

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT  
3,- EURO

18. JAHRGANG  
HEFT 3/2011

### VIII. Klasse (Unterprima).

(Am Anfang des Schuljahres 26, am Ende 25 Schüler.)

Namen der Schüler in alphabet. Ordnung	Konfession	Geburts-		Stand und Wohnort der Eltern
		Zeit	Ort	
*Baldi, Alexander	kath.	21. 1. 98	Würzburg	K. Oberpostassessor
Bauer Raimund	kath.	9. 2. 98	Augsburg	Großkaufmann
Bingen, Julius	israel.	19. 2. 98	Augsburg	Bankier †
Bischoff, Heinrich	prot.	10. 1. 98	Kempten	Prokurist †
*Bohlig, Ernst	kath.	19. 10. 97	Augsb.-Lechh.	Oberlehrer
Brecht, Eugen	prot.	10. 2. 98	Augsburg	Prokurist
**Dingler, Walter	prot.	13. 8. 98	Augsburg	Oberingenieur
Enderlin, Emil	prot.	21. 1. 98	Langenargen (O.-A. Tettngang)	Kaufmann †
Feuchtmayr, Franz	kath.	18. 3. 98	Murnau (Bez.-A. Weilheim)	Privatier
Föringer, Helmut	prot.	8. 8. 98	München	K. Oberst a. D. in A.
Geyer, Georg	prot.	27. 6. 97	Augsburg	K. techn. Eisenbahn- sekretär
*Gnam, Theodor	kath.	3. 9. 97	München	K. Oberzahlmeister in Augsburg
Groos, Walter	prot.	19. 5. 98	Augsburg	Städt. Oberingenieur
Hartmann, Rudolf	kath.	18. 5. 98	Augsburg	K. Postsekretär

\* In den Heeresdienst eingetreten. \*\* Im österreichischen Heeresdienst.

†) Gefallen im Mai 1916.

**BRECHT IN AUGSBURG, KOREA, NEW YORK,  
SCHWEDEN, IN DER SCHWEIZ, IM EXIL, IM IRAK,  
ALS SPRACHKRITIKER, IM ROMAN, IM NETZ.  
SEIN HAUS IN LA.**

Wibner



# Brecht Shop

*„Das Denken gehört zu den  
größten Vergnügungen  
der menschlichen Rasse.“*

Bertolt Brecht

Hier erhalten Sie alle lieferbaren Bücher,  
CDs, DVDs, Hörbücher und die berühmte  
Spieluhr zur Dreigroschenoper.

# INHALT

Editorial . . . . .	2
Impressum . . . . .	2

## BRECHTS SCHULE

Die Sammlung Erich Maiberger an Brechts Schule . . . . .	3
Ein passender Ort für Maibergers Brecht-Sammlung <i>Von Michael Friedrichs</i>	
Brecht-Kenner und engagierter Bürger: Erich Maiberger (1930–2008) . . . . .	5
<i>Von Wolfgang Leeb und Hilde Perz</i>	
Brecht und Horaz . . . . .	6
<i>Von Wolfgang Leeb</i>	

## BRECHTHAUS

Audioguide im Brechthaus Augsburg . . . . .	12
<i>Von Michael Friedrichs</i>	

## THEATER

Zwischen Zeitdiagnose und Geniekult . . . . .	13
Das 19. Kurt-Weill-Fest in Dessau-Roßlau unter dem Motto „Berlin im Licht“ <i>Von Andreas Hauff</i>	
Gehört Brecht die Zukunft? . . . . .	18
Zu einer Aufführung der „Heliga Johanna från slakthusen“ in Göteborg <i>Von Fritz Joachim Sauer</i>	

## BRECHT INTERNATIONAL

Bertolt Brecht und Awni Karoumi. . . . .	20
<i>Von Najat Essa Hassen</i>	
Kirschblüte in Korea mit Brechts „Aufstieg des Arturo Ui“ und vielem mehr . . . . .	23
<i>von Jan Knopf</i>	
„Brecht by Bentley“ im Phoenix Theatre Ensemble, New York . . . . .	25
<i>Von Ilse Schreiber-Noll</i>	

Das Brecht-Haus in Santa Monica . . . . .	27
<i>Von Ehrhard Bahr</i>	

Geräuschk Musik und Bänkelsang . . . . .	29
Werner Wüthrich über Brecht, Curjel und die Schweiz <i>Von Michael Friedrichs</i>	

Neue Erkenntnisse zu Brechts Fragment Koloman Wallisch Kantate (Teil II) . . . . .	30
<i>Von Werner Wüthrich</i>	

„Lieber Herr Borberg“ – Der verdrängte Brecht-Förderer (Teil I) . . . . .	35
<i>Von Hans Christian Nørregaard</i>	

## SPRACHE

Brechts sprachkritische Absichten am Beispiel „Intellekt“ und „Intelligenzbestie“ . . . . .	42
<i>Von Gerhard Müller</i>	

## REZENSIONEN

Nicht Tatort, sondern Festvorträge: „Die Toten schweigen nicht“ . . . . .	45
<i>Von Michael Friedrichs</i>	
Ein Tag im Leben Lion Feuchtwangers: „Sunset“ . . . . .	46
<i>Von Michael Friedrichs</i>	

## NETZFUND

Eine aktuelle Diskussion über Brecht . . . . .	47
--	----

## HINWEIS

Medizinische Sicht auf Brecht . . . . .	48
---	----

Die Rubrik *Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs* erscheint aus technischen Gründen erst im nächsten Heft.

Brechts Augsburger Realgymnasium, das heutige „Peutinger“, hat die Brecht-Sammlung von Erich Maiberger geerbt, der dort erst Schüler, dann Lehrer und lebenslang geradezu ein Brecht-Fanatiker war. An dieser Schule war man bereits lange stolz auf den Schüler Brecht, als er in der Stadt Augsburg noch pfui war. Die Sammlung, aufgestellt in einem mächtigen Glasschrank, der durchaus bereits Brechts legendäre Tage des Eingewektseins an dieser Schule erlebt haben könnte, ist jetzt ein sichtbares Zeichen lebendiger Tradition und ein präsenten Arbeitsmittel.

Präsent ist Brecht auch auf den Audio-guides, die von Schülern des Augsburger Maria-Theresia-Gymnasiums mit Fragen und Antworten zu Brecht bestückt wurden, zu hören im Augsburger Brechthaus.

Hat das Dreigroschenheft denn nur noch Augsburg im Blick? Keine Sorge: Beiträge über Brecht im Irak, in New York, in der Schweiz, in Schweden und Korea bilden notwendige (und ebenso bemerkenswerte) Gegenstücke zum Blick auf seinen Geburtsort.

Und wir erfahren viel über einen wichtigen Unterstützer seiner Zeit in Dänemark: Svend Borberg (Fortsetzung im nächsten Heft). Und über Brechts sprachkritische Beiträge zum Begriff der „Intelligenzbestie“. Und noch manches mehr, z. B. wie es um Brechts ehemaliges Haus in Hollywood steht. Und was Modick über die Freundschaft Feuchtwanger/Brecht schreibt. Und was man im Netz so finden kann über Brecht und seine Bedeutung.

Lesen Sie wohl!

Ihr Michael Friedrichs

**Dreigroschenheft**

**Informationen zu Bertolt Brecht**

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement: Inland: 15,- €, Ausland: 20,- €

**Anschrift:**

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

**Redaktionsleitung:**

Michael Friedrichs

**Wissenschaftlicher Beirat:**

Dirk Heißerer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer,

Werner Wüthrich

**Autoren in dieser Ausgabe:**

Ehrhard Bahr, Michael Friedrichs, Najat Essa Hassen,

Andreas Hauff, Jan Knopf, Wolfgang Leeb, Gerhard

Müller, Hans Christian Nørregaard, Hilde Perz, Fritz

Joachim Sauer, Ilse Schreiber-Noll, Werner Wüthrich

**Titelbild:**

Brecht und Mitschüler in der Unterprima;

aus dem Jahresbericht des Königlichen

Realgymnasiums Augsburg 1915/16 – siehe S. 9.

**Druck:**

Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

# DIE SAMMLUNG ERICH MAIBERGER AN BRECHTS SCHULE





## EIN PASSENDER ORT FÜR MAIBERGERS BRECHT- SAMMLUNG

Im März wurde am Augsburgs Peutingergymnasium – dem von Brecht besuchten ehemaligen Realgymnasium, „an der Blauen Kappe“ am Rande der Innenstadt gelegen – ein „Brecht-Schrank“ eingeweiht. Er enthält die Brecht-Sammlung des 2008 verstorbenen Brecht-Forschers Erich Maiberger, der in den Vierzigerjahren Schüler und später Lehrer an dieser Schule war. Er war einer der ersten, die sich in Augsburg für die Würdigung Brechts einsetzten (vgl. Nachruf in 3gh 3/2008, S. 55, und nebenstehenden Beitrag), behielt sein Engagement lebenslang bei und bestimmte die Schule als Empfänger seiner Brecht-Sammlung.

Heute wird seine Arbeit am Peutingergymnasium nach Kräften fortgesetzt von Wolfgang Leeb, der zusammen mit seinem Kollegen Thomas Felsenstein eine geeignete Form der zugänglichen Bewahrung dieses Schatzes fand. Maibergers Brechtiana stehen jetzt in einem großen Schrank mit Glastüren vor dem Lehrerzimmer, man kann Bücher ausleihen. Leeb hofft zum Beispiel, Schüler für ein Projekt interessieren zu können, in dem untersucht wird, wie

Maiberger in seinen Büchern mit Anmerkungen und Zettelchen seine Auseinandersetzungen mit Brecht und Brechtforschung dokumentierte.

Anlässlich der Einweihung gab es einen Vortrag „Zwischen Musen und Mussehen: Brechts Augsburgs Freundeskreis“ von Michael Friedrichs, und es gab ein Musikprogramm: Das P-Seminar „Stimme im Rampenlicht“ mit sechzehn Schülerinnen und Schülern trug Brecht-Lieder vor. Das P-Seminar („P“ steht für „Projekt“, zur Unterscheidung von „W“ = „Wissenschaft“; die Leitung hat Maria Deil) geht über drei Semester, und die Brecht-Lieder waren der erste öffentliche Auftritt der Gruppe. Dargeboten wurden: „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“, „Lied vom Förster und der schönen Gräfin“, „Erinnerung an die Marie A.“, „Und es sind die finstern Zeiten“, sowie „Anmut sparet nicht noch Mühe“. Die Präsentation war frisch, engagiert und anregend, und besonders beim letzten Lied wurden nicht wenige Zuhöreraugen feucht.

Es ist offenbar gut gelungen, via Stimmbänder das Interesse junger Leute an Brecht zu stimulieren. (mf)

## BRECHT-KENNER UND ENGAGIERTER BÜRGER: ERICH MAIBERGER (1930–2008)

Von Wolfgang Leeb und Hilde Perz



Als Schüler besuchte er das damalige Realgymnasium von 1940 bis 1949 und unterrichtete dort später mit einer kurzen Unterbrechung von 1959 bis 1970 die Fächer Deutsch, Geschichte, Erdkunde und Soziologie.

Erich Maiberger nahm sich als einer der ersten sehr engagiert der wissenschaftlichen Erforschung von Brechts Augsburger Jahren an. Es lag ihm am Herzen, bei seinen Mitbürgern allmählich ein Verständnis dafür zu wecken, dass aus ihrer Mitte ein Autor von Weltrang hervorgegangen war. Mehr als ein Jahrzehnt bevor Werner Frisch und K. W. Obermeier alle damals bekannten Fakten und Materialien in einer Dokumentation zusammenstellten, veröffentlichte Erich Maiberger in der Festschrift zum 100-jährigen Bestehen unserer Schule einen ersten Aufsatz zum Thema „Bert Brechts Augsburger Jahre“ (Otto Knörrich, *Geschichte des Realgymnasiums Augsburg von 1864 bis 1964*. Augsburg 1964, S. 114-126). Auch seine Schüler machte der Deutschlehrer mit dem Werk des ehemaligen Realgymnasiasten Brecht vertraut. Noch zu Lebzeiten des Autors waren in seiner alten Schule nach Auskunft der Jahresberichte Kalendergeschichten wie „Der Augsburger Kreidekreis“ und „Der verwundete Sokrates“ im Unterricht behandelt worden. In den 60er Jahren ist darüber hinaus für die Klassen, in denen Erich Maiberger unterrichtete, die Lektüre der Dramen „Der gute Mensch von Sezuan“ und „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ sowie des Romanfragments „Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar“ belegt. Auf Maibergers Anregung ging auch ein zehneitiger Artikel zurück, der zu Brechts 70. Geburtstag 1968 in einer Jubi-

läumsnummer der damaligen Schülerzeitung „Realist“ erschien. Zum selben Anlass schrieb Maiberger selbst das Manuskript für einen halbstündigen Rundfunkbeitrag „Der junge B. B. – Ein Dichter und seine Stadt“, den der Bayerische Rundfunk am 6. Januar 1968 sendete. Hier waren auch erstmals Auszüge aus Interviews mit Zeitgenossen zu hören, darunter die Jugendfreundin Paula Banholzer (1901-1989), die später auch vom Fernsehen ausführlich befragt wurde und ihre Erinnerungen schließlich in einem Buch veröffentlichte (*So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht*. Hg. v. Axel Poldner u. Willibald Eser. München 1981). Ein Jahr vor ihrem Tod nahm sie noch als Ehrengast an einer Theatermatinee zu Brechts 90. Geburtstag im Peutingergymnasium teil.

Über den engeren Wirkungskreis seiner Schule hinaus setzte sich Erich Maiberger unermüdlich für die Gründung und Weiterentwicklung des Bert-Brecht-Kreises ein, der seit 1984 als eingetragener Verein die Kenntnis und Anerkennung Brechts in Augsburg förderte und aus dem viele weitere Aktivitäten rund um Brecht hervorgingen.

Auszug aus einem Beitrag im Jahresbericht 2008 des Peutingergymnasiums Augsburg

## BRECHT UND HORAZ

### Anmerkungen zu einer Anekdote aus Bertolt Brechts Schulzeit

Von Wolfgang Leeb

In einem Artikel der „Schwäbischen Landeszeitung“ vom 26. Januar 1949<sup>1</sup> überlieferte Brechts Jugendfreund Otto Müller drei Anekdoten aus der Schulzeit des Dichters, darunter auch jene bekannte Geschichte, wie Brecht „mit den geheiligten Überlieferungen des Schulaufsatzes“ in Konflikt geriet, was beinahe zu seiner Entlassung von der Schule geführt hätte. Das „Standard-Thema jeder Sekunda“, nämlich der Vers des Horaz „Dulce et decorum est pro patria mori“ (Horaz, Oden III/2), habe in Brechts Klassenarbeit „etwa folgenden Niederschlag“ gefunden:

Der Ausspruch, daß es süß und ehrenvoll sei, für das Vaterland zu sterben, kann nur als Zweckpropaganda gewertet werden. Der Abschied vom Leben fällt immer schwer, im Bett wie auf dem Schlachtfeld, am meisten gewiß jungen Menschen in der Blüte ihrer Jahre. Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden, und auch dies nur, solange sie sich weitab von der letzten Stunde glauben. Tritt der Knochenmann aber an sie selbst heran, dann nehmen sie den Schild auf den Rücken und entsetzen, wie des Imperators feister Hofnarr bei Philipp, der diesen Spruch ersann.

Mehr als diesen Text, und zwar als Beispiel dafür, dass sich der Schüler Brecht schon frühzeitig als „eigenwillig“ erwiesen und „die gestellten Themen nach eigener Überzeugung“ abgehandelt habe, teilt Müller eisert nicht mit. Und geschrieben wurde der Aufsatz – wie wir aus anderen Quellen wissen – nicht in der Sekunda, sondern im Schuljahr 1915/16, als der 18jährige Brecht die Unterprima besuchte.



Adressatin eines Liebesbriefs von Brecht: Therese Ostheimer, um 1916 (Ausschnitt aus einem Gruppenfoto, abgedruckt in der Jubiläumsschrift „125 Jahre Peutingergymnasium“, 1989)

In einem Interview von 1964 berichtet der Klassenkamerad Walter Groos, nach Bekanntwerden des Aufsatzes habe der Konrektor der Schule, Dr. Friedrich Gebhard, der die Prima auch in Latein unterrichtete, seinen Lieblingsschüler Brecht vor der Klasse abgekanzelt und gedonnert, „wie es einer wagen könne, der da glaube, ein Dichter zu sein, sich an Horaz zu vergreifen. Schon einmal habe die Schule einen Dichter dimittieren müssen“.<sup>2</sup> Gemeint war Ludwig Ganghofer, der 1871/72 vom Realgymnasium entlassen worden war. Voller Entrüstung habe Dr. Gebhard von Brecht auch ein Buch zurückgefordert, das er ihm „in väterlicher Freundschaft“ aus seiner Privatbibliothek geliehen hatte.

Es kam tatsächlich zu einer Lehrerkonferenz, und nur die Fürsprache des jungen Benediktinerpaters Romuald Sauer<sup>3</sup> von St. Stephan, der in Französisch aushalf, soll Brecht vor der drohenden Entlassung bewahrt haben. Das Kollegium ließ sich ange-

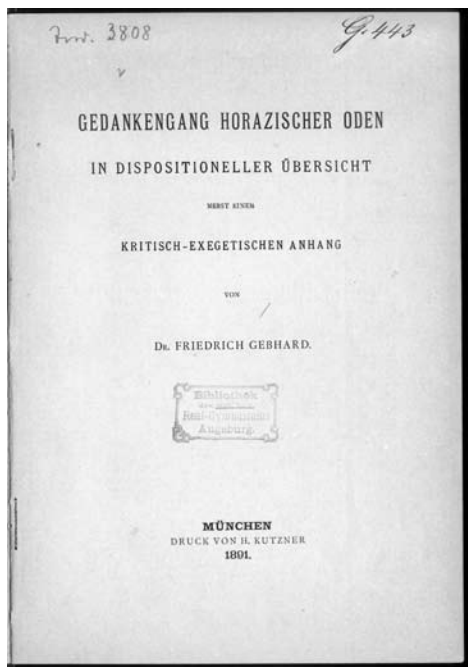
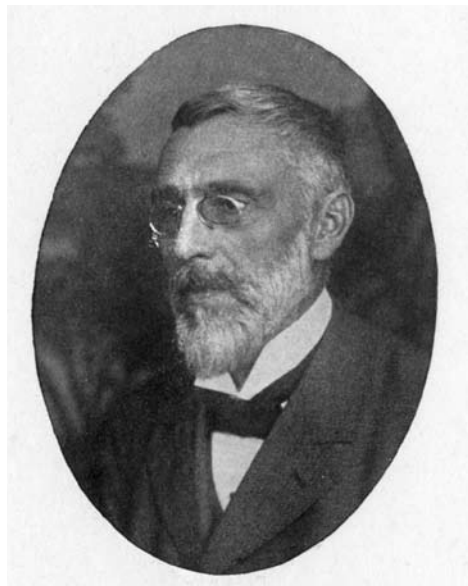


lich davon überzeugen, dass der beanstandete Aufsatz nur einem „durch den Krieg verwirrten Schülergehirn“ entsprungen sein könne. Es gab also nur eine weiter folgenlose Schulstrafe, wie das Jahreszeugnis im Sommer 1916 feststellt: „Sein Betragen war nicht tadelfrei. Wegen Verfehlung gegen die Schulsatzungen wurde vom Lehrerrat gegen ihn eine Schulstrafe ausgesprochen.“ In den Fächern Deutsch und Latein weist dasselbe Zeugnis die Note „gut“ auf.<sup>4</sup> Auf die Notengebung wirkte sich die Empörung der Lehrer offenbar nicht aus.

Im Elternhaus durfte über die Geschichte aus Rücksicht auf die angegriffene Gesundheit der Mutter nicht gesprochen werden, erzählt der Bruder Walter Brecht in seinen Erinnerungen.<sup>5</sup> Nachzutragen wäre allerdings noch, dass Brecht schon im Juli desselben Jahres aus dem Vorfall Kapital zu schlagen versuchte, als er in einem Liebesbrief an die von ihm umworbene Therese Ostheimer damit kokettierte, dass er sich „neulich wegen eines ungebärdigen Aufsätzleins eine kleine schmerzhaft Dimissionsandrohung zugezogen“ habe<sup>6</sup>.

Soweit die überlieferten Fakten, wie sie sich mehr oder weniger ausführlich in vielen Brechtbiografien und auch immer wieder in der lokalen Presse<sup>7</sup> finden. Bei genauerer Betrachtung der Geschichte stellt sich allerdings eine Reihe von Fragen.

Zunächst im Hinblick auf die Überlieferung des Texts. Otto Müllereisert gehörte zum engsten Freundeskreis Brechts, war Taufpate seines ersten Sohnes Frank, studierte mit ihm in München Medizin und lebte später als Arzt in Berlin, wo er Brecht – vor und nach der Zeit des Exils – bis zu seinem Tod verbunden blieb. Er war sogar einer der Ärzte, die den Totenschein unterschrieben, und einer der Sargträger bei der Bestattung.<sup>8</sup> Zweifellos, er stand dem Dichter sehr nahe. Doch wie zuverlässig ist seine Erinnerung? Die Geschichte lag schließlich



Brechts Lateinlehrer Dr. Friedrich Gebhard und seine Schrift über die Oden des Horaz (Fotos: Peutingergymnasium)

schon 33 Jahre zurück, was bereits den Irrtum in der Datierung erklären könnte. Außerdem war Müllereisert zwei Jahre jünger als Brecht, und er besuchte nicht einmal dieselbe Schule, sondern das Gymnasium bei St. Stephan. Besaß er noch Aufzeichnungen aus der Schulzeit? Denn sonst wäre er wohl kaum in der Lage gewesen, einen stilistisch so ausgefeilten Text nach so langer Zeit wiederzugeben.

Vielleicht war ja nicht nur das Jahr, sondern auch der sonstige Kontext nicht mehr so erinnerlich. Ist es wirklich denkbar, dass diese knappe, wenn auch glänzend geschriebene Glosse die „Klassenarbeit“ (Müllereisert) eines Unterprimaners sein sollte? Oder vielleicht nur ein Ausschnitt, z. B. Einleitung oder Schluss? In den Jahresberichten der Zeit sind uns zahlreiche Themen aus dem Deutschunterricht überliefert, davon nicht wenige mit kriegsverherrlichender, nationalistischer Tendenz. Auch lateinische Aufgabenstellungen waren im Deutschen durchaus noch üblich. Doch das angebliche „Standard-Thema“ findet sich nicht.

Auffällig ist auch, dass der Deutschlehrer der Klasse, Dr. Richard Ledermann, mit dem Brecht nach Aussagen von Mitschülern wegen provozierender Aufsätze manchmal sehr heftige Auseinandersetzungen hatte<sup>9</sup>, mit der Horaz-Geschichte offenbar nichts zu tun hatte. Stattdessen befasste sich der Lateinlehrer damit, und in Latein wurden tatsächlich die Oden des Horaz gelesen<sup>10</sup>. Dr. Gebhard war sogar ausgewiesener Spezialist auf diesem Gebiet. Er war Mitautor der verwendeten Lehrbücher, und bis heute hat sich in der Schulbibliothek eine wissenschaftliche Abhandlung erhalten, in der er sich intensiv mit den Oden des Horaz beschäftigte<sup>11</sup>. Der nüchtern-philologische Stil dieses Buches lässt allerdings vermuten, dass es bei Gebhard im Unterricht um mehr und um anderes ging als um patriotische Phrasendrescherei.

Vieles am damaligen Lateinunterricht ging auf althergebrachte rhetorische Traditionen zurück. Nach dem Zeugnis der Jahresberichte gab es beispielsweise noch die Aufgabenstellung der *Chrië* (v. griech. *chreia*: ‚Gebrauch‘). Darunter verstand man die schriftliche Behandlung eines philosophischen oder literarischen Satzes nach einem festgelegten Gliederungsschema in folgenden acht Schritten: 1. „Quis“: Nennung und Lob des Verfassers, 2. „Quid“: Paraphrase des Ausspruchs, 3. „Cur“: Begründung der Richtigkeit des Ausspruchs, 4. „Contra“: Widerlegung anderer Auffassungen, 5. „Simile“: Erläuterung durch einen Vergleich, 6. „Exemplum“: Erläuterung durch eine Anekdote als Beispiel, 7. „Testes“: Bekräftigung durch Zitate von Autoritäten, 8. Schluss: „So also verhält es sich mit dem Ausspruch des X.“ Bei dieser sehr trockenen Übung ging es nicht um Originalität oder Einfallsreichtum, auch nicht um eine eigene Meinung, sondern nur um die geschickte Anordnung von Versatzstücken, die man einer Sammlung von Exzerpten entnahm.<sup>12</sup>

Denkbar ist immerhin, dass Brecht gerade diese Art von Themenstellung, die wohl ohnehin nicht seinem Naturell entsprach, angesichts des immer häufigeren „Heldentods“ von Mitschülern und Lehrern als deplaziert und geschmacklos empfand und sich einer solchen Aufgabe überhaupt verweigerte. Mitgespielt hat vielleicht auch ein wenig Eifersucht zwischen Schülern. Der Jahresbericht 1915/16 berichtet vom „Luitpold-“ oder „Frühlingsfest“ am 25. Mai, bei dem Dr. Gebhard ganz im Stil der Zeit eine militaristisch-patriotische Festrede hielt.<sup>13</sup> Einer der wichtigsten Programmpunkte der Feier war der Vortrag eines achtstrophigen Gedichts des Schülers Joseph Schärfl (1898-1918), der sich schon seit August 1914 als Freiwilliger im Heeresdienst befand. Der Gedanke an die Schönheiten des Vaterlands beflügelte in diesem Text den jungen Soldaten zum Kampf, er will die Heimat gegen

## VIII. Klasse (Unterprima).

(Am Anfang des Schuljahres 20, am Ende 25 Schüler.)

Namen der Schüler in alphabet. Ordnung	Konfession	Geburts-		Stand und Wohnort der Eltern
		Zeit	Ort	
*Baldl, Alexander	kath.	21. 1. 98	Würzburg	K. Oberpostassessor
Bauer Raimund	kath.	9. 2. 98	Augsburg	Größkaufmann
Bingen, Julius	israel.	19. 2. 98	Augsburg	Bankier †
Bischoff, Heinrich	prot.	10. 1. 98	Kempten	Prokurist †
*Bohlig, Ernst	kath.	10. 10. 97	Augsb.-Lechh.	Oberlehrer
Brecht, Eugen	prot.	10. 2. 98	Augsburg	Prokurist
**Dingler, Walter	prot.	13. 8. 98	Augsburg	Oberingenieur
Enderlin, Emil	prot.	21. 1. 98	Langenargen (O.-A. Tettnang)	Kaufmann †
Feuchtmayr, Franz	kath.	18. 3. 98	Murnau (Bez.-A. Weilheim)	Privatier
Föringer, Helmut	prot.	8. 8. 98	München	K. Oberst a. D. in A.
Geyer, Georg	prot.	27. 6. 97	Augsburg	K. techn. Eisenbahn- sekretär
*Gnam, Theodor	kath.	3. 9. 97	München	K. Oberzahlmeister in Augsburg
Groos, Walter	prot.	19. 5. 98	Augsburg	Südt. Oberingenieur
Hartmann, Rudolf	kath.	18. 5. 98	Augsburg	K. Postsekretär
*Kern, Max	kath.	9. 3. 96	München	Hauptlehrer †
*Kohler, Karl	kath.	1. 3. 97	Goßholz (B.-A. Lindau)	Größkaufmann
Lang, Julius	kath.	29. 1. 98	Kelheim	Gutbesitzer †
Lang, Ludwig	kath.	23. 2. 99	Kelheim	Gutbesitzer †
*Lemle, Siegfried	israel.	7. 11. 97	Augsburg	Kaufmann †
*Momm, Alfred <sup>1)</sup>	prot.	11. 5. 96	München	K. Hauptmann †
Prestel, Rudolf	prot.	27. 8. 98	Göggingen (B.-A. Augsburg)	Materialverwalter in Augsburg
*Rodenstock, Konr.	kath.	30. 11. 97	München	K. Kommerzienrat u. Fabrikbesitzer
*Scherle, Hans	prot.	21. 11. 97	Augsburg	Fabrikdirektor
Seitz, Adolf	prot.	14. 2. 98	Meitingen (B.-A. Wertingen)	Gutbesitzer in Augs- burg
Wiedemann, Ludwig	kath.	27. 7. 97	Türkheim (B.-A. Mindelheim)	Guts- und Ziegelei- besitzer
*Wolf, Eugen	kath.	3. 11. 97	Augsburg	Kaufmann

\* In den Heeresdienst eingetreten. \*\* Im österreichischen Heeresdienst.  
<sup>1)</sup> Gestorben im Mai 1916.

## IX. Klasse (Oberprima).

(Am Anfang des Schuljahres 11, am Ende 11 Schüler.)

Namen der Schüler in alphabet. Ordnung	Konfession	Geburts-		Stand und Wohnort der Eltern
		Zeit	Ort	
*Bernheim, Kurt	israel.	3. 6. 97	Augsburg	Fabrikbesitzer
*Clauß, Fritz	prot.	20. 10. 97	Plane i. Sachsen	K. Kommerzienrat und Fabrikdirektor in Augsburg
*Eber, Karl	prot.	24. 11. 96	Augsburg	Likörfabrikant
*Lembert, Hans	prot.	12. 10. 97	Augsburg	Fabrikbesitzer
*Munk, Anton	kath.	14. 7. 97	Augsburg	Kustos
Naumann, Alfred	prot.	19. 4. 97	Augsburg-Ober- hausen	Ingenieur in Augsb.- Kriegshaber
*Orthner, Ludwig	prot.	14. 11. 97	Augsburg	Hauptlehrer
*Ossenbrunner, Arm.	kath.	21. 11. 97	Augsburg	Ingenieur i. Westheim
*Preis, Hermann	prot.	8. 6. 97	Augsburg	Kaufmann
*Sörgel, Werner	prot.	30. 4. 97	Nürnberg	K. Studienrat in Augs- burg
Thalhofer, Albert	kath.	21. 6. 95	Augsburg	K. Postsekretär †

\* In den Heeresdienst eingetreten.

den „frecken“ Überfall der „Neider“ vertei-  
digen. Die beiden letzten Strophen lauten:

Wir wollen das nicht leiden  
Und schlagen kräftig drein  
Und halten ab die Räuber  
Von Weichsel, Meer und Rhein.

Soviele drob auch sterben,  
's hat weiter keine Not.  
Düнк's uns doch süß, zu leiden  
Für solches Land den Tod.

Natürlich klingt in der letzten Strophe der allseits bekannte Horaz-Vers an. Und Brechts Lieblingslehrer hatte dieses allenfalls mittelmäßige Gedichtlein eines Mitschülers bei einer Schulfeier, zu der aus Platzgründen vor allem Vertreter der Presse eingeladen waren, über alle Maßen lobend hervorgehoben. Wollte Brecht da vielleicht, in seiner Dichterehre gekränkt, einen provokativen Kontrapunkt setzen?

Ein Blick in den Jahresbericht des königlichen Realgymnasiums 1915/16: Brecht besucht die Unterprima

Denkbar wäre eine derartige Reaktion jedenfalls. Der bereits zitierte Walter Groos berichtet nämlich auch über die besondere Beziehung zwischen Brecht und seinem Lateinlehrer. Recht ungewöhnlich für die Verhältnisse in einer wilhelminischen Bildungsanstalt, habe Dr. Gebhard mit Brecht im Unterricht fast auf Augenhöhe gesprochen, habe sein „Andersgeartetein“ begriffen. Dementsprechend eifrig habe Brecht mitgearbeitet und mit seinem Lehrer beispielsweise Übersetzungsmöglichkeiten für Horaz'sche Verse diskutiert. Dabei habe Dr. Gebhard Brechts Vorschläge oft gelobt.

Dr. Gebhard und seinen Kollegen wird gerne unterstellt, sie seien beleidigt gewesen, da sie – nicht völlig zu Unrecht – den Ausdruck „Hohlköpfe“ auf sich bezogen hätten. Außerdem habe der Konrektor in den un-

ruhigen Kriegsjahren keinerlei „Insubordination“ an seiner Schule dulden wollen. Die Reaktion Dr. Gebhards, von der Walter Groos berichtet, weist jedoch in eine andere Richtung. Nicht Brechts Meinung zur Kriegspropaganda seiner Zeit erregte seinen Zorn, sondern in erster Linie der Umgang seines Lieblingsschülers mit Horaz. Und vielleicht so etwas wie Enttäuschung darüber, dass der junge Mann, der vielleicht tatsächlich das Zeug zum Dichter hatte, seiner Ansicht nach unter seinem Niveau geblieben war. Hier begriff Dr. Gebhard, wie auch mancher Klassenkamerad, das „Anderesgeartetsein“ dieses Schülers wohl nicht.

\*

Trotz seiner heftigen Polemik, die sich ja nur gegen den aktuellen Missbrauch eines Zitats richtete, war „des Imperators feister Hofnarr“ für Brecht keineswegs erledigt. Wie groß der Einfluss Dr. Gebhards und seines Lateinunterrichts auf seinen Schüler letzten Endes wirklich war, zeigt sich beispielsweise in bestimmten Eigentümlichkeiten von Brechts lyrischem Stil. Direkte Hinweise auf eine „lebenslängliche Horaz-Lektüre“<sup>14</sup>, d. h. auf die bleibende Faszination, die der antike Autor auf ihn ausübte, finden sich allerdings seltener, wie z. B. eine wiederum eher kritische Anmerkung in einem Gespräch mit Lion Feuchtwanger im Jahre 1941<sup>15</sup> oder einige Überlegungen zur Lektüre der *Episteln* in dem Gedicht *Briefe über Gelesenes* aus dem Jahr 1944<sup>16</sup>.

Bedeutsamer erscheint die Erwähnung des Horaz in der dänischen Fassung des *Galilei* (1938/39). Dort erklärt Brechts Alter Ego, der von der Inquisition zum Schweigen verurteilte Physiker Galilei, dem kleinen Mönch, er lese in diesen Tagen wieder Horaz, den dieser „verleiht einiges Gleichgewicht“. Und er zitiert sogar aus einer Übersetzung der 8. Satire, um seine Vorstellungen von Ästhetik zu veranschaulichen.<sup>17</sup> In der Berliner Fassung des Stücks (1955/56)

wird der antike Dichter in ähnlichem Zusammenhang ein zweites Mal erwähnt. In Szene 14 bittet Galilei seine Tochter Virginia, ihm „etwas Horaz“ vorzulesen, denn er fühle sich „nicht wohl genug“, um seinen wöchentlichen Brief an den Erzbischof zu diktieren.<sup>18</sup> Die Lektüre des Horaz verspricht also offenbar in Zeiten der Bedrängnis oder in belastenden Situationen Ausgeglichenheit und Entspannung.

Parallelen dazu finden sich in Brechts Biografie in den frühen 50er Jahren, als der Autor sich gerne – wie Horaz auf sein geliebtes Landgut beim heutigen Licenza in den Sabiner Bergen – in die ländliche Idylle von Buckow in der Märkischen Schweiz zurückzog, um politischen Querelen in der Hauptstadt zu entgehen und Ruhe zum Schreiben zu haben. Von hier aus bat Brecht seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann in einem Brief vom Juli 1952, sich nach einer guten Horaz-Ausgabe umzusehen.<sup>19</sup> Im gleichen Monat notiert er im *Arbeitsjournal*: „haus und umgebung in buckow ist ordentlich genug, daß ich wieder etwas HORAZ lesen kann“. Im selben Atemzug missbilligt er aber auch, dass Horaz in den *Satiren* „offenbar recht schwache Dichter ganz schamlos“ gelobt habe.<sup>20</sup>

Im folgenden Jahr entstand die an die antike Bukolik erinnernde Lyriksammlung der *Buckower Elegien*, in der Brecht unter anderem manch politisches und existentielles Unbehagen zum Ausdruck bringt. Das gilt auch für das Gedicht *Beim Lesen des Horaz*<sup>21</sup>:

Selbst die Sintflut  
Dauerte nicht ewig.  
Einmal verrannen  
Die schwarzen Gewässer.  
Freilich, wie wenige  
Dauerten länger!

Einerseits wird im Sinne eines umfassenden Trostes in schwierigen Zeiten auf die be-

grenzte Dauer der Sintflut verwiesen, andererseits folgt die erschütternde, resignative Einsicht, wie eingeschränkt die Möglichkeiten des einzelnen Menschen angesichts globaler Katastrophen sind. Ein im Ansatz ähnlicher Zwiespalt findet sich in einem Eintrag des *Arbeitsjournals* vom August 1952. Zunächst schildert Brecht mit einer gewissen Begeisterung ein idyllisches Plätzchen vor seiner Haustür: „vor meiner tür ist eine ecke, gebildet von einem demolierten gewächshaus und einer andern mauer. es gibt gras und tannen, wilde rosenstöcke an den mauern. ich habe einen dünnen wirts-gartentisch und die bank dazu aufgetrieben, mit eisernen beinen und den resten eines weißen anstrichs, sehr elegant.“ Im unmittelbaren Anschluss jedoch folgt die harsche Bemerkung: „aber die zufriedenheit des horaz mißfällt mir mehr und mehr.“<sup>22</sup>

So ganz vorbehaltlos war Brechts Verhältnis zu Horaz offenbar nie. Was mag er da wohl empfunden haben, als Elisabeth Hauptmann ausgerechnet bei der Verleihung des Stalinpreises im Dezember 1954 auf seinen Wunsch zurückkam und ihm eine wertvolle lateinische Gesamtausgabe des Horaz schenkte?<sup>23</sup> Darüber können wir nur Vermutungen anstellen.

Überarbeiteter Beitrag aus dem Jahresbericht 2006/2007 des Peutingergymnasiums Augsburg. Studiendirektor Wolfgang Leeb unterrichtet dort Deutsch und Englisch.  
wleeb@web.de

- 1 Müllereisert Otto, „Augsburger Anekdoten um Bert Brecht“; in: *Schwäbische Landeszeitung* vom 26. Januar 1949
- 2 Frisch Werner/Obermeier K[urt] W[alter], *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 88-90; vgl. im Folgenden S. 86-91
- 3 Zur Biografie von P. Sauer vgl. Hillesheim Jürgen, *Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 153-155
- 4 Wiedergabe des Zeugnisses in Frisch/Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 89
- 5 vgl. Brecht Walter, *Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 242-244
- 6 GBA 28, S. 20
- 7 Zuletzt in der *Augsburger Allgemeinen* vom 17. Mai 2011, S. 18, unter der irreführenden Überschrift „Schulverweis wegen Kritik am Krieg“; außerdem wiederholt in einer Werbeanzeige der AZ unter dem Titel „Schüler hetzt gegen Soldaten und Vaterland“, die eine ganze Reihe sachlicher Fehler enthält.
- 8 Zur Biographie Müllereiserts vgl. Hillesheim Jürgen, *Augsburger Brecht-Lexikon*, S. 122-123 sowie Kugli Ana/Opitz Michael (Hg.), *Brecht Lexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 192
- 9 vgl. Frisch/Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 44-45 und 78-83
- 10 vgl. den *Jahres-Bericht über das Königliche Realgymnasium zu Augsburg, Schuljahr 1915/1916*, S. 7
- 11 Gebhard Friedrich, *Gedankengang Horazischer Oden in dispositioneller Übersicht*. München 1891
- 12 Zum Begriff und Verfahren der *Chrië* und ihre Rolle im Aufsatzunterricht vgl. Joachim Fritzsche, *Zur Didaktik und Methodik des Deutschunterrichts. Band 2: Schriftliches Arbeiten*, Stuttgart: Klett 1994, S. 260 sowie *Der Kleine Pauly. Band 1*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1975, S. 1161; *Lexikon der Alten Welt. Band 1*. Zürich/München: Artemis 1990, S. 586; *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 2*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 1153
- 13 vgl. *Jahres-Bericht 1915/1916*, S. 34-36 sowie Frisch/Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 77-78
- 14 Knopf Jan (Hg.), *Brecht Handbuch. Band 2: Gedichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 450
- 15 GBA 27, S. 15 (*Arbeitsjournal* 8.10.1941: Feuchtwanger „finde es merkwürdig, wie die Beschreiber über die Geschichte triumphieren, wie Horaz den Augustus ‚gemacht‘ habe“)
- 16 GBA 15, S. 113-114 und 381
- 17 GBA 5, S. 66 und 246; zur Übersetzung vgl. die Anmerkung S. 397
- 18 GBA 5, S. 276
- 19 GBA 30, S. 133
- 20 GBA 27, S. 332 und 574 (Eintrag vom 15.7.52)
- 21 GBA 12, S. 315 und 450
- 22 GBA 27, S. 333 (Eintrag vom 30.8.52)
- 23 vgl. GBA 23, S. 608

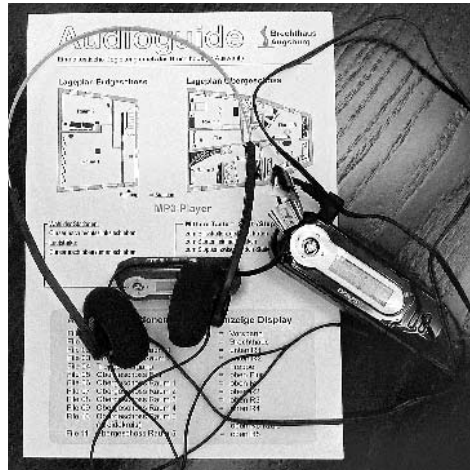
## AUDIOGUIDE IM BRECHTHAUS AUGSBURG

Der Weg von der Idee bis zum fertigen Produkt war gar nicht so kurz, etwa zwei Jahre gingen ins Land. Der Schulreferent der Stadt Augsburg Hermann Köhler wollte das Brechthaus Augsburg attraktiver für Jugendliche machen. Was lag da näher, als Schüler mit der Erstellung eines zeitgemäßen Mediums zu beauftragen?

Die Gymnasien sind ohnehin gehalten, für die oberen Klassen sog. P-Seminare (P steht für Projekt) als Wahlunterricht anzubieten, und so bot Oberstudienrätin Gertrud Hornung am Maria-Theresia-Gymnasium Augsburg ein P-Seminar zu Brecht an. Ziel war ein Brecht-Spiel sowie ein Audioguide, es nahmen teil: Kai Arczynski, Alex Barth, Katharina Dirschl, Anna Gessler, Jonathan Janczyk, Jonathan Merl, Raluca Oancea, Milena Rauner, Hüseyin Sezgin, Tobias Werner und Cornelia Wunsch.

Ein Brecht-Spiel erschien den Schülern zunächst attraktiver, jedoch erwies es sich als schwierig, es bis zur „Marktreife“ zu entwickeln. Anders der Audioguide. Gemeinsam war beiden Aufgaben, dass man sich gründlich mit Brechts Leben und Werk beschäftigen musste, um Fragen und zutreffende Antworten zu sammeln, die sich beim Besuch des Brechthauses stellen und für Schülerinnen und Schüler interessant sein können. Das Material mundgerecht zu formulieren, geeignete Sprecher zu finden und das Ganze in Studioqualität aufzunehmen – es war dann doch ein großes Unternehmen. Als Sprecher fungierten: Caren Stegelmann (Lisa), Thomas Laschky (Miro), Lukas Hollmann (Brecht).

Dass es gelang, darüber freuen sich auch Helmut Gier und Jürgen Hillesheim von der Brecht Forschungsstätte Augsburg, die das Projekt von Anfang an mit Rat und Tat



unterstützt haben. Denn das Augsburgere Brechthaus ist räumlich eng, für größere Schülergruppen schwierig zu besuchen, und als die derzeitige Ausstellung konzipiert wurde, war an moderne Medien noch nicht zu denken.

Gegenwärtig sind die Einspielungen auf MP3-Playern zu hören. Wenn Form und Inhalt auf das erwartete Interesse stoßen, hofft Schulumtsleiter Köhler einen Weg zu finden, die Aufrüstung auf Audioguides mit Museumsstandard finanzieren zu können, die mehr Komfort bieten. (mf)

## ZWISCHEN ZEITDIAGNOSE UND GENIEKULT

### Das 19. Kurt-Weill-Fest in Dessau-Roßlau unter dem Motto „Berlin im Licht“

Von Andreas Hauff

*Berlin im Licht* war ein Song, den Kurt Weill im September 1928 für die gleichnamige Werbeveranstaltung der Berliner Gas- und Elektrizitätswerke schrieb. Nach diesem Song wurde der 1980er Jahre auch ein Weill-Programm des *Ensemble modern* unter dem Wiener Dirigenten, Komponisten und Chansonier HK Gruber benannt. *Berlin im Licht* hieß jetzt das Motto des 19. Kurt-Weill-Festes in Dessau-Roßlau. Michael Kaufmann, seit 2010 Intendant, hat sich dafür entschieden, in den Jahren 2011–2013 mit Berlin, Paris und New York die drei wichtigsten biographischen Stationen des in Dessau geborenen Komponisten in den Blick zu nehmen. Dabei scheut er sich noch weniger als sein Vorgänger Clemens Birnbaum, den Weill-Anteil im Programm zu reduzieren und den Komponisten als „Türöffner“ in die verschiedensten Richtungen zu verstehen.

*Heimat Berlin* nannte sich etwa ein spannendes Programm, das die Chansonette Anna Haentjens mit ihrem versierten Klavierbegleiter Sven Selle im Kurt-Weill-Zentrum (im ehemaligen Meisterhaus Feininger) präsentierte. Es bot einen Blick auf das Berliner Kabarett-Chanson der 20er und 30er Jahre und enthielt kein einziges „echtes“ Weill-Lied, sondern nur die witzige Parodie des Surabaya-Johnny von Erich Kästner („*Du bist nicht echt, Johnny, du bist von Brecht*“). Mit Originalkompositionen vertreten waren dagegen Friedrich Hollaender, Werner R. Heymann, Willi Kollo, Misha Spoliansky, Hanns Eisler, Jean Gilbert und Edmund Nick. Es begann eher unter-

haltsam, doch analog zur politischen Entwicklung in der Weimarer Republik bekam das Programm am Ende einen ernsthaften, etwas bitteren Unterton. Eislers *Stempel-lied* („*Äußerst schnell schafft die Jesellschaft Menschen uff'n Müll*“), Hollaenders *Münchhausen* („*Ich habe auch ein Land gesehn, das will in keinen Krieg mehr gehn*“) oder Kollo *Bücherkarren* („*Wenn wir wüssten, was der Adolf mit uns vorhat ...*“) gingen manch einem Zuschauer stärker unter die Haut als erwartet.

Nicht nur von „Berlin damals“ war da die Rede, sondern das Hier und Heute klang an. Noch am Vormittag hatte in Dessau die NPD demonstriert. Wie immer in den letzten Jahren nutzten die Neonazis den Jahrestag der Zerstörung Dessaus im 2. Weltkrieg durch einen alliierten Bombenangriff zu einer Propagandaschau. Zwei junge Männer mit einem großen Kranz stolzierten vorne weg. Ihnen voran fuhr ein Wagen, aus dessen Lautsprechern der langsame Satz aus Antonio Vivaldis Violinkonzert *Der Winter* und die Ouvertüre zu Richard Wagners Oper *Rienzi* erklangen. Der Versuch, durch Verwendung abendländischen Kulturgutes seriös zu erscheinen, wirkte zumindest im zweiten Fall unreflektiert. *Rienzi* gehörte zu Hitlers Lieblingsstücken, und man kann durchaus auf die Idee kommen, Hitler habe als Politiker den in der Oper geschilderten Volkstribunen Rienzi nachgespielt – bis hin zum selbstgewählten Tod im brennenden Kapitol. Die Dessauer allerdings hatten kräftig mobil gemacht, zahlreiche Gegendemonstranten säumten den Weg.

Beim Abschlusskonzert des *Ensemble modern* mit dem Wiener Dirigenten, Komponisten und Chansonier HK Gruber am Folgetag waren aus dem alten *Berlin-im-Licht*-Programm einige unterhaltsame Weill-Nummern gestrichen. Gut hineingepasst hätte stattdessen die auf Hitler gemünzte Ballade *Cäsars Tod* aus Kurt Weills und Georg Kaisers „Wintermärchen“ *Der Silbersee*,

das noch im Februar 1933 seine Uraufführung erlebte. Gruber entschied sich hingegen gleich für einige politische Lieder von Hanns Eisler. Titel wie die *Ballade von den Säckeschmeißern* oder die *Ballade von der Wohltätigkeit* scheinen binnen 80 Jahren an Aktualität nicht verloren haben, ebenso wenig wie Weills erstaunlicher Song *Die Muschel von Margate* über das Erdöl, das die Welt in Brand setzt (er entstand 1928 für Leo Lantias Schauspiel *Konjunktur*.)

In der schrumpfenden Stadt Dessau im kriegsgeplagten Sachsen-Anhalt klingen diese Lieder noch um einiges brisanter als beim Brecht-Festival im vergleichsweise wohlhabenden Augsburg. Wer sich ein wenig in der Stadt umsah am Rande des Festes, stieß nahe dem Rathaus auf die Dokumentation eines Jugendprojektes vom Sommer 2010. Einer der Teilnehmer der *Internationalen Sommerwerkstatt 2010 „Jugend baut Zukunft“*, der Tscheche Martin Kříž, beschreibt die Stimmung unter jungen Leuten in Dessau-Roßlau so: *„Du bist im wiedervereinigten Deutschland geboren. Trotzdem bist du aus dem Osten. Langsam hast auch du begriffen, was deine Eltern meinen, wenn sie sagen: Das wird hier nichts mehr. Hier stirbst du blöd und einsam. Abhauen ist nicht deine Entscheidung. Abhauen ist eine Massenbewegung. Du musst hier weg.“* Die von der Stiftung Bauhaus Dessau mit getragene *Sommerwerkstatt* setzte mit praktischen Arbeiten im öffentlichen Raum Kreativität gegen Resignation. Projektleiterin Elisabeth Kremer fasste ihre Erfahrungen mit den Worten zusammen: *„Veränderung ist machbar. Raum gibt es genug, Materialien auch. Zu investieren ist vor allem die eigene Energie und Zeit.“* Und sie zitiert eine litauische Teilnehmerin: *„Du musst dein ganzes Herz an die Arbeit geben, wenn du etwas erreichen willst.“*

Noch gibt es in Dessau-Roßlau viele „Kulturarbeiter“, die mit ganzem Herzen dabei sind. Und es hat den Anschein, als laufe

ein Großversuch mit ungewissem Ausgang: Kann es gelingen, die Identität einer Stadt und einer Region postmaterieell zu definieren? Kann man über Kultur Identifikation stiften, Abwanderung stoppen, Arbeitsplätze schaffen? Wie es um die Zukunft der Dessau-Roßlauer Kulturlandschaft bestellt ist, ist noch offen. Im Vorjahr hatten die „Blut-und-Tränen-Liste“ des Oberbürgermeisters und die darauf folgenden Demonstrationen beim Weill-Fest für erhebliche Nervosität gesucht. Diesmal herrschte vor den Landtagswahlen die gespannte Ruhe des Abwartens. Der Schlüssel für die Zukunft liegt nun bei der amtierenden neuen Landesregierung. Andreas Hillger, Kulturredakteur der *Mitteldeutschen Zeitung*, verwies am Tag der NPD-Demonstration auf zwei wichtige Aspekte: Das Weill-Fest sei *„eminent politisch – auch deshalb, weil seine Entstehung mit der Besinnung der Dessauer auf ihre Lokalgeschichte nach der Wende verknüpft ist.“* Und es gehe *„um einen zentralen Knotenpunkt in einer Kulturstadt, der mit festen Größen wie der Stiftung Bauhaus und dem Anhaltischen Theater, aber auch mit kleineren Partnern wie dem Technikmuseum Hugo Junkers oder dem Kiez-Kino vernetzt ist.“* Diese Institutionen, so Hillger, *„brauchen und befördern sich gegenseitig. Und wenn eine von ihnen wegbrechen sollte, würde dieses Netz der Stadt auseinanderfallen.“* Thomas Markworth, Präsident der Kurt-Weill-Gesellschaft, empfindet die Reaktionen auf die „Blut-und-Tränen-Liste“ als ermutigende Erfahrung. Sie hätten gezeigt, dass es *„so etwas wie eine Kulturlobby in dieser Stadt gibt.“*

Dass das Anhaltische Theater Weills seltenen Opern-Erstling, den expressionistischen Einakter *Der Protagonist*, mit Leoncavallos populärem *Bajazzo* (italienisch *I Pagliacci*) koppelte, war zunächst einmal eine geschickte Kombination von Bekanntem und Unbekanntem. So kann der *Protagonist* auch nach dem Weill-Fest gut im Spielplan bleiben. Darüber hinaus steht



der am 27.3.1926 in Dresden uraufgeführte Einakter, dessen Wirkung die Zeitgenossen damals immerhin mit Alban Bergs *Wozzeck* verglichen, im Kontext damaliger Open-spielpläne. Wahrscheinlich war schon Georg Kaisers Schauspiel *Der Protagonist*, das der Oper nur wenig verändert als Libretto diente, eine Reaktion auf das *Bajazzo*-Sujet. Dort tötet bekanntlich Canio, Chef einer vierköpfigen Schauspieltruppe, seine Frau Nedda während einer Aufführung – aus Eifersucht wegen ihrer Affäre mit einem Unbekannten, dessen Identität sie nicht preisgibt.

Weills und Kaisers *Protagonist*, ebenfalls Chef einer vierköpfigen Schauspieltruppe (diesmal im Shakespeare-England), fällt ähnlich aus der Rolle, wenn er während einer Probe seine Schwester umbringt. Der hypernervöse, genialische Darsteller braucht seine Schwester nämlich, um den Kontakt zur Realität nicht zu verlieren. Man kann, wie André Bückner, regieführender Intendant des Anhaltischen Theaters, in dieser Konstellation eine inzestuöse Beziehung finden. Zwingend ist das nicht. In jedem Falle aber hat diese Schwester seit einiger Zeit einen Liebhaber. Wissend um die psychische Labilität ihres Bruders, nutzt sie die Probe einer heiter-deftigen Ehebruchs-Pantomime, um ihm die Neuigkeit mitzuteilen. Als sie ihm kurze Zeit später den Geliebten persönlich vorstellen will, hat der Auftraggeber, ein Herzog, wegen der Ankunft eines hohen Geistlichen inzwischen ein Stück mit tragischem Ausgang bestellt. Und während der *Protagonist* mit seinen Leuten spontan die Umkehr des heiteren Sujets improvisiert, steigert er sich so sehr in die Rolle des eifersüchtigen Ehemanns, dass er im Affekt schließlich die eigene Schwester ersticht, als sie ihm frohgemut ihren Freund vorstellen will.

Die Oper schließt allerdings nicht mit diesem veristischen Knalleffekt, sondern einem eigenartigen Epilog: Der *Protago-*

nist wendet sich an die Tatzeugen mit den Worten: „*Geht – und richtet eurem Herrn aus, dass er mich bis zum Abend der Verfolgung entzieht: Er würde mich um meine beste Rolle bringen, die die Unterscheidung zwischen gespieltem und echtem Wahnsinn nicht mehr zulässt. Es muss für Bischof und Herzog ein Genuss sein, mir zuzusehn.*“ Der *Protagonist* ist also dem traditionellen Geniekult des 19. Jahrhunderts verfallen, der im Expressionismus noch einmal zur Blüte gefunden hatte. Vielleicht verbirgt sich in dieser Schlusswendung Georg Kaisers Erschrecken über seine eigene Entwicklung. Er hatte 1920 in München aus Geldnot das Mobiliar einer von ihm angemieteten Villa verpfändet und verkauft und war deswegen angeklagt und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden. In seiner Verteidigungsrede vor Gericht hatte er sich u. a. zu den folgenden Sätzen verstiegen: „*Ich halte mich für einen exorbitanten Ausnahmefall. Auf mich ist das Gesetz nicht anwendbar.*“

Weill geht mit dem Szenario sehr bewusst um. Während die vielstimmig polyphone Partitur der Haupthandlung expressionistisch aufgeladen erscheint wie beim frühen Hindemith, steht die heitere Pantomime in einem leicht grotesken neoklassizistischen Tonfall, der an Strawinsky erinnert. In der tragischen Pantomime mischen sich zum Ende hin beide Stile. Diese musikalische Ebene wird noch mit einer Art instrumentalem Theater kombiniert, denn das zwölfköpfige Bläserorchester des Herzogs wechselt im Verlauf der Handlung den Platz zwischen Bühne und Orchestergraben. Nach dem gewaltsamen Tod der Schwester tritt eine unheimliche Ruhe ein, die Celesta beginnt zu ticken wie eine Uhr, und dann singt der *Protagonist* sein Nachwort im gefühlgeladenen Stil einer veristischen Oper. Während der unglückliche Held also glaubt, den Gipfel seiner genialen Darstellerkunst erreicht zu haben, zeigt Weill in seiner Musik, dass der Mann einem Klischee verfallen ist.

Ähnlich wie schon sein Kompositionslehrer Ferruccio Busoni stand Weill dem Verismo sehr distanziert gegenüber. Und schon in seinem berühmten *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* hatte Busoni 1907 notiert: „So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuss zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller ‚spiele‘ – er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.“ Zu Brechts epischem Theater ist es da nicht weit, und trotz der noch sehr auf weite Strecken durchkomponierten und teilweise aufgewühlten, beinahe überladenen Musik spürt man, dass die Zusammenarbeit mit Brecht ab 1927 für Weill ein konsequenter Schritt war. Der besondere theatralische Reiz des *Protagonisten* liegt darüber hinaus im scharfen Gegensatz von Tragödie und Komödie, von Kunstsanspruch und Routine. Mit seinen drei Schauspielern, schlagfertigen und witzigen Profis, geht der Protagonist resolut und routiniert um. Der Schwester gegenüber aber eröffnet er schwärmerisch sein Inneres. Ähnlich zwiespältig dürfte es damals in vielen sensiblen Künstlerseelen ausgesehen haben, die sich hin- und hergerissen fühlten zwischen den Nachwehen des Expressionismus und dem Herausziehen der Neuen Sachlichkeit.

Es ist gar nicht leicht, die langen Pantomimen lebendig genug auf die Bühne zu bringen. André Bückler, seiner Choreographin Gabriella Gilardi und den ausgezeichneten Darstellern Cezary Rotkiewicz, Christian Most und Anne Weinkauff gelang das unter geschickter Ausnutzung des weiten Bühnenraums beachtlich gut. Dass die Regie die Verwirrung des Protagonisten am Ende der 2. Pantomime illustrierte, indem die drei Schauspieler eine Perücke mit der Frisur

der Schwester aufsetzten, nahm der Szene allerdings etwas die Spannung. Bückler verzichtete auch auf die Wanderung der Bläser und ersetzte die herzoglichen Musikanten durch junge Statisten mit Spielzeuginstrumenten. Sie stammten aus dem Kinderchor, der seinen eigentlichen Auftritt im *Bajazzo* hat. Mit Erfolg hat sich die Regie überhaupt um die Verklammerung der beiden Opern bemüht. Ein kleiner, als Tod kostümierter Statist sticht zu Beginn des *Protagonisten* das Messer in die Bühne, mit dem beide Frauen dann in nahezu identischer Bühnenposition ermordet werden. An Ende beschließt der kleine Tod mit seiner Verbeugung auch den *Bajazzo*. Der komödiantische Geist der heiteren Pantomime im ersten Stück findet im zweiten seine ironische Korrespondenz, wenn beim feierlichen Kirchgang Männer und Frauen mehrfach die Partner wechseln.

Oliver Proskes Bühnenbild wartet im *Protagonisten* mit witzigen Details auf, und durch das Herunterklappen einiger Bauelemente wird aus dem großen Wirtshaussaal nach der Pause eine Kleinstadt-Silhouette. Anrührend und mit starker stimmlicher Ausstrahlung sang Iordanka Derilova die beiden weiblichen Hauptrollen. Dass sich Angus Wood als Protagonist und Sergey Drobyshevskiy als Canio, beide sehr eindrucksvoll, den männlichen Affekttäter teilten, erschien logisch. Beide Parteien sind sehr fordernd und zielen zudem auf verschiedene Publikumsreaktionen – distanziertes Erschrecken im einen, beklommenes Mitfiebern im andern Fall. Auch darstellerisch setzte sich die Verklammerung beider Opern fort: Wiard Witholt spielte die beiden Liebhaber der ermordeten Frauen. Ulf Paulsen übernahm im *Protagonisten* den unwirschen und misstrauischen Wirt, im *Bajazzo* den intriganten Tonio, David Ameln war bei Weill ein nüchterner Haushofmeister, bei Leoncavallo ein nichtsahnend-hilfloser Peppe. Auch die übrigen Darsteller einschließlich des von Helmut Sonne ein-

studierten Opernchors überzeugten rundum. Unter Generalmusikdirektor Antony Hermus spielte die Anhaltische Philharmonie mit Präzision, Farbenreichtum und Ausdruckswillen, wie man sie an größeren Häusern nicht besser erwarten würde.

Einen spannenden Seitenblick auf zwei Zeitgenossen von Weill und Brecht tat das Festival mit Edmund Nicks und Erich Kästners Radio-Stück *Leben in dieser Zeit* (mit dem Untertitel „Lyrische Suite in 3 Sätzen“), das als Gastspiel der Staatsoperette Dresden im Anhaltischen Theater zu erleben war. Kästner war 1929 mit einem Hörspielentwurf an die Schlesische Funkstunde Breslau herangetreten. Edmund Nick (1891–1974) war damals musikalischer Leiter des schlesischen Senders. Nick und sein Intendant Fritz Walter Bischoff wollten den Auftrag zur Komposition an den radiointeressierten und nach dem Erfolg der *Dreigroschenoper* schon prominenten Weill vergeben. Weill, damals noch nebenberuflich als Journalist für die Radiozeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* tätig, war mit anderen Arbeiten ausgelastet und riet Nick, das Stück selbst zu komponieren. Das fertige Hörspiel hatte einen solchen Erfolg, dass Nick 1931 eine Konzert- und eine Bühnenfassung anfertigte, die an vielen deutschen Theatern gespielt wurde.

Formal ist *Leben in dieser Zeit* eine Kantate für Chor, Solisten und Orchester, inhaltlich ein lebendiges Kaleidoskop aus der Sicht eines kritischen Moralisten. Hier geht es nicht um Götter und Heroen wie in Wagners *Ring*, nicht um Bettler und Gangster (wie in der *Dreigroschenoper*), nicht um „einfache Holzfäller aus Alaska“ (wie in *Mahagonny*), sondern um ganz einfache Durchschnittsmenschen aus der Großstadt. Erik Rosenfeld schrieb am 21.1.1931 sehr treffend in der *Wiener Arbeiter-Zeitung*: „Der Held des Werkes heißt Kurt Schmidt und ist einer aus dem Heer der Millionen, die in den Büros der Großstädte an staubige

*Schreibtsche gefesselt sind, die ihr Leben mit dem Zusammenrechnen von Zahlen verbringen, die abgestumpft werden gegen die Leidenschaften, weil seinen Leidenschaften nur leben darf, wer Geld hat, die abgestumpft werden gegen die Natur, weil die Natur nur genießen darf, wer Geld hat.*“ Chor, Solisten und Orchester der Staatsoperette spielten, sangen und sprachen unter der Leitung von Ernst Theis in sehr authentischem Tonfall. Als Solisten besonders hervorzuheben sind Christian Grygas als Kurt Schmidt und Elke Kottmair als Chansonette.

Interessanterweise klingen in der Partitur musikalische Stilebenen an, deren sich Weill erst später bediente. Man findet den melancholischen Tango, wie ihn Weill zunehmend benutzte, den Chanson-Tonfall, den er im Pariser Exil kultivierte, aber auch schon den amerikanischen Stil der ersten Musicals *Johnny Johnson* und *Knickerbocker Holiday*. Sogar das lärmende Großstadt-Szenario der Broadway-Oper *Street Scene* kündigt sich als Idee bei Nick schon an. Der besondere Charme von *Leben in dieser Zeit* liegt musikalisch und textlich wohl in seiner fast fotografischen Nähe zu den Zeitgenossen von 1930. Sie ähneln den heutigen in vieler Hinsicht. Kästners Behauptung, dass viele Menschen an Stelle des Herzen ein Telefon tragen, erscheint im Zeitalter des Mobiltelefons sogar noch aktueller als damals. Allerdings geht die Perspektive, die Kästner am Ende bietet, über einen gut gemeinten, aber etwas ratlosen Durchhalte-Appell an seine Mitmenschen kaum hinaus. Verfremdung und Stilisierung auf der Bühne, wie Brecht und Weill sie praktizierten, erlaubten da eine klarere Zeit- und Gesellschaftsdiagnose.

Andreas Hauff ist Musikjournalist in Mainz  
ahauff@herzog-hauff.de

## GEHÖRT BRECHT DIE ZUKUNFT?

Zu einer Aufführung der „Heliga Johanna från slakthusen“ in Göteborg

Von Fritz Joachim Sauer

Das 2003 erschienene Buch des Kopenhagener Literaturwissenschaftlers Rikard Schönström gilt als erste umfassende schwedische, werkimmanente Studie zu Brechts Werk: „*En försmak av framtiden. Bertolt Brecht och det konkreta*“ – *Ein Vorgeschmack der Zukunft. Brecht und das Konkrete*). Ein Brecht der Zukunft jenseits der Ideologien? Schönström weist an vielen Beispielen nach, wie des Dichters „kontradiktorische Position in ein und derselben szenischen Geste zum Ausdruck kommt“. Dies gefährde jeden ideologischen Systembau, aber nicht, weil der Verfasser eine „humanistische“ oder postmoderne ironische Attitüde anlege, sondern weil er „so übertrieben dogmatisch“ (= in der Zeichnung der ökonomischen Vorgänge schematisch) verbleibt. Die Zukunft des Brechtschen Theaters sozusagen aus dem Widerspruch zu sich selbst resultierend? Wir befänden uns an der Schwelle zu einer „vollkommenen offenen und ungewissen Zukunft“ (Rezension im Dreigroschenheft 4/2004 S. 50-51).

Wie sieht es heute, 7 Jahre später, mit dieser Prognose aus?

Die in Schweden Jahrzehnte lang tonangebende Vorherrschaft der Sozialdemokratie ist seit einigen Jahren gebrochen und scheint bis auf Weiteres nicht wiederherstellbar – die Folge eines Verschleißes zu Klischees verkommener Ideologie? Ist die Gesellschaft auf dem Wege in bürgerliche Konformität, mit einer populistischen Rechtspartei (SD, Sverigedemokrater) am Notausgang ... ?

Wie wirkt sich dieser Umbruch auf die Re-

zeption von Brechts Theater aus? Was hat Brechts Marxauslegung uns heute zu sagen, in einer Zeit der Klimakrise, Terrorismus, Fremdenfeindlichkeit und Finanzkrise?

Wir befragen dazu eine Reihe von Rezensionen der Aufführung im Volkstheater Göteborg in diesem Frühjahr. Aussagen über die artistischen Merkmale, Leistungen der Schauspieler verbleiben dabei im Hintergrund, sie sind für deutsche Leser ohnehin nicht so recht nachvollziehbar. Nur soviel: Lediglich eine von acht Rezensionen meldet ästhetische Vorbehalte an.

Kann die folgende aussagekräftige Blütenlese Aufschlüsse über Brecht und das politische Theater und das Wechselspiel von Ideologie und Ästhetik geben?

Dass die Regisseurin Melanie Mederlind Brecht besser verstanden habe als Brecht sich selbst, ist das abschließende Urteil der großen Abendzeitung *Expressen*. Begründung: Die Inszenierung erreiche eine „optimal erneuerte Aktualität im Zusammenhang mit der noch nicht beendeten Finanzkrise“, der schwersten seit 1929.

Im konservativen SvD (Schwedisches Tageblatt) stoßen wir auf die Aussage: Wenn Brecht die Möglichkeit hätte, diese Aufführung zu erleben, wäre er „betrübt“ gewesen. Nicht weil die Aufführung schlecht wäre – sie sei magnifik – sondern weil der Zustand in der Welt dafür sorgt, dass sein Bild vom Kapitalismus hochaktuell ist. Mittels postmoderner V-Effekte werde die Notwendigkeit von Kampfbereitschaft verdeutlicht. Johanna versucht sich im Fechten, doch die Klinge „schwingt in der leeren Luft, der Untergang ist nahe“. Die kapitalistischen Fleischspekulanten Graham, Meyers und Cridle bilden als Kontrastfiguren einen Slapstick aus Karikaturen, eher „sommambul introvertiert als dämonisch“ (*Göteborgs-Posten*).

Eine schwarze Messe – im Hinblick auf die wiederkehrenden Choreinlagen mit 40 Mitgliedern – über die Macht und Ohnmacht in der Gesellschaft, lautet die Rubrik der Theaterzeitschrift *Nummer*.



„Die Schlusszene mit einer vollgeschnittenen, zerknirschten und sterbenden Johanna im Zentrum, überstimmt vom Chor, ist eines der mächtigsten Theaterfinale, das ich je erlebt habe“ (Nils Schwartz, *Expressen*).

Sogar die Internationale mit ihrem verhaltenen Tempo wird „in der gebotenen Einrahmung vergeistlicht“, das Spiel der Hauptdarstellerin Sanna Ingerma Nilsson gibt sich „sakral und einzigartig schön“: *Hallandsposten*. Auch der Rezensent der größten schwedischen Tageszeitung *Dagens Nyheter* setzt sich mit der musikalischen Begleitung auseinander, die Internationale gleiche mehr einer Trauermusik als einem Kampfgesang. Er will die Inszenierung Agitprop, besser noch „agitsakral“ nennen. Deren Botschaft: Gewalt sei eine Notwendigkeit für eine echte „menschlichere“ Gesellschaftsveränderung (mit Blick auf die Situation in Nordafrika). Damit erlebe Revolutionsromantik ihr Comeback.

Ein „Grundkurs in Kapitalismus“, rubriziert *Aftonbladet* die Aufführung, in der Verzweigung über den Status Quo deutlich wird, wo die, welche sich unten befinden, dort festgehalten werden und die „da oben“ dort verbleiben, was sich wie ein SOS durch die Vorstellung zieht. Musik und das Szenarium aus „sorgfältig aufgerichteten, rauen Industrieränden wechseln zwischen metaphysischen Licht und Düsternis“. Der Gesamtverlauf auf der Bühne sei auf dem Weg zu einer Abrechnung mit Gott und allem

Jenseitigen und „keineswegs nur mit dem Marxisten und Dramatiker Brecht“.

Nicht unerwartet bejaht am eindeutigsten die Zeitschrift des größten Gewerkschaftsverbundes LO („Landesorganisation“) die Zukunftsträchtigkeit des Brechtschen Werkes unter der Überschrift „Welchen Wert haben wir Arbeiter eigentlich?“ Johanna ermahne uns, zu reflektieren, „der gute Gedanke müsse von Handlungen gefolgt werden. Unregulierter Kapitalismus hat noch nie gute, gleichwertige Gesellschaften erbaut. Der gemeinsame Kampf ist notwendig, auch wenn er nicht gelingt“. Die Marktwirtschaft sei „Geißel und Motor unserer Zeit“.

*Göteborgs-Posten* will geltend machen, dass der Zeitpunkt für die Aufführung schlecht gewählt sei, jetzt wo die „Ökonomie wieder aufwärts weise und dem Kapital „erneut gnädig“ sei. Mit ihrem „Hyperformalismus“ besitze diese Aufführung allzuviel vom Charakter eines Blendwerks, ihre „Formsprache droht der Vorstellung mit Leblosigkeit“. Es sei schade um die schönen Ambitionen. Womit unausgesprochen die Bedeutung der Intentionen der Stückes bestätigt wird?

Summa summarum: Die Antwort auf die eingangs gestellte Frage, wie weit die Zukunft Brecht gehöre, bleibt den geneigten Lesern überlassen.

fritzsauer@bredband.net. Das Foto zeigt Sanna Ingerma Nilsson (© Folkteatern Göteborg)

## BERTOLT BRECHT UND AWNI KAROUMI

Erinnerung an einen großen  
irakischen Regisseur, verstorben am  
27. Mai 2006 in Berlin

Von Najat Essa Hassen

In der arabischen Theaterwelt gilt der irakische Regisseur Awni Karoumi (1945 Mosul – 2006 Berlin) als einer der Wenigen, die Brecht und dessen episches Theater in Deutschland studiert und weiter in der Heimat praktiziert haben. Nachdem er sein Theaterstudium in Deutschland absolvierte (MA. 1969, Dr. phil. 1976), kehrte er in den Irak zurück und praktizierte seine Erfahrungen und das Konzept des epischen Theaters in Irak: Er nahm sich vor, die arabische volkstümliche Kunst durch Brechtsche Texte neu zu etablieren. Da Brechts Theater für arabische Regisseure die Freiheit des experimentellen Theaters und Innovation bedeutet, entdeckte Awni Karoumi eine enge Beziehung zwischen dem Brechtschen Theater und der arabischen Wirklichkeit. Dieses Theater stellt Themen dar, die die arabische Welt berühren, wie z. B. die Bekämpfung der Armut und Ungerechtigkeit, die Darstellung des Klassenkampfes und die Betonung der politischen und wirtschaftlichen Unabhängigkeit. Fast alle Stücke Brechts behandeln diese Themen.

Mit seinem Theater versucht Karoumi, die arabische volkstümliche Wirklichkeit durch Brechts Stücke darzustellen. Dabei verleiht er den Ereignissen und den Figuren volkstümliche Eigenschaften, die der arabischen Tradition angehören.

1978 wählte Karoumi Brechts „*Leben des Galilei*“, um es auf der irakischen Bühne zu bringen. Die Wahl dieses Stückes erfolgte nicht spontan, sondern weil es ein zeitgenössisches Theater ist, das den Konflikt



Dr. Awni Karoumi (Foto: awni-karoumi.tecnet.de)

zwischen Entwicklung und Rückschritt darstellt. Diese Idee ist der arabischen Welt nicht fremd, besonders weil diese Welt fast denselben Konflikt gegenüber der rückschrittlichen Gesellschaft und der fehlerhaften Politik erlebt. Bei Karoumis Inszenierung von *Galilei* war das Bühnenbild sehr „arm“, aber gleichzeitig ausdrucksvoll. Karoumi entfernte sich von der Historie, konzentrierte sich aber auf die Art und Weise der Darstellung der Wirklichkeit auf der Bühne. Bei dieser Inszenierung hatte der Song eine doppelte Funktion. Einmal verfremdet er die Ereignisse, ein andermal betont er ihre Unabhängigkeit voneinander. Brechts und Karoumis *Galilei* beantwortet die Frage: Warum muss man auf seine Überzeugung verzichten? 1978 erhielt Karoumi einen 1. Preis für die Produktion von „*Das Leben des Galilei*“ auf dem Universitätsfestival in Mosul.

Ein anderer Grund für Karoumis Interesse an Brecht liegt darin, dass er in Brechts Stücken eine Kontroverse sah. Denn diese Stücke werden den Wunsch des Zuschauers wecken, mehr zu lernen, um die Widersprüche der Wirklichkeit und die Gefahren der Zukunft enthüllen zu können. Dazu greift Brecht zu künstlerischen Mitteln, die

es ihm ermöglichen, diese Gedanken gut und kurz darzustellen.

Awni Karoumi inszenierte 1980 in Bagdad, an der Akademie der schönen Künste, Brechts *Die Gesichte der Simone Machard*. Diese Inszenierung galt damals als die „erste moderne irakische Bekanntschaft mit Brecht“, obwohl schon vorher Brechtsche Stücke von dem irakischen Regisseur Ibrahim Jalal aufgeführt wurden. Was Karoumis Inszenierung kennzeichnete, war, dass Karoumi Brecht aus moderner irakischer Sicht behandelt hatte.

In 1985 fand in Bagdad Karoumis Inszenierung von *Der gute Mensch von Sezuan* statt. Diese Inszenierung war eine sehr spannende Theateraufführung, in der Karoumi viele Hindernisse überschritten hatte, um die irakische Mentalität zu berühren. Da die Idee der Vielzahl von Göttern in der islamischen Welt völlig abgelehnt wird, verwandelt Karoumi Brechts „Götter“ in alte irakische Großeltern, die nach dem guten Menschen suchen. Karoumi ließ diese Menschen in sumerischen, babylonischen und assyrischen Gewändern und entsprechendem Benehmen darstellen. Eine weitere Änderung war, dass Karoumi im Stück den Flieger in einen Taxifahrer verwandelte. Dieser versucht Geld zu bekommen, um ein Taxi zu kaufen. Das war damals der Traum der meisten irakischen Jungen. Da der Anbau von Tabak im Nordirak noch existiert, wies Karoumis Bühnenbild auf ein Dorf im Nordirak hin. Damit nähern sich die Ereignisse des Theaterstückes dem irakischen Bewußtsein. Im Stück sah der irakische Zuschauer seine Wirklichkeit, das irakische Leben aller gesellschaftlichen Schichten. Karoumis Inszenierung war voll von Symbolen arabischer Tradition. Die Musik war gemischt, populäre und moderne Musik.

Im selben Jahr inszenierte Awni Karoumi Brechts *Der Jasager und der Neinsager* auf der Bühne der Akademie der schönen Kün-

ste in Bagdad. Obwohl alle Schauspieler Studenten waren, die noch nicht fertig mit dem Studium waren, haben sie ihre Rollen erfolgreich gespielt. Das gewann eine große Resonanz in der irakischen Pressewelt.

Im Allgemeinen konzentrierte sich Karoumis Regie auf Brechts Verfremdung und deren Mittel, wie z. B. Erzähler (verwandelt in einen arabischen Hakawati), arabische Songs, Kostüme und Tänze, arabisches traditionelles Bühnenbild u. a. Auf die Frage, wie Karoumi Brechts Konzept erfasst hat, können wir mit folgenden Punkten antworten:

1. Um das Konzept des epischen Theaters zu realisieren, konzentrierte sich Karoumi auf die technischen Mittel dieses Theaters, wie z. B. Bühnenbild, Geste und Körperbewegungen, Musik u. a. Dabei griff Karoumi zu einer besonderen Art der Verfremdung. Er fügte arabische Eigenschaften in die Brechtschen Figuren ein. Er versuchte immer, nicht nur die europäischen Figuren zu arabisieren, sondern sie auch in die Nähe des arabischen Zuschauers zu bringen.
2. Karoumi behandelte den Brechtschen Text aus einer nicht-traditionellen Sicht, indem er die epischen Mittel der Darstellung, wie z. B. Lieder, Masken, Projektionswände und Erzähler, betonte. Außerdem konzentrierte er sich auf die Historisierung der Ereignisse und die Verwendung von Dokumenten als Teil des Textes.
3. Um ein gegenseitiges Verständnis zwischen dem Betrachter und dem Brechtschen Text zu schaffen, verzichtete Karoumi auf das traditionelle Gebäude „Theater“; statt dessen benutzte er die normalen Plätze des Alltags, wie z. B. Arbeitsstätten (Büros, Schulen, Fabriken usw.), Häuser, offene Straßen u. a. als Schauplätze für seine Inszenierungen.

4. Die Auswahl bedeutender Stücke, welche aktuelle Ideen darstellen und das Bewusstsein des irakischen Zuschauers entfalten, auch wenn diese Stücke ein historisches Thema behandeln.

Erfolgreich konnte Karoumi Brechts Stücke in die irakischen Wirklichkeit integrieren, weil der irakische Zuschauer seine eigenen Probleme und seine eigene Realität auf der Bühne sehen konnte. Neben Brechts Stücken inszenierte Karoumi etwa 70 Theaterstücke verschiedener arabischer und europäischer Schriftsteller. Karoumis Leistungen wurden mehrmals geehrt. Karoumi erhielt 1980 in Bagdad den Titel „Bester irakischer Regisseur“. 1987 ehrte ihn das Karthago Festival in Tunis mit dem 1. Preis für die Regie von „*Melodie des Schaukelstuhls*“. Zudem erhielt er die Silbermedaille für 25jährige Theaterarbeit im Irak. 1991 bekam Karou-

mi eine Goldmedaille als Anerkennung der avantgardistischen Theaterschaffender beim Karthago Festival in Tunis. Es folgte 1999 eine Ehrenurkunde für die Regie des Stückes „*Die Etagen*“ beim Festival der Dichtung in Bahrain. Kurz vor seinem Tod wurde Awni Karoumi vom Brecht-Archiv in Berlin als „Der Vermittler der Kulturen“ bezeichnet.

Dr. Najat Essa Hassen hat 2010 in Berlin die Untersuchung *Brecht-Rezeption im Irak, in Syrien und Ägypten seit den sechziger Jahren bis 2008* veröffentlicht. Sie lebt in Bagdad. najaat\_2003@yahoo.com



### „Unrecht gewinnt oft Rechtscharakter einfach dadurch, dass es oft vorkommt“

Bertolt Brecht

Die IG Metall vertritt die Interessen von über 25.000 Mitgliedern in Augsburg Stadt und Land.

Die IG Metall Augsburg

- arbeitet eng mit den betrieblichen Interessenvertretungen zusammen,
- unterstützt in schwierigen Lebenslagen,
- vertritt ihre Mitglieder bei allen Fragen im Arbeits- und Sozialrecht,
- und setzt sich aktiv in Wirtschaft, Politik und Betrieb für gerechte und soziale Arbeits- und Lebensbedingungen ein.

**Starke Leute in einer starken Organisation.  
Jetzt mitmachen!**

IG Metall Augsburg,  
Am Katzenstadel 34, 86152 Augsburg  
[www.igmetall-augsburg.de](http://www.igmetall-augsburg.de)



Augsburg

„Damit können wir uns nicht zufrieden geben.

Darum setzen wir uns als IG Metall täglich für gute und faire Arbeits- und Lebensbedingungen ein“

**Jürgen Kerner**

1. Bevollmächtigter  
IG Metall Augsburg



# KIRSCHBLÜTE IN KOREA MIT BRECHTS „AUFSTIEG DES ARTURO UI“ UND VIELEM MEHR

von Jan Knopf

Der Flieger sollte eigentlich in Incheon, auf dem neuen blitzblanken Superflughafen von Seoul, pünktlich landen, als er trotz bereits ausgefahrener Fahrwerke noch einmal durchstartete, diese wieder einfuhr und eine große Runde über das Meer und die blühenden Kirschbäume an den Ufern drehte, ehe er wieder, diesmal mit Erfolg, zur Landung ansetzte. Es war später Vormittag, die Sonne strahlte und maßlos war das Wachstum des Frühjahrs, was uns womöglich entgangen wäre, hätte der Airbus gleich aufgesetzt. Der Chef des Brecht-Zentrums Korea, Won-Yang Rhie, empfing mich erleichtert; hatte er doch befürchtet, auch ich hätte aus Furcht vor möglichen Verstrahlungen aus dem nicht fernen Japan meine Einladung abgesagt, wie es zum Ärger der Gastgeber in nicht wenigen Fällen geschah.

Es ist schon merkwürdig, die Deutschen meinen immer noch, Korea liege außerhalb der Welt, obwohl sie tagtäglich koreanische High-Tech anwenden, die übrigens inzwischen besser als unsre ist. Dass die Koreaner sich für Brecht, ausgerechnet Brecht, interessieren könnten, glauben mir die Leute erst, wenn ich handfeste Beweise vorlege, und dies obwohl ich schon seit 20 Jahren zu verbreiten suche, dass gerade dieser Autor im Zuge der erfolgreichen demokratischen Selbstverständigung des durch Diktaturen, japanische Unterdrückung und zahlreiche Kriege gebeutelten Volks eine (gar nicht geringe) Rolle gespielt hat (und ich indirekt mit meinem in diversen Nachdrucken verbreiteten *Brecht-Handbuch* auch), weil über seine mehrdeutigen poetischen Texte Widerstand und Kritik listiger zu leisten waren als mit politischen Parolen. 1988 war es so weit. Das Verbot, Brecht zu spielen und zu lehren, war gefallen, und also sorgte Won-Yang Rhie für

die erste sensationelle Brecht-Aufführung in Seoul mit der *Dreigroschenoper*. Rhie erhielt übrigens für seine Verdienste um die deutsch-koreanische Verständigung, konkret für die Erarbeitung eines voluminösen Wörterbuchs und seine Brecht-Übersetzungen, das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

Auch kaum zu glauben: Angesagt waren dieses Jahr ein *Bertolt Brecht ± Heiner Müller Fest*, das vom 1. April bis zum 10. Juli in Seoul mit fünf Inszenierungen gefeiert wird, und ein internationales Symposium an der führenden Seoul National University (SNU) mit dem Titel *Brecht-Woche 2011 SNU mit Jan Knopf (ABB Karlsruhe)*, das vom 14. bis 18. April stattfand. Gemeinsame Veranstalter sind das Goethe-Institut Korea, die SNU, der Art Council Korea, das Brecht-Zentrum Korea sowie die Street Theatre Troupe (STT). Angeregt sind die Aktivitäten durch den Riesenerfolg der Veranstaltungen zum 50. Todestag Brechts 2006, nun erweitert um den Schüler und Widersacher Brechts Heiner Müller (deshalb: ±) mit seinen Stücken *Quartett* und *Hamletmaschine* sowie um einen weiteren modernen deutschen Dramatiker, der in der Brecht-Tradition steht, Marius von Mayenburg mit seiner Komödie *Der Hässliche* (2007). Alle Inszenierungen erfolgen durch die STT im Guerrilla Theater mitten in Seoul, genauer gesagt, in dem Stadtteil der Stadt, in dem sich nicht weniger als 50 Theater befinden, was die Theaterleidenschaft der Südkoreaner bestätigt. Der Obertitel des Festivals lautet angesichts der prekären Weltlage: *Das Theater stellt Fragen an die Realität*, und dies mit Brecht ± Müller ± von Mayenburg.

Ich konnte mir nur den *Aufstieg des Arturo Ui* ansehen, der in koreanischer Erstaufführung auf die Bühne kam und nicht gerade zu den beliebtesten Stücken Brechts gehört. Aber sein Thema, die korrupte Vernetzung von Politik und Wirtschaft, ist auch in Korea aktuell, und da Brecht die verbrecherischen Geschäfte am Aufstieg eines kleinen Gangsters Ui in die Chefetagen zunächst



*Aufstieg des Arturo Ui, Schlusszene*

von Chicago, dann von Cicero und schließlich – nur angedeutet – New York, das für ‚die Welt‘ steht, vorführt, ist ein spannender Krimi (mit vielen Toten) angesagt, wie zugleich mit dem Einsatz wirksamer komödiantischer Theatermittel die Verlogenheit der politischen Selbstdarsteller entlarvt wird. Der deutsche Regisseur Alexis Bug hat mit Rhie als Übersetzer und Dramaturg an seiner Seite die inzwischen zur führenden Theatertruppe Koreas avancierten Darsteller auf Höchstleistungen gebracht, die – natürlich (±) – die legendäre Inszenierung von Heiner Müller (1996) mit Martin Wuttke in der Titelrolle verwendeten, sie zugleich aber auch noch ‚toppten‘, indem sie auf die Tradition des koreanischen Masken-Tanz-Theaters, das mit erheblichem Körpereinsatz arbeitet, zurückgriffen und Schaumstoffpuppen einsetzten, die Bug schon für den Berliner Gaetong (2008), ein witziges und schmissiges Spiel über die deutsche Wiedervereinigung mit deutschem Gretchen und vertrottelttem Michel, verwendet hatte. Eine Kritik von mir über den *Ui* ist nachzulesen unter „[www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de)“ (Theaterbriefe) oder bei Google unter „Theaterbrief Seoul – Bertolt Brechts ‚Der Aufstieg des Arturo Ui‘“.

Das vorwiegend jugendliche Publikum rannte der STT regelrecht die Bude ein; sie musste auch am Montag spielen, obwohl der eigentlich als verdienter Ruhetag vorgesehen war, und zusätzlich veranstaltete die Truppe auch noch mit dem Leiter des

Goethe-Instituts Dr. Stefan Dreyer und mit mir einen Samstagnachmittag mit den *Buckower Elegien* unterm Titel *Mit Gedichten muss man sich ein bisschen aufhalten*, wozu Gedichtvorträge als gespielte Spiele – das sieht man offenbar auch nur in Korea – und Ausschnitte aus der *Hamletmaschine* kamen. Obwohl der Sonnenschein und die Kirschblüte ins Freie lockten, war auch diese Veranstaltungen sehr gut besucht und wurde ein voller Erfolg (meine Interpretationen – allerdings auf Koreanisch – finden sich auch im Programmheft zum *Ui*).

Das wissenschaftliche Programm in der SNU stand unter dem Zeichen Brecht ± Müller. In den Plenarveranstaltungen behandelten Akira Ichikawa (ABB Osaka) Müllers Deutschlandbild und ich das Thema *Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat*, ein Diktum, das Müller 1979 gebrauchte in seinen Ausführungen zu *Fatzer ± Keuner*, die darauf hinausliefen, dass gerade die Widersprüche die Herausforderungen sind; denn beide Figuren, der Anarchist Fatzer und der „Kleinbürger im Mao-Look“ Keuner, stammen von Brecht. Die intensivsten Auseinandersetzungen fanden innerhalb des Graduiertenprogramms *Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies* über Brechts noch nicht allgemein bekannten ästhetischen Kernbegriff „Technifizierung der Literatur“ statt, ein Begriff, der sich nicht in Koreanische übersetzen lässt (und auch nicht „Technisierung“ meint) und folglich an Beispielen umschrieben und auseinandergesetzt werden musste. Brecht benannte mit dem Begriff nichts weniger als dass Dichtung, sei es in Lyrik oder Prosa, sei es auf dem Theater, eine Sprache entwickeln muss, will sie die aktuellen Probleme der Zeit darstellen, die dem Stand der Technik entsprechen, aber keine technischen Mittel anwenden. Die Debatte darüber sprengte den sonst immer streng eingehaltenen Zeitrahmen gewaltig, und dies obwohl ‚draußen‘ ein üppiges Abendessen und die blühenden Kirschbäume auf uns warteten.

## „BRECHT BY BENTLEY“ IM PHOENIX THEATRE ENSEMBLE, NEW YORK

Von Ilse Schreiber-Noll

Im East Village von Manhattan entdeckt man immer etwas Neues. Ich hatte diesen interessanten Stadtteil von New York schon seit einigen Jahren nicht mehr besucht und war angenehm überrascht, als ich vor den Glastüren des *Wilde Projects* stand. Es ist ein Treffpunkt für zeitgenössisches Theater, Film und die bildenden Künste, versteckt zwischen Avenue A und B an der 195 East 3rd Street. Das kleine umweltfreundliche Theater wurde wieder einmal für die Saison 2010/11 zur Heimat des *Phoenix Theatre Ensemble*.

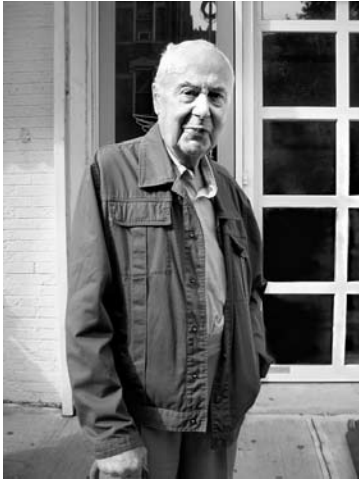
Diese Theatergruppe wurde von Craig Smith und Elise Stone gegründet. Beide waren viele Jahre führende Schauspieler im *Jean Cocteau Repertory*, dem klassischen Theater der Bowery. Als dieses langsam zerfiel, entschieden sie sich, es zu verlassen, um 2004 ihre eigenes Theater zusammen mit Rachel Crow, Angela Madden und Michael Surabian – auch ehemalige Schauspieler des *Jean Cocteau Repertory* – zu gründen. Ihr Aufstieg „aus der Asche“ wurde im Namen des neuen Theaters als *Phoenix Theatre Ensemble* angezeigt. Eine Lesung von Eric Bentleys *Are You Now* eröffnete damals das neue Theater. Bentley trat selbst zusammen mit einer Gruppe von 25 Schauspielern auf.

In dieser Saison (2010/11) ehrte das *Phoenix Theatre Ensemble* Eric Bentley mit einer Serie von Konzerten und Lesungen. Das Programm enthielt zwei Schauspiele von Brecht: *Mann ist Mann* und *Mutter Courage und ihre Kinder* in Bentleys Übersetzung sowie *Silent Partners*, ein Spiel von Charles Marowitz, das auf Bentleys Erinnerungsbuch *The Brecht Memoir* beruht.

Die erste der drei Lesungen von *Mann ist Mann* fand im November 2010 statt, begleitet von Live-Musik und Liedern. Es gibt zwei englische Versionen von Bentley, beide in New York veröffentlicht. Die erste Version ist ziemlich wörtlich übersetzt und in dem Buch *Seven Plays by Bertolt Brecht* abgedruckt. Die zweite ist eine freie Version und wurde zusammen mit *Baal*, *Mann ist Mann* und anderen herausgegeben. Zwei Komponisten, Joe Raposo und Arnold Black, haben die Lieder in der freien Fassung vertont. Die Lieder von Arnold Black wurden in der gegenwärtigen Produktion des *Phoenix Theatre Ensembles* benutzt. Beide Partituren, die von Raposo als auch die von Arnold Black, enthalten auch eigene Gedichte von Eric Bentley.

Ich hatte *Mann ist Mann* vor einigen Jahren in einer Aufführung des *Berliner Ensembles* gesehen und muss sagen, dass die Produktion des *Phoenix Theatre Ensembles*, obwohl es sich hier nur um eine Lesung handelte, genauso fesselnd war. Die zusätzlichen Lieder von Arnold Black fügten eine neue und belebende Dimension hinzu. Besonders wertvoll war die Diskussion im Anschluss an die Aufführung. Das Publikum konnte sich mit den Schauspielern und Eric Bentley unterhalten und bekam Antworten auf alle Fragen und Gedanken, die das Stück bei ihnen hervorgerufen hatte.

*Silent Partners* folgte im Februar 2011. Es ist ein Stück von Charles Marowitz, die Bühnen-Adaption von Bentleys *Brecht Memoir*. Der Zuschauer bekam einen Einblick in die ambivalente Beziehung zwischen Bertolt Brecht und seinem Hauptübersetzer Eric Bentley. Dieses Stück spielt in den 1940er Jahren, als beide in Santa Monica, Kalifornien lebten und Bentley es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Brecht zu fördern und seine Arbeiten zu übersetzen. Die Uraufführung fand 2006 in Washington DC. statt, der Text wurde 2008 bei Dramatists Play Services, Inc. veröffentlicht.



Eric Bentley vor dem Theater, 15. Mai 2011



Trotz des offensichtlichen Mangels an biografischen Tatsachen, oder vielleicht gerade deshalb, hielt die Aufführung die Zuschauer gefesselt und warf ein völlig neues Licht auf die Beziehungen zwischen Bentley und Brecht. Man fragte sich allerdings, ob der Inhalt lediglich der Fantasie des Dramatikers entsprang oder ob dieser Anekdoten gesammelt hatte, welche nicht in Bentleys Erinnerungen enthalten sind, ihm aber vielleicht von Bentley zugeflüstert wurden. Das Schauspiel übermittelte nicht die Bescheidenheit des *Brecht Memoir*. Bentley erschien selbstsicher und auf gleicher Ebene mit Herrn Brecht. Das gefiel mir.

Die schauspielerische Leistung war hervorragend und die Zuschauer vergaßen sehr schnell, dass es sich hier nur um eine Lesung handelte. Das Spiel begann mit dem *Mackie Messer Song* gesungen von „Bertolt Brecht“ und endete mit *Mackie Messer* gesungen von Eric Bentley. Beide erschienen in Lebensgröße auf einem Bildschirm, projiziert an die hintere Wand der Bühne.

Es ist sehr zu hoffen, dass *Silent Partners* bald einen Übersetzer in Deutschland finden kann. Brecht ist tot, aber Eric Bentley,

jetzt fast 95 Jahre alt, ist noch bei uns und einer der wenigen lebenden Zeugen einer Zeit, über die die meisten von uns nur lesen können.

Die dritte Lesung, die ich am 15. Mai 2011 sah, war eine inszenierte Konzertlesung der Darius Milhaud/Eric Bentley Produktion von *Mutter Courage und ihre Kinder*. Bentley schrieb diese neue Version 1959.

Sie wurde nie vollständig mit den vierzehn Musikern, welche die Milhaud-Partitur erfordert, aufgeführt. Darius Milhaud starb 1974, ohne je die Gelegenheit bekommen zu haben, seine *Courage*-Musik zu hören. Erst 1997, als die Rechte geklärt waren und ein Produzent gefunden war, wurde seine Musik, allerdings nur mit drei Musikern, aufgeführt. Diese Uraufführung fand im *Jean Cocteau Repertory* unter der Regie von Robert Hupp statt. Das Schauspiel hatte viel Erfolg und bekam große Aufmerksamkeit in zwei umfangreichen Artikeln der *New York Times*. Besonders interessant ist, dass die diesjährige Aufführung der *Mutter Courage* durch das *Phoenix Theatre Ensemble* von demselben Robert Hupp produziert wurde. Auch vier Schauspieler der Uraufführung von 1997 spielten wieder mit: Elise Stone als *Mutter Courage*, Amy Fitts als *Yvette*, Craig Smith und Joe Meninio. Der Bentley/Milhaud-Text ist kürzlich in einer Ausgabe von Samuel French veröffentlicht worden, ebenso der Klavierauszug.

Ilse Schreiber-Noll lebt und arbeitet als freischaffende Künstlerin in Westchester, NY und Berlin.

[www.ilseschreibernoll.com](http://www.ilseschreibernoll.com)

# DAS BRECHT-HAUS IN SANTA MONICA

Von Ehrhard Bahr

Das Brecht-Haus in der 26. Straße in Santa Monica gehört zu den Fixpunkten, die das deutschsprachige Exil in Los Angeles in der Zeit von 1933 bis 1958 ins Gedächtnis zurückrufen. Zusammen mit den anderen Häusern der Exilanten gehört es zu den Gebäuden, die sich zu symbolischen Institutionen entwickelt haben. Nicht nur für Brecht-Freunde und Literaturwissenschaftler ist das Brecht-Haus von Bedeutung, sondern auch für die Kulturwissenschaftler und Historiker wie Etienne François und Hagen Schulze, die mit ihrem dreibändigen Werk *Deutsche Erinnerungsorte* (München 2000) Definitionen geliefert haben, um die Stadt am Pazifik auch zu einem Erinnerungsort deutscher Geschichte im Ausland zu erklären. Neben den Begriffen, Büchern und Kunstwerken, die von den deutschsprachigen Exilanten in Los Angeles geschaffen wurden, gehören ihre Wohnhäuser zu den offensichtlichen Symbolen ihres Lebens in dieser Stadt. Erhalten sind bis heute die Häuser von Theodor W. Adorno, Vicky Baum, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Thomas Mann, Heinrich Mann, Arnold Schönberg und Franz Werfel.

Bertolt Brecht hatte mit seiner Familie, Helene Weigel und den Kindern Stefan und Barbara, drei verschiedene Adressen in Los Angeles: zuerst wohnten sie für kurze Zeit auf der Argyle Avenue Nr. 1954 in Hollywood im Juli 1941, dann auf der 25. Straße Nr. 817 in Santa Monica von 1941-1942 und schließlich auf der 26. Straße Nr. 1063 in Santa Monica von 1942-1947. Das Haus in der 25. Straße, im spanischen Stil gebaut,



Foto (7. Mai 2011): Joachim Lucchesi

war klein und eng. Brecht bezeichnete es in seinen *Journalen* als "schreckliche Kleinbürgervilla mit Gärtchen." Sein Zimmer maß "elf Fuß zu zwölf Fuß" (3,5 m mal 4 m), war "stickig" und hatte "rosa Türen," so dass er beim Arbeiten "nur drei sehr kleine Schritte machen" konnte. Sein Fazit war: "Etwas unbeschreiblich Niedliches, Unedles haftet dem Raum an, der nicht einmal aus seiner Kleinheit etwas machen kann." (GBA 27, S. 115. Eintrag vom 16. Juli 1942)

Im August 1942 ergab sich endlich die Möglichkeit, dieses Haus loszuwerden und in die 26. Straße umzuziehen. Das Haus war ein zweistöckiges getünchtes Holzhaus mit klaren Linien. Brecht beschrieb es ausführlich in den *Journalen* vom 12. August 1942 als "eines der ältesten, etwa 30 Jahre alt" und nannte es "ein kalifornisches Holzhaus." Im oberen Stockwerk waren vier Schlafzimmer. Brecht hatte "einen langen (fast sieben Meter) Arbeitsraum, den wir sogleich weiß tünchten und mit vier Tischen versahen." Im Garten befanden sich "alte Bäume (Pfeffer- und Feigenbaum)." Die monatliche Miete betrug damals \$60, "12 \$ 50 mehr als in der 25. Straße," wie Brecht kommentierte (ebd., S. 119). In den *Journalen* vom

30. Oktober 1947 befindet sich ein Foto der Seitenansicht des Hauses von Ruth Berlau (ebd., S. 249). Damals stand das Haus noch auf freiem Feld, heute ist es links und rechts von Häusern umgeben. Mit dem Honorar, das Brecht 1944 für das *Simone Machard*-Projekt zusammen mit Lion Feuchtwanger von Samuel Goldwyn erhielt, hat er das Haus käuflich erwerben können.

Man darf sich nicht vorstellen, dass sämtliche Werke, die Brecht in seinem kalifornischen Exil verfasste, im Haus in der 26. Straße geschrieben wurden. Die amerikanische Fassung des *Galilei* wurde zum größten Teil in der Villa von Charles Laughton übersetzt und fertiggestellt, während *Die Gesichte der Simone Machard* in der Zusammenarbeit mit Lion Feuchtwanger in dessen Villa Aurora entstand. Für den *Kaukasischen Kreidekreis* ist auch New York als Arbeitsort anzusetzen. Die Arbeit an dem Stück wurde dort Mitte November 1943 aufgenommen. Aber auch in Santa Monica fand Brecht anregende Kritik zur Gestaltung der Charaktere. Die meisten der rund dreihundert Gedichte aus dem kalifornischen Exil sind wahrscheinlich im Haus auf der 26. Straße geschrieben worden, wie es sich schon den Titeln entnehmen lässt: *Zeitungslesen beim Theekochen, Sommer 1942, Hollywood, Hollywood-Elegien, Die Maske des Bösen, Das Fischgerät, Garden in Progress* und *Vom Sprengen des Gartens*. Vor allem aber fanden die zahlreichen Arbeitsgespräche mit Freunden und Arbeitskollegen im Garten des gastlichen Hauses statt, wie man den Journalen entnehmen kann.

Heute ist das Brecht-Haus im Privatbesitz und weitgehend unverändert. Seit Dezember 2010 steht es auf dem Wohnungsmarkt zum Preis von \$1,350.000 zum Verkauf (siehe: <http://www.bertoltbrechtthomesale.com/>.) Da man befürchten muss, dass der Käufer das Haus abreißen lässt, um auf dem Grundstück ein Riesengebäude zu errichten, haben sich die Brecht-Freunde in

Los Angeles an die Baubehörde der Stadt Santa Monica gewandt, um das Haus unter Denkmalschutz zu stellen. Damit wäre der zukünftige Besitzer dazu verpflichtet, das Haus im jetzigen Zustand zu erhalten. Zur Entscheidung wurde der Santa Monica Landmarks Commission ein City Landmark Assessment Report von 20 Seiten mit zahlreichen Fotos vorgelegt, der auch im Internet zugänglich ist (<http://www01.smgov.net/planning/landmark/agendas/2011/1063%2026th%20Landmark%20Assessment%5B1%5D.pdf>). Der Stil des Hauses wird als „American Foursquare Architecture“ bezeichnet. Aufgrund dieses Berichts hat die Santa Monica Landmarks Commission im Mai 2011 dem Brecht-Haus die Landmark-Designation erteilt. Damit ist das Haus unter Denkmalschutz gestellt und kann nicht abgerissen oder willkürlich verändert werden. Es ist das erste Mal, dass die Kommission einem Haus die Landmark-Designation wegen eines berühmten Bewohners verliehen hat. Die Stadt Santa Monica hat Bertolt Brecht als eine wichtige Person ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert anerkannt. Die Brecht-Freunde wissen es ihr zu danken.



Prof. Ehrhard Bahr ist Distinguished Professor Emeritus des Department of Germanic Languages, University of California, Los Angeles (UCLA) und Autor des Buchs „Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism“ (Berkeley: University of California Press, 2007). Er hat entscheidend an der Rettung des Brecht-Hauses mitgewirkt.  
bahr@humnet.ucla.edu

# GERÄUSCHMUSIK UND BÄNKELSANG: WERNER WÜTHRICH ÜBER BRECHT, CURJEL UND DIE SCHWEIZ

Von Michael Friedrichs

Der Schweizer Brecht-Forscher Dr. Werner Wüthrich, mit dessen Namen sich zahlreiche spektakuläre Brecht-Funde in der Schweiz und darauf fußend gewichtige Publikationen verbinden<sup>1</sup>, sprach im Rahmen des Brecht Festivals im Brechthaus Augsburg über Brechts erste Theaterexperimente nach dem amerikanischen Exil. In der Schweiz konnte der eine Zeitlang von den dort auf einem Sperrkonto angesammelten Tantiemen leben. Und das Theater von Chur war 1948 „eines der führenden deutschen Theater“ und eine Experimentierbühne. Es wurde eine Zeitlang von Hans Curjel (1896 Karlsruhe – 1974 Zürich) geleitet, von ihm stammt die Formulierung von Brechts Musikalität „im Sinne eines Bänkelsängers“.

Brechts Freund Caspar Neher war bereits 1946 in Zürich engagiert, und Brecht suchte sofort wieder die Zusammenarbeit mit seinem vertrauten Grafiker und Bühnenbilder. Anhand vieler kaum bekannter Details konnte Wüthrich die Bedeutung der Arbeit an „Antigone 1948“ für Brecht, für Helene Weigel und für das Theater von Chur schildern (Uraufführung am 15. Februar 1948; die Inszenierung wurde im ersten „Modellbuch“ noch 1948 von Brecht, Ruth Berlau, Caspar Neher und Peter Palitzsch festgehalten).

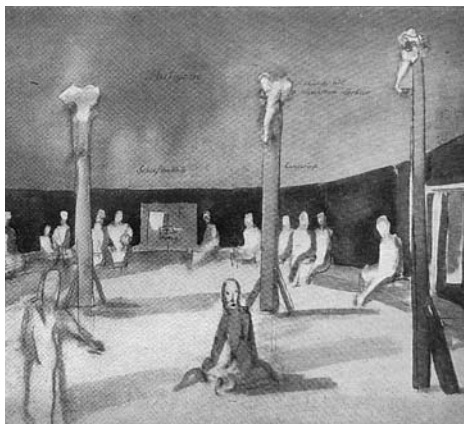
Eine besondere Kostbarkeit waren die Tonkonserven, die Wüthrich mitgebracht hatte: zum einen ein Tonband, auf dem die origi-

1 Er ging bei seiner Materialsuche, wie er sagte, von der Arbeitshypothese aus, wer sich so wie Brecht dagegen wehrte, abgeschoben zu werden, habe vermutlich auch etwas dagelassen. Zu Wüthrich vgl. DGH 1/2011: Interview mit dem Schweizer Opernregisseur Hans Curjel (1967) sowie die Bücher „1948 – Brechts Zürcher Schicksalsjahr“ (2006) und „Bertolt Brecht und die Schweiz“ (2003); ein dritter Band ist in Vorbereitung.



Der Schweizer Brechtspezialist Werner Wüthrich

nale Musik für die „Antigone“-Aufführung in Chur 1948 zu hören war: nicht eigentlich Musik, sondern ein dumpfer Klang, „Geräuschmusik“, hergestellt damals in der Not der Improvisation mit Hilfe eines ausgeweideten (und anschließend wieder instandgesetzten) Klaviers. Der zweite Hörgenuss war die Stimme von Helene Weigel als Antigone, mit ihren vertrauten Klangfarben und einem eher spröden Text.



Das erste von Brechts Modellbüchern erschien noch 1948 in Berlin.

# NEUE ERKENNTNISSE ZU BRECHTS FRAGMENT KOLOMAN WALLISCH KANTATE (Teil II)

Von Werner Wüthrich

## Die Anregung von Béla Kun zur Koloman- Wallisch-Kantate – zwei Thesen zur Erforschung der Entstehungszeit

Es scheint, Bertolt Brecht habe den Gesprächen und Begegnungen mit Béla Kun, dem führenden Kopf der einstigen Ungarischen Räterepublik, tatsächlich einiges zu verdanken. Hauptsächlich in Sachen marxistischer und sozialistischer Analyse, Strategie und Taktik wie auch der praktischen Politik Auffassung dürfen Anregungen und ein Erfahrungsaustausch, konkret abgestützt auf ihre persönlichen Erlebnisse in Ungarn und in Bayern, angenommen werden. Denn es ist augenfällig, wie ähnlich sich in ihren Schriften die Vorstellungen von neuen Staatsformen und Alternativen, etwa der Räterepubliken oder Formen der späteren Volksdemokratien, doch sind.

Auch wenn hier ein Vergleich nicht möglich ist und die Beweislage noch nicht eindeutig, sollte die Forschung neu von den folgenden **zwei Thesen** ausgehen, nämlich:

Bertolt Brecht hatte erstens im Frühsommer 1935 von Béla Kun in Moskau die Anregung zu seiner *Koloman-Wallisch-Kantate* erhalten; und diese sollte, so die zweite These, für eine internationale Kulturgruppe wie auch für eine, vielleicht auch mehrere Theatertruppen der Roten Armee als Auftragswerk entstehen.

Die beiden Thesen eröffnen der Brecht-Forschung gleichzeitig ein weiteres Feld: eine Untersuchung nämlich, inwieweit Brecht in

den folgenden Jahren, nach der Moskauer Begegnung mit Béla Kun, noch Präzisierungen seiner Auffassung von sozialer und sozialistischer Politik, von Räterepublik und später von Volksdemokratien, zu verdanken hat. Möglich wäre nämlich, dass die Moskauer Gespräche und Treffen mit Béla Kun für den Dichter und Stückeschreiber von nachhaltiger Bedeutung und von einem längerfristigen Einfluss gewesen sein könnten. Dabei hätte diese Erforschung den thematischen Bogen vom Spartakus-Aufstand in Berlin (*Trommeln in der Nacht*, 1920) bis zum späten Stück *Die Tage der Kommune* (1948) zu schlagen und müsste in deren zeitlicher Mitte, um 1935/36, nun die Fragment gebliebene *Koloman-Wallisch-Kantate* als ein weiteres bedeutendes Werk mitberücksichtigen, in dem Brecht die Niederlagen von Volksaufständen und das Ringen um neue Gesellschaftsmodelle thematisiert hat.

## Durch die Zürcher Koloman-Wallisch- Textfunde eine neue Situation für die Brecht-Forschung

Zugegeben: Die Arbeitsthese, Bertolt Brecht habe auf Initiative von Béla Kun in den Sommermonaten 1935 und im folgenden Jahr ein neues Werk über die Februarkämpfe 1934 in Österreich für die Rote Armee geschrieben, ist vorerst eine Vermutung aufgrund der Zürcher Textfunde vom Januar 2002. Allerdings stellte Wolfgang Jeske im gleichen Jahr, im zweiten Band des Brecht-Handbuchs in seinem Artikel<sup>1</sup> zu der Fragment gebliebenen *Koloman Wallisch Kantate*, bereits einige Ungereimtheiten in der Datierung gegenüber den Angaben der 1998 abgeschlossenen Großen Brecht-Werkausgabe (GBA) fest:

<sup>1</sup> Wolfgang Jeske, *Koloman Wallisch Kantate*, Band II, S.270–274, in: Brecht-Handbuch. Gesamtwerk. Herausgeber Jan Knopf, Redaktion: Brigitte Bergheim, Joachim Lucchesi, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2001–2003. Teil I des Beitrags erschien in 3gh 2/2011.



„Er [Bertolt Brecht] benutzte jedoch die allgemeiner gehaltenen (nicht nur auf Wallisch beziehbaren) Gedichte in überarbeiteter Form frühestens im folgenden Jahr nach Kenntnisnahme der Wallisch-Erinnerungen für die Abschnitte der Chöre (GBA 14, S. 261–270, Z. 100–158; die im Kommentar der GBA 14, S. 596, mit »Um 1934« angegebene Entstehungszeit ist zu früh angesetzt; die erste Hauptarbeitsphase fand erst mindestens ein Jahr später statt, eventuell sogar erst 1936).“<sup>2</sup>

Durch das Wiederauffinden der *Koloman Wallisch*-Konvolute, mit dem von Bertolt Brecht festgelegten Handlungsablauf und der Angabe seiner Originalquellen, ergibt sich eine ganz neue Ausgangssituation. Diese ermöglicht es der Brecht-Forschung erstmals, sich eingehender mit diesem Werk zu befassen.<sup>3</sup> Vor allem tritt zum ersten Mal der Name des ungarischen Politikers und Schriftstellers Kun auf den Plan, anstelle der bisher vermeintlichen Anna Seghers<sup>4</sup> – weil Brecht selber Béla Kun als Anregung und seine Schrift „Die Februarkämpfe in Österreich und ihre Lehren“ explizit nennt.<sup>5</sup>

2 Wolfgang Jeske *Koloman Wallisch Kantate*, Band II, S. 270.

3 Wolfgang Jeske schreibt dazu: „Bedingt durch die relativ späte komplette Veröffentlichung des Texts hat sich die Forschung bislang kaum mit der Kantate befasst. – Mit dem Hinweis »Aus: *Koloman-Wallisch-Kantate* (Fragment)« hatte Elisabeth Hauptmann die Zeilen 207–215 (»Wer zu Hause bleibt ...«) 1965 in die *Gedichte IX* aufgenommen [...]. Auch 1967, als sie die Gedichte für die WA neu zusammenstellte, nahm sie nur diese Passage des Vorlesers auf (WA 9, S. 503). Erstmals vollständig edierte die Kantate 1982 Herta Ramthun innerhalb der *Gedichte aus dem Nachlaß* (WA, Suppl. IV, S. 385–395; S. 28\*f.).“ aus: Wolfgang Jeske, *Koloman Wallisch Kantate*, Band II, S. 273 f.

4 Vgl. dazu den Kommentar in GBA 14, 598: „Neben zeitgenössischen Zeugnissen (Zeitungsartikel u. a.) ist für den Text der sogenannten Ballade (die erzählenden Partien) eine der Quellen Anna Seghers' Erzählung *Der letzte Weg des Koloman Wallisch* von 1934 (*Neue Deutsche Blätter*, Prag, 1934, Nr. 10, S. 585–595), die dann eingeht in ihren Roman *Der Weg durch den Februar* (Moskau/Leningrad 1935).“

5 Die Originalquellen am Ende des Handlungsablaufs sind: Paul Kéri, Koloman Wallisch, Soldat der Re-

Also lag der Brecht-Experte Jeske schon 2002 nicht falsch, als er in seinem Kantate-Artikel vorschlug, dass Anna Seghers „im Hinblick auf B.s Kantate als Quelle zu relativieren“ sei und feststellte, dass „die von B. genannten Fakten“ doch nachweislich auf das biografische Buch von Paula Wallisch, „Ein Held stirbt“, zurückgingen.<sup>6</sup>

### Bertolt Brecht schreibt im dänischen Exil 1935 und 1936 die Koloman Wallisch Kantate

Wie kurz schon erwähnt, hatten die Macht-ergreifung Hitlers 1933 in Deutschland und der Bürgerkrieg in Österreich im Februar 1934 Februar 1934 in der gesamten Sowjetunion, in der Führung der KPdSU ebenso wie im Exekutivkomitee der Kommunistischen Internationale (EKKI), eine grundlegende Änderung des politischen Kurses zur Folge.

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass Bertolt Brecht die neue, so genannte Volksfrontpolitik gegen den aufkommenden und siegreichen Faschismus mit seinem neuen Werk unterstützen wollte.

Im Frühsommer 1935 hielten sich eine ganze Reihe Antifaschisten aus Österreich, ehemalige Mitglieder des Republikanischen Schutzbundes, in der Sowjetunion auf. Diese österreichische Kolonie von Kommunisten und Sozialisten im Moskauer Exil gaben im gleichen Moskauer Verlag wie Brecht und Kun, der Verlagsgenossenschaft VEGAAR,

volution, Zentralstelle für das Bildungswesen, Prag 1934; Béla Kun, The february struggle in Austria and its lessons (*oder:*) Béla Kun, Die Februarkämpfe in Österreich und ihre Lehren. Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR, Moskau und Leningrad 1934; Paula Wallisch, Ein Held stirbt, Deutsche sozialdemokratische Arbeiterpartei in der Tschechoslowakischen Republik, Prag 1935.– Brecht Bertolt, *Koloman Wallisch* (Handlungsablauf, Ts.-O., 5 Bl./5 S., mit hs. Korr. v. BB), nach Verzeichnis, erstellt von Erdmut Wizisla, Berlin, aus: Brecht-Sammlung Reni Mertens-Bertozzi, Zürich (*Archiv: RMB/BBA*).

6 Wolfgang Jeske *Koloman Wallisch Kantate*, Band II, S. 272.

im Jahr 1936 einen Band ihrer persönlichen Erinnerungen an den Februar 1934 und an die Kämpfe und militärischen Gefechte mit der österreichischen Staatsmacht und dem politischen Gegner, der Heimwehr, heraus.

Es ist nicht nachzuweisen, dass Bertolt Brecht damals, begleitet oder unterstützt von Béla Kun, auch mit den Österreicherinnen und Österreichern persönlich Gespräche geführt und Kontakte gepflegt hatte. Doch kann angenommen werden, dass einige Mitglieder dieser Exilgruppe seine Rundfunk-Sendungen gehört und bei seinen Lesungen in Moskau anwesend waren.

Inwieweit Brecht beim Schreiben der *Koloman Wallisch Kantate*“ im dänischen Exil im Sommer 1935 und im Jahr 1936 auch das genannte VEGAAR-Buch, „Schutzbundkämpfer erzählen vom Februar 1934“<sup>7</sup> zur Verfügung gestanden hatte, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Was wir anhand eines Moskauer Brecht-Briefes an Helene Weigel aber erfahren, ist die Tatsache, dass er von diesem Verlag und seinen Freunden eine umfangreiche Büchersendung nach Dänemark zugesandt bekam:

„Liebe Helli,  
Dank für Postsendung. Ich habe an Dich sieben eingeschriebene Pakete mit Büchern schicken lassen, schreib mir, wenn nicht alle ankommen, bitte die Nummern der angekommenen. [...] Alle fragen nach Dir, ich sage, Du kommst spätestens im Herbst mit mir. [...] Ich küsse Dich b“.<sup>8</sup>

Und in einem Brief an Margarete Steffin bestätigte Brecht, nach seiner Rückkehr Anfangs Juni 1935, dass die Bücher aus Moskau alle schon in Svendborg eingetroffen seien,

„(von der VEGAAR geschickt). Schön verpackt“.<sup>9</sup>

In der Nachlass-Bibliothek von Bertolt Brecht, die sich heute im Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin befindet, sind laut dem kommentierten Verzeichnis, von diesen Büchersendungen des Jahres 1935 der Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter VEGAAR, weder die von Brecht angegebenen Quellen noch weitere Bücher zu den Februar-Ereignissen 1934 in Österreich vorhanden. Das ist durchaus verständlich; der Herausgeber Erdmut Wizisla weist im Vorwort<sup>10</sup> auf die Einschränkungen aller Bestände hin, die durch Brechts Flucht vor den Nationalsozialisten aus Dänemark, Skandinavien ins Exil nach Amerika begründet sind.

Während des Schreibens an der *Koloman Wallisch Kantate* zerstritt sich Bertolt Brecht im Sommer 1935 mit Hanns Eisler, als der Komponist in Svendborg – für den Autor viel zu kurz – auf Besuch kam, um ihre Zusammenarbeit an mehreren neuen Werken fortsetzen zu können. Hanns Eisler hielt sich zuvor, aber nicht gleichzeitig mit Brecht, in Moskau auf und konnte vermutlich noch mithelfen, die neu geknüpften Verbindungen von Brecht in die Sowjetunion zu unterstützen. Für beide, den Dichter und den Komponisten, war stets unbestritten, dass Hanns Eisler die neu entstehende *Koloman Wallisch Kantate* vertonen werde.

Auch wenn die Anregung durch Béla Kun während Brechts Moskaureise und eine Neudatierung der Entstehung dieser Kantate vorerst noch eine These für die Forschung darstellt, könnte aber eine Briefstelle, geschrieben im Sommer 1935, eventuell

7 Schutzbundkämpfer erzählen vom Februar 1934, zusammengestellt und herausgegeben von J. Mirow und H. Fischhof, mit einem Vorwort von Peter Wieden, Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR, Moskau und Leningrad 1936.

8 Brief Nr. 652 an Helene Weigel, Ende März 1935 (GBA 28, 496).

9 Brief Nr. 666 an Margarete Steffin vom 5. Juni 1935 (GBA 28, 505).

10 Die Bibliothek Bertolt Brechts, Ein kommentiertes Verzeichnis, hg. vom Bertolt-Brecht-Archiv; bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streit und Heidrun Loeper, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007, S. 9–33.

schon jetzt – um es vorsichtig zu formulieren – unter einem neuen Licht interpretiert werden. Dieser Brief (Nr. 684 in der GBA 28, 518–520) vom 29. August 1935 hatte doch bisher unter Spezialisten eher für Irritation gesorgt: Bertolt Brecht schrieb dem abgereisten Komponisten einen langen Brief, um „in der Angelegenheit des Lehrstückes *Die Horatier und die Kuriatier*“ seinen „Standpunkt noch einmal kurz [zu] fixieren“:

„Die Arbeit an dem Lehrstück wurde auf Deine Initiative hin begonnen, obwohl ich mitten in der Arbeit an meinem Theaterstück war, da es sich *um einen Auftrag der Roten Armee handelte* [meine Hervorhebung, W.W.] und ein beträchtlicher Propagandawert herauskommen konnte, wenn man das Stück in den amerikanischen, englischen, französischen, nordischen linksstehenden Schulen zur Aufführung brachte. Ohne die Reise nach Prag hätte die zur Verfügung stehende Zeit Deines Urlaubs ausgereicht, das kleine Stück fertigzustellen und die Grundfragen der musikalischen Form zu erarbeiten.“ (GBA 28, 518–520)

Wenn man Thema und Inhalt der *Koloman Wallisch Kantate* nun kennt (was im *Dreigroschenheft* in einem Teil II nachgeliefert wird), ist nicht unbedingt gesagt, dass es sich in diesem Brecht-Brief an den Komponisten bei der „begonnene Arbeit (um derentwillen er die Umarbeitung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* für die Uraufführung in Kopenhagen unterbrochen hat)“, so in den Anmerkungen der GBA,<sup>11</sup> um diesen Vertonungsauftrag, noch um die Musik des neuen Lehrstückes gehandelt haben könnte:

„Dass es sich bei *Die Horatier und die Kuriatier* »um einen Auftrag der Roten Armee handelte«, wie Brecht an Hanns Eisler schreibt (29. August 1935), ist von Eisler später bezweifelt worden.“<sup>12</sup>

11 Anmerkungen zum Schulstück *Die Horatier und die Kuriatier*, in GBA 4, 504.

12 Anmerkungen zum Schulstück *Die Horatier und die Kuriatier*, in GBA 4, 504.

Nun, vielleicht könnte sich die Briefstelle – in Kenntnis der grundlegenden Änderung des politischen Kurses in Richtung Volkfront-Politik während Brechts Moskareise – doch mehr auf die hoch aktuelle *Koloman Wallisch Kantate* beziehen, mit dem Hinweis eines „Auftrages der Roten Armee“ und mit dem Attribut eines neuen Stückes von „beträchtlichem Propagandawert“, die Bertolt Brecht in Svendborg ebenfalls zu der Zeit schon auf seinem Schreibtisch hatte?

### Erwin Piscator bittet um Beitrag zur Feier des 50. Geburtstags von Béla Kun

Eine gute Woche später, im September 1935, ersuchte Erwin Piscator brieflich den Stückeschreiber, für den gemeinsamen Bekannten Béla Kun einen Beitrag zur Feier des 50. Geburtstags des ehemaligen Leiters der Ungarischen Räterepublik zu verfassen:

„Bela K. hat im Februar [1936] Geburtstag. Es scheint sein ganz spezieller Wunsch zu sein, dass Du über ihn schreiben möchtest, d. h. mir wurde es durch Zwischenleute ‚gesagt‘, aber es ist ja auch wirklich eine sehr gute und wichtige Sache. Du wirst Material erhalten und genügend Anregung darin finden.“<sup>13</sup>

Anschließend erwähnte der Briefschreiber auch, dass über ihn, den Regisseur, am jüdischen Theater in Dnjeppropetrowsk und in der Sowjetunion für das Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* gegenwärtig gute Aufführungschancen bestünden.<sup>14</sup>

Bertolt Brecht schrieb umgehend, er würde

13 Brief von Erwin Piscator, Moskau, vom 9. September 1935 an Bertolt Brecht in Svendborg, Dänemark, (ABB in Berlin, Mappe 477 / 100).

14 Wenn sich die Briefstelle (Nr. 684 in der GBA 28, 518–520) tatsächlich auf das neue Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* beziehen sollte und nicht, wie ich vermute, auf die neu entstehende *Koloman Wallisch Kantate*, warum sollte Erwin Piscator ausgerechnet von einem Auftragswerk der Roten Armee dem Autor Brecht mitteilen, er sehe am jüdischen Theater in Dnjeppropetrowsk eine Aufführungschancen?

sich sehr freuen, wenn Erwin Piscator „im jüdischen Theater die *Rundköpfe* machen“ könnte: „(machst Du sie? Es wäre großartig!)“. Und den speziellen Geburtstagswunsch betreffend antwortete Brecht am 25. September 1935 nach Moskau:

„Lieber Pis,  
wenn Du Urlaub machst, dann hoffe ich (wieder und immer noch), dass Du ihn hier verbringst.  
BK [Béla Kun] will ich gern etwas schreiben, nur nicht gerade eine Broschüre, da ich, wie Du weißt, an einer schweren Broschürophobie leide.“ (BFA 28, 525)

Dann erinnerte sich der Briefschreiber Brecht erneut an seine Gespräche mit Béla Kun und fügte gleich eine schöne Anregung noch hinzu:

„Wenn man die Geschichten aufzeichnen könnte, die er [Béla Kun] uns an jenem wirklich schönen Abend erzählt hat! Vielleicht gibt es darüber Material? [...] Herzlich Dein“ (BFA 28, 525).

Bertolt Brechts Antwortbrief ist also erhalten geblieben, nicht aber – sollte er überhaupt je entstanden sein – den Text für Béla Kun zum 50. Geburtstag. Es sei denn, aber das lässt sich wohl nicht mehr rekonstruieren, Brecht habe sich vom zugesandten „Material“ tatsächlich in den Herbst- und Wintermonaten 1935/36 inspirieren lassen und darin vielleicht „genügend Anregung“ für seine *Koloman Wallisch Kantate* gefunden. Einem Werk, das ja nach eigener Darstellung am Ende der fünfseitigen Handlungsskizze – neben den beiden Quellen Paula Wallisch und Paul Kéri – hauptsächlich von den Motiven des antifaschistischen Widerstandes und von der politischen Einschätzung der Schrift „Die Februarkämpfe in Österreich und ihre Lehren“<sup>15</sup> profitiert hat.

15 Diese Publikation, die damals mindestens in zwei Sprachen erschienen ist, könnte Bertolt Brecht aber bereits bei seinem Aufenthalt in Moskau 1935 gekannt haben. – Béla Kun, „The February struggle in

Ein weiterer Beitrag, der in einem der nächsten DGH-Hefte erscheinen wird, befasst sich mit der Rekonstruktion und der Inhaltsangabe der *Koloman-Wallisch-Kantate* von Bertolt Brecht. In diesem Beitrag Teil II erläutert der Autor die Erkenntnisse über Brechts bisher unbekannte Quellen. Er versucht zudem eine erste Einordnung der *Koloman-Wallisch-Kantate* im Umfeld der bisher bekannten literarischen Werke und der umfangreichen Literatur über den Bürgerkrieg im Februar 1934 in Österreich und der von Koloman Wallisch ausgerufenen Räterepublik in der Steiermark (Österreich).

Werner Wüthrich ist freier Schriftsteller mit Wohnsitz in der Schweiz. Als Brecht-Forscher hat er seit 2003 im *Dreigroschenheft* mehrere Artikel veröffentlicht.  
mail@wwuethrich.ch  
www.wwuethrich.ch

Werner Wüthrich hat als Theaterautor eine Spielfassung „Koloman Wallisch“ unter Verwendung eines Plans und mit Gedichten aus Bertolt Brechts gleichnamigem Fragment *Koloman-Wallisch-Kantate* erstellt. Das Buch „Koloman Wallisch“ mit der Rekonstruktion und einem längeren Essay über diese wie über die neuen Erkenntnisse der Forschung wird im Oktober 2011 im Studienverlag Innsbruck und Wien erscheinen.

---

Austria and its lessons“, kam 1934 in London heraus, und die deutsche Ausgabe, „Die Februarkämpfe in Österreich und ihre Lehren“, erschien im gleichen Jahr in der Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR in Moskau und Leningrad.

## „LIEBER HERR BORBERG“ – DER VERDRÄNGTE BRECHT- FÖRDERER (TEIL I)

Der Kritiker Svend Borberg, seine Bemühungen um Brecht in Dänemark und was weiter aus ihm wurde

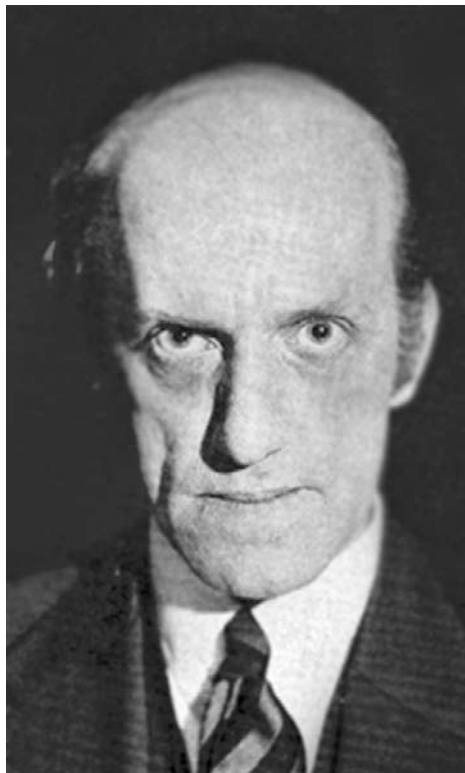
Von Hans Christian Nørregaard

In den ausführlicheren Brecht-Biografien wird der dänische Theaterkritiker und Dramatiker Svend Borberg<sup>1</sup> manchmal kurz erwähnt, weil er am 13. Februar 1933 einen fast hymnischen Artikel über „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ an exponierter Stelle in seiner Zeitung, der sozialliberalen *Politiken*, veröffentlichte. Damit wurde zum ersten Mal in Dänemark der Dramatiker Brecht endgültig aus dem Schatten von Kurt Weill hervorgeholt, wo er bis dahin als Librettist von dessen „Dreigroschenoper“ versteckt und nicht oder nur beiläufig namentlich erwähnt worden war. Und wichtiger noch: Durch Borberg wurde Brecht ein Weg in dem Lande geebnet, wo er ein knappes halbes Jahr später seinen festen Wohnsitz bekommen sollte.

Seit ihrer Gründung im Jahre 1884 als selbsternanntes *Organ für die höhere Aufklärung* war die Zeitung *Politiken*, die von dem Kreis um den europäisch einflussreichen Literatur- und Gesellschaftskritiker Georg Brandes (1842-1927) hervorgegangen war, eine unüberhörbare Stimme in der kulturpolitischen Debatte in Dänemark gewesen,<sup>2</sup> und Svend Borbergs Position als

1 Svend Borberg (1888-1947) hatte sich seit 1909 journalistisch betätigt. Mit dem Essay „Krig og Køn“ (Krieg und Geschlecht) 1918 führte er als erster die Theorien Sigmund Freuds in Dänemark ein. Seit 1924 war er Redakteur für Theater und Literatur im Hause *Politiken*. Das zitierte Material (Briefe, Durchschläge, Gästebuch) befindet sich noch im Besitz der Familie Borberg.

2 Während seines Exils ließ auch Brecht sich hauptsächlich durch *Politiken* und nicht etwa durch die



Der Kritiker und Dramatiker Svend Borberg

leitender Theaterkritiker dort machte ihn jahrelang zu der führenden Persönlichkeit auf diesem Gebiet.

Svend Borbergs Artikel lesen sich noch heute als geistreiche und lebhaft Momentaufnahmen aus einer längst vergangenen Zeit, die aber beim Lesen sofort wieder aufblüht. Sie sind voller Assoziationen und treffender, origineller Metaphern. Besonders seine Begeisterung wirkt ansteckend, auch weil sie in den meisten Fällen ungezwungen und witzig vermittelt wird. Dabei kommt es hin und wieder zu kleineren Ungenauigkeiten, Borberg brütet nicht lange über dem leeren Papier, hier diktiert die Inspiration, aber

kommunistische Zeitung *Arbejderbladet* über dänische Tages- und Kulturereignisse informieren.

auch ein scharfer Intellekt mit analytischer Begabung.

Es gibt zwei Grundtypen unter den Kritikern: diejenigen, die um der Objektivität willen Distanz zu ihren Objekten wahren, und diejenigen, die sich auch privat mit Schriftstellern, Theaterleuten und anderen Künstlern umgeben. Borberg gehörte ausgeprägt zu der letzten Sorte. Seine Herrschaftswohnung in der Store Kongensgade war ein literarischer und kultureller Salon. Außerdem war er selber Künstler und Weltmann. Wenn Max Reinhardt oder Luigi Pirandello in Kopenhagen gefeiert wurden, war Borberg selbstverständlich der Festredner. Bei besonderen Anlässen machte er sich ausnahmeweise auch als Schauspieler und Regisseur bemerkbar.

Um so erstaunlicher ist es, dass Svend Borberg heute in seiner Heimat völlig vergessen oder verdrängt ist. Seine längst fällige Biografie ist ausgeblieben, und ein Auswahl seiner besten Artikel und Essays gibt es auch nicht. Der Grund wird aus dem folgenden hervorgehen.

Der 1888 geborene Borberg war seit Jahren ein Kenner des deutschen Theaters, dazu noch ein ausgesprochener Gegner des muffigen Naturalismus, der sich in den zwanziger Jahren auf allen Bühnen breitmachte und längst ausgedient hatte. Schon 1920 schuf er mit seinem symbolisch-expressionistischen Weltkriegsdrama „Ingen“ (Niemand)<sup>3</sup> ein Gegenbild dazu. Bei der Premiere 1923 im Königlichen Theater vermochten weder der Regisseur noch die meisten Schauspieler eine antinaturalistische Spielweise zu vermitteln, dennoch hatte „Ingen“ als Lesedra-

3 Svend Borbergs *Ingen* erschien in Deutschland als *Niemand. Ein Schauspiel in acht Phasen*. Verlag Autorenhaus Berlin 1923. Nach Borbergs eigenen Angaben wurde *Niemand* 1923-28 in Berlin, Dortmund und Lübeck aufgeführt. Borberg besorgte selber die deutsche Übersetzung, während seine spätere Stücke („Sünder und Heiliger“ und „Das Boot“) von dem deutschen Skandinavisten und NS-Kulturfunktionär Herbert A. Frenzel übertragen wurden.

ma ein Nachleben und wurde 1920-28 in drei Auflagen gedruckt.

Trotz ihrer gemeinsamen Ablehnung des konventionellen Theaters hatte Borberg lange kein Gespür für Brechts besondere Qualitäten, betrachtete ihn schon 1926 als überholt und nahm kaum Notiz vom europaweiten „Dreigroschenoper“-Fieber. Ein Zufall hat ihn umgestimmt. Als Fritz Kortner im Mai 1932 in Kopenhagen in Alfred Neumanns „Der Patriot“ gastierte, traf sich Borberg mit ihm, um von dem dynamischen Theatermann, den er schätzte, neue Anregungen zu bekommen. Kortner vermittelte engagiert und packend seinen Eindruck von Brechts „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, in deren Hörspielfassung er vor kurzem, am 11. April, als Pierpont Mauler mitgewirkt hatte. Der Text war noch nicht auf dem Markt, sollte aber demnächst in der Reihe der „Versuche“ erscheinen, und Kortner empfahl Borberg, sich durch einen Brief an Brecht ein Korrektorexemplar zu besorgen, was ihm auch gelang. Wie Kortner begeisterte sich Borberg für das noch unaufgeführte Bühnendrama, aber ehe er darüber in seiner Zeitung schreiben wollte, beschloss er, sich gründlich mit dem ganzen bisherigen Brecht auseinanderzusetzen. Um ihm noch fehlende Brecht-Bücher und biografische Angaben zur Person einzuholen, wandte er sich am 28. Dezember an den Kiepenheuer-Verlag in Potsdam. *Es wird sich für Brecht lohnen*, garantierte Borberg selbstbewusst dem Verleger und unterzeichnete außerdem als Präsident des dänischen P.E.N. Clubs, um seinem Anliegen weiteren Druck zu verleihen.

Dass die Lage in Deutschland sich eben radikal geändert hatte, als Borbergs Artikel erschien, der sich ausschließlich mit „Johanna“ befasste und sonst weder Leben noch Werk des Verfassers ausbreitete, war sowohl Borberg als auch seinen Lesern allgemein bekannt. Welche Konsequenzen diese veränderte Lage für Brecht hatte, war

weniger gewiss. Ausmass und Folgen der nationalsozialistischen Machtübernahme wurden im Ausland noch sehr unterschiedlich beurteilt. Was schon verboten und was noch erlaubt war, war unklar. Borberg war sich jedoch darüber im klaren, dass „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ seit neuestem überhaupt keine Chance auf einer deutschen Bühne hatte. Aus diesem Grunde gipfelte Borbergs Artikel in einem Appell an führende Leute des Kopenhagener Theaters: Hier hätten sie eine einmalige Möglichkeit, ein Meisterwerk auf die Bühne zu bringen, das in dem Heimatland des Autors nicht länger gespielt werden konnte. Eine passende Geste in einem Lande, dessen Aristokraten früher den Rebellen Schiller unterstützt hatten; *könnte man nicht unter kultivierten Menschen eine überlegenere Haltung einnehmen?* – als die aktuelle deutsche, wie der kultivierte Aristokrat Borberg vorschlug.

Borbergs Artikel wandte sich nicht gegen das Dritte Reich oder die Nazis, das waren nach seiner Auffassung innerdeutsche Angelegenheiten. Er engagierte sich ausschliesslich für einen begabten Künstler, der möglicherweise selbstverschuldet in die Klemme geraten war: *Eine gewisse Nemesis trifft hier eine Richtung, die fanatisch Kunst und Parteipolitik mischen wollte*, gab er zu. Ob man Brecht tatsächlich als Kommunisten betrachten müsse oder ob das nur eine modische Pose sei, war und blieb für Borberg Nebensache verglichen mit seinem Genie.

Der ungewöhnliche Appell wurde von mehreren Kopenhagener Intendanten registriert, und auch in privaten Gesprächen warb Borberg für dieses Anliegen weiter. Im Mai 1933 kehrte Fritz Kortner mit einer Gastspieltruppe nach Kopenhagen zurück, diesmal als Shylock in Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“. Borberg lud ihn zu *irgendeinem Nachessen bei mir im engen Kreise einiger guten Freunden ein. Erstens*

*um Sie zu begrüessen, zweitens um mit Ihnen über Brecht und der ganzen Theaterlage etc. zu plaudern.* Borbergs Gästebuch kann man entnehmen, dass Kortner sich am 21. Mai mit einem Dutzend Leuten traf, darunter dem Chefregisseur des Königlichen Theaters, Thorkild Roose, und dem Intendanten des anspruchsvollen Dagmartheaters, wo Kortner eben gastierte, Otto Jacobsen. In vertrautem Kreise wurden die Aussichten für eine Kopenhagener „Johanna“ weiterdiskutiert, darf man vermuten.

Wann Borberg erfuhr, dass Brecht auf dem Weg nach Dänemark war, ist nicht genau zu sagen, aber wahrscheinlich war er völlig unvorbereitet, als er eines Tages einen Brief von einem Hotel in unmittelbarer Nähe des Redaktionsgebäudes von *Politiken* auf dem Kopenhagener Rathausplatz empfing:

*Köbenhavn, d. 1.6.33.*

*Sehr geehrter Herr Borberg,  
heute Morgen aus Deutschland gekommen,  
um mich mit meinem Freund Bert Brecht  
am Sonnabend auf Thurø bei Svendborg zu  
treffen, habe ich Ihnen Grüsse von Frau Elisabeth  
Hauptmann auszurichten. Als einer der  
12 „geächteten“ Schriftsteller Deutschlands<sup>4</sup>  
hätte ich Sie gern auf kurze Zeit getroffen.  
Wenn es Ihre Zeit erlaubt, wäre es sehr  
liebenswürdig von Ihnen, wenn Sie einen Treff-  
punkt mit mir verabreden könnten. Ich bin bis  
Freitag Mittag im Hotel Hafnia, Vestervold-  
gade 13, zu erreichen. Könnten Sie bis dahin  
mich anrufen? In der angenehmen Hoffnung,  
dass sich ein Zusammentreffen ermöglichen  
lässt, bin ich Ihr ergebenster  
Ernst Ottwalt (Nicolas) / Hotel Hafnia,  
Zimmer Nr. 36<sup>5</sup>*

- 4 Ernst Ottwalt bezieht sich auf eine Liste, die am 13. Mai 1933 vom *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* veröffentlicht worden war und Lion Feuchtwanger, Ernst Glaeser, Arthur Holitscher, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Ernst Ottwalt, Theodor Plivier, Erich Maria Remarque, Kurt Tucholsky und Arnold Zweig umfasste.
- 5 Der Brief ist auch ein wichtiges Dokument in der Biografie von Ernst Ottwalt (eigentlich Ernst Gott-



Ernst Ottwalt und seine Frau Waltraut Nicolas, im Spätsommer 1933 auf Thurø.

Ernst Ottwalt, Brechts Co-Autor bei dem Film „Kuhle Wampe“ (1932), hatte die letzte Zeit in Deutschland im Untergrund gelebt, um einer Verhaftung zu entgehen, und ist wahrscheinlich illegal in Dänemark eingereist. Diese Umstände erklären, dass er ein ungenaues Bild von Brechts Bewegungen hatte, denn dieser kam erst am 22. Juni auf Thurø an. Auch Helene Weigel, die die Einladung an Ottwalt und seine Frau nach Thurø vermittelt hatte, hatte die komplizierte Reise mit den beiden Kindern in den Norden noch nicht angetreten. Dass die Familie Brecht überhaupt in Dänemark erwartet wurde, ist wahrscheinlich nur ihrer kommenden Gastgeberin Karin Michaelis bekannt gewesen. Mit einem Male wusste Borberg es auch. Grund zur Erregung und Grund genug, den ihm wahrscheinlich unbekanntem Schriftsteller Ottwalt in der Redaktion zu empfangen, um sich über den letzten Stand der Dinge zu informieren.

Ob Brecht überhaupt von Svend Borberg wusste, oder ob der Kontakt mit dem Dänen von Berlin aus ausschließlich von seiner Sekretärin Elisabeth Hauptmann gepflegt

walt Nicolas), der nur einige Monate in Dänemark verbrachte, 1936 in Moskau verhaftet wurde und 1943 in einem sowjetischen Lager starb.

worden war, wie man dem Brief Ottwalts eventuell entnehmen könnte, bleibt dahingestellt. Erst Karin Michaelis hat den Neuankömmling über das dänische Kultur- und Theaterleben aufgeklärt. Am 20. Juli, als sie Brecht zur Svendborger Polizei begleitete, um ihm eine Aufenthaltsgenehmigung zu ermöglichen, hieß es in der besonderen Amtssprache des Protokolls: *Die Erschienenene (Michaelis) bemerkt, dass man auch Auskunft über den Betreffenden (Brecht) bei Redakteur Borberg, Politiken, erhalten könne.* Diese Bemerkung sollte gewiss auch das Justizministerium positiv beeindruckt haben, denn Borberg war politisch unumstritten, kein Linker, kein Rechter, ein respektabler Schöngest eben.

In den Wochen nach seiner Ankunft war Ernst Ottwalt zwischen Kopenhagen und Thurø gependelt. Um seine Arbeitsmöglichkeiten in der dänischen Hauptstadt zu untersuchen, hatte er Verbindung mit der linken Szene, vertreten durch das Paar Per Knutzon und Lulu Ziegler, aufgenommen. Borberg kann ihn auf den Regisseur Knutzon, den er mochte und verschiedentlich gefördert hatte, aufmerksam gemacht haben. Deshalb war es fast logisch, dass auch Brecht sich mit Knutzon einließ, den er mit der Uraufführung von „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ betraute. Knutzon galt als Kommunist und Avantgardist, außerdem war er nach Brechts Auffassung manipulierbar. Gewiss hat Brecht auch Borberg eine Höflichkeitsvisite in dessen Büro abgestattet. Es ist auch nicht besonders spekulativ zu vermuten, dass Borberg sofort Brecht und seine Frau zu sich privat eingeladen hat wie im Falle Kortner, denn Borberg sammelte Berühmtheiten um sich wie ein Sport- oder Filmfan Autogramme, und Brecht muss um diese Zeit einer seiner heißest ersehnten Gäste gewesen sein. Brecht fragte sich immer nach dem Zweck solcher Zusammenkünfte und sah ihn in diesem Falle wohl nicht ein; er war eben kein Salonlöwe, auch kein *literarischer*. Ob



Borberg an Brecht auf Thuro oder später in Skovsbostrand geschrieben hat, wissen wir nicht. Im heutigen Brecht-Archiv gibt es keinen einzigen Brief von Borberg. Die Lage änderte sich erst, nachdem Helene Weigel allein Ende März 1934 einige Tage in Kopenhagen verbracht hatte. Zusammen mit Per Knutzon erlebte sie Lulu Ziegler als Chansonsängerin in einem Restaurant, und am 30. März trug sie sich in Borbergs Gästebuch ein. Die Weigel beherrschte die kultivierte Konversation und konnte sich ungezwungen in einem großbürgerlichen Rahmen bewegen. Dass im Hause Borberg nicht nur *small talk* geplaudert wurde, hat sie Brecht nach ihrer Rückkehr nach Skovsbostrand vermittelt, denn er schrieb ihrem Gastgeber wenige Tage danach:

*Lieber Herr Borberg,  
von meiner Frau erfahre ich, dass es für die  
„Johanna“ im Königlichen Theater Aussichten  
gibt. Das wäre natürlich eine grosse Sache,  
besonders wenn es Ihnen Ihre Zeit gestatten  
würde, das Stück selber nach zu dichten. In  
den letzten Tagen habe ich eine Neubear-  
beitung des Stücks „Die Rundköpfe und die  
Spitzköpfe“, von dem ich Ihnen erzählte, fertig  
gestellt. Der Regisseur Knutzon glaubt, wie er  
mir sagte, dafür Möglichkeiten in K. zu sehen;  
ich bin allerdings sehr skeptisch und vor allem  
möchte ich nicht, dass solche Bestrebungen  
irgendwie die Aussichten der „Johanna“ durch-  
kreuzen. Man sollte vielleicht alle Bestrebun-  
gen um die Rundköpfe vorläufig zurückstellen?  
(Wenn Sie erlauben, schicke ich Ihnen das  
Stück zu, sobald ich die ersten Abschriften be-  
komme.) Mit dieser Post schicke ich Ihnen das  
Heft 6 der „Versuche“, das Sie wohl noch nicht  
haben. Es ist ein Kinderbuch, mit Zeichnungen  
von George Gross.<sup>6</sup>  
Mit besten Grüßen / Ihnen ergeben / bertolt  
brecht  
8. April 34 / Skovsbostrand*

Damit war der anstrengende Parallellauf im Jahre 1934 zwischen „Johanna“ im Königlichen Theater und „Rundköpfe“, das Per Knutzon bei dem neuen Intendanten des Dagmartheaters, Knud Rasso, zu landen hoffte, eingeleitet. Insbesondere „Rundköpfe“ sollte Brecht viel Zeit, Arbeit und Ärger kosten, da der Text mehrmals revidiert und mit Songs versehen werden musste. Viel hing von Hanns Eisler ab, der ständig unterwegs war und sich lieber in Paris oder London als in Dänemark aufhielt. Den Text von „Johanna“ betrachtete Brecht dagegen als abgeschlossen, und es gibt in den bisher veröffentlichten Briefen nur wenige Äußerungen dazu. Im Klartext bedeuteten die *Aussichten*, die Borberg der Weigel verraten hatte, dass das Königliche Theater Interesse daran gezeigt hatte, die „Johanna“ zu kaufen. Das war eine Angelegenheit, die normalerweise in zwei Stufen vor sich ging: Das Stück wurde offiziell angenommen, und die Presse wurde davon unterrichtet; danach wurde der Vertrag von beiden Seiten unterschrieben. Borberg hatte einen heißen Draht zum Chef des Königlichen Theaters Andreas Møller und dessen Chefregisseur Thorkild Roose und konnte einen schmerzlosen Verlauf des Prozesses in Aussicht stellen.

Noch im April 1934 schrieb sich Brecht endlich selber in Borbergs Gästebuch ein – mit der Variante eines „Mahagonny“-Zitats: *wie man sich bettet so liegt man. aber man liegt darauf wie man gebettet wird.* Ob das auf eine Übernachtung im Hause Borberg anspielt? Danach lief alles wie am Schnürchen. Borberg blieb der feste, loyale Vermittler zwischen Brecht und dem Königlichen Theater. Am 24. Mai wurde Brecht zu den abschließenden Verhandlungen in Kopenhagen erwartet:

*Skovsbostrand per Svendborg / 23. Mai 1934  
Lieber Herr Borberg,  
vielen Dank für Ihr Telegramm; ich werde  
morgen, Donnerstag, spätestens nachmittags*

6 Brechts Umgang mit Personennamen – hier George Grosz – war immer sehr eigenwillig. Solche Abweichungen sind in der GBA stillschweigend, aber konsequent normalisiert.

*in Kopenhagen sein. Der Zug trifft etwa 4,15 ein. Vielleicht lassen Sie mir bei „Politiken“ eine Nachricht zurück, wie und wann ich Sie erreichen kann..*

*Ich freue mich sehr, dass ich wieder Theaterluft zu riechen bekomme.*

*Mit den besten Grüßen / Ihr / brecht*

Nachdem Brecht diesen Brief abgeschickt hatte, bekam er unerwartet wahnsinnige Nierenschmerzen, ein Leiden, das ihn später für mehrere Wochen ins Svendborger Krankenhaus bringen sollte. Er musste Borberg schnellstens eine Absage erteilen. Wichtig war außerdem, dass das Königliche Theater eine Dokumentation dafür verlangte, dass Brecht sämtliche Rechte auf „Johanna“ besaß, damit man nicht noch dazu an einen Verlag, etwa die Felix Bloch Erben in Berlin, Royalties zahlen musste. Normalerweise tippte Brecht seine Briefe in die Schreibmaschine, in diesem Fall griff er aber zu Feder und Tinte. Wahrscheinlich war Margarete Steffin nicht erreichbar, der er sonst den Wortlaut hätte diktieren können. Borberg musste ausnahmsweise Brechts schwierige Handschrift dechiffrieren:

*lieber herr borberg,  
hier der betreffende Brief, in dem ich die Rechte auf die „Johanna“ zurückbekomme mit den besten grüssen und vielem dank / Ihr brecht*

*leider kann ich nun doch nicht reisen. der arzt verbietet mir strikt das geschaukel der bahnfahrt!*

*bitte, stellen Sie doch den für mich sehr wertvollen brief sicher!*

Die Post nach Kopenhagen ging damals zweimal am Tage ab. Darum konnte Brecht binnen zwei Tagen drei Briefe schicken. Er muss sich überlegt haben, wie die Sache jetzt weiterlaufen konnte, ohne durch seine ärztlich verordnete Unbeweglichkeit verspätet zu werden.

*Skovsbostrand per Svendborg / den 24. Mai 1934*

*Lieber Herr Borberg,  
anbei die feierliche Vollmacht! Es ist mir sehr unangenehm, dass ich diese Mühe ganz auf Sie abwälzen muss. Sobald ich wieder halbwegs in Ordnung bin, komme ich nach Kopenhagen. Es ist wohl richtig, in den Vertrag nicht den Namen des Uebersetzers einzusetzen.*

*Vielleicht können wir in Kopenhagen über die Uebersetzung aber noch sprechen? Die Frage, wann man über die Bühnenmusik sprechen soll, überlasse ich ganz Ihnen.*

*Ich bin Ihnen zu grossem Dank verpflichtet.  
Mit herzlichen Grüßen / Ihr / brecht*

Die erwähnte Vollmacht sollte dem Theater gegenüber versichern, Borberg könne im Namen Brechts weiterverhandeln. Da Borberg bei seinen vielen Unternehmungen keine Zeit hatte, das Stück nachzudichten, wurde diese Aufgabe dem Lyriker Otto Gelsted überlassen, der bald fast ein Monopol als Brecht-Übersetzer behaupten konnte. Die interessante Frage einer Bühnenmusik wurde leider nie aktuell. Am 30. Mai wurde „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ vom Königlichen Theater offiziell angenommen, und am 4. Juni wurde der Vertrag unterschrieben. Für das Theater zeichnete der Chef Andreas Møller und als Vertreter des Verfassers Bertolt Brechts Redakteur Svend Borberg. Der Vertrag wurde logischerweise in zwei Exemplaren erstellt. Das Exemplar des Theaters, das sonst über ein sehr geordnetes Archiv verfügt, ist spurlos verschwunden; zum Glück befindet sich das Exemplar des Verfassers im Brecht-Archiv<sup>7</sup> und zeugt heute noch, völlig isoliert, von der Bedeutung Borbergs für Brechts dänische Karriere. Den vorläufigen Schlussstrich nach dem gelungenen Projekt musste Margarete Steffin ziehen, da Brecht jetzt endlich das provisorische Krankenlager unter dem

7 Der Vertrag ist nicht in Werner Hechts *Brecht Chronik* (1997) oder dem Ergänzungsband (2007) verzeichnet.

Svendborger Strohdach mit dem Svendborger Krankenhaus vertauscht hatte:

*skovsbostrand per svendborg / 21.6.34*

lieber herr borberg,  
brecht bittet mich, Ihnen mitzuteilen, dass er nicht etwa vergessen hat, Ihnen für Ihre viele mühe in der „johanna“-angelegenheit zu danken. er hat schon einen brief an Sie begonnen, aber dann bekam er heftigere schmerzen und musste ins „sygehus svendborg“, wo er noch immer liegt. er sagt, er hoffe den brief an Sie bald beendigen zu können. (da es ihm tatsächlich schon bedeutend besser geht, glaube sogar ich daran.) vorläufig soll ich Ihnen seine besten grüsse ausrichten. er fragt (wir alle), ob Sie sich gut erholen und richtiges urlaubswetter haben? hier ists grade scheusslich.  
mit den besten grüssen / Ihre / Margarete Steffin



Die Solotänzerin Margot Lander und die Schauspielerin Illona Wieselmann als die beiden Annas in „De syv Dødsynder“ (Die sieben Todsünden) 1936 am Königlichen Theater Kopenhagen.

Borberg verbrachte eben seine Sommerferien in der Villa Ibsen in Südtirol (er war in zweiter Ehe mit einer Enkelin von Henrik Ibsen verheiratet, ein Umstand, auf den er erstaunlich großen Wert legte)<sup>8</sup>, wo er neue Pläne schmiedete, u. a. für ein Gastspiel von Emil Jannings in Kopenhagen.

Dass das Königliche Theater dann doch nicht „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ spielen sollte, hat nicht das geringste mit Svend Borberg zu tun, sein Eifer ließ nicht nach. In dem Sinne stand aber auch er – wie Brecht – draußen vor der Tür; innerhalb der dicken Mauern des Königlichen Theaters

8 In erster Ehe war Borberg mit Jonna Bülow verheiratet. Ein Sohn aus dieser Ehe, Claus Cecil Borberg (geb. 1926), nannte sich später Claus von Bülow, nicht um sich vom Vater zu distanzieren, sondern um mit einem adeligen Namen leichter in England und USA, wo er enger Mitarbeiter von J. Paul Getty wurde, Karriere zu machen. Er wurde 1982-85 Angeklagter in einer mondänen Kriminalsache, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Immerhin bekam der ausgezeichnete englische Schauspieler Jeremy Irons seinen bisher einzigen Oscar für die Hauptrolle als Claus von Bülow in dem amerikanischen Spielfilm *Reversal of Fortune* (1990, dt. Titel: *Die Affäre der Sunny von B.*).

fehlte es an einer starken Persönlichkeit, die für das Stück mit allen Mitteln kämpfen wollte. Unter den festangestellten Regisseuren meldete sich keiner, und die Diva Bodil Ipsen, die im Mai 1934 die Rolle der *Johanna* unbedingt spielen wollte, verlor auffallend schnell das Interesse. Als Brecht im Juni 1935 aus Deutschland ausgebürgert wurde, stellte die Aufführung eines abendfüllenden Dramas von einem verfeimten Deutschen an der dänischen National- und Staatsbühne ein diplomatisches Problem dar, das aber nicht völlig unlösbar war, denn das Stück spielte ja nicht in einem weder konkreten noch karikierten Deutschland, sondern – wie das wenig später angenommene Ballett „Die sieben Todsünden“ – in den USA.

Fortsetzung im nächsten Heft.  
hcnorregard@gmail.com

# BRECHTS SPRACHKRITISCHE ABSICHTEN AM BEISPIEL

## „INTELLEKT“ UND „INTELLIGENZBESTIE“

Von Gerhard Müller

Seit vielen Jahren wird *Intelligenzbestie* immer wieder gebraucht, vielfach neutral oder nur ironisch, spöttisch, ohne Bezug zu seiner Vergangenheit, speziell im NS-Sprachgebrauch. Am Vorkommen – und der betonten Verwendung als Schmähwort – dieses Ausdrucks bei den Nazis besteht kein Zweifel, was aus etlichen Lexika und Monographien sowie diversen Einzelveröffentlichungen hervorgeht. Zwei spezielle Lexika machen resümierende Angaben: So nennen Eugen Seidel und Ingeborg Seidel-Slotty 1961 *Intelligenzbestie* im Kontext von Fremdwörtern (*Intellekt*, *Pazifismus* u. a.) als typischen Ausdruck der Nazis als Zeichen der „Minderwertigkeit“, und Karl-Heinz Brackmann/Renate Birkenhauer verzeichnen in *NS-Deutsch* die Wörter *Intellektbestie* und *Intelligenzbestie* als „beliebte Schimpfwörter der Ns.“<sup>1</sup> Generell wäre an den „Mangel an demokratischem Konsens“ in der Weimarer Republik zu erinnern, wie es Kurt Sontheimer ausgedrückt hat.

Die Mehrheit der Intellektuellen war demokratie- und republikfeindlich; die „Linksintellektuellen“ [...] waren die einzigen, die sich wirklich als Intellektuelle“ fühlten und die „demokratischen Werte und republikanischen Ideale von Weimar verstanden“; die „Konservativen lehnten es ohnehin ab, als Intellektuelle zu gelten“<sup>2</sup>.

- 1 Seidel/Seidel-Slotty, *Sprachwandel im Dritten Reich. Eine kritische Untersuchung faschistischer Einflüsse*; Halle (Saale) 1961, S. 125. – Brackmann/Birkenhauer, „Selbstverständliche“ Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus; Straelen 1988, S. 101; daneben überzüchtete Intellektuelle (bei Hitler belegt) und zersetzender Intellekt.
- 2 K. S., *Von Deutschlands Republik. Politische Essays*; Stuttgart 1991, S. 220, 222.

Das Klima für die Stigmatisierung von *Intellekt/Intellektueller* und *Intelligenz* war längst vor 1933 vorbereitet.<sup>3</sup>

Dietz Bering nannte in seiner Wortstudie<sup>4</sup> als Autoren Heinrich Mann und Bertolt Brecht, die sich im Exil auf die diskriminierende Wortwahl bezogen haben. Doch auch andere antifaschistische (und emigrierte) Autoren griffen in die Debatte ein, um das denunziatorische Potential von *Intellekt-/Intelligenzbestie* zu brechen, z. B. Ernst Bloch<sup>5</sup>, Lion Feuchtwanger (im Roman *Die Geschwister Oppenheim*), Egon Erwin Kisch, Thomas Mann und Walter Mehring. So ging auch Bertolt Brecht öfter auf *Intelligenzbestie* bzw. *Intellektbestie* ein, und zwar zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Textarten. Dies bereits relativ früh, wie aus einem auf 1929 datierten Manuskript<sup>6</sup> hervorgeht – in der ihm eigentümlichen Weise kommt er zu einer kritischen Wendung und Umdeutung, indem er das abwertende, negative Wortelement *Bestie* wörtlich nimmt:

Der Fehler von uns Intellektbestien ist es, daß wir keinen wirklichen Biß haben! Wir sind weit entfernt vom Tiger! Wir werden nur

- 3 Zu *Intellektueller* vgl. u. a. das *Lexikon des Nationalsozialismus*. hrsg. von W. Benz/H. Graml/H. Weiß; Stuttgart 1997, S. 523 f., 560: abwertend gebraucht wie z. B. auch *Kritikaster* oder *Kulturbolschewist*.
- 4 D. B., *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes*; Stuttgart 1978, S. 136 f., 371.
- 5 Bloch rückte z. B. im Beitrag *Sokrates und die Propaganda* mit Blick auf „die taumelnde Masse der bloß Proletarisierten“, denen „alles verkehrt werden“ könne, die Wörter *Intellekt* und *Bestie* aufs engste zusammen, dabei das „Wort mit dem jüdisch grellen Schein“ streifend, das dem *Intellektuellen* zugeordnet war; siehe *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz. Politische Aufsätze*; Frankfurt/Main 1970, S. 408 (zuerst *Die neue Weltbühne*, Heft 47/1936).
- 6 B. B., *Schriften I*; Berlin und Weimar/Frankfurt a. M. 1992 (= *Werke*. GBA 21), S. 341, Titel der Herausgeber: *Fehler der Intellektbestien*, und S. 734. Der Kommentar verweist auf Karl Kraus' Ausdrücke „Weltbestie Intelligenz“ und „Intelligenzbestien“ aus der *Fackel* 331/332 vom 30. 9. 1911 und 890–905 vom Juli 1934, was zwar ein Detail betrifft, aber insgesamt, wie schon gezeigt, ungenügend ist.

gejagt wie Bestien, anstatt wie solche zu jagen. / Es ist für die Sache der Menschheit sehr schlimm, daß wir diesen tödlichen Biß nicht haben, seine Voraussetzung wäre die Kenntnis der verwundbaren Stelle des Feindes. Wo ist seine Gurgel? [...]

Also schon eine Diskussion vor dem Jahr 1933. Kein Zweifel, daß Brecht hier auf die prekäre Situation gegen Ende der Weimarer Republik (vgl. oben) sowie die Sprache „des Feindes“ Bezug nimmt. Belege für das Auftreten von *Intellekt-/Intelligenzbestie* schon ab Ende der zwanziger Jahre (zum Teil früher) gibt es durchaus.<sup>7</sup>

Weiterhin bezog sich Brecht 1937 in einem kurzen Text, vermutlich dem Entwurf einer Rede an die exilierten Schriftstellerkollegen, dezidiert und mit kritischer Wendung auf den diesbezüglichen Wortgebrauch der Nationalsozialisten – ohne auch hier den fraglichen Ausdruck als deren Erfindung zu kennzeichnen und auch ohne einen bestimmten Urheber zu benennen. Er wendet dabei die gleiche sprachlich-literarische Technik der Umdeutung und Umwertung an:

„Sie [die Nazis, die „gewöhnheitsmäßig den Teufel an die Wand“ malen] haben zum Beispiel die Intelligenzbestie darauf gemalt. Viele von uns sehen nun nach dieser Wand und erblicken dieses Bild der Intelligenzbestie [...]. Tatsächlich ist nämlich gerade das die Hauptfrage: wie können wir zu Intelligenzbestien werden, zu Bestien in dem Sinn, wie die Faschisten sie für ihre Herrschaft fürchten.“<sup>8</sup>

Brecht griff zudem in den *Flüchtlingsgesprächen* (entstanden zwischen 1933 und 1944)<sup>9</sup> den fraglichen Ausdruck zweimal im

7 So z.B. bei Bering (wie Anm. 4) und *Sozialdemokratischer Pressedienst* vom 10. 12. 1930 (Archiv der Friedrich-Ebert-Stiftung).

8 B.B., *GBA* 22.1), S. 340 f. Der Kommentar (in *Schriften 2. Teil 2*, Band 22.2, S. 1008 f.) entspricht dem zum vorigen Text.

9 Sie blieben Fragment und wurden zu Lebzeiten nicht publiziert; Herta Ramthun hat zuerst sie aus seinem Nachlaß herausgegeben und 1957/1958 in *Sinn und*

Kontext der NS-Sprache auf, allerdings in variiert Form. Im XV. Dialog der *Flüchtlingsgespräche* sagt der Intellektuelle Ziffel<sup>10</sup>, wobei Brecht die Sprachvariante *Intellektbestie* aufgreift und den Goebbelschen Wortgebrauch ironisch bricht:

Ich hab mich neulich nicht gegen das Denken ausgesprochen [...]. [...] ich bin das, was der Doktor Goebbels eine Intellektbestie nennt.

Anders verfährt Brecht an einer anderen Stelle. Im V. Dialog trägt Ziffel aus einem Kapitel seiner Memoiren vor<sup>11</sup>:

Ich bin von Beruf Physiker. [...] Ich lebte das friedliche Leben einer Intelligenzbestie. Wie erwähnt, hatte ich eine anständige Schule genossen, und dazu kamen gewisse Privilegien [...]. Ich stammte aus einer „guten Familie“ und wurde von meinen Eltern durch erhebliche Geldaufwendungen in den Besitz einer Bildung gesetzt, die mir ein ganz anderes Leben verschaffte, als die Millionen armer Teufel um mich herum es führen konnten.

*Intelligenzbestie* wird hier von Brecht aufgenommen, zitiert und unter dem Aspekt seiner Analyse und Kritik der Intellektuellen verwendet, also in anderer Weise gebrochen, „verfremdet“ und in einen anderen Sinnzusammenhang gesetzt.

In ähnlicher Weise gebraucht Brecht 1937 das Wort *Intellektbestie* in einem weiteren Text zur Stellung der Intellektuellen, der dem „Zweck des Studiums“ gilt, wobei er es (sprach)kritisch mit der Weiterführung *Gefühlsbestie* parallelisiert<sup>12</sup>:

*Form* veröffentlicht. In der Bibliothek Suhrkamp erschienen die *Flüchtlingsgespräche* zuerst 1961. Siehe Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften*; Stuttgart 1984, S. 276 ff.

10 In der Suhrkamp-Ausgabe, Frankfurt/M. 1968, S. 142; in *GBA* 18: *Prosa 3. Sammlungen und Dialoge*, 1995, S. 285.

11 In der Suhrkamp-Ausgabe, Frankfurt/M. 1968, S. 52 f., in *GBA* 18: *Prosa 3. Sammlungen und Dialoge*, 1995, S. 227.

12 *GBA* 22.1: *Schriften 2*, 1993, S. 343.

[...] jeder solche Student [der sich dem Nationalsozialismus andient], jede solche Gefühlsbestie erreicht durch seinen Kampf für die herrschende Klasse, zu der er eben, indem er für sie arbeitet, niemals gehören wird, nur, daß er zu der Berufsschicht, oder wie es jetzt heißt, zu dem Stand der Intellektbestien gezählt werden wird, die, wie es heißt, gezähmt werden sollen.

Weiterhin trägt eines seiner Gedichte aus der Exilzeit den Titel *Die Intellektbestien*<sup>13</sup> – Brecht deutet auch hier markant um und wendet den Sprachgebrauch der Nazis gegen sie bzw. ihre intellektuellen Handlanger selbst – „gedoktert“ bezieht sich auf Goebbels:

Unter dem Arm trug er die gedokterten Statistiken  
Und ab und zu fielen ihm heraus  
Die Wechsel des Regimes, die lang- und kurzfristigen

Nach 1945 nimmt Brecht die Vokabel noch einmal auf; auch diesmal wird der sprachkritische Impuls deutlich, der das diffamierende Schlagwort der NS-Propaganda dementiert. In den *Notizen zur Barlach-Ausstellung* 1951 heißt es zur Bronzeplastik *Der Buchleser*<sup>14</sup>:

Ein sitzender Mann [...]. Er liest neugierig, zuversichtlich, kritisch. Er sucht deutlich Lösungen dringender Probleme im Buch. Goebbels hätte ihn wohl eine „Intelligenzbestie“ genannt.

Ein knapper allgemeiner Hinweis auf Brechts sprachkritische Haltung ist an dieser Stelle angebracht; so finden sich insbe-

sondere auch in den *Flüchtlingsgesprächen* einige prägnante „wortkritische“ Passagen.<sup>15</sup> Stellvertretend für etliche andere Stellen soll es mit einem Zitat aus seinem Brief an Karl Kraus vom Sommer 1933 sein Bewenden haben<sup>16</sup>:

Man hat lange Zeit die Sprache nur nach der Richtung ihrer Verfeinerung hin mit Interesse betrachtet. Erst wenn Künstler sie „benutzen“, wurde sie ein Gegenstand der Kritik. [...] Und doch wurden vermittels der Sprache die schrecklichsten Verwüstungen angerichtet. Sie [gemeint: K. K.] haben dann die Greuelthaten der Tonfälle enthüllt und eine Sittenlehre der Sprache geschaffen; die Grammatik wurde zu einem Teil der Ethik und Sie entlarvten Verbrecher, indem Sie ihre Sprache als Indizium vorwiesen. [...] ich meine nur, daß für die Fortführung Ihrer Sprachlehre die in vielem unglückliche Zeit eine glückliche wäre.

Anm.: Dieser Beitrag ist eine vom Verfasser stark gekürzte selektive Fassung, die sich auf Brechts sprachkritische Haltung konzentriert. In seiner ausführlichen Fassung ist er als wortgeschichtliche Abhandlung unter dem Titel *Intellekt- und Intelligenzbestien. Brecht und andere Exilschriftsteller gegen Goebbels' Schmähwort* für die Zeitschrift *Sprachreport* des Instituts für Deutsche Sprache (Mannheim) in Vorbereitung.

© Gerhard Müller, Oestrich-Winkel,  
mueller-winkel@web.de, muellers-lesezelt.de

13 GBA 15: *Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956*, 1993, S. 62. Der Kommentar (S. 348) datiert das Fragment auf 1940/41. Er verweist korrekt darauf, daß Brecht den Ausdruck *Intellektbestie* seit 1929 gebrauchte, ist darüber hinaus ebenfalls im Hinblick auf Karl Kraus unvollständig (vgl. Anm. 6).

14 GBA 23: *Schriften 3*, 1993, S. 200. Zuerst in *Sinn und Form*, Heft 1/1952.

15 So u. a. in den Dialogen VIII (*gut*), XIV (*Volk*), XV – siehe Suhrkamp-Ausgabe, 1961, S. 74, 132 ff., 144 ff.; kommentierte Ausgabe, 1995 (wie Anm. 10), u. a. S. 278 ff., 283 ff.

16 Zu dieser Thematik stünde eine eigenständige Studie an, wie sie der Verfasser seit langem beabsichtigt. – Zum Briefzitat siehe GBA 28: *Briefe 1*; 1998, S. 369.

# NICHT TATORT, SONDERN FESTVORTRÄGE: „DIE TOTEN SCHWEIGEN NICHT“

Von Michael Friedrichs



Jost Hermand ist in Sachen Brecht ein alter Hase. Er firmiert heute als Emeritus in Wisconsin sowie Honorarprofessor an der Humboldt-Universität Berlin. Die amerikanische Germanistik hat sich, gerade auch durch ihn, in Sachen Brecht große Verdienste erworben, und so nimmt man diese Neuerscheinung erwartungsvoll in die Hand.

Es handelt sich fast durchweg um Festreden und Vorträge, die Jost Hermand in den letzten Jahren (die älteste bereits 1989) gehalten hat, z. B. vor Gewerkschaftsvertretern oder literarischen Gesellschaften. Im Vorwort betont der Autor, sich nicht nur an die von Brecht so heftig kritisierten „Tuis“ wenden, sondern „auch zu den Anderen“ reden zu wollen, den Nichtakademikern.

Hält dieser gute Vorsatz der Prüfung stand? Das Buch gibt sich durch Verlag und Layout leider als Produkt lieblos-universitärer Textverarbeitung zu erkennen und wird die „Anderen“ in dieser Form nur ausnahmsweise erreichen. Der reißerische Titel allerdings, das muss man einräumen, scheint einer riesigen Zielgruppe gewidmet: „Die Toten schweigen nicht“. (Tatsächlich gibt es unter diesem Titel auch einen Krimi zu kaufen, Paul Cleave, 464 Seiten, 8,95 €).

Was hat der untote Brecht Prof. Hermand mitgeteilt? Es findet sich ein bunter Strauß von Themen, darunter *Trommeln in der Nacht*, biografische Aspekte, BB und Komponisten, Krieg und Frieden, BB und Thomas Mann. Ein Schwerpunkt der gut lesbaren Beiträge liegt auf den musikalischen Aspekten seines Werks (Mahagonny! Maßnahme!), und es wird Wert gelegt auf Infor-

mationen zu Zeithintergründen und Biographie, man findet keine germanistische Rabulistik und ist dankbar. Es gibt Anmerkungen und, sehr erfreulich, ein Namensregister. (Wurde mal ein Name im Text falsch geschrieben, erscheint er dort allerdings nicht, vgl. „Mit-tenzwei“ S. 161.) Kein Werkregister.

Leider wurde wohl gelegentlich aus dem Gedächtnis zitiert – „Das hätt einmal fast die Welt regiert“, S. 143; „Es kann die Befreiung der Arbeiterklasse / Nur ein Werk der Arbeiter sein“, S. 154. Aua! Brechts Werke werden aus diversen älteren Ausgaben nachgewiesen – mit Vorliebe aus der von Elisabeth Hauptmann, achtbändig, 1967. Muss das sein? Nicht alle verfügen über einen lückenlosen Bibliotheksbestand.

Noch ein paar Mäkeleien: Entstammte Brecht wirklich der „Bourgeoisie“ (S. 11)? Befremdlich die Verwendung von „Progression“ im Sinne von progressiv (S. 10, 24, 99). Die eindrucksvolle Wortprägung „Märtyrerphobie“ (S. 22, 83, 92) wirkt ungenau: Es geht doch um Brechts Angst davor, zum Märtyrer zu werden – nicht um die Angst vor Märtyrern. Und wieso „Phobie“, also eine krankhafte Angst? Was soll daran krankhaft sein, wenn man nicht zum Märtyrer werden will? „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“ – einer der stärksten und stärkenden Sätze von Brecht.

Trotz dieser kleinen Einwände: Ein leserwerter Band, zum Beispiel sehr geeignet zur Nachbereitung mancher Schwerpunkte des Augsburger Brecht-Festivals.

Jost Hermand, *Die Toten schweigen nicht: Brecht-Aufsätze*. Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, 59. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, 195 Seiten, 29,80 €

# EIN TAG IM LEBEN LION FEUCHTWANGERS: „SUNSET“

Von Michael Friedrichs

Klaus Modick, Jahrgang 1951, promovierter Literaturwissenschaftler, ist seit Jahrzehnten ein angesehenes Romancier und Übersetzer. Im März ist ein neuer Roman von ihm erschienen, „Sunset“.



ne fiktiven Personen ein, sondern hält sich an die Prominenten, die in der Tat ein enges Geflecht von Überlieferungen hinterlassen haben. So läuft beim Lesen unwillkürlich stets ein Suchprogramm mit: Stimmt denn das?

Es ist nicht wirklich ein Roman. Aus der Perspektive Lion Feuchtwangers, in seiner Residenz in Hollywood, wird der Tag geschildert, an dem er durch ein Telegramm vom Tod Brechts in Berlin erfährt. Ausgerechnet an diesem Tag ist weder seine Frau Marta da noch das Dienstmädchen. Und er verspürt bisher unbekannte Schmerzen bei seinen Kniebeugen. Man spürt, sein Leben neigt sich dem Ende zu, von schmerzlichen Verlusten geprägt.

Mit großem Talent für atmosphärische Schilderungen und dramaturgischen Aufbau fasst Modick in diesem einen Tag die jahrzehntelange freundschaftliche Beziehung zwischen Feuchtwanger und Brecht zusammen, lässt sie vor seinem und unserem inneren Auge Revue passieren. Insbesondere München wird lebendig, die Zeit ihres Kennenlernens, als Feuchtwanger Dramaturg war und Theaterstücke schrieb; ebenso aber auch das so unterschiedliche Leben der beiden in Hollywood – wo Feuchtwanger als international anerkannter und vielgelesener Autor vieler historischer Romane ein Leben auf großem Fuß führte, während Brecht mit seinen vielfältigen Drehbuchideen fast nie landen konnte.

Was die Zeitspanne bis zur Gegenwart betrifft, so liegt Modick recht nahe bei der Sechzig-Jahre-Spanne des klassischen historischen Romans von Walter Scott. Es leben noch Zeitzeugen, aber die Periode ist definitiv vorbei. Jedoch führt Modick kei-

In der Stimmung, der Charakterisierung der Personen und ihrer Beziehung zueinander und in vielen Details ist Modick ein beachtliches Porträt gelungen. Dass er dennoch frei mit manchen Einzelheiten umging, lässt sich an der Katzenepisode veranschaulichen. Sein Feuchtwanger fragt sich, ob Brecht Katzen gehabt habe (S. 121), es folgt eine großartige Passage über den unterschiedlichen schöpferischen Prozess bei den beiden Autoren. Aber es konnte dem wirklichen Feuchtwanger nicht entgangen sein (und ebensowenig Modick), welche prominente Rolle die Hündin „Mrs. Wriggles“ im Hause Brecht/Weigel einnahm – Brecht notierte über sie Beobachtungen, in denen er über den Hund ebenso zu staunen scheint wie über sich selbst (GBA 27 S. 30, 52, 107, 139).

Und ahnte Arnold Zweig tatsächlich, dass Brecht in Buckow Gedichte schrieb (S. 95)? Der Brief ist fiktiv.

Auf solchen mitunter raffinierten Wegen macht dieser Roman viel Appetit aufs Weiterlesen. Und da empfiehlt sich insbesondere Brechts amerikanisches Journal, und durchaus auch der Briefwechsel Feuchtwanger-Zweig. Während Modick ein recht geschlossenes, auf seine Protagonisten fokussierendes Bild vermittelt, eröffnet Brechts Tagebuch einen heterogenen Kosmos.

Klaus Modick, *Sunset*. Roman. Frankfurt am Main: Eichborn, 2011, 192 Seiten, 18,95 €



# EINE AKTUELLE DISKUSSION ÜBER BRECHT IM NETZ



22.05.2011, 16:02, xxkornxx (Dabei seit: 05/2011. Beiträge: 5):

## **Bertold Brecht**

Hallo, bin neu hier und habe gleich eine große Frage. Könnte mir jemand sachen dazu erzählen bzw. Internetseiten schicken, wo ich etwas darüber nachlesen kann? suche seit 1 woche und finde einfach nichts dazu...

Fragestellung :Bertold Brecht- aktuelle bedeutung seiner texte

22.05.2011, 18:48, Ilka-Maria (Dabei seit: 07/2009. Ort: Mühlheim am Main. Beiträge: 5.470):

Ich finge mal damit an, den Namen richtig zu schreiben: Bertolt Brecht.

So etwas macht einen guten Eindruck.

Nimm als Beispiel seine Bearbeitung der „Antigone“. Man kann das Theaterstück gut in Vergleich setzen zu Sophokles und Anouilh. Der Stoff ist immer aktuell.

22.05.2011, 19:24, xxkornxx: entschuldige diesen fehler... Was ich suche sind keine werke an sich, sondern die auswirkungen dieser auf hier und jetzt. Mein(e) Vorredner werden diese werke genauer unter die lupe nehmen.

Ich sollte bzw. soll, abschließend noch darstellen was er und seine texte bewirkt haben (in bezug auf heute)

22.05.2011, 21:14, Ilka-Maria:

Du bist auf dem falschen Weg.

Noch nie hat ein Schriftsteller etwas bewegt.

Brecht schon gar nicht.

Vergeude nicht deine Zeit.

22.05.2011, 21:17, xxkornxx:

Meine Aufgabenstellung lautet aber - aktuelle bedeutung seiner texte. was ist deiner Meinung nach darunter zu verstehen. Interessiere mich leider gar nicht für seine Werke

22.05.2011, 21:21, Ilka-Maria:

Nichts. Wer stellt Dir denn solche verrückten Aufgaben?

22.05.2011, 21:35, Schamansky (Dabei seit: 12/2010. Ort: Lowestoft, Suffolk. Beiträge: 2.578):

Wahrscheinlich will der Lehrer (nehme ich doch schwer an) etwas darüber, ob die Themen, die in Brechts Stücken behandelt werden, noch aktuell sind. Sie sind es.

Ich empfehle, sich Inhaltsangaben folgender Stücke anzuschauen (die Wikipedia ist immer ein Einstieg): *Heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Dreigroschenoper*, *Arturo Ui*, *Stadt Mahagonny*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Leben des Galilei*

Da solltest Du genug finden, was sich auf die heutige Zeit übertragen läßt.

Ganz wichtig: Brecht war zeitlebens überzeugter Marxist.

Dein roter Faden (rot nicht im ideologischen Sinne) sei Gesellschafts- und Kapitalismuskritik.

23.05.2011, 06:31, Ilka-Maria:

Da hätte ich Probleme. Ich finde Brecht alles andere als zeitgemäß.

23.05.2011, 09:12, Schamansky:

Ich nicht. Manche Dinge ändern sich nie.

*Heilige Johanna der Schlachthöfe*  
*Wirtschaftskrise und Börsenmanipulation*  
*Dreigroschenoper*  
*absolut zeitlos*

Arturo Ui

*Aufstieg durch Korruption*

Stadt Mahagonny

*Boom-Bust-Economics, Verbrechen, Korruption*

Herr Puntila und sein Knecht Matti

*Smarter Untergebener, unfähiger Chef*

Leben des Galilei

*Käuflichkeit von Wissenschaft / Religion contra Wissenschaft*

23.05.2011, 11:19, Ilka-Maria:

Ich meinte nicht das Grundthema der Werke, sondern den gesamten Stil. Brechts Stücke sind von der damaligen Politik sowie von kommunistischer Ideologie beeinflusst, wen interessiert das heute noch? Das Frankfurter Schauspiel-

haus führt eher Shakespeare oder Ibsen auf als Brecht, letztmals gab es vor fast eineinhalb Jahren die „Mutter Courage“. Von den anderen über 30 Theatern in Frankfurt hat nicht ein einziges Brecht auf dem Programm. Wenn ich mich damit befassen will, muß ich auf meine „Gesammelten Werke“ - alte DDR-Ausgabe - zurückgreifen.

23.05.2011, 14:23, Schamansky:

Was Frankfurter Theater auf dem Spielplan haben, weiß ich nicht. Banker stehen auch vielleicht nicht unbedingt auf Brecht. Die Themen, die Brecht behandelt, werden solange Gültigkeit haben, wie es eine pluto-kritisch-hierarchische Gesellschaftsordnung gibt. Man muß dazu nicht einmal Brechts und Marxens Glauben teilen, daß mit dem Ende des Kapitalismus gleich automatisch das Paradies samt ultimativer Gerechtigkeit ausbricht.

23.05.2011, 16:20, Ilka-Maria:

Da hast Du völlig recht, Maki. Trotzdem finde ich Brechts Art, die Themen umzusetzen, angestaubt. Es geht mir allein um die Form und die Sprache, nicht um den Inhalt.

Zum Bildungskanon gehört es auf jeden Fall dazu, allerdings hätte ich keine Lust, mich mit einem Zeitbezug zu heute damit tiefer auseinanderzusetzen. Die Figur seines Galilei ist sowieso falsch, da hat er auf die Legende zurückgegriffen.

Im Hamburger Thalia steht Brecht auf dem Programm, aber nicht eins der von Dir aufgeführten Stücke. Seltsam ist das schon.

23.05.2011, 16:25, Schamansky:

Was an Brecht nerven kann, ist die mitunter schulmeisterlich-lehrhafte Art, mit der er seine Botschaft herüberbringt, die da lautet: verteilt alles gleich und der Mensch wird automatisch gut. So einfach ist es ja nun nicht.

23.05.2011, 17:09, Ilka-Maria:

Außerdem hat sich die Arbeitswelt in den letzten zwanzig Jahren drastisch verändert, nicht zuletzt, was die Kommunikation und die Zunahme auf dem Dienstleistungssektor angeht.

23.05.2011, 17:22, Schamansky:

400€-Jobs, Zeitarbeit, Billiglöhne, Hartz IV-Aufstocker ... Ich fürchte, der Brecht hält noch eine Weile.

23.05.2011, 17:52, Romulus (Dabei seit: 05/2010. Ort: große Fußwalstatt.

Beiträge: 4.923 ):

Ja, deswegen hab ich mich auf das Schiff mit acht Segeln und mit fünfzig Kanonen an Bord begeben. Aber mit „Kopf ab!“ ist nix mehr. Die Köpfe rollen nicht. Dafür gibts es auch keine Strümpfe mehr für einen Dollar, geschweige denn zehn. Den Peachum würde ich anders einordnen. Romulus

23.05.2011, 17:55, Schamansky:

Jedenfalls sollte unser Beitragsersteller jetzt genug Material haben. (Früher hab ich für Nachhilfe Geld genommen.)

23.05.2011, 17:58, Romulus:

Na - zumindest könnte er sich äußern.

Oder sich vom Lehrer Strindberg und Ibsen zuweisen lassen. Ich durfte mir mein Thema aus sieben gestellten Themen aussuchen.

Weillsche Grüüße!

gefunden auf [www.poetry.de](http://www.poetry.de)

## MEDIZINISCHE SICHT AUF BRECHT

Der Medizinjournalist Thomas Meißner hat in der Zeitschrift CME 5/2011 (S. 36-37) (SpringerMedizin) in der Reihe „Der prominente Patient“ Bertolt Brecht zum Thema gemacht. Er stützt sich dabei u.a. auf den Beitrag von Stephen Parker im Brecht Yearbook 35 (2010: 291-307) sowie auf den Beitrag von Hans Karl Schulten in 3gh 1/2000 und resümiert: „Erst wenige Stunden vor Brechts Tod war ein Elektrokardiogramm (EKG) angefertigt worden, das Veränderungen wie bei einem Herzinfarkt zeigte. Todesursache war aber in Wirklichkeit wohl eine Perikarditis infolge einer Urosepsis“ (S. 36). Perikarditis ist eine Herzbeutelentzündung, Urosepsis eine Blutvergiftung durch Bakterien aus den Harnwegen. Stephen Parker, Germanist an der Universität von Manchester, wird seine Forschungen zu Brechts Krankengeschichte in seine kommende große Brecht-Biografie einfließen lassen. (mf)



# Ändere die Welt, sie braucht es.

Bertolt Brecht

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus 86150 Augsburg Tel. (0821) 324-2150 Fax (0821) 39444  
info@spd-fraktion-augsburg.de [www.spd-fraktion-augsburg.de](http://www.spd-fraktion-augsburg.de)

Jetzt Termin für Ihren  
Finanz-Check machen!

## Sparkassen-Finanzkonzept



## Das Sparkassen-Finanzkonzept: ganzheitliche Beratung statt 08/15.

Service, Sicherheit, Altersvorsorge, Vermögen.

 **Stadtsparkasse  
Augsburg**

Geben Sie sich nicht mit 08/15-Beratung zufrieden - machen Sie jetzt Ihren individuellen Finanz-Check bei der Sparkasse. Wann und wo immer Sie wollen, analysieren wir gemeinsam mit Ihnen Ihre finanzielle Situation und entwickeln eine maßgeschneiderte Rundum-Strategie für Ihre Zukunft. Mehr dazu in Ihrer Geschäftsstelle oder unter [www.sska.de](http://www.sska.de). **Wir begeistern durch Leistung - Stadtsparkasse Augsburg.**