



Politisches Theater oder Theater politisch machen? Brecht im deutschsprachigen Theater der Gegenwart

Political Theater or Making Theater Political? Brecht's Influence on Contemporary German-Language Theatre

Andreas Englhart¹ 



¹Prof. Dr., LMU München, Institut für Theaterwissenschaft, Munich-Germany

ORCID: A.E. 0000-0002-6202-6551

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Andreas Englhart,
LMU München, Institut für Theaterwissenschaft,
Munich-Germany

E-mail/E-posta: englhart@lmu.de

Submitted/Başvuru: 11.08.2021

Accepted/Kabul: 05.04.2022

Citation/Atf:

Atif: Englhart, Andreas "Politisches Theater oder Theater politisch machen? Brecht im deutschsprachigen Theater der Gegenwart" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 34, (2022): 1-17.

<https://doi.org/10.26650/jtcd.2022.00001>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Das deutschsprachige Theater der Gegenwart zeichnet sich durch eine große Bandbreite an ästhetischen und dramaturgischen Formen aus. Eine überwiegende Mehrzahl von ihnen kann man als Regietheater bezeichnen, die sich mehr oder weniger auf die Ästhetik, Theorie und Theaterarbeit von Brecht zurückführen lassen. Jahrelang wurde der Einfluss Brechts kaum mehr bewusst wahrgenommen, dies ändert sich seit der Jahrtausendwende, seit 9/11, Finanzkrise und drohendem Klimawandel. Neben einem aktuellen Überblick über avancierte Formen des deutschsprachigen Gegenwartstheaters soll aufgezeigt werden, dass sich heute eher gegensätzliche Ästhetiken wie der dramatisch-soziale Realismus auf der einen und postdramatisches Theater auf der anderen Seite gleichermaßen als Erb*innen Brechts verstehen. Politisches Theater machen oder Theater politisch machen, der Bezug auf Brechts Schaustücke oder auf Brechts Lehrstücke setzt differente Schwerpunkte, die sich auch auf den Schauspielstil des Gegenwartstheaters allgemein auswirken. Die dialektische Differenz zwischen Rolle und Schauspieler*in stellt im deutschsprachigen avancierten Theater eher den Normalfall dar, auch wenn es sich jeweils anders ästhetisch ausdrückt. Jüngere Theatermacher*innen entdecken zudem vermehrt den revolutionären Brecht, etwa im Engagement des Theaters gegen die zunehmende Ungerechtigkeit und den Klimawandel.

Schlüsselwörter: Brecht, Gegenwartstheater, Theater politisch machen, Sozialer Realismus, postdramatisches Theater

ABSTRACT

A diverse range of aesthetic and dramatic forms characterizes contemporary German-language theater. The vast majority of them are directors' theaters, which can be traced back to Brecht's aesthetics, theory, and theatrical work. For many years, Brecht's influence went unnoticed, but that has changed since the millennium's turn, with 9/11, the financial crisis, and the threat of climate change. In addition to providing a current overview of advanced forms of contemporary German-language theater, this study shows that today, seemingly opposing aesthetics, such as dramatic-social realism on the one hand and post-dramatic theater on the other hand, see themselves as heirs to Brecht. Making political theater or making theater political, the reference to Brecht's "Schaustücke" or



Brecht's "Lehrstücke" establishes different priorities, which influence the acting style of contemporary theater in general. Even if it is aesthetically different in each case, the dialectic difference between role and actor is more common in German-speaking state-of-the-art theater. Younger theater-makers are also increasingly discovering the revolutionary Brecht, as evidenced by the theater's commitment to combating increasing injustice and climate change.

Keywords: Brecht, contemporary theater, making theater political, social realism, post-dramatic theater

EXTENDED ABSTRACT

Contemporary German-language theater is characterized by many aesthetic and dramaturgical forms, for example, creative director's theater, radical director's theater, virtuoso actor's theater, and author-focused productions. Pop aesthetics, post-humanist theater, narrative theater and the "authenticity" of the documentary, a theater of experience, and stylistic elements of new bourgeoisie, post-dramatic theater, performance (art) and installations, video games, overwriting, and poor theater in empty space, are all available on the stages. The vast majority of them are directors' theaters, which can be traced back to Brecht's aesthetics, theory and theatrical work. For many years, Brecht's influence was hardly noticed, but that has changed since the millennium's turn, with 9/11, the financial crisis, and the threat of climate change. In the theater, irony and general relativization have given way to a new seriousness, as opposed to the situation in the 1990s. Postmodernism appears to be largely pragmatic in its process of historicization, whereas its achievements, such as the deconstruction of stereotypes and the withdrawal of expectations of normalcy, have fortunately become somewhat commonplace. Older and younger representatives of current directorial theater such as Pinar Karabulut, Claudia Bauer, Toshiki Okada, Jan-Christoph Gockel, Anne Lenk, Nicolas Stemann, Yael Ronen, Dusan David Parizek, Leonie Böhm, Karin Henkel, Karin Beier, Helgard Haug, Michael Thalheimer, Sebastian Nübling, and Christopher Rüping all work with and in the Brecht tradition. As is well known, the viewer should not empathize with Brecht, but rather take a detached, reflective stance. Brecht felt that the actors had more to tell about their roles than to play them in illusionistic manner, so that the character in the role did not invite too much empathy. This had an impact on the director's work. The approach should be inductive rather than deductive. Thus, in the production process, especially in rehearsals, the astonished attitude of the actors must be organized, and the productivity of everyone involved must be aroused. Under no circumstances should the director arrive at the theater with an idea, a plan, or a vision. The rehearsal should be used to experiment; it should always open up new perspectives and allow you to try out innovative ways of playing. This must lead to a dialectical enrichment of the staging in the performance, which today is the basis of the works of Frank Castorf, Christoph Marthaler, or Leonie Böhm, kept postmodern openly in deconstruction or in the post-dramatic theater of René Pollesch, Claudia Bauer, and Alexander Giesche. For Brecht, the director had to create crises to discover

what was not a solution. The audience should see and feel the performance's crises, resistance, mistakes, corrections, and objections. This manifestation of resistance is effectively rooted in the aesthetics and dramaturgy of contemporary German-speaking theater. Today, opposing aesthetics, such as dramatic-social realism and post-dramatic theater see themselves as heirs to Brecht. As Pollesch observes, Thomas Ostermeier and Oliver Reese appear to lean more toward Brecht's "Schaustücke," whereas Pollesch leans more toward Brecht's "Lehrstücke." When viewed in this way, Brecht's gesture precipitated two contradictory developments in contemporary theater: On the one hand, Brecht defines gesture as a post-dramatic, performative theater of effectiveness that breaks up the dialectic and makes it impossible to assign meaning and thus shape to the other. On the other hand, a new social realism attempts to recognize the typical, social, economic, and political structures dispassionately and convey them in a slightly alienated manner. A peculiar dialectic difference exists between role and actor in the tradition of epic theater, which is more the norm in German-speaking advanced theater, even if it is aesthetically different in each case. Recently, younger theater-makers have been increasingly rediscovering the revolutionary Brecht, for example, in the fight against inequality, as in Nora Abdel-Maksoud's productions, or in the theater's commitment to combating climate change, as in the Theater of the Anthropocene.

Für die regelmäßige, auch gelegentliche Theatergänger*in eröffnet sich im deutschsprachigen Theater gegenwärtig – und hier wird nur geringfügig übertrieben – ein Theaterparadies, zumindest was Quantität, Qualität und Vielfalt des Angebots an Inszenierungen auf deutschsprachigen Bühnen betrifft. Zu sehen bekommen die Besucher*innen kreatives Regietheater, radikales Regisseur*innentheater, virtuoses Schauspieler*innentheater und der Autor*in verpflichtete Inszenierungen. Die Bühnen bieten Popästhetik, posthumanistisches Theater, Erzähltheater und die Authentizität' des Dokumentarischen, ein Theater der Erfahrung sowie Stilelemente neuer Bürgerlichkeit, postdramatisches Theater, Performance (Art) und Installationen, Video-Spiele, Überschreibungen und armes Theater im leeren Raum.¹ Die in diesem Zusammenhang interessante Frage lautet, ob das heutige vielseitige deutschsprachige Gegenwartstheater nicht in Gänze oder zumindest in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle als Regietheater begriffen werden kann, das sich auf die Überlegungen, Theorien und die Theaterarbeit Brechts stützt. Zumindest kann man die These vertreten, dass im hochsubventionierten institutionellen Feld des deutschsprachigen Gegenwartstheaters Brecht zum einen immer mehr oder weniger an den dort entwickelten Perspektiven beteiligt ist. Zum anderen ist er so fundamental beteiligt, dass man ihn oft gar nicht mehr bemerkt. Doch seit einiger Zeit ist Brecht auch in der allgemeinen Aufmerksamkeit wieder stark vertreten. Im Vergleich zu den 1990er Jahren, nach dem 11. September 2001 und erst recht nach der Finanzkrise 2007, wurden Ironie und allgemeine Relativierungen durch eine neue Ernsthaftigkeit auch im Theater abgelöst. Die Postmoderne scheint sich weitgehend im Prozess ihrer Historisierung pragmatisch einzurichten, während ihre Errungenschaften wie die Dekonstruktion von Stereotypen und der Entzug von Normalitätserwartungen glücklicherweise ein Stück weit selbstverständlich geworden sind. Eine wie auch immer sich ausprägende ‚Brechtrenaissance‘ in den Spielplänen verdeckt jedoch, dass, so meine These, Brecht grundsätzlich die Basis des deutschsprachigen Gegenwartstheaters, sowohl in den Inszenierungen als auch in den Theatertexten wie auch im Schauspielen, immer war und ist. Ältere und jüngere Vertreter des aktuellen Regietheaters wie Jan-Christoph Gockel, Anne Lenk, Christian Stückl, Dusan David Parizek, Leonie Böhm, Michael Thalheimer, Sebastian Nübling und Christopher Rüping arbeiten mit und in der Brechttradition. Leider scheint man sich dessen gar nicht mehr in allen Fällen bewusst zu sein. Brechts Einfluss ist auch heute noch so groß, dass er sowohl die Grundlage für ‚realistische‘ Inszenierungen wie die von Thomas Ostermeier als auch postdramatisch-dekonstruktivistische Theaterformen wie Sebastian Hartmanns bildet. Er ist die Folie für den gegenwärtig nicht mehr ganz so aktuellen, eher untergründig schwelenden Streit um eine den unsicheren Verhältnissen adäquate Dramaturgie: Soll auf der einen Seite mit mehr oder weniger ‚realistischem‘ Rollenspiel wie in den Überschreibungen von Simon Stone, man denke an seine „Drei Schwestern“, oder wie in Anne Lenks „Maria Stuart“ reale Welt mehr oder weniger mimetisch repräsentiert oder soll auf der anderen Seite in der Präsenz der Performer*in, wie in „Show Me A Good Time“ von Gob Squad, inszeniert, (re-)präsentiert, produziert bzw. dekonstruiert werden?

1 Vgl. Andreas Enghart, *Das Theater der Gegenwart* (München: C.H.Beck, 2013).



Bild 1: Gob Squad: Show Me A Good Time. Juni 2020, Berlin, HAU - Hebbel am Ufer; Foto: Dorothea Tuch.

Wäre eine eher traditionell-dramatische oder eine nichtdramatische Struktur zu wählen? Ist politisches Theater heute eher in der Vermittlung von politisch wie gesellschaftlich relevanten und brisanten Themen in einer Konfliktdramaturgie, wie noch bei Stefan Pucher, Martin Kusej, Mateja Koleznik oder bei Falk Richter zumindest angedeutet, oder in der Unterbrechung von Bedeutungszuweisung bzw. in einem Theater als Ritual wie in Thom Luz Ästhetiken zu finden?

Der unlängst verstorbene Johann Kresnik, Vertreter eines dezidiert politischen Tanztheaters, meinte auf die Frage zum politischen Theater, dass man, wenn man heute echte Flüchtlinge auf die Bühne bringt, nicht darüber reflektiere, wieso es Flüchtlinge gäbe.² Dies verweist zumindest indirekt auf die Frage, ob man gegenwärtig politisches Theater und/oder Theater politisch macht bzw. ob man, und das wäre eine weitere spannende Unterscheidung, politisches Theater und/oder Theater politisch machen sollte? Selbstverständlich lassen sich weder dramatische noch theatrale Texte, also Dramen bzw. Theatertexte und Aufführungen bzw. Inszenierungen diesen beiden polarisierten ästhetischen Positionierungen trennscharf zuteilen. Dies umso mehr als heute neben allen reflektierenden Grabenkämpfen an sich alles möglich und in bestimmten Grenzen (die sich institutionell bzw. lokal am jeweiligen Tendenzbetrieb Theater einrichten)

2 Johann Kresnik, „Den Körper in den Kampf werfen“. *Johann Kresnik im Gespräch mit Ulrike Timm*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/choreograf-johann-kresnik-den-koerper-in-den-kampf-werfen.970.de.html?dram:article_id=433708.

auch erlaubt, wenn nicht gefordert ist. Brechts Gestus initiierte für das Gegenwartstheater zwei Entwicklungen, die sich eigentlich widersprechen: Zum einen den Gestus nach Brecht als postdramatisches, performatives Theater der Wirksamkeit, das die Dialektik aufbrach und Bedeutungs- und somit Gestaltzuweisungen gegenüber dem Anderen verunmöglichte.³ Zum anderen einen neuen sozialen Realismus, der das Typische, die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Strukturen unromantisch zu erkennen wie zu vermitteln sucht. Postdramatisches oder performatives Theater reagierte seit den 1960er-Jahren auf die Überkomplexität und ubiquitäre Theatralität der sozialen, politischen, wirtschaftlichen, biologisch-physikalischen und privaten Welt. Den gültigen Codes, mentalen Stereotypen sowie traditionellen Gestaltungen im Rollenspiel wären das Unperfekte, der Fehler, das Versagen oder gar psychische und physische Verletzungen bis hin zum Tod entgegenzusetzen. She She Pop verbündeten sich in der „Relevanz-Show“ mit dem gewöhnlichen Publikum, forderten in „50 Grades of Shame“ in der Tradition des Living Theatres zur Orgie der nicht allzu attraktiven Körper im Zuschauerraum auf, Gob Squad spielten in „Super Night Show“ mit auf den Straßen der Stadt zufällig angetroffenen Passant*innen dilettantisch Liebesszenen. Alle Beteiligten erkannten: Der Andere, der sich in seiner Unähnlichkeit in nichts von mir unterscheidet, wäre genauso peinlich und unperfekt wie ich. René Polleschs zentrale Kritik ist dementsprechend die an der Ähnlichkeit im erkennbar Dramatischen. Wir spielen alle unsere Rollen, aber im Bewusstsein einer knallharten Normalität und eines Normalisierungsdrucks irgendwie immer zu schlecht. Gerade weil jeder gerne relevant wäre, einen perfekten Körper hätte und eine perfekte Rolle spielen wolle, gerate er in die Normalisierungsfalle, was durch die Präsentation unzusammenhängender Bedeutungsangebote und das Subvertieren jeder Perfektion und Professionalität zu dekonstruieren wäre.⁴ Dialektisch gesehen schlug jedoch, so die Kritik an dieser postmodernen Theaterästhetik, in der gesuchten Unähnlichkeit der Solipsismus der reinen Selbstbezüglichkeit des Subjekts zurück. Von Thomas Ostermeier („Plädoyer für ein realistisches Theater“) und Milo Rau („Was tun?“) bis hin zu Peter Laudenbach und Bernd Stegemann („Lob des Realismus“, „Kritik des Theaters“) wird dieser eine originäre biedermeierliche politische Naivität unterstellt. Performer*innen erzeugten nur Aufmerksamkeit über Präsenzeffekte, der performative Freiraum würde nach Frank M. Raddatz („Das mimetische Dilemma“), der die Möglichkeit der Grenzüberschreitung im schillerschen Spiel propagiert, eher das Herrschende bestätigen.⁵ Weder Produzierende noch Rezipierende lernten etwas

3 Vgl. auf Überlegungen von Richard Schechner bauend und eine Entwicklung seit den 1960er-Jahren zusammenfassend: Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater* (Berlin: Alexander, 2013).

4 Vgl. zur „Normalität“, die nicht mit der „Norm“ verwechselt werden sollte: Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird* (Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2009).

5 Vgl. Milo Rau, *Globaler Realismus* (Berlin: Verbrecher, 2018); Milo Rau, *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft* (Zürich: Kein & Aber 2013); Philipp Ruch, *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest* (München: Ludwig 2015); Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters* (Berlin: Theater der Zeit 2013); Bernd Stegemann, *Lob des Realismus* (Berlin: Theater der Zeit 2015); Thomas Ostermeier, „Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater“, in *Kräfte messen. Das Körper Studio Junge Regie. Bd. 6*, ed. Kai-Michael Hartig (Hamburg: Körper Stiftung 2009), 48–51; Frank M. Raddatz, „Das mimetische Dilemma“, in *Lettre International* 114/2016: 76–81.

über tatsächliche Macht- und Wirtschaftsstrukturen, die erlaubten, dass wenige Macht und Geld hätten, viele jedoch arm, ohne Einfluss und unwissend wären. Die Ibsen-Produktion „Gespenster“ des Kollektivs Markus&Markus, in der Performer und betroffenes Publikum eine alte Frau in den Suizid begleiten, das Publikum ‚authentisches‘ Sterben im Videofilm miterlebt, provozierte hitzige Diskussionen. Doch die Attraktion beruhte insbesondere auf dem schockierenden Präsenzeffekt des Sterbens. Keineswegs versuchten Markus&Markus, die gesellschaftliche Situation zu erhellen, in der eine alte Frau ‚freiwillig‘ den Tod suchte, in der in einer neoliberalen Effizienzgesellschaft ihrer offensichtlichen Altersdepression attraktive Angebote zur aktiv-leichten Sterbehilfe gegenüberstanden; wieso verweigerten Markus&Markus eine wie auch immer gestaltete Darstellung von eindeutigen Machtstrukturen? Weil, vor postmodern philosophierendem Hintergrund, jede Eindeutigkeit als Reduktion einer angeblich unendlichen Komplexität totalitär gegenüber dem Anderen wäre, weil in der Tradition althusserschem Posthumanismus das leidende Subjekt nicht im Zentrum theatral-postdramatischer Theoriebildung stünde. Diesen Posthumanismus in seiner negativen Perspektivierung allen an der Avantgarde orientierten spannenden Theaterexperimenten unterzuschieben, wäre sicher ungerecht. Aber tendenziell scheinen Denkmuster des Posthumanismus gut anschlussfähig an dekonstruktivistische Ansätze zu sein.

Dennoch wäre noch mal die Frage Kresniks aufzugreifen, was echte Flüchtende bzw. Schutzsuchende auf der Theaterbühne eines politischen Theaters zu suchen hätten. Ostermeier fordert deswegen ein realistisches Theater, das die soziale Gegenwart nicht eins zu eins widerspiegelte, sondern das Wesen des menschlichen Miteinanders in der Inszenierung des Anderen erfasst, insbesondere versteckte Macht- und Wirtschaftsbeziehungen entdeckt, diskutiert sowie kritisiert. Der Intendant der Schaubühne bezichtigt postmodern-performatives Theater der Kapitulation vor einer angeblich zu komplexen Wirklichkeit des Anderen, es bliebe programmatisch unentschieden; er würde gar von einem „kapitalistischen Realismus sprechen, weil diese Kunstform, ähnlich wie der sozialistische Realismus des Ostblocks, nichts anderes tut, als das Weltbild des Kapitalismus zu bestätigen und so keine Gefahr für die herrschende Doktrin darstellt.“⁶ In Ostermeiers Inszenierung von Ibsens „Volksfeind“ (2012), die durch globale Regionen und Städte wie Berlin, Moskau, Neu Delhi, Istanbul oder Minsk tourte, öffneten die Figuren, ohne aus der Rolle zu fallen, die Diskussion über Ethik, Moral, Ideale und lokale Realpolitik für das Publikum, nachdem Dr. Stockmann im 4. Akt seine berühmte Rede, angereichert mit Auszügen aus dem situationistisch-linken Manifest „Der kommende Aufstand“ des Unsichtbaren Komitees, gehalten hat. In den oft hitzig-engagierten Diskussionen wurde das realistische Rollenspiel so weit wie möglich fortgeführt, wiewohl performative Elemente stärker betont wurden. Das Publikum war und spielte die von Dr. Stockmann einberufene öffentliche Anhörung, es funktionierte als Kulisse wie als reale lokale Bürgerversammlung.

6 Thomas Ostermeier, „Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater“, 50.



Bild 2: Henrik Ibsen: Ein Volksfeind, R.: Thomas Ostermeier, Premiere 2012 Berliner Schaubühne; Foto: Susanne Burkhardt.

Ostermeier vermied mit seinem realistischen Inszenierungsstil dezidiert, den Handelnden ihre schon von Ibsen intendierte Grauzzeichnung zu nehmen. Die Figuren offenbarten im Spiel das weite Feld zwischen Auflehnung und Anpassung, ethisch redend und doch in der Entscheidung die eigenen Interessen nicht aus den Augen verlierend, widerstehend und ängstlich zugleich. Man konnte sich mit einigem Mut zur Selbsterkenntnis in allen Figuren als das inszenierte Andere spiegeln, erkannte in einem Theater der Neoaufklärung die eigenen Determinationen und einrichtenden Machtbeziehungen sowie -strukturen wieder. Mit Brecht ging es in Ostermeiers sozialem Realismus um Widersprüche, die sich dialektisch zumindest in der Erkenntnis des Drückenden zur Aufführung brachten, während zugleich eine neue Gesellschaftsordnung gefordert wurde. Neuer Realismus, Gesellschaftskritik und Aufruf zur Revolution ließen wieder eine Utopie zu und hatten den Mut zur Aufdeckung von Strukturen wie zur eindeutigen Benennung der Schuldigen.

Paradoxerweise können sich also beide ästhetische Richtungen, der soziale Realismus wie auch das postdramatische Theater, jeweils auf Brecht berufen. Wenn man den Konflikt sehr vereinfacht auf den Punkt bringen will, dann geht es darum, ob man den dialektischen Prozess in den Proben wie auch in der Rezeption der Inszenierung postmodern offen hält und darin eine Utopie im Entzug in der unendlichen Semiose und im Einbruch des Realen sieht oder ob man ihn im Dienste einer dramatisch-repräsentierenden Wiedergabe der aktuellen Machtverhältnisse in eine bestimmte Richtung ausrichtet, die wieder so etwas wie eine dramatisch vermittelte Utopie erlaubt. Idealerweise kombiniert man dramatische Konflikt- und

Überschreitungs dramaturgien, wie etwa Dusan David Parizek in „Die lächerliche Finsternis“ oder Jan-Christoph Gockel in „Eure Paläste sind leer“ oder Christopher Rüping in „Dionysos Stadt“ oder aktueller in dessen „Einfach das Ende der Welt“.



Bild 3: Thomas Köck: Eure Paläste sind leer (all we ever wanted), R.: Jan-Christoph Gockel, Münchner Kammerspiele 2021, Foto: Armin Smailovic.

Parizek, Gockel und Rüping bieten keine illusionäre Dramaturgie, die Brecht bekanntermaßen ablehnte; insbesondere der Naturalismus beschränke sich, so Brecht, auf Milieuschilderungen, ahme nur die soziale Realität nach. Das ist eine der vielen Gründe (neben Theaterreform oder (Neo)avantgarde etwa), wieso Mimesis und Repräsentation heute so einen schlechten Ruf im Gegenwartstheater haben und man zum Beispiel die Stücke von Yasmina Reza, Juli Zeh oder Lutz Hübner gerne als Trivialdramatik abtut.

Brecht selbst hätte wohl gestaunt oder es als produktive Dialektik begriffen, wenn er noch erlebt hätte, wie weit sich ästhetisch und dramaturgisch seine theoretischen Überlegungen und seine Theaterarbeit heute in den verschiedenen aktuellen Inszenierungen weit ausdifferenziert wiederfinden lassen. Für ihn, wie bekannt, verkörpere episches Theater in der Nachahmung nicht, sondern erzähle, jede Szene stehe für sich und nicht für eine abzubildende Wirklichkeit, die Handlung verlaufe nicht im aristotelischen Sinne dramatisch kausal bzw. linear.⁷ Auch

7 Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (1930)“, in *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 24, ed. Werner Hecht u. a. (Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991), 74-86.

im Schauspielen orientiere man sich nicht an der Stanislawskischule, insbesondere nicht am Filmacting nach Michael Tschechow, Lee Strasberg oder Stella Adler. In seinem Traktat der Straßenszene aus dem Jahre 1940 explizierte Brecht seine Vorstellung einer zeitgemäßen Schauspielästhetik: In ihr sollten die Protagonist*innen wie bei der Beschreibung eines Unfalls durch Passant*innen nur so viel andeuten, dass sich diejenigen, die nicht dabei waren und denen hier gestisch etwas angezeigt wurde, ein Bild machen können.⁸ Wenn man Fabian Hinrichs sich in René Polleschs „Stadt als Beute“ oder „Ich schaue dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang“ ausagieren sieht, vermutet man, wie Spielen für Brecht heute aussehen könnte. Mit der forcierten Vermeidung einer einführenden Illusion strebte Brecht einen eigenen ‚Realismus‘ an, der in der Nachahmung des menschlichen Verhaltens den sozialen Hintergrund nicht ausspart. Das auf der Bühne Gespielte durfte seinen Zeichencharakter in keinem Moment verleugnen, eigentlich eine Theateroutine heute, man denke nur an die theatralen Installationen Susanne Kennedys oder an die kreativen Ausdeutungen Antú Romero Nunes. Die immer sichtbar bleibende Differenz zwischen gespielter Realität und Bühnenrealität arbeitete dem von Brecht geforderten Akt der Verfremdung zu. Damit wurde eine gesellschaftliche Situation auf der Bühne wie in einem wissenschaftlichen Experiment untersucht und als grundsätzlich veränderbar begriffen. Vermieden werden sollte, dass die theatrale wie die gesellschaftliche Situation als ewig bestehende anthropologische Konstante gesehen wird, heute würden wir von aufzulösenden Fluchtpunkten in einer grundsätzlich abzulehnenden Metaphysik der Substanz sprechen. In diesem Sinne spielt Sandra Hüller bei Johann Simons einen furiosen „Hamlet“, ohne dass dies weiter auffallen würde. Die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Strukturen sollten als Konstruktion verstanden werden, daran knüpfen performative Ansätze wie von Judith Butler und Gender Performances, aber eben auch dramatisches Theater wie Ostermeiers oder Simon Stones an. Ostermeiers „Volksfeind“ wird so, ohne das erzählende dramatische Gerüst zu verlassen, eine experimentelle Folie, auf der in jedem Land, in das man auf Tournee kommt, in jeder lokalen politischen Struktur das immer gleiche Spiel von Idealismus, Opportunismus, Macht und Wirtschaftsinteressen diskutiert werden kann. Das eint wohl einen bedeutenden Teil des avancierten Gegenwartstheaters mit Brecht: Eine Zuschauer*in sollte sich nicht einfühlen, sondern eine distanziert-reflektierende Haltung einnehmen. Damit die Rollenfigur nicht zu sehr zur Einfühlung einlud, hatten für Brecht die Schauspieler*innen ihre Rolle mehr zu erzählen als illusionistisch zu spielen. Das hatte auch Folgen für die Arbeit der Regisseur*in, oder, wie sie Brecht 1939 nannte, des Probenleiters.⁹ Die Regie solle induktiv, nicht deduktiv vorgehen. Im Produktionsprozess, insbesondere in der Probe gehe es darum, „die staunende Haltung der Schauspieler“ zu „organisieren“ und

8 Bertolt Brecht, „Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene epischen Theaters (1940)“, in *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22.1*, ed. Werner Hecht u. a. (Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp), 1993, 370-381.

9 Vgl. hierzu und zu dem Folgenden: Andreas Enghart, „Brecht als Regisseur im Theater der Gegenwart“, in *Der Deutschunterricht* 6/2015: 52-60.

die Produktivität aller Beteiligten „zu wecken“.¹⁰ Der Probenleiter solle keinesfalls „mit einer ‚Idee‘, oder ‚Vision‘, einem ‚Plan der Stellungen‘ und einer ‚fertigen Dekoration‘“ ins Theater kommen.¹¹ Das kannten wir schon von Peter Zadek, das beobachten wir weiterhin bei Leonie Böhm. Die Probe soll, so Brecht, zum Ausprobieren werden, es sollen immer viele Perspektiven eröffnet, mehrere Möglichkeiten des Spielens erprobt werden. Dies müsse dialektisch zu einer Anreicherung der Inszenierung in der Aufführung führen, anarchisch radikalisiert wäre es heute die Grundlage der Arbeiten von Frank Castorf oder Christoph Marthaler, postmodern offen gehalten in der Dekonstruktion bzw. im Diskurstheater René Polleschs. Für Brecht müsse der Regisseur „Krisen entfesseln“, der Probenleiter müsse zugeben, dass er „nicht immer ‚die‘ Lösung weiß und parat hat“. Seine Autorität beruhe eher darauf, dass man ihm vertraue, herauszufinden, „was keine Lösung ist“.¹² Da die Schauspieler*innen meist den schnellen Effekt bzw. Rollenzugriff suchen würden, hätte die Regisseur*in ständig Fragen, Hindernisse, Anlässe zum Zweifel beizusteuern. Die Regisseur*in müsse erreichen, dass sich die Schauspieler*innen oder die sonstigen Beteiligten fragen: “warum sage ich das? und warum sagt dieser das?” Er muss sogar erreichen, dass sie sagen: „ich (oder diese) könnte doch besser dies oder das sagen“.¹³ „Das anfängliche Stutzen und Widersprechen, wenn eine bestimmte Antwort erzielt wurde“, solle, so Brecht, „nicht ganz aus der Gestaltung“ verschwinden „beim weiteren Verlauf der Proben“. Damit auch der Zuschauer „Gelegenheit zu diesem Stutzen und Widersprechen“ habe, sollen die Krisen, Widerstände, Fehler, Korrekturen sowie Einwände in der Aufführung sicht- und spürbar bleiben: „Der Zuschauer soll die ‚Lösung‘ als eine besondere, aber das gewisse Zufällige noch enthaltende sehen, das ja in Wirklichkeit ihr anhaftet“. She She Pops „Sieben Schwestern“ tragen in diesem Sinne die aktuellen Ungeschicklichkeiten der Performer*innen in die Begegnung mit den tschechowschen Figuren. Beispielgebend hierfür wären auch die letzten Arbeiten von Leonie Böhm und Sebastian Hartmann. Böhm versucht in ihrer „Medea“, nach(!) Euripides, theatral und in nicht nur behaupteter Kooperation mit der Schauspielerin Maja Beckmann und dem Musiker Johannes Rieder, den emotionalen Kern, das komplexe Innenleben der Figur Medea zu erkunden.

10 Bertolt Brecht, „Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen) (1939)“, in *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22.1*, ed. Werner Hecht u. a. (Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993), 597-599, 598.

11 Bertolt Brecht, „Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen) (1939)“, 597.

12 Bertolt Brecht, „Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen) (1939)“, 597.

13 Bertolt Brecht, „Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen) (1939)“, 598.



Bild 4: (Nach) Euripides: Medea, R.: Leonie Böhm, Schauspielhaus Zürich 2020, Foto: Gina Folly.

Hartmann bricht mit seinen Schauspieler*innen den typisch deutschen Roman „Der Zauberberg“ von Thomas Mann assoziierend auf, um die Krise vor dem ersten Weltkrieg gewinnbringend auf die Krise vor dem drohenden Klimawandel zu übertragen, oder er demonstriert in seinem „Lear / Die Politiker“ die hohle Form der Macht des alten weißen Mannes, indem er unter anderem die Hauptrollen als Dialoge völlig streicht. Die Verantwortung für die am Abend gespielten Textfragmente werden zu einem unüblichen großen Teil an die Schauspieler*innen übertragen, die Krise in der Gesellschaft wird als Krise im Spiel körperlich getragen und (mit)erfahrbar. Damit demonstrieren die Probenarbeiten bei Böhm und Hartmann die gelungene Übertragung einer Forderung Brechts: Die Montage der Inszenierungsarbeit solle nicht zum Ergebnis eines „nietenlose(n) Ineinanderschweißen(s) der Details“ führen, sondern „als eine logische Kette von Details, die noch Detailcharakter“ aufweisen, erscheinen: „Gerade so kommt die Logik ihrer Aufeinanderfolge und ihres Ineinanderübergehens zur Geltung“.¹⁴ Diese dialektische Praxis gründierte auch die dann nicht mehr dialektisch in der Synthese schließende Montage etwa im heutigen dokumentarischen Theater von Rimini Protokoll oder in den Doku-Mashups von Jan-Christoph Gockel bzw. Überschreibungen (wenn es denn welche sind) von Nicolas Stemann. Sogar das Weihnachtsmärchen kommt in Stemanns „Schneewittchen. Beauty Queen“ nicht ohne ständige Überblendungen aus anderen Stücken auf die lebendige Bühne, nicht ohne Kommentare der selbstbewusst gewordenen Figuren, deren Verweigerung eines stereotypisierenden Auftritts als bekannte Märchenfigur. Geboten

¹⁴ Bertolt Brecht, „Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen) (1939)“, 598.

wird stattdessen der revolutionäre Gestus Schneewittchens, die sich weigert, den Zwergen oder irgendeinem Prinzen, schon gar nicht dem Theaterbetrieb zu Diensten zu sein.



Bild 5: Schneewittchen. Beauty Queen, R.: Nicolas Stemann, Schauspielhaus Zürich 2020, Foto: Zoé Aubry.

Und Gockels historisch-systematische Erkundungen der togolesisch-bayerischen Partnerschaft, „Wir Schwarzen müssen zusammenhalten – Eine Erwiderung“ (so ein Originalzitat Franz Josef Strauß aus dem Jahr 1983), bricht Zeiten, Räume, Blickordnungen, Identitätszuweisungen so radikal an den kulturhistorischen Nähten auf, dass dahinter in der theatralen Recherche entlarvende strukturelle Ähnlichkeiten zwischen beiden, also den togolesischen und bayerischen, nur vordergründig verschiedenen Gesellschaftssystemen deutlich werden.

Heute ist den meisten Zeitgenoss*innen Brecht vor allem durch seine Stücke und seine theoretischen Reflexionen bekannt.¹⁵ Nur: Machen wir uns vielleicht ein falsches Bild, wenn es um den Theatermacher und Regisseur Brecht geht? Die Brechtschauspielerin Regine Lutz behauptete, als sie in meinem Seminar zu Gast war, dass Brecht gar nicht brechtisch inszenierte, im Zweifel den auf Wirkung bedachten Theaterpraktiker dem dialektisch argumentierenden Theaterästhetiker vorzog. Wenn wir diese Aussage an den filmischen Aufzeichnungen des

15 Einen guten Überblick bieten aktuell: David Barnett, *A History of the Berliner Ensemble* (Cambridge: University Press, 2015), und: Stephen Brockmann, ed., *Bertolt Brecht in Context* (Cambridge: University Press, 2021).

gerade 17-jährige Hans Jürgen Syberberg 1953 im Berliner Ensemble überprüfen (meines Wissens nach das einzige filmische Probendokument aus Brechts Lebenszeit), darin Teile von Proben und Aufführungen aus Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ sehen, in denen Regine Lutz die Tochter Puntilas spielt, dann bemerken wir, dass etwa Curt Bois als Puntila in Kostüm an Chaplin erinnernd im Spiel mit dem Attaché ein prägnantes Beispiel für angewandte Meyerholdschen Biomechanik präsentiert.¹⁶ Aber(!): Im Vergleich zur Spielpraxis im Gegenwartstheater, etwa mit den Arbeiten von Pinar Karabulut, Susanne Kennedy, von Thom Luz, Yael Ronen, Karin Beier, Antú Romero Nunes, Florentina Holzinger, Doris Uhlich, Toshiki Okada oder Anta Helena Recke wirkt Brecht 1953 doch erstaunlich konventionell. Dies bestätigt sich auch in den unlängst veröffentlichten Tondokumenten¹⁷, die Brecht 1955 und 1956 in der Probenarbeit an seinem „Galilei“ hören lassen, wobei sich das dialektische vor allem im typisierend Komischen auszuprägen scheint. Wie man mit aller quellenkritischer Vorsicht den filmischen Zeugnissen Syberbergs und den Tonquellen Suschkes entnehmen kann, bleibt die Handlung auch in der Inszenierung kausal nachvollziehbar, Ort und Zeit des Gespielten bleiben eindeutig erkennbar. Die Schauspieler*innen proben und agieren jede für sich immer in der Rolle, ihr Spiel ist, wenn auch auffällig gestisch-typisierend, weiterhin im deutlich gemachten Rahmen des Sozialen figurencharakterisierend, die Abstraktion im Bühnenraum hält sich in einem beschränkten Rahmen, die szenische Kohärenz bleibt etwa im Vergleich zur Ästhetik René Polleschs, Sebastian Hartmanns, Leonie Böhms oder Nicolas Stemanns erhalten. Nun: Sehen bzw. hören wir in Syberbergs Film und in den Aufzeichnungen Suschkes den Brecht, den Brecht eigentlich wollte? Wahrscheinlich nicht.¹⁸ Auf die Frage: „Aber Sie arbeiten doch nicht mit eigentlichen Verfremdungen, wie Sie es in Ihrem ‚Kleinen Organon‘ anraten?“, antwortet Brecht: „Nein. Wir sind nicht weit genug“.¹⁹ Das Theater sei wie ein „Schwimmer, der nur so schnell schwimmen kann, wie es ihm die Strömung und seine Kräfte erlauben.“²⁰ Um seine Ziele zu erreichen, müsste er „die Schauspieler völlig umschulen“. Ob das besser mit dem Brecht der „Lehrstücke“ als mit dem Brecht der „Schaustücke“ gelänge, wie es heute René Pollesch differenziert, wobei Pollesch sich in der Tradition der „Lehrstücke“ sieht, während Oliver Reese als gegenwärtiger Intendant des Berliner Ensembles von Pollesch in die Ecke der weniger revolutionären „Schaustücke“ gestellt wird, mag für uns höchst relevant sein. Ob es auch Brecht interessiert hätte, wissen wir nicht. Brecht meinte zumindest, dass die Theatermachenden wie die Zuschauenden erst noch „einen ziemlich hohen

16 Hans Jürgen Syberberg, *Syberberg filmt bei BRECHT*, Berlin, (1953/1970).

17 *Brecht probt Galilei. 1955/56. Ein Mann, der keine Zeit mehr hat*. Originaltonaufnahmen. Ausgewählt und kommentiert von Stephan Suschke, Berlin speak low, 2020. Vgl. auch Florian Vaßen, Brecht – der „Probenleiter“. Überlegungen zu Probe und Schauspielkunst, in „*einfach zerschmeissen*“. *Brecht Material. Lyrik – Prosa – Theater – Lehrstück*, 350-354 (<https://www.schibri.de/978-3-86863-218-7/einfach-zerschmeissen>).

18 Vgl. hierzu im Detail: Andreas Enghart, Brecht als Regisseur im Theater der Gegenwart, in *Der Deutschunterricht* 6/2015, S. 52-60.

19 Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (1930)“, 430.

20 Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (1930)“, 430.

Bewusstseinsstand benötigen, Verständnis für Dialektik usw.”²¹ Da sollte definitiv noch etwas wirklich Veränderndes kommen, sowohl auf ästhetischer wie auf politischer Ebene – Brecht: „Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, dass es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern”.²² Zitiert wird hier bekanntermaßen die elfte These über Feuerbach von Karl Marx: “Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kömmt drauf an sie zu verändern”.²³ Daran würde das Zentrum für politische Schönheit direkt anschließen, nichts sei so wirksam wie die Feststellung von Verantwortlichkeit und die performative Tat, auch wenn diese, wie in der Aktion „Flüchtlinge fressen”, höchst umstritten bleibt und die Frage provoziert, ob das überhaupt noch Theater wäre. Auch Milo Rau drängt uns wie in seinem „Neuen Evangelium”, das die knallharte Ausbeutung bzw. Sklavenarbeit von Geflüchteten in der südeuropäischen Landwirtschaft, deren Produkte wir alle essen, zeigt, in die reale Verantwortung für das reale Leid.



Bild 6: Das Neue Evangelium, R.: Milo Rau, Matera 2020.

21 Bertolt Brecht, „„Katzgraben“-Notate (1953)”, in *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 25*, ed. Werner Hecht u. a. (Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp), 1994, 399-490, 430.

22 Bertolt Brecht, „„Katzgraben“-Notate (1953)”, 401.

23 Karl Marx, „Exzerpte und Notizen Sommer 1844 bis Anfang 1847. Notizbuch aus den Jahren 1844-1847, 1) ad Feuerbach”, in *Karl Marx/Friedrich Engels Gesamtausgabe (Mega), Vierte Abteilung, Bd. 3* (Berlin: De Gruyter, 1998), 19-21, 14.

Im Rahmen dieses Beitrags kann man kaum im Detail auf die vielfältigen Spuren von Brecht eingehen, nur nochmal betonen, dass Brecht direkt und indirekt, bewusst und unbewusst sowohl politisches Theater machen wie Theater politisch machen im deutschsprachigen Gegenwartstheater entscheidend mitbestimmt. Auch im Schauspiel hat sich Brecht auf breiter Ebene, auch hier oft unbewusst, eingetragen, stellt doch das Die-Rolle-neben-sich-Stellen im deutschsprachigen avancierten Theater eher den Normalfall dar, auch wenn es sich jeweils anders ästhetisch ausprägt. Und wie halten wir es mit der Revolution oder zumindest mit realen gesellschaftlichen Transformationen? Auch wenn Brecht sowohl die ästhetische Basis in der Regie wie im Schauspiel der mehr oder weniger dramatischen oder performativen Theaterarbeiten von Böhm bis Stemmann, Karabulut bis Haug, Rüping bis Lenk, Gob Squad bis Parizek, Henkel bis Okada bildet, bedeutet das noch lange nicht, dass sich etwas zum Positiven verändert – die passive Reaktion des Publikums von Rüpings „Trommeln in der Nacht“ mit neuem revolutionären Ende bestätigt dies aufs Neue. Aber es scheint tatsächlich gegenwärtig einiges in Bewegung zu geraten. Brecht scheint heute einige Theatermacher*innen neu zu motivieren – so fordert und erwartet Milo Rau in seinem globalen Realismus die Revolution; wir seien, so Rau, in Europa alle satte und dekadente Adelige, die den kommenden Umsturz aus dem marginalisierten „Rest“ der Welt nicht kommen sehen. Nora Abdel-Maksoud experimentiert in ihrer politischen Farce „Jeeps“ mit dem theatralen Modell, dass Erbschaften neuerdings per Los zugeteilt werden, um die Welt gerechter einzurichten. Vor allem auf einer anderen, gegenwärtig aufgrund der Pandemie etwas in den Hintergrund gerückten Folie, der des Klimawandels, wird man, wie uns Alexander Eisenach und das Theater des Anthropozän zeigt, um radikale Veränderungen nicht herumkommen.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

LITERATURVERZEICHNIS/ BIBLIOGRAPHY

Barnett, David. *Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance*. London: Methuen, 2015.

Brecht, Bertolt. „Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (1930).“ *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 24*. Edited by Werner Hecht u. a., Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, 74-86.

Brecht, Bertolt. „Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen) (1939).“ *Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22.1*. Edited by Werner Hecht u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, 597-599.

Brecht, Bertolt. „Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene epischen Theaters (1940).“ *Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22.1*. Edited by Werner Hecht u. a.

- Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, 370-381.
- Brecht, Bertolt. „„Katzgraben“-Notate (1953).” *Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 25. Edited by Werner Hecht u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, 399-490.
- Brecht probt Galilei. 1955/56. Ein Mann, der keine Zeit mehr hat. Originaltonaufnahmen*. Edited by Stephan Suschke. Berlin: speak low, 2020.
- Brockmann, Stephen, ed.. *Bertolt Brecht in Context*. Cambridge: University Press, 2021.
- Enghart, Andreas. *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H.Beck, 2013.
- Enghart, Andreas. „Brecht als Regisseur im Theater der Gegenwart.” *Der Deutschunterricht* 6/2015: 52-60.
- Kresnik, Johann. „Den Körper in den Kampf werfen”. *Johann Kresnik im Gespräch mit Ulrike Timm*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/choreograf-johann-kresnik-den-koerper-in-den-kampf-werfen.970.de.html?dram:article_id=433708.
- Lehmann, Hans-Thies. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander, 2013.
- Link, Jürgen. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2009.
- Marx, Karl. „Exzerpte und Notizen Sommer 1844 bis Anfang 1847; Notizbuch aus den Jahren 1844-1847, 1) ad Feuerbach.” *Karl Marx/Friedrich Engels Gesamtausgabe (Mega), Vierte Abteilung, Bd. 3*, Berlin: De Gruyter, 1998, 19-21.
- Ostermeier, Thomas. „Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater.” *Kräfte messen. Das Körper Studio Junge Regie*. Bd. 6, Edited by Kai-Michael Hartig, Hamburg: Körper Stiftung, 2009, 48–51.
- Raddatz, Frank M. „Das mimetische Dilemma”. *Lettre International* 114/2016: 76–81.
- Rau, Milo. *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*. Zürich: Kein und Aber, 2013.
- Rau, Milo. *Globaler Realismus*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.
- Ruch, Philipp. *Schluss mit der Geduld*. München: Ludwig, 2019.
- Stegemann, Bern. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- Syberberg, Hans Jürgen. *Syberberg filmt bei BRECHT*. Berlin, (1953/1970).
- Vaßen, Florian. „Brecht – der „Probenleiter“. Überlegungen zu Probe und Schauspielkunst”, „einfach zerschmeissen”. *Brecht Material. Lyrik – Prosa – Theater – Lehrstück*, 350-354. (<https://www.schibri.de/978-3-86863-218-7/einfach-zerschmeissen>)

