ...“ und die Betroffenen zum Arzt schickt? Stehen in Zeiten fortgeschrittener Industriegesellschaften – erheblich gesteigert durch die Digitalisierung – nicht längst Ehe, Familie, selbstbestimmte Persönlichkeit sowie die „christlichen Werte“ als überholt auf dem Prüfstand und rufen nach neuen sozialen Lösungen?

Diese schienen nach der Oktoberrevolution in der Sowjetunion ab 1925 auf der Tagesordnung zu stehen, als die neuen Machthaber darüber nachdachten, ob die längst allgemein praktizierte „freie Liebe“ („wilde Ehe“) nicht sanktioniert und die Kindszeugung sowie die Kindererziehung – letztere wegen der arbeitenden Frauen vor allem durch Kinderkrippen – sozial neu geregelt werden müssten. Dass dies im „Westen“ der zwanziger Jahre, vor allem in Deutschland, das den nächsten Weltkrieg (immer offener) vorzubereiten begann, als „bolschewistische

Unzucht“ und sexuelle Zügellosigkeit (die Frauen als „Freiwild“) denunziert werden musste, gehörte zur Feind- und Kriegs-Propaganda des Nationalismus gegen eine neue (damals noch mögliche) Internationale.

Dass die „eugenischen“ Experimente in der Sowjetunion, grotesk genug schon im Ansatz („soziale Erziehung“ des „Bios“), alle fehlschlügen und übelste Folgen hatten, weil sie auf fehlgeleiteter Naturwissenschaft beruhten, hat die Fragen nach einer sozialen Umstrukturierung von Gesellschaften, die anachronistisch auf die Würde des Einzelnen setzen (die jeden Tag mit Füßen getreten wird) und die Ehe nach wie vor als „Keimzelle“ des Staates verstehen (der noch nicht einmal ausreichend grundgesetzlich verankerten geschützten Wohnraum zur Verfügung stellen kann), eher verschärft als beruhigt.

Diese Zusammenhänge sind zumindest anzudeuten, um zu verstehen, dass **WLADIMIR MAJAKOWSKI**, als er Tretjakows Stück gelesen hatte, meinte, das müsste ein „zweiter Panzerkreuzer Potemkin“ werden. Er spielte auf den im April 1926 in Berlin erstausgeführten Film von Sergej Eisenstein „Panzerkreuzer Potemkin“ an. Dieser Stummfilm von 1925 hatte weniger wegen seines Inhalts, der russischen Revolution von 1905, in ganz Europa überwältigenden Erfolg, vielmehr wegen seiner neuen Medienästhetik, die die Künste der Zeit revolutionierte und neue Wahrnehmungsweisen in der Darstellung von Menschen-Massen im Maschinen-Zeitalter ästhetisch erschloss. Der sowjetische Film setzte sich an die Spitze der neuen Medienkunst, und dies nicht ohne deutsche Beteiligung: Der Komponist **EDMUND MEISEL** (1892–1930) schrieb die aufrüttelnde, als kongenial eingeschätzte Musik, die den Film Eisensteins zum legendären Gesamtkunstwerk des technischen Zeitalters werden ließ. Und: über Meisel ergeben sich ungeahnte Zusammenhänge zum Werk Brechts in den zwanziger Jahren.

Aber zunächst noch zum Damentext und seiner Neuausgabe.

Das Stück schien, so lässt sich aus Majakowskis Einschätzung folgern, ähnliche Potenzen für das Theater wie Eisensteins Film in sich zu tragen, geriet aber, wie dann auch sein Autor, in den Abgrund der ideologischen Kämpfe, die einmal mehr jeglichem Kunstverstand abhold waren, und wurde vergessen. Es hätte wenigstens ein Meilenstein in der neueren deutschen Theatergeschichte werden können, wenn Günter Ballhausens Inszenierung von 1980 nicht auch wieder in die ideologische Kritik von Kleinbürgern geraten wäre. Mit der jetzt in drei Fassungen vorliegenden Neupublikation des Stücks könnte nochmals ein Anlauf genommen werden.

Hauptfigur ist die **KULTURFUNKTIONÄRIN MILDA**. Sie trägt prinzipiell Männerkleidung, ist arbeitsam, zielstrebig und völlig unerotisch. Sie gibt sich alle Mühe, der mit den Sitten des Zarenreichs aufgewachsenen Männergesellschaft, die den Alltag in der jungen Sowjetunion beherrscht, entgegenzutreten. Sie hilft Frauen, sich vor den nicht nur sexuellen Übergriffen der Männer zu schützen. Sie möchte den ungewollten Kindern, die nicht der Abtreibung zum Opfer fielen, durch die Einrichtung von Kinderkrippen eine gewaltfreie Zukunft ermöglichen. Da sie in die Jahre zu kommen droht und „die Verluste aus Krieg und Revolution wieder wettgemacht“ werden müssen (Bd. 1, S. 131), beschließt sie „Ich will ein Kind haben!“, aber keinen Ehe-Mann dazu.

Als überzeugte Kommunistin – hier allerdings verstanden vor allem im ursprünglich sozialen Sinn von Kommune – sucht sie einen Erzeuger, der gesund und ein „waschechter Prolet“ sein muss und „dem Kind seine Klassenkraft vererbt“ (ebd.). Milda findet den „Zuchtbullen“ (vgl. S. 139) im Arbeiter Jakob, der bereits verlobt ist und überhaupt keinen „Appetit“ auf das „Dra-

gonerweib“ (S. 141) hat. Milda muss deshalb gegen ihren Willen mit ihren doch vorhandenen „weiblichen“ Reizen buhlen, und diesen unterliegt Jakob schließlich und zeugt erfolgreich drauflos. Als sich der Erfolg einstellt, wird der angehende Vater verabschiedet. Das geht nicht ohne Konflikte aus, um dann doch noch ins gute Happy-Ending – ein Lustspiel ist angesagt – einzubiegen: Das Kind, in der neuen Krippe untergebracht, erwirbt bei der Kinderprämierung den 1. Preis, das Kind des Flittchens und des Drogensüchtigen allerdings auch, und alle sind glücklich. Da knirscht es heftig im sozialistischen Gebälk und in der sowjetischen Ideologie.

Vor allem die 1. Fassung, die das ganze Geschehen in einem dicht bewohnten Haus ansiedelt, das „aufgestockt“ wird und mit einem Baugerüst versehen ist, stellt inhaltlich eine böse und geradezu hinterfotzige Satire auf die damalige Eugenik und Sozialpolitik in der Sowjetunion dar. Mit viel Humor und Slapstick macht es sich über den mühseligen Aufbau eines sozialistischen Staatsgebildes lustig, deren „Vollstrecker“ in alten Vorurteilen stecken, vergeblich Demokratie und soziales Verhalten üben und Frauen-Emanzipation nur als leere Wortblasen kennen. Die meisten Bewohner des Hauses sind und bleiben Kleinbürger. Sie schnüffeln überall herum und glotzen, vor allem auf sexuelle Sensationen hoffend, durch jedes Schlüsselloch und jede Wandritze, wovon es im baufälligen Haus genügend gibt.

Dazu residiert, damit die Kunst nicht zu kurz kommt, eine Amateurtheatertruppe in der mittleren Etage, deren Leiter erst einmal alle Damen flachlegt, ehe sie ihre schöpferischen Empfindungen im Theater vorführen dürfen. Weiterhin stürmen Hooligans durch die Handlung. Sie sollen zwar als „Komsomolzen“ die junge Generation der Zukunft verkörpern und den sozialistischen Aufbau garantieren, in Wahrheit

aber randalieren sie als desorientierte Rowdies durch die Gegend, jagen, wie gehabt, den „Weibern“ nach und vergewaltigen sie gruppenweise. Die Funktionäre bleiben, wie Milda, Außenseiter und gelten als Verwalter einer neuen soldatischen Ordnung ohne Romantik. Das „Weib-Soldat“ Milda erscheint den Bauarbeitern als ihr Prototyp. Schließlich gibt es auch noch ein paar verblödete Intellektuelle, die sich wichtig tun, sich als „Erzeuger“ guter Kinder wärmstens empfehlen und sinnloses Zeug erfinden.

Da Tretjakow es versteht, diesen Figurenhaufen – in Karlsruhe waren über 70 Rollen zu besetzen – so zu arrangieren, dass jede und jeder Einzelne, die nie im traditionellen Sinn „Charakter“ werden durften, quasi „neutral“ nebeneinander auftraten, gab es keine Möglichkeit, über sie als Identifikations-Figuren auf die Intention des Autors zurückzuschließen. Satiren, die nicht erkannt werden, bleiben unbehelligt, aber eben auch unbeachtet. Das wurde ihr „Schicksal“, das des Stücks und seines Autors.

Zwar erkannten Tretjakows künstlerische Mitstreiter die Bedeutung des Stücks sofort, stießen aber mit ihren Bemühungen, diesen Koloss auf die Bühne und damit in die Öffentlichkeit zu bringen, auf erhebliche Widerstände. Eisenstein lobte die Brisanz des Themas sowie seine Aktualität und erhielt von Ludwig Klopfer, dem Besitzer des Taunentzienpalasts, 1927 das Angebot, das Stück (auf Deutsch) in Berlin zu inszenieren. In Moskau setzte sich der – damals in ganz Europa bekannte – Starregisseur Wsewolod Meyerhold für eine Aufführung ein und bestellte beim ebenfalls weltberühmten Künstler El Lissitzky ein ganzes Theater, das dem Stück und seiner neuen Spielweise die ästhetisch notwendigen Voraussetzungen liefern sollte.

Da jedoch die stalinistische Politik – jeglicher Demokratisierung abhold – mit dem

Stück nicht so recht etwas anzufangen wusste, die Meinungen, wie denn das Stück zu verstehen sei, so gegensätzlich aufeinander stießen, dass quasi jede Ansicht Für und Wider vertretbar schien, gab es von den ratlosen sowjetischen Kunstkommissionen, die die Finanzierung verwalteten (sowie die Zensur übten), kein grünes Licht für eine Aufführung. Das änderte sich auch nicht, als Tretjakow die Handlung aufs Land verlegte – da fielen einige „Rückständigkeiten“ nicht so auf –, sowie die Typisierungen entschärfte und damit, wie ich finde, das ursprüngliche Stück weitgehend vernichtete; aber diese Meinung lässt sich jetzt mit der Edition nachprüfen.

Wer im Einzelnen hinter den Verhinderungen stand, müssen die Herausgeber der Bände immer noch offen lassen. Ebenso wissen wir auch (noch) nicht, wer den Urheber des Jahrhundertstücks aus welchen Gründen in die Hände der Schergen Stalins trieb. Tatsache ist, dass Tretjakows Vorstöße, das Theater zu erneuern und eine kollektive, vom Individuum gelöste Literatur zu schaffen, Episode blieben, obwohl sie angetreten waren, im besten Sinn Weltliteratur zu schreiben.

Ebenso wenig ist bekannt, wie **BRECHT** an das Stück und schließlich mit ihm in die russische Literaturgeschichte kam, und zwar als Bearbeiter der 2. („gereinigten“) Fassung: „Ich will ein Kind haben‘ (,Die Pionierin‘). In der autorisierten Übersetzung aus dem Russischen von Ernst Hube. Bearbeitet von Bert Brecht“, so lautet die Titulatur der Ausgabe im Max Reichard-Verlag, Freiburg i.Br. Auch Ditscheck, der mit der Neuausgabe erstmals die Entstehungsgeschichte des Stücks und seine Rezeption in Deutschland im Einzelnen nachzeichnet (Bd. 2, S. 222–256), kann nur Vermutungen äußern. Da Brecht definitiv kein Russisch beherrschte, muss er entweder über den Verlag, der den Text ohne Copyright, ohne Druckvermerk und ohne Jahresangabe auf

Deutsch herausbrachte (möglicherweise als Bühnenmanuskript), mit dem Übersetzer **ERNST HUBE** (1897–1974) in Kontakt gekommen sein oder ihn über **EDMUND MEISEL** kennengelernt haben.

Für die erste Möglichkeit spricht die Erinnerung der Verleger-Witwe, die rückblickend behauptet, Brecht habe zum Verleger Ernst Phyrer direkten Kontakt gehabt; auch wegen der Plagiats-Affäre mit Gilbrecht, der Autor des Max Reichard-Verlags war (vgl. Bd. 2, S. 254f.). Da die Unterlagen des Verlags im Krieg vernichtet wurden, gibt es keine direkten Zeugnisse mehr. Die zweite Möglichkeit deutet auf Meisel als „Vermittler“, und dieser Edmund Meisel – den die Edition quasi im Vorbeigehen mitlieferte – könnte eine der bemerkenswertesten Entdeckungen für die Brecht-Forschung der Zukunft werden, wenn sie nicht den Vorgaben des Brecht-Verlags gehorcht, der sie schon „endgültig“ abgeschlossen wähnt und weiterhin überholte Editionen nachlegt.

Neuzeitliche Musik für die Masse! Fort mit der überlebten, bürgerlichen, spitzfindig konstruierten, nur für das Individuum geschriebenen Musik! Den Massen eine Lautbarmachung der Geschehnisse der jüngsten Zeit!¹

So formulierte Edmund Meisel sein ästhetisches Credo. Unter Beweis stellte er es bis zur Zusammenarbeit mit Brecht an „Mann ist Mann“ Anfang 1927, mit der politischen Revue „Trotz alledem“ von Felix Gasbara und Erwin Piscator (Premiere am 25. Juli 1925), für die Meisel die Lieder komponierte, mit Piscators legendärer, weil politischer „Räuber“-Inszenierung (Premiere am 12. September 1926) sowie mit Leopold Jeßners „Hamlet“ (Premiere am 6. Dezember 1926), für die er die Bühnenmusik schrieb. Alle drei Inszenierungen liefen zu Meisels „aufpeitschenden bis inferna-

lischen“ Rhythmen erfolgreich in den größten Häusern der Hauptstadt.

Dieser Erfolg wurde jedoch von Meisels Filmmusik noch weit übertroffen. Ausgerechnet ein Deutscher schrieb 1926 zum Meisterwerk Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ die Musik. Sie entstand, wie Eisenstein überlieferte, in „schöpferischer Gemeinschaft“ und „freundschaftlicher Zusammenarbeit“ für die deutsche Premiere am 29. April 1926 im Apollo-Theater Berlin und wurde für die weltweite Wirkung des Films essentiell: „Erstmals wurden Rhythmus und Bildtempo des Films durch das Akustische ergänzt und miteinander zur Einheit verschmolzen“, so die Presse der Zeit. Laut Statistik der Verleihfirma „Prometheus-Film“ lief das Revolutionsepos in über 200 Filmtheatern, davon in 17 allein in Groß-Berlin, mit der Originalmusik Meisels, die damals noch „live“ von riesigen Orchestern gespielt wurde. Sie gehörte damit zur am meisten verbreiteten zeitgenössischen Musik.

Aktuell komponierte Meisel 1927 unter Beachtung der allgemeinen Öffentlichkeit die Musik für eine weitere Filmlegende, für Walther Ruttmanns „Berlin, Symphonie der Großstadt“. Der Film hatte am 3. September 1927 im Taubentempel Palast Premiere, an eben jenem Ort, für den die Uraufführung für Tretjakows Stück angedacht war. Schon am 28. Mai 1927 kündigte die Fox-Europa-Film Meisels Originalmusik als „musikalische Neuerung“ an, die „dem revolutionären, umstürzlerischen Charakter der Ruttmannschen Bildschöpfung“ vollkommen entspreche.

Brecht schließlich engagierte Meisel als Komponisten für die Hörspielfassung von „**MANN IST MANN**“, die die Westdeutsche Rundfunk AG (Werag) produzierte und am 18. März 1927 über die „Berliner Funk-Stunde“ ausstrahlte: „Das wichtigste künstlerische Ereignis der neuen Werag-Woche

1 Im Programmheft zu „Hoppla, wir leben!“ (Piscator-Bühne, Premiere 1.9.1927)



Der Döbster Bert Brecht bei der Arbeit

Bert Brecht (der an Słowak Iwan) scheint uns zu dieser Aufnahme. Ein Bild ausstanzungskriegs, aus dem ablesen, so viele kleine Weltanschauung sind man sagen eine Arbeitsszene haben, die fotografiert haben von Arbeiter und Photographierwerden oft aber unter einem Hut zu bringen. Ich selber arbeite zusammen, ließ aber den Photographen zu einer Zeit kommen, wo ich das Zimmer voll hatte, wenn auch nicht zu unserer Einstellung und ich mich erweilte, daß unsere unmittelbare Haltung auf unsere Einstellung bei an zu tun, als wägen wir, daß wir fotografiert werden.

als die geistigsten Schilderungen, die uns die Literatur überliefert haben, und spontane Nachahmungen der Originalität, denen der Zauber der Ursprünglichkeit fehlt.

Es ist ein ewiger und aufreißender Kampf mit dem Material, den der Künstler während seines ganzen Schaffens führt, ewig in Angst, sein Lebenswerk, für die Ewigkeit gedacht, durch

die Tücke eines schlechten Oels, einer nicht rationen Metalllegierung, eines äußerlich nicht sichtbaren Fehlers im Stein der Verächtlich überantwortet zu sehen.

Hätte Direr auf ungeeignetes Holz gemalt, so gäbe es heute keinen Direr mehr. Und hätte Holben nicht gewußt, welche Bestandteile er seinen Farben beizumischen hatte, so wäre heute kaum

zu verstehen ist, wie man werden kann. Aber fast alles mit anderen gerade zum Arbeiten, sehr, ausnahmsweise

*

Der Berliner Maler Professor Jaschel an der Staffelei



mehr eine Handvoll farbigen, Staubes von seinen Werken übrig. Den Farberheber von früher, der mit bewährten Rezepten und Methoden von Meister zu Meister als nie versagendes Faktotum sich fortbewegte, hat heute der Chemiker ersetzt; ob heutige Farben denen der alten Meister an Haltbarkeit gleichkommen, werden erst die Jahrhunderte erweisen. Präzisionswerkzeuge, die in ihrer Verfeinerung mit dem Bestand des Chirurgen weiterdauern, erleichtern dem Graphiker sein Handwerk, das, wenn man den Radierer Hans Meißel sprechen hört, recht einfach zu handhaben wäre, wenn das alles so leicht ginge, wie Meißel es in seiner behäbigen süddeutschen Mundart erzählt:

„Man muß beim Radieren nur den richtigen Strich an die richtige Stelle kratzen. Das Bild muß natürlich im Spiegelbild auf

38

39

Das Magazin UHU, August 1927, brachte das berühmte Bild als Teil einer Bildreportage „Bei der Arbeit“ (Digitalisat: Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, verfügbar unter www.arthistoricum.net)

ist eine Aufführung von Bertolt Brechts Lustspiel ‚Mann ist Mann‘, das in seiner überaus humorvollen Erfassung heutiger Menschentypen eines der wertvollsten literarischen Erzeugnisse der Gegenwart darstellt“, urteilte die Zeitschrift „Der neue Rundfunk“ im Juli 1927.

Wie eng der Kontakt Meisels zu Brecht war, belegt ein durchaus bekanntes Foto. Es erschien im Augustheft 1927 des Monatsmagazins „Uhu“, dem Prototyp des Massenmagazins in der Weimarer Republik, mit einer Auflage von über 200.000 Exemplaren (hochgerechnet etwa 1 Millionen Leser pro Exemplar). Seine Beliebtheit erreichte der „Uhu“ (nomen est omen) durch Satire, Originalität, Humor und technische Eigenheiten in der Gestaltung. Auf dem Foto, das eine Arbeitssitzung des Brecht-Kollektivs in dessen Atelierwohnung ablichtet, sitzt neben anderen Herren ein Mann auf dem

Sofa, der mit dem schönen Namen „Seelenfreund“ durch die Brecht-Literatur geistert und als Manager des Boxers Samson-Körner identifiziert wurde; dieser sitzt auf dem selben Foto am Klavier, das er nicht spielen konnte, während Elisabeth Hauptmann, in einem Schaukelstuhl ruhend, so tut, als schreibe sie Brechts Texte in die Schreibmaschine.

Das Foto ist ein Joke. Es „dokumentiert“ den „Dichter Bert Brecht bei der Arbeit“, so der Titel. Dieser lehnt an seinem einsamen Bücherschrank (fast ohne Bücher), hat die Hände in den Hosentaschen vergraben und demonstriert wie seine „Mitarbeiter“ – es sind neben den bereits Genannten: Hannes Küpper, dem Brecht 1926 den Lyrik-Preis zugesprochen hatte, sowie der Schriftsteller Hermann Borchardt, der seit 1926 zum Brecht-Kollektiv gehörte –, dass „Arbeiten und Photographiertwerden oft schwer un-

ter einen Hut zu bringen“ sind. Im Kontext des gesamten „Uhu“-Artikels, der bildende Künstler bei ihrer einsamen Arbeit zeigt, bedeutet das: Die bildenden Künstler (Otto Dix, Rudolf Belling u.a.) legen buchstäblich Hand an, während die modernen Dichter, wie Brechts Text zum Bild witzelt, sich einer kollektiven Arbeitsweise befleißigen, die (leider) noch nicht abbildbar sei.

Bei dem angeblichen „Seelenfreund“ handelte es sich tatsächlich um Edmund Meisel, nach Samson-Körner, dem Meisterbo-xer, zweifellos der bekannteste Künstler auf dem Foto und tummelte sich als gefeierter „Gebrauchsmusiker“ des Films als Star durch die Massenpresse. Dass die Brecht-Forschung ihn lange Zeit nicht erkannte und –nachdem er identifiziert war – ihm als No-Name keine weitere Aufmerksamkeit schenkte, ist ein weiterer Beleg dafür, wie eng unsere Wissenschaft auf das traditionelle Papier fixiert ist und deshalb den avantgardistischen Medienkünstler Brecht, dessen Qualitäten längst nicht ausgereizt sind, immer noch weitgehend verfehlt. Denn es sind nicht Wissenschaftler, die den Medien-Brecht in seinen Dimensionen langsam freilegen, sondern die Künstler der aktuellen Medien, die ihn pflegen (es genügt eine kleine Recherche im Internet, um die Ausmaße zu erahnen).

Edmund Meisel hatte das Pech, dass seine „Gebrauchsmusik“ als scheinbar nur „dienende“ Begleitkunst nicht aufgezeichnet wurde und wie die Theaterstücke mit der Vorstellung und schließlich ihrer Absetzung „erledigt“ war, ein Schicksal, das alle Medienkunst ereilen wird, nicht nur weil ihre Masse keinen Überblick mehr zulässt, vielmehr auch deshalb, weil zu ihrer „Anschauung“ stets mehr oder minder aufwändige Apparaturen notwendig sind.

Es ist jedoch ein zusätzliches Verdienst dieser längst fälligen, ersten bundesdeutschen Tretjakow-Ausgabe, dass sie über einen

Umweg einem der maßgeblichen Musiker der Zeit wieder ein wenig Gestalt verleiht. Über Edmund Meisel ergeben sich für den Bert Brecht der zwanziger Jahre einige neue wesentliche Fragen. Brechts Affinität zur Musik ist bekannt. Wenn Brecht den allbekanntesten Meisel demonstrativ als Mitglied seines Arbeits-Kollektiv präsentierte, setzte er ein gewichtiges musikalisches Zeichen, das Meisels Bühnenmusik für Piscator und Jeßner zeitgenössisch bestätigt und die Herbert Jhering, der Förderer Brechts, als „aufpeitschend großartige Musik“ (zu den „Räubern“) einschätzte. Im Zeitalter der technischen Medien ist auch die Bühnenkunst ohne Musik nicht mehr denkbar, müssen auch „Hamlet“ und „Die Räuber“ musikalisch auf die Höhe des Zeitrhythmus gebracht werden.

Zu vertiefen wäre dies über Brechts Schlüsselstück der Zeit „Mann ist Mann“. Es gab ja nicht nur die Premierenfassung von 1926 sowie das Hörspiel von 1927 mit Meisels Musik, vielmehr auch noch eine (ungedruckte und von den Erben zurückgehaltene) Urfassung von 1925 mit den Liedern, die offenbar im Rundfunk zum Einsatz kamen und auf große Resonanz bei den Hörern stießen. Zudem stellt sich über Meisel auch noch die Verbindung zu dem avantgardistischen Künstler der jungen Sowjetunion her, dessen bekanntes Drama „Brül-le, China!“ in ganz Europa gespielt wurde und der mit seinem unbekanntem „Produktionsstück“ die epische Bühnenkunst realisierte, die unter Brechts Namen in die Geschichte einging, und zwar als Dokument einer ästhetischen „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch), die keine nationalen Grenzen kannte. Mit Tretjakow könnte auch die Brecht-Forschung wieder zur Sache kommen, das heißt zum eigentlichen Werk – und den Liebes-, Krankheitsgeschichten sowie der Ideologie den Raum geben, den dieses beansprucht, nämlich keinen.