



70. TODESTAG: DAS MONUMENT BRECHT

Die Rückkehr von Brecht – oder bloß ein weiteres Jubiläum?

70 Jahre nach seinem Tod ist Bertolt Brechts Einfluss auf das zeitgenössische Theater ungebrochen, auch wenn es in den letzten Jahrzehnten ruhiger um ihn geworden war. Seine marxistisch grundierte Theorie und Praxis des Epischen (dialektischen) Theaters, das auf historische Distanzierung, Vernunft und Aufklärung anstatt auf Emotion und Psychologie abzielt, lineare Handlungsstränge auflöst und den Verfremdungseffekt einführt, waren aus der Mode gekommen.

Von **Eva Brenner**

Nach 1945 hatte man Brechts Theater im anti-kommunistisch geprägten Westen aus dem Kanon verdrängt, in Österreich mit einem informellen Boykott belegt (1953–1963), erst in den 60er und 70er Jahren erlebte es eine Renaissance im Zuge neuer politischer Bewegungen. Nach Jahren werden nun zum 70. Todestag Versuche einer Wiederannäherung unternommen, die an das Monument Brecht erinnern, aber kaum eine neue Tradition begründen können. Zu sehr ist im Zeitalter der Postmoderne das Politische im Theater in Verruf gekommen; daher fehlen Kontext, Publikum und an epische Spielweisen gewöhnte Schauspieler*innen. Brechts engagierte Theaterpraxis wieder aufzubauen, würde den kulturpolitischen Willen und maßgebliche Anstrengungen erfordern.

und Beiträge für Zeitschriften. In Kalifornien zwar sesshaft geworden, konnte er in Hollywood keinen Anschluss finden und er kehrte nach Verhören vor dem Ausschuss für unamerikanische Umtriebe 1947 nach Europa zurück. Versuche, sich in Österreich niederzulassen, scheiterten ebenso. Als ihm in der neu entstandenen DDR ein eigenes Theater angeboten wurde, ging er 1948 nach Ostberlin, wo er gemeinsam mit seiner Frau Helene Weigel das weltberühmte Berliner Ensemble gründete. Er verstarb dort 1956 an Herzversagen und wurde am Dorotheenstädtischen Friedhof begraben – unweit von Fichte und Hegel.

1949 hatte sich Brecht, der 1935 staatenlos geworden war, an den Komponisten Gottfried von Einem

Wer kämpft, kann verlieren. Wer nicht kämpft, hat schon verloren.

Bertolt Brecht (1898–1956) war Dramatiker, Theaterregisseur, Dichter, Theaterleiter und unerschöpfliche Quelle der Inspiration für Künstler*innen seiner und ihm nachfolgende Theatergenerationen. Nach ersten Theatererfolgen in München zog es ihn nach Berlin, wo er u. a. das Russische Revolutions-Theater, fernöstliche, anti-realistische Theaterformen und marxistische Theorie studierte. Schon Brechts Erstlingswerk »Trommeln in der Nacht« (1922) erhielt den Kleist-Preis, den Durchbruch brachte »Die Dreigroschenoper« (1928) mit Musik von Kurt Weill mit Liedern wie »Mackie Messer«.

Als parteiloser Kommunist von den Nationalsozialisten verfolgt, verließ Brecht 1933 Deutschland, flüchtete über Prag, Wien und Zürich nach Dänemark, später nach Schweden und Finnland – und 1941 über Moskau in die USA. In Los Angeles und New York traf er auf einen aktiven Kreis deutscher Emigrierter, im Exil entstanden wichtige Dramen

in seiner Funktion als Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele gewandt und unter Hinweis auf die ursprüngliche Staatsangehörigkeit seiner Ehefrau die österreichische Staatsbürgerschaft beantragt. Auf Fürsprache Einems und zahlreicher österreichischer Kulturschaffender verlieh die Salzburger Landesregierung Brecht und Weigel 1950 die Staatsbürgerschaft, was jedoch bald auf breite Kritik stieß, u. a. verlor Gottfried von Einem, der Urheber der Einbürgerung, seinen Posten.

Brecht in der DDR

In der DDR wurde Brecht als bürgerlicher Intellektueller, der zum Kommunismus gefunden hatte, bald kanonisiert, ordnete sich allerdings nicht den offiziellen Kunst- und Kultur-Leitlinien der SED unter. Er genoss eine Sonderrolle im DDR-Kunstbetrieb, der jedoch eine klare Abgrenzung vom »westlich-dekadenten Kunstbetrieb« einforderte. 1951 erhielt er den Nationalpreis der DDR, 1954 wurde



Bert Brecht auf dem 1. Deutschen Kulturkongress
1951 in Leipzig

er mit dem Internationalen Stalin-Friedenspreis ausgezeichnet, ein Jahr darauf stellte er sich an die Spitze des Protests gegen die Aufnahme der Bundesrepublik Deutschland in die NATO. Anlässlich der Proteste des 17. Juni 1953 in Berlin drückte Brecht in einem knappen Brief an den DDR-Staatsratsvorsitzenden Walter Ulbricht seine »Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands« aus, formulierte aber gleichzeitig die Erwartung einer »Aussprache mit den Massen über das Tempo des sozialistischen Aufbaus«. Die Regierung veröffentlichte ausschließlich seine Verbundenheit zur

Partei, was Brecht vor allem im Westen diskreditierte. Schlagartig setzten westdeutsche Bühnen seine Stücke von den Spielplänen ab, in Österreich sollte der Boykott ganze zehn Jahre dauern.

Trotz des bis heute spürbaren Nachwirkens dieser Ausgrenzungen zählen Brechts Werke nicht zuletzt ob ihrer historisch-kritischen Themenwahl, der sprachlichen und formalen Qualitäten und den eingängigen Songs zum theatralen Standard-Repertoire, auch wenn die klassischen Werke (»Die Dreigroschenoper«, »Mutter Courage und ihre Kinder«, »Der gute Mensch von Sezuan«) bevorzugt werden. Brecht ist und bleibt der wichtigste deutschsprachige Dramatiker des 20. Jahrhunderts, der Initiator neuer Dramenformen und Spielweisen sowie eines Theaters als Forum kultureller Experimente und künstlerischer Selbstbehauptung jenseits gewohnter Klassengrenzen.

Was ist episches Theater?

Der Begriff, von Brecht und dem politischen Theaterregisseur Erwin Piscator in den 20er Jahren

Brecht-Veranstaltungen 2026

Das Jahr 2026 steht im Zeichen des 70. Todestags von Bertolt Brecht. Wichtige Events im Jubiläumsjahr umfassen u. a. das Brechtfestival Augsburg, die Brecht-Tage Berlin und internationale Reihen wie Zeit für Brecht! in Ljubljana. Neben den Brecht-Klassikern prägen neue Interpretationen und ein breites Kulturprogramm das Gedenken, auch in Österreich gibt es nach Jahren der Brecht-Abstinenz – mit Ausnahme der »Dreigroschenoper«, die immer zieht – einen bunten Reigen neuer Aufführungen, u. a. »Im Dickicht der Städte« (Scala Wien), »Herr Puntila und sein Knecht Matti« (Burgtheater), »Der kaukasische Kreidekreis« (Landestheater Linz).

Am Landestheater Niederösterreich war kürz-

lich das Berliner Ensemble zu Gast (die Volksstimme berichtete) und zum Beginn der neuen künstlerischen Leitung werden dort ab Herbst 2026 elf Regisseur*innen Brechts Stück »Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« auf die Bühne bringen. Zugleich plant das freie Theater Sprung.wien (Projekt Theater) eine Produktion des selten aufgeführten Stückes »Turandot oder der Kongress der Weißwäscher«, eine hochaktuelle satirische Anklage gegen die universelle Korruptierbarkeit von Intellektuellen (»Tuis«) vis-à-vis der Macht. Ergänzend präsentieren Kultursender wie »Ö1« oder »3sat« Hörspiele und Dokumentationen.

Die Schriftsteller können nicht so schnell schreiben, wie die Regierungen Kriege machen; denn das Schreiben verlangt Denkarbeit.

Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt.

geprägt, versteht sich unter Einfluss des Marxismus als Bezeichnung eines dialektisch-materialistischen (proletarischen) Theaters, das ein Gegenstück zum dramatischen, d. h. aristotelischen Theater der bürgerlichen Epoche darstellt. Das aristotelische Dramenkonzept – seit der Antike neben anti-realistischen Volkstheaterformen der Unterhaltung oberer Klassen vorbehalten – setzt ein harmonisches, abgeschlossenes Bild der Welt mit tragischen Helden voraus. Dagegen schafft im epischen Theater der Verfremdungseffekt (»V-Effekt«; epische Einschübe durch Erzählfiguren, Kommentare, Lieder usw.) didaktische Unterbrechungen, die zum Denken und Handeln anregen. Dazu zählen außerdem direkte Ansprachen an das Publikum, Plakate mit politischen Aufrufen, Lieder, Tänze oder Filmenspielungen, die deutlich machen, dass es sich um gestellte, meist historisch entrückte Szenen handelt. Zugleich entwarf Brecht eine neue, dem Individualismus entgegengesetzte Schauspieltechnik, die auf dem sog. »Gestus« beruht, der das Dargestellte reflektieren helfen, die Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen auf der Bühne verhindern soll. Bühnenbild und Technik werden offen zur Schau gestellt, Umbauten sichtbar gemacht. Dabei geht es stets um die kritische Distanz des

Zuschauers als »Co-Produzent« und (potentiell) politischer Akteur.

Inhaltlich führt dieses Vorgehen zum radikalen Bruch mit dem klassischen Theater und seinen falschen Illusionen, wo vom Zuschauer in lehrhafter Weise Einfühlung mit dem Schicksal großer Einzelner verlangt wird. Brechts Theater privilegiert Kollektive, die Geschichte machen und fordert vom Zuschauer vernünftige Auseinandersetzungen mit aktuellen Themen.

Die Welt des epischen Theaters ist brüchig, das Drama bleibt offen, weist über das Bühnengeschehen hinaus. Die Schauspieler*innen zeigen, dass sie eine Rolle spielen und diese selbst reflektieren. Anstatt einer Darstellung psychologisierter Zustände dient das epische Theater der Kenntlichmachung gesellschaftlicher Zusammenhänge: Klassen- und Ausbeutungsverhältnisse, Armut, Gewalt, Ungleichheit und Entfremdung. Zugleich soll es unterhaltsam, vergnüglich, poetisch sein, Emotionen zulassen, die aber nicht mehr im Vordergrund stehen. Kurzum: Brecht behandelt seine Zuschauer*innen als kritische Mitbürger*innen, die fähig sind, ihr gesellschaftliches Sein zu verändern, das Marx zufolge das Bewusstsein bestimmt.

Akademie der Künste der DDR: Bertolt Brecht mit dem Komponisten Hanns Eisler im Jahr 1950



Mein Brecht

Ein persönlicher Streifzug von Eva Brenner

Wie für viele Theaterschaffende meiner Generation hat alles mit Brecht begonnen. Kennengelernt habe ich seine Stücke in der Schul- und Studienzeit, zuerst natürlich die Klassiker und Gedichte wie »An die Nachgeborenen«. Aus einer bürgerlichen Familie stammend waren mir weder der Marxismus ein Begriff noch hatte ich Zugang zur Geschichte der Arbeiterbewegung oder konnte verstehen, was proletarische Solidarität bedeutet. Dennoch resonierte der Tenor seines Werkes, hatte das Wort »Sozialismus« eine besondere Anziehung. Zweifellos war das epische Theater der Beginn meiner politischen Theaterarbeit, die Initiation in Begriffe des Marxismus und der Anfang von künstlerischen Kooperationen, die sich erhalten haben – eine Reise, die nach 50 Jahren nicht abgeschlossen ist.

Am Dramatischen Zentrum (DZ)

Über Freunde an der Universität und der Akademie für bildende Künste Wien fand ich den Weg zum Dramatischen Zentrum, das in den 70er Jahren der einzige Ort war, wo neue politische und experimentelle Theaterformen vorgestellt, diskutiert und in Workshops praktiziert wurden. Am DZ war ich als junge Bühnenbildnerin an einer Studio-Inszenierung des Brecht-Stücks »Die Gewehre der Frau Carrar«, an Workshops mit dem New Yorker Living Theater und dem Polish Theatre Lab aus Wrocław beteiligt und reiste mit einer Gruppe zum Berliner Ensemble nach Ostberlin, wo wir u. a. Brechts Stück »Coriolan« mit seinem Sohn Ekkehard Schall in der Hauptrolle sahen; unvergessen sind mir Gespräche mit den Schauspielern in der BE-Kantine sowie ein Empfang der DZ-Delegation im Haus der Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft.

Der Brecht-Boykott hat in Österreich ganze Arbeit geleistet! Es wiegt schwer, dass damals das Brecht-Theater am Institut für Theaterwissenschaft (einige Professor*innen waren Ex-Nazis) fast völlig fehlte und auch auf der Akademie keine Rolle spielte. Ohne die Impulse des DZ wäre wohl nicht einmal die Hälfte der späteren freien Szene Wiens entstanden – eine Szene, von der heute nur mehr Rudimente existieren, zu viel ist an Ressourcen, Infrastruktur und dramaturgischer Tiefenarbeit seit der neoliberalen Wende der 80er/90er Jahre zerstört worden.

Zweite Begegnung

Ab 1977 war ich an den Städtischen Bühnen Frankfurt engagiert und als junge Bühnenbildassistentin an der Produktion von Brechts »Die Tage der Commune« unter der Regie des Co-Intendanten und früheren Brecht-Mitarbeiters Peter Palitzsch beteiligt. Palitzsch unternahm das Experiment, das Ensemble über die Inszenierung mitentscheiden zu lassen – im Nachvollzug von Brechts Anspruch auf Kollektivität auf dem Theater. Hervorzuheben ist, dass am Schauspiel Frankfurt als einem der wenigen deutschen Stadttheater ein Mitbestimmungsmodell umgesetzt wurde, bei dem das Ensemble mit gleichwertiger Stimme im Direktorium vertreten war. Es währte nicht lange, nachdem sich die SPD-Kulturpolitik 1980 drehte und Palitzsch mit vielen anderen das Theater verließ, ging ich nach New York, um erneut zu studieren.

In New York

An der New York University stand die Beschäftigung mit der internationalen Theateravantgarde im Zentrum, aber es gab auch Carl Weber, einst Dramaturg bei Brecht und nun Lehrer und Übersetzer in den USA. Unter seiner Ägide inszenierte ich eine Szene aus Brechts



Eva Brenner bei den »Flüchtlingsgesprächen 21« im Jahr 2018

Stück »Die Mutter«, später wurde Weber ein Begutachter meiner Dissertation über Heiner Müller (1929-1995), der als einflussreichster Brecht-Nachfolger der ehemaligen DDR gilt. Zu dieser Zeit hatte ich in der politischen Rainbow Bewegung New Alliance angeheuert und wurde

Die Arbeit an meiner Dissertation über Heiner Müllers Stück »Hamletmaschine« führte mich mehrfach nach Ostberlin. Müller kannte ich aus Frankfurt, dort hatte ich u. a. an der Uraufführung seines Stückes »Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei« im Jahr

Für die, deren Zeit gekommen ist, ist es nie zu spät!

Mitgründerin des politischen Castillo Theatre, das nach dem Dichter und Revolutionär aus Guatemala, Otto Rene Castillo, benannt war. Wir bauten ein interkulturelles Ensemble auf und unternahmen u. a. Reisen nach Nicaragua und Kuba.

1979 mitgewirkt. Im Jahr 1989 inszenierte ich am Castillo Theatre gemeinsam mit dem Schweizer Regisseur Stefan Müller Heiner Müllers Stück »Der Auftrag« über den Export der französischen Revolution in die Karibik. Heiner Müller besuchte das New Yorker Theater im selben Sommer – eine Wiederbegegnung. Es war der historische Herbst,

in dem die Demonstrationen gegen die SED und DDR-Spitzen in Leipzig begannen, der Rest ist Geschichte. Nach dem Bruch mit der politischen Bewegung und Abschluss meines Doktorats kehrte ich nach Europa zurück. Ironischerweise hatte der Leiter der politischen Bewegung in New York, der Philosoph Fred Newman (1935-2011), just nach meinem Ausscheiden mit seinem Zyklus von Heiner Müller-Inszenierungen am Castillo Theatre begonnen.

Als Heiner Müller 1995 seiner Krebserkrankung erlag, bedeutete das einen enormen Verlust für uns alle in der linkspolitischen Theater-Community. Ich empfand es als verspäteten Ausdruck der »Wende« – das Ende einer Ära, nach der nichts mehr war wie vorher. Wir fragten uns: Wie kann nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und der sozialistischen Utopie, auch wenn sie unvollkommen realisiert worden war, weiter politisch am Theater gearbeitet werden? Was würde aus der stolzen Tradition, die von Brecht bis zu Müller und darüber hinaus reichte? Viele Künstler*innen, Gruppen und Initiativen haben diese Zäsur nicht überlebt, Heiner Müller gehört tragischerweise dazu.

Brecht für ein rotes 21. Jahrhundert?

Manche sagen, das Brecht-Theater lebt. Ich sage,

Brecht ist zum Monument erstarrt. Was aus Brecht, Müller und der Erbschaft des dialektischen Theaters werden wird, ist unklar. Die Anzahl von Brecht-Produktionen hat über die Jahrzehnte stetig abgenommen, das Theater von Heiner Müller ist nahezu vergessen. Was bedeutet Brecht heute jenseits von Jubiläen und nostalgischen Rückblicken?

Sind die neuen politischen Bewegungen, ist der Aufschwung linker Parteien europaweit und die triumphalen Wahlkampagnen der Socialists of America (DSA) Anlass genug, auf dem kulturellen Feld Kursveränderungen einzuleiten, die auch dem Theater Brechts neue Dynamik verleihen könnten? Bieten diese Bewegungen – primär von jungen Menschen getragen – einen neuen Kontext für politische Kunst, liegt es an der Rückkehr der sozialen Frage auf die Tagesordnung oppositioneller Gruppen und Parteien, die nach anderen Themen auf dem Theater schreien, und Theaterzuschauer*innen sich von sinnentleerten postdramatischen Produktionen ab- und realen Geschichten zuwenden? Es ist zu hoffen, dass die manifesten Verschiebungen im politischen Diskurs neue Horizonte auch für das epische Theater eröffnen.

Wie steht es nach Brechts Wunsch auf seinem Grabstein geschrieben? ... »*Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen.*«

»Und der Haifisch, der hat Zähne ...«

Jedes Kind hat diese Zeilen aus der Dreigroschenoper schon einmal gehört. So beginnt einer der berühmtesten Songs des 20. Jahrhunderts. Über die eingängige Musik, den flotten Rhythmus und die humorvolle Gangart, die typisch für Brechts epische Theaterästhetik ist, vergisst man gern den ernsten Inhalt: die satirische Anklage gegen das kriminelle Verhalten kleiner und großer Kapitalisten, die in Krisenzeiten zu illegalen Mitteln und verbrecherischen Machenschaften greifen. Leicht lässt sich

eine Parallele von Brechts Ära – das Stück entstand während der Wirtschaftskrise der Weimarer Republik und kurz vor dem Wall-Street-Crash 1929 – zu unserer Zeit erkennen. Die Spaltung zwischen Arm und Reich nimmt zu, der gesellschaftliche Zusammenhalt gerät ins Wanken, zeitgenössische Charaktere, die dem Draufgänger Mackie Messer aus dem Milieu der Unterwelt ähneln, bekleiden Machtpositionen im Staat, regieren mit Terror und Gewalt – und verlieren trotzdem nichts an Glanz und Popularität. In diesen Zeiten gilt: Zuerst kommt das große Fressen, zum Teufel mit der Moral! ♦

Dieser expressionistische Holzschnitt des Künstlers Hermann Scherer (1893–1927) illustriert die 11. Szene aus Bertolt Brechts dramatischem Erstlingswerk »Baal«. Die Grafik fängt die düstere und emotionale Atmosphäre des amoralischen Dichters Baal im typisch kantigen, kraftvollen Stil der Schweizer Künstlergruppe »Rot-Blau« ein.



Foto: Paradise Chronicle / Wikimedia Commons / Public Domain Mark 1.0