Schreibzimmer des Exils: Zur fotografischen Porträtierung von Brecht bei der Arbeit

Sarah Ralfs

This article focuses on photographs portraying 'Brecht at work' at different stations and locations of his exile. Brecht was photographed by his female co-workers and lovers, who excluded themselves from his photographical representations. This constellation produced numerous iconic images of Brecht in exile, thereby nourishing the image of solipsistic male authorship. At the same time, I would argue that they transgress the gender asymmetries in this context by becoming the authors of images of Brecht as an author. They achieve this by creating images that not only perpetuate the partriarchal narrative of solitary and genius authorship, but also offer the possibiltity of interpreting them as scenes of writing that unfold within a network of houses, rooms, tables, machines, papers, etc. Here, writing appears as a spatial issue that becomes urgent in exile, pushing back the achievements of gender equality, not only for Brecht's female co-authors.

Eine Schwarzweiß-Fotografie: Ein junger Mann mit kurzrasierten Haaren und runder Brille blickt direkt in die Kamera. Er sitzt an einem Schreibtisch am Fenster und hält einen Stift in der Hand. Über Eck im rechten Winkel zum Schreibtisch ist ein kleiner Beistelltisch aufgestellt, auf dem eine Schreibmaschine steht. Tisch und Stuhl sind so ausgerichtet, dass die Person, die hier Platz nähme, mit dem Rücken zum Protagonisten am Schreibtisch säße. Im Hintergrund sind große Pappkartons zu erkennen. Unterschrieben ist die Fotografie mit „berlin, hardenbergstraße 1A, febr. 33 ‚die kisten sind gepackt'" (Abb. 1).

Bei dem porträtierten Mann handelt es sich um Bertolt Brecht, den die Fotografie am Schreibtisch seines Arbeitszimmers zeigt, kurz vor seiner Flucht aus Deutschland, die direkt im Anschluss an den Reichstagsbrand am 27. Februar 1933 begann. Die Fotografie wurde von Elisabeth Hauptmann aufgenommen, die bis dahin an diesem Schreibtisch am Brechtschen Werk mitgearbeitet hatte. Ihr eigener Platz vor der Schreibmaschine, mit dem Rücken zum Autor ausgerichtet, ist leer. Hauptmann nimmt sich von dem ikonischen Bild des Autors am Schreibtisch aus, um es zum Erscheinen zu

Sarah Ralfs: „Schreibzimmer des Exils: Zur fotografischen Porträtierung von Brecht bei der Arbeit", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMINGARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 249–254. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26193 (CC BY-SA 4.0)

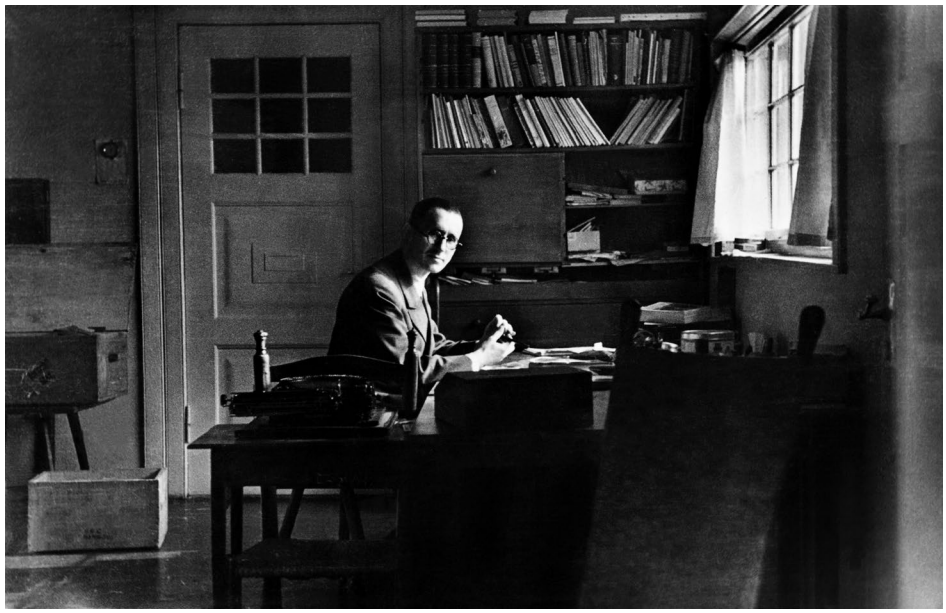

Abb. 1: *Bertolt Brecht im Februar 1933 in seinem Arbeitszimmer in Berlin kurz vor seiner Flucht*, Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 01/090, © Elisabeth Hauptmann.

bringen.[1] Das Foto samt Bildunterschrift zeigt Brecht vorbereitet auf die Flucht vor dem Faschismus, welche er schreibend bewältigen wird und dies, so drückt es das Foto aus, allein.

Die Geschichtsschreibung von Brechts Exil, wie sie prominent der von Werner Hecht herausgegebene Band *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten* vornimmt, beginnt mit dieser Schwarzweiß-Fotografie aus dem Februar 1933, die auf ein doppelseitig füllendes Format vergrößert wurde.[2] Das Bild ist in verschiedener Hinsicht prägend, so möchte ich im Folgenden darlegen, für die bildliche Darstellung von Brechts Schreibarbeit im Exil und deren Historisierung. Sie rührt von der und nährt ihrerseits die Imago und Repräsentation männlicher Autorschaft. Dies ist deshalb paradox, als die Bilder von Frauen gemacht wurden, die ihrerseits wesentlich an der Arbeit

1 Das Exil werden Brecht und Hauptmann trotz vorangegangener engster Zusammenarbeit nicht gemeinsam bestreiten. Hauptmann wird Brecht bei der Flucht helfen, seine Kinder zunächst bei ihr bleiben, seine Sachen wird sie für ihn verwahren und nachschicken, sofern möglich, und sie selber wird von der Gestapo verhaftet. Nach ihrer Freilassung, die ein Netzwerk aus Verbündeten ermöglicht hatte, flüchtet sie ebenso nach Paris und von dort in die USA. Über den Verlust eines Koffers mit Brechts Unterlagen in dieser turbulenten und gefährlichen Umbruchszeit überwerfen sich Brecht und Hauptmann. Siehe hierzu Sabine Kebir: *„Ich fragte nicht nach meinem Anteil“.* Elisabeth Hauptmanns *Arbeit mit Bertolt Brecht*, Berlin: Aufbau, 2006, 159–166. Die Forschung, etwa durch Paula Hanssen und Sabine Kebir, hat herausgearbeitet welche wesentlichen Anteile Hauptmann als Ko-Autorin an Stücken wie *Die Dreigroschenoper*, *Mann ist Mann* oder *Heilige Johanna der Schlachthöfe* hatte. Vgl. Kebir, *„Ich fragte nicht nach meinem Anteil“* sowie Paula Hanssen: *Elisabeth Hauptmann: Brechts silent collaborator*, Bern: Lang, 1995.

2 Werner Hecht (Hg.): *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt/M.: Insel, 1988, Abbildung Nr. 170, 116–117.

an Brechts Werk in unterschiedlichen Bereichen beteiligt waren, sich aber von deren Repräsentation ausnehmen. Sie bringen sie allerdings mit hervor und verlagern darin den Status der Autorschaft: Sie übernehmen die Autorschaft am Bild des Autors.

Diese paradoxale Struktur in der Konstruktion von Autorschaft kann als Ausdruck für die paradoxe Lage gelesen werden, in der sich die Frauen um Brecht unter den sozio-historischen Bedingungen befanden. Elisabeth Hauptmann und Ruth Berlau,[3] die die Fotos anfertigten, aber auch Margarete Steffin[4] und Helene Weigel, die in keinem der erhaltenen Bilder je in Schreibzimmern gezeigt werden – wenngleich sie hierin arbeiteten, wie im Falle Steffins oder es herrichteten, es durch *Care*-Arbeit ermöglichten und Rollen und Stücke motivierten, wie im Falle Weigels –, wirkten am Werk Brechts mit. Sie alle hatten vor dem Exil von den Errungenschaften der ersten Frauenbewegung profitiert und übten unterschiedliche künstlerische, schreibende und verwaltende Tätigkeiten (nicht nur im Umfeld von Brecht) aus. Als eigenständige Autorinnen aber konnten sich weder Hauptmann noch Steffin noch Berlau trotz vorhandener Texte und Publikationen etablieren, und dies womöglich gerade aufgrund der Zäsur von 1933. Sie alle wirkten mit an Brechts Werk, sie unterstützten seine Arbeit im Exil in unterschiedlichen Bereichen, vom Schreiben, über Recherchearbeit, Vertragsverhandlungen, Korrespondenzen bis zu Archivierung und fotografischer Dokumentation. Sie alle hingen zu verschiedenen Zeitpunkten künstlerisch, ökonomisch und privat von ihm ab – und Brechts Arbeit wesentlich auch von ihnen.

Bilder und Texte über das Werk Brechts im Exil beinhalten einen weiteren Aspekt, der gegendert ist, und das betrifft die Raumfrage des Schreibens. Brecht selbst reflektiert in seinen Notaten über die Bedingungen des Schreibens im Exil wiederkehrend den Raum, der ihm dafür zur Verfügung steht. Die Geschichte seines Exils, wie sie Brecht im *Arbeitsjournal*[5] geschrieben hat, ist auch eine von Schreibszenen, Schreibtischen und Arbeitszimmern.[6] Von hier aus beobachtet er die Ausbreitung des NS-Faschismus in Europa und den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, während er in die Landschaften

3 Siehe zur Zusammenarbeit von Brecht und Berlau Stephen Brockmann (Hg.): *Who was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?, The Brecht Yearbook*, 30 (2005); sowie Ruth Berlau: *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate*, hg. v. Hans Bunge, Darmstadt: Luchterhand, 1987.

4 Zur Zusammenarbeit von Brecht und Steffin siehe Marc Silberman u.a. (Hg.): „Focus: Margarete Steffin", in: *The Brecht Yearbook*, 19 (1994); Stefan Hauck: „Kleine Zeitungen aus dem Exil", in: Margarete *Steffin. Briefe an berühmte Männer. Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Arnold Zweig*, hg. v. ders., Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999, 7–39; Sabine Kebir (Hg.): *„Ich wohne fast so hoch wie er". Margarete Steffin und Bertolt Brecht*, Berlin: Theater der Zeit, 2008. Aufschlussreich ist auch ein Aufsatz von Katherine Hollander, der Kollaboration und Poesie zwischen Brecht und Steffin im Exil untersucht: Katherine Hollander: „Das Steffinische Sternbild", in: *New German Critique*, 45 (2018), 2, 99–132. https://doi.org/10.1215/0094033X-6684179

5 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal 1938–1942* und *1942–1955*, 2 Bände und Anmerkungen, hg. v. Werner Hecht, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

6 Zum Motiv des Wohnens bei Brecht siehe Noah Willumsen/Sophie König/Marten Weise: „Leben im Falschen: Wohnen bei Brecht und Müller", in: *The Brecht Yearbook*, 48 (2023), 13–41, sowie Marie Millutat: „Einrichten und Einkleben. Brechts Collagewerkstatt im Exil", in: *The Brecht Yearbook*, 48 (2023), 79–89. https://doi.org/10.1515/9781805430223

und Gärten des jeweiligen Hauses blickt, in denen er und seine Familie gerade Zuflucht gefunden haben. Ohne ein Zimmer zum Schreiben, ohne Schreibtische und ohne Mitarbeiterinnen (im Exil vor allem: Margarete Steffin) scheint Brechts Arbeit auch im Exil unmöglich.

Das Schreibzimmer als Bedingung seines Arbeitens unterliegt dabei einer geschlechtsspezifischen Asymmetrie zwischen Schreibarbeit, Mitarbeit und *Care*-Arbeit, welche in den Fotografien ausgespart und als Negativfolie dennoch lesbar ist. Während die Fotografinnen, zunächst Hauptmann, später Ruth Berlau, sich gemeinsam mit Brecht als Porträtiertem in eine Bildsprache des teils kämpferischen, teils versunkenen männlichen Genius im stillen Kämmerlein einschreiben, der dort dem tosendenden Weltgeschehen, der Verfolgung und Verbannung kontemplativ schreibend begegnet, überschreiten sie diese Bildsprache zugleich in zweierlei Hinsicht. Zum einen, indem sie die Autorinnen und Urheberinnen der Bilder werden.[7] Zum anderen, indem die Fotografien von Brecht am Schreibtisch nicht nur als Bilder solipsistischer männlicher Autorschaft lesbar sind, sondern gerade auch in Beziehung zu seinen Notaten im *Arbeitsjournal* als Schreibszenen lesbar werden, die sich in einem Netzwerk aus Tischen, Räumen, Schreibmaschinen, Papier, Zeitungen, Zeitgeschehen, technischen Apparaten und eben Mitarbeiterinnen aufspannen. Hinter dem hermetischen Raum des Schreibzimmers tritt der offene Raum des Netzwerks hervor, aus dem das Schreiben im Exil sich zusammensetzt.[8]

In der programmatischen Fotografie, die Hauptmann 1933 von Brecht aufgenommen hat, hat sie sich selbst aus der Arbeit am Schreibtisch schon herausgenommen; vielleicht ahnend, dass das Exil ihre Arbeit vorübergehend trennen würde. Sicher aber ein Bild konstruierend, das den Autor als Solitär darstellt, dessen Position am Schreibtisch souverän ist. Stünde dieses Bild allein, ließe sich auch von einer bewussten fotografischen (Selbst-)Inszenierung Brechts ausgehen, wie es sie bereits zuvor gegeben hatte.[9] Und das ist es sicher auch. Im weiteren Verlauf des Exils entsteht allerdings eine Reihe weiterer solcher fotografischer Darstellungen von Brecht am Schreibtisch, in dem jeweiligen Arbeitszimmer, das ihm an den verschiedenen Orten seines Exils zur Verfügung stand. Diese Fotografien arbeiten hartnäckig weiter am Bild des singulären männlichen Autoren-Subjekts, das sich als Kontinuität einer fotografischen Verkörperung und semi-dokumentarischen Porträtierung in die historischen und biografischen Darstellungen von Brechts Exil einschreibt. Diese hat Ruth Berlau aufgenommen, die in den USA einen Fotografie-Workshop besuchte und zur Fotografin und Dokumentaristin von Brechts

7 Dementsprechend liegen auch die Bildrechte bei den Nachkommen der Fotografinnen, nicht bei denen Brechts.

8 Vgl. Millutat, „Einrichten und Einkleben", 79–83.

9 Vgl. hierzu Konrad Reßler: *Bertolt Brecht beim Photographen. Portätstudien*, Siegen: Affholderbach & Strohmann, 1987.

Schreib- und Theaterarbeit wurde.[10] Berlau hat gerade in den USA unzählige Fotos von Brecht gemacht, von denen einige ikonisch geworden sind.[11]

Bereits zuvor, 1939 in Schweden, porträtiert Berlau Brecht beim Schreiben. Eine Fotografie zeigt ihn mit Hemdkragen und Arbeitsjacke, mit kurzem Haar und tiefen Geheimratsecken, wie er frontal zur Kamera an einer Schreibmaschine sitzt, den Blick auf sie gerichtet. In seinem Rücken eine lange Schreibtischplatte vor einem Fenster, die mit weißen Papieren gefüllt ist. Der Porträtierte hat sich hier im schwedischen Exil eine ähnliche Schreibtischkonstruktion eingerichtet wie sechs Jahre zuvor in Berlin: mit einem kleinen Beistelltisch im 90-Grad-Winkel zum Schreibtisch, mit einer Schreibmaschine darauf, an der er nun selbst sitzt. Das Bild zeigt Brecht in einem Haus der Künstlerin Ninnan Santesson im schwedischen Lidingö, in dem er mit seiner Familie untergekommen ist, nachdem sie kurz vor Kriegsausbruch zur Flucht aus Dänemark und dem bekannten ‚Strohdachhaus' in Svendborg gezwungen waren. Die hiesige Unterkunft preist Brecht wiederum ob der guten Arbeitsräume, die ihm hier zur Verfügung stehen: „das haus ist ideal", schreibt er, „es liegt auf lidingö, von zwei seiten geht tannenwald heran. das arbeitszimmer, bisher ein bildhaueratelier, ist 7 meter lang, 5 meter breit. ich habe also viele tische."[12] Mit der Fotografie knüpft Berlau an den Bildtypus des Autors im Exil an, den Hauptmann mit ihrer Fotografie unmittelbar vor Beginn der Flucht vorbereitet hatte und den sie, Berlau, im weiteren Verlauf des Exils noch fortsetzen würde. Anders als in der Fotografie aus Berlin posiert Brecht hier nicht explizit, wie es der direkte Blick in die Kamera markierte. In der Aufnahme von Berlau wird nun mit der Suggestion einer nicht verabredeten Momentaufnahme hantiert, indem der Autor in seine Arbeit versunken scheint. Ähnlich wie bei Hauptmann entscheiden Berlau und Brecht sich offenbar gemeinsam für die Darstellung des Künstlers als Solitär, der, vertieft in seine Arbeit, das Weltgeschehen vom Schreibtisch aus beobachtet und kommentiert. Auch dieses Bild nimmt in der Anthologie (und Vorgängerpublikation der *Brecht-Chronik*[13]) von Werner Hecht *Bertolt Brecht* eine Doppelseite ein.[14]

> ziehen um in die 26. straße in santa monica. das haus ist eines der ältesten, etwa 30 jahre alt, ein kalifornisches holzhaus, getüncht, mit oberem stockwerk, in dem 4 schlafzimmer sind. ich habe einen

10 Vgl. Grischa Meyer: „Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)", in: *The Brecht Yearbook*, 30 (2005), 181–201, hier 187–188.

11 Vgl. dazu den Katalog von Grischa Meyer (Hg.): Ruth Berlau: *Fotografin an Brechts Seite*, München: Propyläen, 2003.

12 Brecht, *Arbeitsjournal 1938–1942*, 54.

13 Werner Hecht (Hg.): *Brecht Chronik. 1898–1956*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.

14 Hecht, *Bertolt Brecht*, Abbildung Nr. 220, 160–161. Signatur des Bildes: Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 02/072, Foto: Ruth Berlau.

(fast 7 meter langen) arbeitsraum, den wir sogleich weiß tünchten und mit 4 tischen versahen.[15]

Die wohl bekannteste Fotografie, mit der Berlau Brecht porträtiert hat, zeigt ihn 1947 am Schreibtisch in dem so beschriebenen Arbeitszimmer seines Hauses in Santa Monica, USA.[16] Brecht ist hier wieder von der Seite aufgenommen. Mit kurzrasierten Haaren und runder Brille sitzt er am Schreibtisch vor einer Schreibmaschine und blickt aus dem Fenster, in seinem Mund steckt eine lange Zigarre. Vor und neben ihm türmen sich Haufen von Papier. Das Bild wurde unter anderem auf dem Coverumschlag des zweiten Teils des *Arbeitsjournals* veröffentlicht und ist damit ikonisch geworden.[17] Die Bildunterschrift der Fotografie lautet, wie in einer Spiegelung von 1933, „die Koffer sind gepackt". Das Ende des Exils scheint in Aussicht, der Kreis schließt sich.[18] Brecht hat den NS-Faschismus überdauert, vom Schreibtisch aus sein Treiben und Wüten beobachtend, schreibend, blickend, ohne sehen zu können, wissend, ohne das konkrete Ausmaß tatsächlich zu kennen.

Das Bild entstammt einer Serie unzähliger solcher Aufnahmen, die Berlau von Brecht gemacht und gerade die Betrachtung der Serie verdeutlicht den Eindruck der Inszenierung, von gestellten Fotografien, die gezielt am *Image* des Künstlers wirken sollen, es herstellen und unterstützen, sich in die Geschichtsschreibung von Brechts Exil einprägen. Sie scheinen im gegenseitigen Einverständnis entstanden zu sein. Berlau, wie bereits 1933 Hauptmann, konstruieren dieses Bild aktiv unter Verzicht auf ihre eigene Abbildung (sowie die der Kolleginnen und Konkurrentinnen) in dem gezeigten Arbeitszusammenhang, an dem sie eigentlich beteiligt sind. Allerdings werden sie so Autorinnen der Bilder des Künstlers. Brechts Exil erzählen sie als eine Schreibtischgeschichte, seinen Kampf gegen den Faschismus von der Position am Schreibtisch aus. Brechts Stellung im Exil wird als Schreibszene dargestellt, als Konstellation von Arbeitsraum, Schreibtisch, Schreibmaschine und Autor, als Textposition, die allerdings auf dem Bild von solitärer männlicher Autorschaft beharrt und die Ko-Autor:innen in dieser Perspektive bildlich negiert.

15 Brecht, *Arbeitsjournal 1942–1955*, 509.

16 Signatur des Bildes: Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 03/117, Foto: Ruth Berlau.

17 Auch in den von Hecht herausgegebenen biografischen Publikationen *Bertolt Brecht* und *Brecht-Chronik* ist das Bild zur Darstellung der Exil-Zeit veröffentlicht. Siehe Hecht, *Bertolt Brecht*, Abbildung Nr. 316, 228–229 sowie Hecht, *Brecht Chronik*, 794.

18 Und zugleich setzt sich die Bewegung der Flucht fort, verlässt Brecht das Land auch aufgrund seines Verhörs im Kongressauschuss für unamerikanische Betätigungen (HUAC) wegen des Verdachts der kommunistischen Beeinflussung der amerikanischen Filmkunst. Siehe etwa Hecht, *Brecht Chronik*, 794–795.