

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

19. JAHRGANG
HEFT 1/2012



BRECHT FESTIVAL IN AUGSBURG: DAS PROGRAMM
DIE „STANDARTE DES MITLEIDS“ – GEFUNDEN
REPLIKEN ZU RUTH BERLAU
REGINE LUTZ (FOTO) IM ARCHIV DER ADK

Wibner

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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHT FESTIVAL AUGSBURG 2012

Brecht heute 3

Was Brecht für mich heute bedeutet?

Von Gregor Gysi

Programm-Übersicht

Brecht Festival Augsburg 2012 6

Interview mit David Benjamin Brückel 8

„Maßnahme“ und „Augsburger Kreidekreis“
beim Brecht Festival Augsburg 2012:

Der Regisseur gibt Auskunft

BRECHT UND MUSIK

Die Standarte des Mitleids – gefunden . . . 11

Von Mautpreller und Joachim Lucchesi

KLEINE HINWEISE (III)

1. Brechts „Aufruf für Henri Guilbeaux“ . . 20

2. Gruß nach Montevideo 25

Von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer

THEATER

„The Good Person of Szechwan“ in
Philadelphia 26

Von Heinz-Uwe Haus

Wagner gegen Brecht. Die Staatsoper

Hannover spielt Weills Musical

„Lady in the Dark“ 27

Von Andreas Hauff

FREUNDSCHAFT

Betreff: Artikel über Ruth Berlau 28

Von Barbara Brecht-Schall

Borderline ist nicht ehrabschneidend 29

Ein Arzt der Charité erinnert sich an

Ruth Berlau und Bertolt Brecht 33

Von Sabine Kebir

Anregungen zu den Ausführungen von Hilda

Hoffmann 35

Von Will Sebode

BRECHT UND KUNST

„Der Herr der Fische“ aus Buenos Aires . . 36

Von Volkmar Häußler

BRECHTARCHIV

Regine Lutz im Archiv der AdK 38

Regine Lutz. 39

Von Klaus Völker

BRECHT INTERNATIONAL

Brechts Haus am Skovsbostrand 46

Von Michael Friedrichs

Die Rubrik *Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs* muss aus technischen Gründen noch einmal verschoben werden.

Zwei Artikel im letzten Heft haben lebhaftere Reaktionen ausgelöst. Der Beitrag von Hilda Hoffmann über Ruth Berlau hat mehrere Persönlichkeiten des Brecht-Kosmos zu Zuschriften veranlasst, darunter Barbara Brecht-Schall und Sabine Kebir. Und zum Beitrag von Karl Greisinger über den „Herrn der Fische“ kamen Ergänzungen vom Grafik-Kenner und -Sammler Volkmar Häußler, der derzeit in Jena eine vielbeachtete Ausstellung zeigt.

Das Brecht Festival Augsburg findet vom 2. bis 12. Februar 2012 statt. Das Programmheft ist da – wir bringen eine Kurzfassung, und im Internet steht Ausführliches. Das Thema ist „Brecht und Politik“, es ist das dritte Festival unter der Ägide von Joachim Lang und verspricht Aktualität und Kontroversen.

Eine mittlere Sensation ist zwei Autoren gelungen, die unabhängig voneinander dem musikalischen Vorbild des *Lied der Mutter Courage* auf die Spur gekommen sind. Sie haben sich entschlossen, ihre Ergebnisse in einem gemeinsamen Beitrag vorzustellen. Die Autoren sind Joachim Lucchesi und „Benutzer Mautpreller“, wie er sich bei Wikipedia nennt, wo er seit Jahren sehr produktiv ist. Angesichts des hohen Niveaus und Umfangs vieler Brecht-Einträge in Wikipedia hoffen wir, dass eine solche Zusammenarbeit keine Eintagsfliege ist.

Das Autorenteam Gregor Ackermann/Dirk Heißeferer konnte wertvolle „Kleine Hinweise“ beisteuern, und Klaus Völker hat uns seinen Vortrag über Regine Lutz zur Verfügung gestellt, den er bei der Übernahme des Regine-Lutz-Archivs durch die Akademie der Künste hielt. 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
Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
Stadtsparkasse Augsburg Kto.-Nr. 28 24 1 BLZ 720 500 00
Swift-Code: AUGSDE77
IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (mf)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißeferer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

Gregor Ackermann, Barbara Brecht-Schall, David Benjamin Brückel, Michael Friedrichs, Gregor Gysi, Andreas Hauff, Heinz-Uwe Haus, Volkmar Häußler, Dirk Heißeferer, Sabine Kebir, Joachim Lucchesi, Mautpreller, Will Sebode, Klaus Völker

Titelbild:

Probenfoto „Der zerbrochene Krug“ 1952 mit Bertolt Brecht und Regine Lutz (Fotograf: Hainer Hill, Quelle: © Akademie der Künste, Berlin)

Druck:

Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die Stadt Augsburg

 Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

BRECHT HEUTE

Was Brecht für mich heute bedeutet?

Von Gregor Gysi



Dr. Gregor Gysi (Foto: Kopp-Verlag)

Dr. Gregor Gysi, Fraktionsvorsitzender der Partei Die Linke, wird am Samstag, den 11. Februar, im Rahmen des Brecht Festivals Augsburg an einer Podiumsdiskussion zum Thema **KUNST & POLITIK: BRECHTS POLITISCHES ERBE** teilnehmen. Wir baten ihn vorab um eine Äußerung zum Thema „Brecht heute“. (mf)

Es fällt mir schwer, aber ich muss mich begrenzen.

Brechts Kunstverständnis war avantgardistisch in dem doppelten Sinn, dass die radikale Entwicklung der Ausdrucksmittel aus der Perspektive eines Theaters der Zukunft legitimiert wurde, avantgardistisch aber auch in dem Sinn, dass die verändernde Kraft der Kunst von Brecht als Bestandteil der revolutionären Praxis aufgefasst wurde. Brecht hat, wie er bündig formulierte, den Wert seiner Kunst in ihrer Brauchbarkeit gesehen. Diese Brauchbarkeit war ihrerseits klar bezogen auf die Klassenkämpfe, in denen er Position bezog.

Obwohl es nun so scheint, als sei die Zeit der großen Klassenrevolutionen vorbei, ist seine Kunst nicht etwa wertlos geworden. Ihr künstlerisches Anregungspotenzial zeigt sich zumindest daran, dass seine Werke Regisseurinnen und Regisseure und Schauspielerinnen und Schauspieler nach wie vor zu Produktionen anregen. Auch seine Wirkung in die heutige Literaturproduktion nimmt wieder zu.

Was interessiert mich heute an Brecht?

Die Kunst hat etwas zutiefst Rätselhaftes. Sie ist nicht rationaler Diskurs, sie ist nicht reine Sinnlichkeit. Die Kunst, und das ist eigentlich die ästhetische Dimension, siedelt in einem Bereich zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, hat gewissermaßen Anteil an beidem. Für den Zugang zum Politischen hat die Kunst, das Theater im Besonderen, eine Art aufklärende Bedeutung. Das zeigt die Tragödie auf eindringliche Weise. Nicht alles, was schlimm ist, ist wirklich tragisch. Tragisch wird eine Situation dann, wenn die in ihr Handelnden gewissermaßen alles richtig machen, sogar moralisch richtig, das moralische Gebot sie aber in den sicheren Untergang treibt. Eine solche Situation ist Ausdruck einer falschen Praxis. Das zeigen schon die großen Tragödien der griechischen Antike. Brechts Bearbeitung der Antigone des Sophokles ist auch ein Bekenntnis zu der aufklärenden Kraft der Tragödie.

Nun hat Brecht, der immer Position beziehen wollte und immer Position bezog, sich dabei zumindest gelegentlich auch der Tendenz der Vereinfachung hingegeben. Wenn ich heute Stücke von ihm lese, denke ich, dass zu starkes Vereinfachen gerade dem Dialektischen, dem Denken in Widersprüchen, entgegensteht. Sein dialektisches Theater will Verhalten zeigen, nicht vorschrei-





ben, nicht durch Erbauung predigen. Der Zuschauer muss einen aktiven Part übernehmen, sich mit dem Gezeigten, gerade auch mit dem Widerspruch, auseinandersetzen.

Das Hörspiel „Das Verhör des Lukullus“ endet damit, dass das Gericht sich zur Beratung zurückzieht. Die Figur des Lukullus, bzw. seine gesellschaftliche Rolle, hatte zu viele Züge, als dass eine eindeutige Bewertung sich wie von selbst ergeben hätte. Die Endfassung der Oper „Die Verurteilung des Lukullus“ mündet dagegen in eine kompromisslose Verurteilung. Eine ähnliche Tendenz stellt man beim Vergleich der Galilei-Fassungen fest.

Ein anderes Stück, das so richtig nicht aufgehen will, das aber gerade daher fasziniert, ist „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“. Dieses Werk soll nicht den Faschismus selbst, aber doch einen seiner Aspekte darstellen: Der machtpolitische Erfolg der Nazis verdankte sich nicht nur ihrer Skrupellosigkeit, sondern der Offenheit, mit der diese Skrupellosigkeit zur Stärke verklärt wurde. Wenn man dieses Stück liest oder eine Aufführung besucht, fragt man sich besorgt, warum von einem „Aufhaltsamen Aufstieg“ die Rede ist. Hitlers und Arturo Uis Erfolg bestand ja gerade darin, jede Bindung an irgendeine Moral verloren zu haben. Arturo Ui war Gangster. Müsste es nicht „Unaufhaltsamer Aufstieg“ heißen? Ich denke, für die Titelwahl war etwas entscheidend, das man als „humanen Kern“ bei Brecht bezeichnen könnte. Es ist die Hoffnung, dass das nicht ganz stimmen möge, was man denkt, weil das, was man denkt, eine schlimme Befürchtung ist. Eine ähnliche Haltung verzweifelter Hoffnung finden wir in dem Buch „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer und Adorno.

Das dialektischste Werk von Brecht ist meiner Meinung nach „Die Maßnahme“. Er ist

hier dem Widerspruch auf der Spur. Es wird eine Paradoxie ausbuchstabiert. Aus Mitgefühl mit den Ausgebeuteten für die Revolution Partei ergreifend, gefährdet der Junge Genosse den Erfolg der revolutionären Partei, indem er seinem Mitgefühl nachgibt. Die Aufgabe der eigenen Individualität und Subjektivität, und nichts anderes ist ja das Einverständnis mit der eigenen Tötung durch seine Genossen, erscheint als der grellste Widerspruch zu einer Bewegung, die die Freiheit aller wollte. In einer vor kurzem erschienenen Langhoff-Biographie argumentiert Esther Slevogt für die These, die „Maßnahme“ sei eine Art proletarische Passion. Unterstützt wird diese Deutung sicher auch durch die Musik Eislers, die bei Bachs Passionsmusik Anleihen macht, und natürlich durch den Aufbau des Textes, der durch seine starre Gliederung in Chor, Sprecher und gespielte Szenen an Passionslibretti erinnert. Ich möchte demgegenüber lieber von einer proletarischen Tragödie sprechen: Alle folgen Geboten, die sie für kommunistisch halten – und sie scheitern.

Die Konflikte, in denen Brecht sehr konkret und sehr bestimmt Partei ergriff, existieren heute nur nicht mehr in dieser Form. Diese Distanz erleichtert uns die Lektüre. Aber die Aufgabe, die Brecht dem Theater zumuten wollte, gesellschaftliche Zusammenhänge aufzuschließen, gerade da, wo es sich um menschenunwürdige Verhältnisse handelt, ist hoffentlich geblieben.

Und der Kapitalismus zeigt täglich unsozialere, inhumanere und undemokratischere Züge. Auch das trägt zum erneuten Bedeutungszuwachs von Brechts Werken bei.



FR 03.02. / AB 19.30 UHR / LANGE BRECHTNACHT / *Konzerte, Theater und Performance*

SA 04.02. / 17 UHR / BRECHT UND DIE FRAUEN I / *Diskussionsrunde mit Musik*

SO 05.02. / 16.30 UHR / ERINNERUNGEN AN B.B. / *Gespräch mit Barbara Brecht-Schall & Regine Lutz*

MO 06.02. / 19.30 UHR / DDR-AKTEN ÜBER BRECHT / *Szenische Lesung mit Dr. Werner Hecht*

DI 07.02. / 19.30 UHR / WESSEN WELT IST DIE WELT? / *Gedichte und Gesang mit Dr. Michael Friedrichs*

DO 09.02. / 18 UHR BIS SA 11.02. / 16 UHR / DICHTER UND LENKER / *Kongress*

FR 10.02. / 20 UHR UND SA 11.02. / 20 UHR / MARIANNE FAITHFULL / *Konzert*

SO 12.02. / 11 UHR / DER NEUE ALTE BRECHT / *Gesprächsrunde mit Renate Richter und Prof. Dr. Manfred Wekwert*

SO 12.02. / 16 UHR / TANZ AUF DEM VULKAN / *Tanztee im Kaffeehaus mit Dr. Jürgen Schebera*

SO 12.02. / 19 UHR / DER AUGSBURGER KREIDEKREIS / *Uraufführung von David B. Brückel*

Mehr Informationen finden Sie unter www.brechtfestival.de



PROGRAMM ÜBERSICHT BRECHT FESTIVAL AUGSBURG 2012

Do 02.02.

19:00 / **FESTIVALERÖFFNUNG.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Mit Carmen-Maja Antoni, Ton Steine Scherben Family, Dr. Kurt Gribl und Dr. Joachim A. Lang. Moderation: Katrin Bauerfeind (ZDFkultur)

22:00 / **TON STEINE SCHERBEN FAMILY.** Oberer Fletz im Rathaus, Rathausplatz 2 / Konzert

FR 03.02.

17:30 / **FESTIVAL-TALK I.** Thalia, Obstmarkt 5 / Talkrunde mit den Künstlern und Stars des Festivals

ab 19:30 / **LANGE BRECHTNACHT** – Konzerte, Theater und Performance. Innenstadt / Mit PeterLicht, Tango Fusion, Ja Panik, It takes two, Daniel Kahn, Johanna Schall u.v.m.

SA 04.02.

17:00 / **BRECHT UND DIE FRAUEN I.** Oberer Fletz im Rathaus, Rathausplatz 2 / Diskussionsrunde mit Musik

20:00 / **MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Gastkonzert

SO 05.02.

14:00 / **BRECHT UND DIE FRAUEN II.** Stadtakademie im Rathaus, Rathausplatz 2 / Vortrag von Sabine Kebir

16:30 / **ERINNERUNGEN AN B.B..** Stadtakademie im Rathaus, Rathausplatz 2 / Gespräch mit Barbara Brecht-Schall, Regine Lutz und Johanna Schall. Moderation: Dr. Joachim A. Lang

19:00 / **DIE MASSNAHME.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Theater (Wiederaufnahme) mit Rainer Piwek, Malina Ebert, Merten Schroedter, Mathias Bleier, Junges Vokalensemble Schwaben u.v.m. Regie: David Benjamin Brückel, musikalische Leitung: Geoffrey Abbott
(siehe hierzu das Interview mit dem Regisseur David Brückel in diesem Heft, S. 8-11)

MO 06.02.

17:30 / **KRANKENPFLEGER DES KAPITALISMUS.** SPD-Fraktionsräume im Rathaus, Rathausplatz 2 / Talkrunde mit Experten und Politikern. Mit Musik, Rezitationen und Filmeinspielungen.

19:30 / **DDR-AKTEN ÜBER BRECHT.** Stadtakademie im Rathaus, Rathausplatz 2 / Szenische Lesung neuer Dokumente mit Dr. Werner Hecht

20:00 / **POETRY – DEAD OR ALIVE?** Parktheater Göggingen, Klausenberg 6 / Mit Xóchil A. Schütz, Ahne, Laurin Buser, Ken Yamamoto, Sulaiman Masomi u.v.m. Moderation: Michel Abdollahi

20:00 / **THEATER OF WAR.** Thalia, Obstmarkt 5 / Dokumentarfilm von John W. Walter über **MERYL STREEP** in der Rolle der Mutter Courage (im englischen Original)

CARMEN-MAJA ANTONI / Drei Frauen, Zwei Generationen, Ein Brecht (Ort und Zeit standen bei Redaktionsschluss noch nicht fest)

DI 07.02.

17:30 / **FESTIVAL-TALK II.** Thalia, Obstmarkt 5 / Talkrunde mit den Künstlern und Stars des Festivals

19:30 / **WESSEN WELT IST DIE WELT?** Saal der Stadtwerke Augsburg, Hoher Weg 1 / Gedichte und Gesang, zusammengestellt von Dr. Michael Friedrichs. Mit Judith Bohle, Isabell Münsch, Geoffrey Abbott und dem Kältürchor.

20:00 / **ABENTEUERER MIT KÜHNEN WESEN I.** Kulturhaus Kresslesmühle, Barfüßerstraße 4 / Ein pop-poetischer Aufstand! Mit Frank Spilker (Die Sterne) und Stefan Schmitzer.

20:00 / **LUST AUF LYRIK – FRECH UND FREI WIE BRECHT.** Großer Sitzungssaal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Workshop-Präsentation des Lyrik Kabinetts München in Kooperation mit Mehr Musik!

MI 08.02.

17:30 / **EIN GESPRÄCH ÜBER BÄUME.** Bündnis 90 / Die Grünen-Fraktionsräume im Rathaus, Rathausplatz 2 / Talkrunde mit Experten und Politikern. Mit Musik, Rezitationen und Filmeinspielungen.

18:30 / **KAMPFDURCHTOBTE VIELHEITEN.** Brechthaus, Auf dem Rain 7 / Streitgespräch mit Prof. Dr. Jan Knopf und Prof. Stephen Parker. Moderation: PD Dr. Jürgen Hillesheim.

19:30 / **ÄNDERE DIE WELT, SIE BRAUCHT ES!** Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 / Brecht-Liederabend in

[Mehr unter www.brechtfestival.de]

Kooperation mit dem DGB. Mit den Münchner Gewerkschaftschören Quergesang und Roter Wecker sowie der Münchner Streikband.

20:00 / **DAS BESTE ZUM SCHLUSS.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Das Grande Finale des legendären Augsburger Philosophy Slam.

DO 09.02.

17:30 / **DIE VATERSTADT, WIE FIND ICH SIE DOCH?** CSU-Fraktionsräume im Rathaus, Rathausplatz 2 / Talkrunde mit Experten und Politikern. Mit Musik, Rezitationen und Filmeinspielungen.

18:00 (bis Sa 11.02. / 16:00) / **DICHTER UND LENKER.** Goldener Saal und Stadtakademie im Rathaus, Rathausplatz 2 / Kongress der Universität Augsburg mit Patrick Ramponi und vielen Gästen aus Wissenschaft und Forschung

20:00 / **PLAN B – DIE STADTRATSSITZUNG.** Großer Sitzungssaal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Ein Theater aus Originalzitaten von Sebastian Seidel. Mit Eric Zwang-Eriksson, Marcelo Santos, Uwe Bertram, Kurt Idrizovic, Ralph Jung, Timo Köster, Matthias Klösel, Daniela Nering, Jörg Schur, Downtown Dance Studio u.v.m.

20:00 / **BLICKRICHTUNGSWECHSEL.** Thalia, Obstmarkt 5 / Filmabend. Im Anschluss: Gespräch mit den Regisseuren Leona Goldstein, Bernadette Knoller, René Frolke, Carmen Losmann, moderiert von Steffi Niedercoll.

FR 10.02.

12:00 / **SCHÜLER-SLAM.** Kulturhaus Kresslesmühle, Barfüßerstraße 4 / Präsentation der Ergebnisse des Lyrik-Workshops mit Lydia Daher und Ken Yamamoto.

16:00 / **ONKEL EDE HAT EINEN SCHNURRBART.** Neue Stadtbücherei, Ernst-Reuter-Platz 1 / Konzert für Kinder mit Karla Andrä und Josef Holzhauser.

17:30 / **FESTIVAL-TALK II.** Thalia, Obstmarkt 5 / Talkrunde mit den Künstlern und Stars des Festivals zu Brechts Geburtstag.

18:00 / **WE FIGHT BACK!** Thalia, Obstmarkt 5 / Lieder und Songs für den Kampf gegen Nazideutschland von Weill, Eisler und Brecht. Mit Stefanie Wüst, Michael Nündel und Dr. Jürgen Schebera.

19:30 und Sa 11.02. / 19:30 / **BAAL.** Altes Stadtbad, Leonhardsberg 15 / Brechts Baal badet im Alten Stadtbad. Eine audiovisuelle Inszenierung von Bluespots

Productions. Mit Florian Hackspiel, Felix Zühlke u.v.m.

20:00 und Sa 11.02. / 20:00 / **MARIANNE FAITHFULL.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Konzert *Marianne Faithfull bringt nach über 15 Jahren ihr gefeiertes Programm „An Evening in the Weimar Republic“ wieder auf die Bühne: Fr und Sa 20 Uhr, Konzert im Goldenen Saal.*

SA 11.02.

17:00 / **KUNST & POLITIK: BRECHTS POLITISCHES ERBE.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Podiumsdiskussion mit Dr. Gregor Gysi, Claudia Roth, Sebastian Nerz, Dr. Michel Friedman, Dr. Thomas Goppel und Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin. Moderation: Prof. Andreas Bönte (BR). Im Anschluss: Konzert von Rainer von Vielen. *(siehe hierzu den Beitrag von Gregor Gysi in diesem Heft, S. 3-4)*

22:00 / **ABENTEUERER MIT KÜHNEN WESEN II. OBERER FLETZ IM RATHAUS, RATHAUSPLATZ 2 /** Konzerte und Spoken Word. Mit Großraumdichten, Ghostpoet, Johannes der Streuner der Schlachthöfe (Frittenbude) u.v.m.

SO 12.02.

11:00 / **DER NEUE ALTE BRECHT.** Großer Sitzungssaal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Gesprächsrunde mit Prof. Dr. Manfred Wekwerth und Renate Richter. Moderation: Dr. Joachim A. Lang

16:00 / **TANZ AUF DEM VULKAN.** Thalia, Obstmarkt 5 / Tanztee im Kaffeehaus. Mit Stefanie Wüst, Michael Nündel und Dr. Jürgen Schebera.

19:00 / **DER AUGSBURGER KREIDEKREIS.** Goldener Saal im Rathaus, Rathausplatz 2 / Uraufführung von Regisseur David Benjamin Brückel. Mit Anya Fischer, Matthias Buss, Sascha Özlem Soydan, Mathias Bleier und Daniel Kahn. *(siehe hierzu das Interview mit dem Regisseur David Brückel in diesem Heft, S. 8-11)*

22:30 / **FESTIVALABSCHLUSS.** Oberer Fletz im Rathaus, Rathausplatz 2 / Präsentation des neuen Brecht-Albums der Augsburger Band MISUK zum Abschluss des Festivals.

02.02. BIS 12.02.

FORSCHUNG IM SEKTOR 48° 22' N, 10° 54' O. An wechselnden Orten / Eine Guerilla-Videoperformance! Das Screen-Mobil des Labors für angewandte Meinungsäußerung (LAM) fordert die Augsburger zur politischen Stellungnahme auf.

INTERVIEW MIT DAVID BENJAMIN BRÜCKEL

**„Maßnahme“ und „Augsburger Kreidekreis“
beim Brecht Festival Augsburg 2012:
Der Regisseur gibt Auskunft**

BRECHT FESTIVAL
AUGSBURG 2012

02.02. BIS
12.02.2012

Herr Brückel, Sie haben im Februar 2011 in Augsburg Brechts „Maßnahme“ inszeniert – hat das Ergebnis Ihren Erwartungen entsprochen?

Ja, sehr. Es hat sie vielleicht sogar übertroffen. Es wird ja gerne gesagt, dass es sich bei der „Maßnahme“ um Brechts umstrittenstes Stück handelt. Es gibt relativ hohe Erwartungen. Man hat das Gefühl, dass man da eigentlich nur Dinge falsch machen kann. Deshalb war ich besonders glücklich darüber, dass es uns mit der Inszenierung anscheinend gelungen ist, einen Dialog mit den Zuschauern und den anwesenden Wissenschaftlern anzustoßen, der sich in der anschließenden Diskussion sehr produktiv äußerte. Die Themen, die wir während der Arbeit bereits intern diskutiert hatten und auf die Bühne bringen wollten, haben sofort Reaktionen ausgelöst. Es ist etwas Lebendiges entstanden. Eine lebendige Auseinandersetzung mit dem Publikum, die gezeigt hat, wie aktuell der Stoff ist, wie sehr er uns auch heute noch angeht. Auch über den Theaterabend hinaus. Ich glaube, diese lebendige Teilhabe und Diskussionsbereitschaft schwebten auch Brecht vor, als er das Stück schrieb.

Die Inszenierung wird beim Festival 2012 noch einmal gezeigt, aber nicht im tim?

Nach den positiven Erfahrungen mit der „Maßnahme“ in diesem Jahr gab es allen Grund dazu, eine Wiederaufnahme ins Auge zu fassen. Nicht zuletzt eignet sich das Stück ja auch ideal dazu, um unter dem aktuellen Festivalmotto „Brecht und Politik“ aufgeführt zu werden.

Da das Festival im Jahr 2012 in räumlicher Hinsicht vor allem um das Rathaus kreist, ziehen wir mit der „Maßnahme“ um. Wir möchten die Klarheit und Direktheit des Stücks und der Inszenierung bewahren, sie gegen den verschnörkelten Prunk des Goldenen Saals setzen. Das ist in gewisser Weise ein Stilbruch, den wir da beabsichtigen. Die räumliche Veränderung ist für uns aber auch ein zusätzlicher Ansporn, um uns nicht auszuruhen und mit dem Erreichten



Die Inszenierung für das Festival 2011 im Textilmuseum: oben Regisseur David Brückel mit Andrea Huber und Mitgliedern des Jungen Vokalensembles Schwaben; unten die Szene Reiskahnschleppen mit Malina Ebert, Rainer Piwek und Merten Schroedter (Foto oben und umseitig: mf; unten: Eric Zwang-Eriksson)

zu begnügen. Eine Theateraufführung ist ja ohnehin nicht konservierbar wie beispielsweise ein Film. Deshalb freuen wir uns auf die Herausforderung, wieder neu über die „Maßnahme“ nachdenken zu können, auch wenn die Inszenierung im Kern natürlich bestehen bleibt.

Werden es dieselben Mitwirkenden sein?

Ja. Ich bin sehr froh darüber, dass es abermals gelungen ist, das Junge Vokalensemble Schwaben um Andrea Huber, die Musiker des Leopold-Mozart-Zentrums unter Geoffrey Abbotts Leitung sowie die SchauspielerInnen Malina Ebert, Mathias Bleier, Rainer Piwek und Merten Schroedter zu gewinnen.

Zusätzlich inszenieren Sie diesmal den „Augsburger Kreidekreis“, eigentlich eine Erzählung. Dieser Text liegt natürlich den Augsburgern sehr am Herzen.

Zunächst möchte ich betonen, dass das Stichwort „Erzählung“ tatsächlich sehr wichtig für uns ist. Der „Augsburger Kreidekreis“ ist kein Stück wie sein berühmter, jüngerer Verwandter, der „Kaukasische Kreidekreis“. Diesen Unterschied wollen wir auf keinen Fall verschleiern, sondern als besondere Qualität begreifen. Der Erzählung wohnt etwas Episches, Parabelartiges, Märchenhaftes inne. In der Inszenierung werden alle SchauspielerInnen sowie der Musiker als Erzähler auftreten, dann wieder schlüpfen sie in verschiedene Rollen, deuten Figuren und Szenen an. Das Oszillieren zwischen Erzählen und Spielen ist ungemein wichtig, um das Geschehen zwar lebendig zu machen, gleichzeitig aber nie die Distanz zu den Ereignissen der Geschichte zu verlieren, die ja auch schon in der Sprache der Erzählung steckt. Es geht darum, die Dinge gleichermaßen von innen wie von außen zu zeigen.

Die Umsetzung wird nicht 1:1 möglich sein?

Ein Stück Prosa auf die Bühne zu bringen, bedeutet immer einen gewissen Eingriff bzw. Zugriff, eine Veränderung des Ausgangsmaterials. Auch im Hinblick auf die Rezeption ist die Erfahrung eine ganz andere, da wir im Theater Bilder produzieren, während der Leser zu Hause sich seine eigenen Bilder vorstellt. Ich kann zugleich aber versichern, dass wir den Text ernst nehmen und seine kurze Form sehr zu schätzen wissen. Gerade darin liegt ja auch seine Prägnanz und Stärke. Das gibt uns gleichzeitig den Raum für die szenische Gestaltung. Wir verwandeln Brechts Prosa jedoch nicht in Dialoge, wo diese nicht vom Autor vorgesehen sind. Die Erzählung wird als Erzählung sichtbar bleiben. Wir werden nicht so tun, als handele es sich dabei um ein Theaterstück im klassischen Sinne.

In musikalischer Hinsicht (es gibt ja keinerlei eigens für den „Augsburger Kreidekreis“ komponierte Musik) wollen wir mit Liedern und Musik aus der Zeit umgehen. Auch diese Lieder erzählen keine Parallelgeschichten und treten nicht in Konkurrenz zu Brechts Text. Sie wirken auf der Ebene des Erzählten, kommen direkt aus der Welt der Figuren. Es sind Fetzen aus der Vergangenheit, aber sie handeln auch von heute. Auf die abermalige Zusammenarbeit mit Geoffrey Abbott als musikalischem Leiter freue ich mich schon sehr. Außerdem bin ich glücklich darüber, dass wir Daniel Kahn als Musiker verpflichten konnten. Er ist bekannt dafür, mit seiner Musik Verlorenes und Verschüttetes wieder lebendig zu machen bzw. Dinge davor zu bewahren, in Vergessenheit zu geraten. Sein aktuelles Album heißt übrigens „Lost Causes“. Ein schöner Titel, der sich auch ein bisschen auf unsere Arbeit am „Augsburger Kreidekreis“ beziehen ließe.

Besteht nicht die Gefahr, dass das Publikum diese Geschichte als Historienspiel auffasst? Werden Sie gegensteuern?

Das Wunderbare ist, dass Brecht seinen „Augsburger Kreidekreis“ zwar in einer



sehr konkreten geschichtlichen Situation verortet, dass das Erzählte aber gleichzeitig über seine historischen Grenzen hinausweist und Raum für Assoziationen lässt. Der Umstand, dass Brecht selbst das Kreidekreismotiv in seinem Werk immer wieder in verschiedenen Zeiten ansiedelt, macht deutlich, dass ein über die jeweilige Epoche hinausweisender Kern darin lauert. Deswegen nehmen wir die Erzählung zwar in ihrer historischen Dimension ernst und aktualisieren sie nicht plump, indem wir sie eins zu eins auf unsere heutige Zeit übertragen. Das ist auch gar nicht möglich. Es ist aber genauso wenig möglich, so zu inszenieren, als lebten wir im 17. oder Mitte des 20. Jahrhunderts. Theater darf meines Erachtens kein Museum sein. Wir erzählen aus einer heutigen Perspektive. Wir bringen den „Augsburger Kreidekreis“ auf die Bühne, weil wir davon überzeugt sind, dass wir uns auch heute noch mit den darin verhandelten Themen auseinandersetzen müssen. Dass sie auch heute noch gültig sind. Nehmen Sie beispielsweise den Kernkonflikt: Hinter der Auseinandersetzung zweier Mütter um den Anspruch auf ein Kind verbirgt sich viel mehr als nur ein Sorge-rechtkonflikt. Es geht um die Frage, durch welche Werte wir uns leiten lassen und wie wir in Bezug auf unsere Umgebung – Menschen, Dinge, Unternehmen, Territorien etc. – handeln. Betrachten wir diese Beziehungen vornehmlich als Besitzverhältnisse, gegründet auf Recht und Gesetz, oder sind Empathie und Fürsorge ebenso fruchtbare – wenn nicht fruchtbarere – Kompetenzen im Umgang miteinander und daher letzten

Endes in der Lage, unsere Ansprüche sogar legitimer zu fundieren?!

Welche politischen Wirkungen darf man heute vom Theater erwarten?

Die Antwort auf Ihre Frage hängt meines Erachtens sehr davon ab, wie man Politik definiert. Nach meinem Verständnis geht es dabei nicht nur darum, welche Partei ich wähle, sondern vielmehr um ein Bewusstsein, eine Haltung, ein Anliegen in meinem Verhältnis zur Umwelt. So gesehen gibt es wohl kaum Lebensbereiche, die nicht von politischen Fragen berührt werden. Im Theater sind die genannten Aspekte ebenfalls von Bedeutung. Eine Haltung muss spürbar werden. Es muss um etwas gehen. Ich glaube sehr an einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit des Lebens und der Wirklichkeit der Kunst. Ohne diese Wechselwirkung kann meines Erachtens kein lebendiges Theater entstehen. Und ich bin zutiefst davon überzeugt, dass auch Brecht an diesen Zusammenhang geglaubt hat. In Bezug auf seine Lehrstücktheorie schrieb er: „Der Zweck des Lehrstücks ist (...), politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren“. Mal abgesehen vom Aspekt des Belehrens ist mir der Gedanke, das Theater als Probestühne für das Leben zu begreifen, sehr sympathisch. Der umgekehrte Weg natürlich auch.

Die Fragen stellte Michael Friedrichs



DIE STANDARTE DES MITLEIDS – GEFUNDEN

Von Mautpreller und Joachim Lucchesi

Dieser Beitrag ist eine Koproduktion der Brecht-Forschung und des bekannten Online-Lexikons Wikipedia. Joachim Lucchesi braucht hier nicht vorgestellt zu werden – Benutzer: Mautpreller ist ein langjähriger Mitarbeiter der Wikipedia, der hier unter seinem Pseudonym schreibt, demselben Pseudonym, unter dem er auch seine Brecht-Beiträge in der Wikipedia veröffentlicht hat.¹ Die Zusammenarbeit ergab sich aus einem gemeinsamen Interesse, einander ergänzenden Recherche-Ergebnissen und Netzwerken.

1 Hier ist besonders Benutzer Mbdortmund zu danken, der seit langem unermüdlich an einer besseren Repräsentation der Werke Brechts in der Wikipedia arbeitet. Das von ihm ins Leben gerufene Projekt „Mutter Courage und ihre Kinder“, das mittlerweile eine ganze Artikelfamilie in diesem Online-Lexikon gezeugt hat, war – was den Wikipedia-Part der Kooperation angeht – der Ausgangspunkt der Recherche.

Eine lang gesuchte Melodie

Zum *Lied der Mutter Courage* gehört eine bekannte Melodie, durchaus in dem Sinn, dass das Lied nicht vollständig ohne diese Melodie ist.² Was ist das für eine Melodie, und woher stammt sie? Es ist klar, dass es sich um eine Entlehnung Brechts handelt. Bereits in einer frühen Szenenübersicht aus der Entstehungsphase der *Mutter Courage* merkt Brecht zu einigen Textfetzen aus dem Lied an: „Seeräuber“.³ Tatsächlich ist die Melodie praktisch identisch mit derjenigen, die Brecht in den Notenanhängen zur *Taschenpostille* und der *Hauspostille* für die *Ballade von den Seeräubern* angibt. Eine Kontrafaktur also: Brecht schrieb auf eine ihm bereits bekannte Melodie seinen neuen Text. Die *Ballade von den Seeräubern* ist zudem nicht das einzige frühe Brecht-Lied, das diese Vorlage verwendet: Auch der *Bar-*

2 Joachim Lucchesi (2007): Gesungene Texte. Fragen an die neue Brecht-Forschung. In: Dreigroschenheft, 14. Jg., Heft 2, S. 26–33.

3 Die Szenenübersicht ist abgedruckt in: Jan Esper Olsson (1981): Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-Kritische Ausgabe. Liber Lärmedel, Lund; Suhrkamp, Frankfurt, S. 112.

bara-Song in der Fassung von Brecht/Brüner (an der Stelle „Und wenn er Geld hat“) und das *Lied der Rosen vom Schipkapaß*⁴ benutzen das charakteristische Eingangsmotiv.

Ratespiele

In der „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“ der *Hauspostille* gibt Brecht 1927 für die *Ballade von den Seeräubern* eine Quelle an: „Die Melodie ist die von *L'Étendard de la Pitié*.“⁵ Über diese Quelle ist viel spekuliert worden.⁶ Ist *L'Étendard de la Pitié* eine „altfranzösische Romanze“, eine „Ballade“ oder ein „altes französisches Landsknechtslied“ bzw. „Soldatenlied“? Handelt es sich um eine „Marseiller Schiffer-Romanze“, eine von „hugenottischen Chorälen“ inspirierte Melodie oder eher um Musik aus einer französischen Theatershow des späten 19. Jahrhunderts? Vielleicht spielt Brecht ja mit der „Standarte des Mitleids“ auf die *Marseillaise* an, auf das „blutige Banner der Tyrannei“ (*l'Étendard sanglant de la tyrannie*)? Oder ist es richtiger, sie mit der schwarzen Piratenflagge in Verbindung zu bringen, wie es die „Seeräuber“ nahe legen? Die Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts vermerkt lapidar, dass die Vorlage „bisher nicht identifiziert“ werden konnte.⁷

Zu denen, die immer wieder nach der Her-

4 Vgl. Albrecht Dümling (1985): *Laßt Euch nicht führen! Brecht und die Musik*. Kindler, München, S. 25.

5 Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller, Berlin u. Weimar/Frankfurt/M. 1988ff. [zit. nachfolgend als GBA mit Band u. Seitenzahl]. Zitat: GBA 11, S. 40.

6 Die Anmerkungen in Fritz Hennenberg (1985): *Brecht Liederbuch*, Suhrkamp, Frankfurt, S. 368–370 (Seeräuberballade) und S. 427–433 (Courage-Lied) bieten auch heute noch einen guten Überblick über den Stand des Wissens und die Fülle der Spekulationen.

7 GBA 11, S. 313.

kunft dieser Melodie suchten, gehört der Theaterwissenschaftler, Brecht-Forscher und Pianist Michael Morley aus Adelaide (Australien), der 2011 zusammen mit der Sängerin Robyn Archer auch auf dem Brecht Festival in Augsburg auftrat: „Wann werden wir herausfinden, woher dieses *L'Étendard de la pitié* stammt? Vor Jahren habe ich sogar [Bertolt Brechts Bruder] Walter Brecht gefragt: aber er hatte auch keine Idee, wo Brecht das Lied gefunden haben mag. Ich habe immer vermutet, dass es eigentlich kein Soldatenlied ist, vielmehr ein Matrosenlied: sogar hinter der ursprünglichen Melodie-Linie hört man fast das Bandoneon als Begleitungsinstrument, sowohl was die Melodie als auch den Puls betrifft.“⁸ Auch der amerikanische Brecht-Übersetzer, Kritiker, Regisseur und Schriftsteller Eric Bentley (New York) hatte dazu in der französischen Musikszene recherchiert: „Darius Milhaud told me that there is no French song of that title but that, even so, the song might be from some French musical show of the 19th century. The Library of Congress has a Song Title list but this is not on it. See also the brief note in my bilingual edition of *Die Hauspostille*, just republished in New York by Grove Press.“⁹

Der Fund

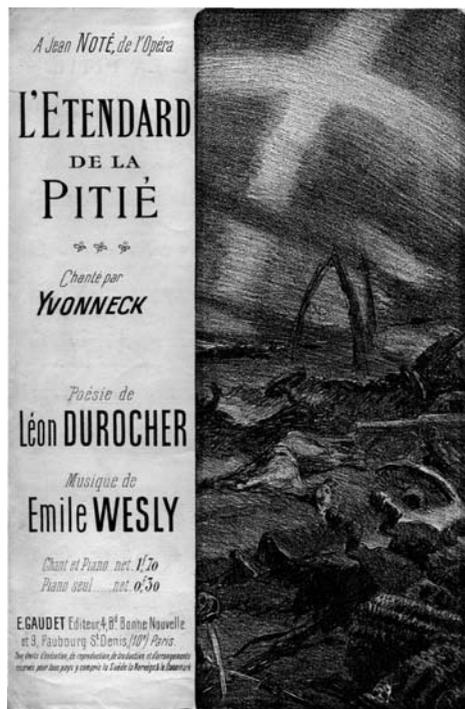
Die Fragen nach der Quelle können nun beantwortet werden. Es liegen vor: eine alte Schellackplatte der Firma Pathé, deren digitalisierte Fassung¹⁰ und ein Ausdruck einer pdf-Datei¹¹, die Gesangsnoten mit Text, so wie sie vom Musikalienverlag E. Gaudet in Paris gedruckt wurden. Auf der Platte

8 Michael Morley in einer Email an Joachim Lucchesi, 22.9.2010.

9 Eric Bentley in einer Email an Joachim Lucchesi, 26.9.2010.

10 Dank für die Digitalisierung an Friedrich Gleich vom „Tonnadelparadies“ in München.

11 Die pdf-Datei der Gesangsstimme ist gemeinfrei und findet sich auf den Wikimedia Commons. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gesangsstimme_Wesly.pdf



ist *L'Étendard de la Pitié* zu hören, gesungen von dem französischen Chansonnier Marcelly.¹² Als Komponist ist Emile Wesly angegeben, als Textdichter Léon Durocher. Die Noten lassen sich auf 1905 datieren, die Aufnahme ist vor Juli 1912 entstanden.¹³

Nun kann auch die früheste bekannte Tonaufnahme von *L'Étendard de la Pitié* mit dem in Paris tätigen Opersänger Jean-

12 Dank für die pdf-Datei an Hervé David. Zu danken ist auch Gérard Frappé, der sich bereit erklärt hatte, eine Transkription des Textes anzufertigen – keine Kleinigkeit, da Marcellys Vortragweise nicht übermäßig günstig für die Textverständlichkeit ist.

13 Für die Noten: Bibliographie Musicale Française, Nr. 138, Avril-Juin 1905, S. 13. Für die Aufnahme siehe den durch Hervé David online zugänglich gemachten Pathé-Katalog auf www.hervedavid.fr. Auf www.delabellepoqueauxanneesfolles.com ordnet Gérard Frappé eine weitere Pathé-Aufnahme von Marcelly dem Jahr 1922 zu. Die Noté-Aufnahme für Brown-Odéon, Paris, lässt sich auf 1905 datieren nach Robert Bauer (1947): *The New Catalogue of Historical Records 1898–1908/09*, Sidgwick and Jackson, London, S. 340.



Baptiste Noté nachgewiesen werden; sie stammt wie der Notendruck aus dem Jahr 1905. Das Fundstück, die Odeon-Schallplatte „No. 36450“, befindet sich in der Pariser Bibliothèque nationale de France.¹⁴

Es ist keine Frage: Das ist die lang gesuchte Melodie zu Brechts *Ballade von den Seeräubern* und dem *Lied der Mutter Courage*. Die einleitende fallende Moll-Floskel, die Zäsur danach, der Aufbau von Strophe und Refrain, der Übergang von Moll zum parallelen Dur, die hymnischen Wendungen im Refrain – bis in Details stimmt das Stück mit den Notenaufzeichnungen in der *Taschen-* und *Hauspostille* überein. Es gibt einige Abweichungen besonders im hinteren Teil der Strophe, der harmonische Komplikationen aufweist; diesen Part dürfte sich Brecht bei seinen Balladensänger-Auftritten „zu-rechtgesungen“ haben, ähnlich wie bei der *Erinnerung an die Marie A.*, deren Melodie ja ebenfalls auf ein französisches Chanson zurückgeht: *Tu ne m'aimais pas* von Charles Malo.

Auffallend ist die metrische Gestaltung des Chansons. Für die Strophe gilt eine zusammengesetzte Taktart, $^{15}/_8$, die sich aus $^6/_8 + ^9/_8$ addiert. Das ist also eine Art „Zweifacher“, dessen Metrum (Halb-)Takt für Takt wechselt, nämlich zwischen gerade und ungerade. Im Refrain geht Wesly nicht nur von e-Moll zu G-Dur, sondern auch zum durchgängigen ungeraden $^9/_8$ -Takt über. Diese raffinierte Metrik hat Brecht offenbar zu schaffen gemacht: In der *Taschenpostille* notiert er die Strophe im $^4/_4$ -Takt und wechselt im Refrain zum $^3/_4$ -Takt. Offenbar damit nicht recht zufrieden, zieht er in der *Hauspostille* einen durchgängigen

$^3/_4$ -Takt vor, der freilich real als $^6/_8$ -Takt zu interpretieren ist. Paul Dessau greift interessanterweise im Courage-Lied ebenfalls zu Taktwechseln: In einen nunmehr „echten“ $^3/_4$ -Takt, der die Melodie ihres Auftakts und ihres „graziösen Faltenwurfs“¹⁵ beraubt, sind unregelmäßig $^2/_4$ -Takte einmontiert.

Während die Melodie des Refrains in den ersten beiden Strophen der Vorlage (Marcelly verzichtet auf die zweite und geht gleich zur dritten über) zum Grundton G zurückführt, endet die dritte triumphal auf der V. Stufe (D). Dieser Schluss ist es, den Brecht für sämtliche Refrains übernommen hat, so dass sich ein „offenes Ende“ jeder Runde ergibt, das erst im Beginn der nächsten Strophe wieder eingefangen wird.

Die Standarte des Mitleids

Der Vortrag Marcellys, begleitet von einem kleinen Orchester und mit einer getragenen Einleitung der Blechbläser versehen, ist äußerst dramatisch, mit abrupten, spannungssteigernden Wechseln in der Dynamik und einer effektvollen Abbremsung der schnellen Strophe zum „Andante maestoso“ im Refrain. Für den Text¹⁶ ist das angemessen, denn er beginnt mit der düsteren Schilderung eines Schlachtfelds:

Un vent de mort	Ein Todeswind
fauche la plaine,	peitscht die Ebene,
Les hommes tombent terrassés;	Die Menschen fallen, niedergestreckt;
La loi du fer,	Das Gesetz des
l'oeuvre de haine	Eisens, das Werk
Jonche la terre de blessés.	des Hasses
	Bedeckt die Erde
	mit Verwundeten.

In diesem beklemmenden Szenario, das auch auf der Titelillustration des Notendrucks eindrucksvoll repräsentiert ist, erscheint ein Lichtblick:

15 Siehe Fritz Hennenberg (1963): Dessau – Brecht. Musikalische Arbeiten, Henschelverlag Berlin, S. 227.

16 Übersetzung: Mautpreller.

14 Der Bibliothèque nationale de France in Paris ist für das hier abgebildete Foto zu danken, insbesondere Elizabeth Giuliani und Pascal Cordereix vom Département de la Musique. Die Schallplatte ist dort unter der Signatur FRBNF37934396 archiviert. Bei der Suche und Vermittlung waren Nicolas Donin (Paris) sowie Myriam Scherchen (Bezons) sehr behilflich; ihnen ist ebenfalls Dank zu sagen.

Or, tandis que le sang déborde, Que rugit un souffle mortel, Symbole de miséri- corde, Une croix écarlate apparaît dans le ciel ...	Doch während das Blut überfließt, Das ein Todesatem ausstößt – Symbol des Mitlei- dens, Erscheint ein Schar- lachkreuz am Him- mel ...
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diese Erscheinung leitet über zur Apotheose der Standarte des Roten Kreuzes im Refrain:

Drapeau qui chasses la mitraille, Plane au vent de mort déployé, Plane sur les champs de bataille, Noble étendard de la pitié!	Banner, das die Ge- schosse vertreibt, Flagge, im Todes- wind aufgespannt, Tuch über den Schlachtfeldern, Edle Standarte des Mitleids!
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Die zweite Strophe schildert die humanitären Leistungen des Roten Kreuzes: Mit Dach und Mauer schützt es das Lazarett – eine große menschliche Geste („grand geste humain“). Die dritte und letzte Strophe reißt Zukunftshorizonte auf: Das Rote Kreuz möge mitten im Kugelhagel das Reich des Friedens und der allumfassenden Liebe vorbereiten („le règne de la paix, d’universel amour“).

Der Textdichter ist aller Wahrscheinlichkeit nach identisch mit dem Chansonnier, Journalisten, Schriftsteller, Revuebetreiber, bretonischen Aktivisten und Barden Léon Durocher. Dieser wurde 1862 als Léon Dürringer in Pontivy (Bretagne) geboren und begann in den 1880er Jahren zu schreiben, zunächst Dramen, später Chansons. 1899 debütierte er erfolgreich im berühmten „Chat noir“ in Paris-Montmartre als Chansonsänger. Bald betrieb er selbst ein Cabaret dort, die „Salzmühle“ (Moulin à Sel). Durocher gehörte zu den Gründern der bretonischen Regionalbewegung in

Frankreich; eine Sammlung seiner Chansons trägt den Titel *Chansons de là-haut et de là-bas* (Chansons von da oben und da unten), wobei ersteres Montmartre, letzteres die Bretagne meint. Bald erhielt er den Titel eines bretonischen Barden unter dem Namen Kambro Nikor. Durocher begründete eine bretonische Prozession in Montfort-l’Amaury und gab eine Zeitschrift der Regionalbewegung unter dem Titel *Le Fureteur Breton* heraus. Er starb 1918 an der Spanischen Grippe. Yvonneck, der auf dem Titelblatt des Notendrucks genannte Sänger, war übrigens ebenfalls ein bretonischer Barde – Durocher hat ihm sogar eine Nummer des *Fureteur Breton* gewidmet.

Vom Roten Kreuz zum Großen Krieg

Natürlich kann man nicht ausschließen, dass auch Wesley und Durocher auf der Basis einer Vorlage arbeiteten. Die dramatische, harmonisch, metrisch und instrumentatorisch durchaus raffinierte Machart des Chansons lässt es allerdings recht unwahrscheinlich wirken, dass ein Volkslied die Basis dieses Werks sein könnte. Die „Standarte des Mitleids“ ist jedenfalls keine Ballade oder Romanze und auch kein Soldatenlied, überhaupt kein authentisches Volksgut, wie es in den Vermutungen der Literatur gelegentlich durchklingt, sondern ein hymnisches Chanson auf das Rote Kreuz aus der Zeit der Jahrhundertwende.

Es ist allerdings noch viel zu klären, denn in welchem Zusammenhang ist das Chanson entstanden? Eine Spekulation: Der Anlass könnte eine Veranstaltung zu Ehren des Rotkreuzgründers Henri Dunant gewesen sein, der 1901 den ersten jemals vergebenen Friedensnobelpreis erhalten hatte. Besteht hier etwa ein Zusammenhang mit dem Interesse Brechts für das Thema der Wohltätigkeit, wie es sich später unter anderem in *Happy End* und der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* manifestiert? Immerhin hat sich Brecht 1942 an einem Dramenfrag-

ment *Das Leben des Menschenfreunds Henri Dunant* versucht. Unter anderem sind daraus einige Verse über die Flagge des Roten Kreuzes („die hilflos flatternde“, wie es dort heißt) erhalten, die freilich einen anderen Klang haben als *L'Étendard de la Pitié*: „Als erste gemeinsame Flagge der gesamten Menschheit/Schlage ich einen Fetzen Verbandtuch vor/Mit einem Blutfleck in Form eines Kreuzes/Das die Menschheit trägt.“¹⁷

Eine gewisse Ironie liegt darin, dass die Melodie in Brechts Obhut nach einem Ausflug in das Reich der anarchischen Seeräuber wieder zurückgekehrt ist zum mörderischen Szenario des modernen Kriegs. Denn *Mutter Courage und ihre Kinder* spielt zwar im Dreißigjährigen Krieg – was Brecht mit dem Drama im Auge hat, ist aber die unaufhörliche Schlächterei des Zweiten Weltkriegs, der eben begonnen hatte, als er mit dem Schreiben anfang. Und das Pathos, das dem Refrain anhaftet, hat diese Reise überlebt, wenn auch stark beschädigt: Das Loblied der Menschlichkeitshoffnung auf Humanität wurde zunächst transformiert in einen Hymnus auf das freie Leben der Gesetzlosen. Im *Courage*-Lied klingt dieses Pathos des Lebens inmitten des Todes immer noch an, aber es hat nun eine trügerische und desillusionierte Qualität angenommen: „Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!/Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn/Und was noch nicht gestorben ist/Das macht sich auf die Socken nun.“¹⁸

Noch eine letzte Metamorphose hat die Melodie durchgemacht: Nach Brechts Tod fand sie Eingang in den zweiten Satz von Paul Dessaus Orchesterstück *In memoriam Bertolt Brecht*, uraufgeführt 1957. Der als *Marcia* betitelte Satz ist überschrieben: „Der Krieg soll verflucht sein!“ – der Ausruf der *Mutter Courage* nach dem Überfall auf ihre Tochter Katrin. In einer polytonalen

Umgebung setzen Trompeten und Posaunen einstimmig mit der bekannten e-Moll-Melodie ein; sie bildet einen Cantus firmus in dieser Trauermusik für Brecht, die Dessau einer Choralphantasie nachempfunden hat.¹⁹

Der Komponist: Biografisches

Emile Wesly (geboren 1858, gestorben spätestens 1930) stammt aus einer jüdischen Familie, die Ende des 18. Jahrhunderts aus Wesel nach Maastricht in den Niederlanden zog – von der Herkunftsstadt Wesel leitet sich der Familienname „Wesly“ ab, der auf die Einführung neuer Familiennamen in napoleonischer Zeit zurückgeht. Emile, der das vierte und jüngste Kind von Henri Wesly (1819–1884) war,²⁰ lebte lange Jahre in Brüssel und war dort als „journaliste-compositeur“ bekannt, wie ihn die Zeitschrift *Le Monde Artiste* 1895 nannte. An journalistischer Tätigkeit lassen sich vor allem einige Artikel über zeitgenössische belgische Malerei nachweisen, die er in niederländischer Sprache für die bekannte Kunstzeitschrift *Elsevier's Geillustreerd Maandsschrift* verfasste; immerhin war Wesly auch Sekretär für die niederländische Abteilung der Schönen Künste bei der Brüsseler Weltausstellung 1897. Er hat aber auch Französisch und Deutsch beherrscht und sich für alle „schönen Künste“ interessiert. So übersetzte er 1891 ein Lustspiel von Oscar Blumenthal aus dem Deutschen für eine französischsprachige Aufführung des Théâtre Royal du Parc in Brüssel.

Seine Kompositionen hingegen veröffentlichte Wesly regelmäßig mit französischen Titeln und teilweise auch französischen Texten. Der erste nachgewiesene Notendruck ist eine im Hamburger Musikverlag August Cranz 1887 erschienene *Marche Portugaise*

19 Vgl. Matthias Tischer (2009): *Komponieren für und wider den Staat*. Paul Dessau in der DDR. Böhlau, Köln/Weimar/Wien, S. 104–113.

20 Dank für diese und weitere wertvolle Informationen an Peter Wesly (Amsterdam).

17 GBA 10, S. 916f.

18 GBA 6, S. 10.

pour Piano. Aus jener Zeit vor 1890 stammt auch eine *Marche solennelle*, die schon deshalb bemerkenswert ist, weil sie sich 1927 im *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* von Hans Erdmann und Giuseppe Becce wiederfindet.²¹ Der Eintrag lässt vermuten, dass einiges aus Weslys Œuvre Eingang in das Repertoire deutscher Stummfilmschreiber gefunden haben dürfte. Sein größter Erfolg, zu erkennen an den vielfachen Aufführungen und Tonaufnahmen, war 1900 der „gesungene Walzer“ *Fiançailles*, der durch den namhaften Pariser Musikverlag E. Gaudet veröffentlicht wurde. Auch im Ausland – so im Musikverlag Roehr Berlin – erschien der Walzer unter dem Titel *Flitterwochen* um 1920; schließlich spielte ihn das erfolgreiche Duo Julius Schmidt (Violine) und Rudolf Tichy (Klavier) für das Plattenlabel Odéon ein, vermutlich in einer österreichischen Produktion. Bis heute ist der Walzer im Repertoire zu finden.²² Bis 1910 hat Wesly mindestens 23 Kompositionen veröffentlicht.²³ Es handelt sich in erster Linie um Gebrauchsmusik: Märsche, Chansons, Walzer, Nocturnes, Polkas, Mazurken, Chöre und Hymnen in verschiedenen, meist kleineren Besetzungen. Im Ersten Weltkrieg stellte er seine Musik in den Dienst nationaler Propaganda; es ist ein Album mit den Hymnen der Alliierten überliefert, die in unterschiedlichen Bearbeitungen bei Gaudet veröffentlicht sind, darunter *The Star-Spangled Banner* und Méhuls Revolutionslied *Chant du Départ*. 1917, noch während der Materialschlach-

ten des Ersten Weltkriegs, erscheint Weslys Bearbeitung der *Marseillaise* als „chœur à quatre voix d’hommes“.

Verschiedene Angaben in Adressbüchern des Komponisten- und Musiklehrerverbandes zeigen, dass Wesly sich in den Jahren nach 1900 zunehmend nach Paris orientierte; zunächst findet man nur eine Brüsseler Adresse, danach solche aus Brüssel und Paris gleichzeitig, 1910 nur noch die Pariser Anschrift. Er hat vermutlich dort geheiratet und später eine Pension der französischen Wertungsgesellschaft SACEM bezogen, deren Mitglied er war. Offenbar ist er auch von SACEM bei einem Prozess in Amiens vertreten worden, wo es unter anderem um eine Urheberrechtsverletzung durch Nachdruck seiner *Fiançailles* ging. Spätestens im Sommer 1930 war Wesly verstorben, denn am 16. August beantragte die als „Witwe des Urhebers“ ausgewiesene Marie Aimée Léopoldine Renée Maixant Beaubœuf aus Paris ein „Copyright Renewal“ für den Walzer *Parisienne*.²⁴

Im Gegensatz zu den wenigen versteckten biografischen Angaben waren Weslys Kompositionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im europäischen Musikleben populär und wurden von prominenten Interpreten in Konzerten sowie über den Notendruck und die Schallplatte verbreitet. Vor allem ist der im selben Jahr wie Wesly geborene belgische Bariton Jean-Baptiste Noté (1858–1922) als einer der ersten Interpreten von *L’Étendard de la Pitié* zu nennen. Noté debütierte 1885 an der Oper in Lille in *Hérodiade* (Jules Massenet) und *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti). Nach weiteren Engagements in Anvers, Lyon und Brüssel kam er 1893 an die Pariser Oper, wo er bis zu seinem Tod tätig war. Er gastierte an der New Yorker Met und sang gemeinsam mit Enrico Caruso in Opernproduktionen.

21 In: Hans Erdmann, Giuseppe Becce (1927): *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Bd. II. Berlin und Leipzig, S. 143. Im *Thematischen Skalenregister* findet sich unter der Rubrik „Staat und Kirche / Grosse festliche Märsche“ die musikalische Empfehlung: „Wesly Marche solennelle. Tempo di marcia. Maestoso ma non troppo lento.“

22 2001 erschien eine CD-Reedition mit Liedaufnahmen der französischen Schauspielerin Danielle Darrieux aus den 1960er Jahren, darunter auch *Fiançailles*.

23 Sie sind aufgeführt in: Franz Pazdírek (1904–1910): *Universal-Handbuch der Musik-Literatur aller Völker*. Pazdírek, Wien. Bd. 33 (Buchstabe W), S. 320.

24 Vgl. Library of Congress, Copyright Office (1932): *Catalogue of Copyright Entries. Part 3: Musical Compositions. New Series, Volume 26. For the Year 1931. No. 2: Renewals*, p. 216.



Das französische und italienische Opernrepertoire war sein Schwerpunkt, aber auch einige deutsche Werke – vornehmlich Richard Wagner. Zahlreiche Aufnahmen für die Schallplatte liegen vor; Noté sang sie u.a. für Pathé, Odéon, Homophone

und APGA ein. Ein Foto (siehe Abb.) zeigt den singenden Noté 1915 beim Auftritt in einem französischen Militärhospital in Meaux²⁵ und zumindest ist denkbar, dass auch *L'Etendard de la Pitié* an jenem Ort, der die Kriegsgräuel unmittelbar erfahrbar werden lässt, zum Vortrag gekommen sein könnte.

Auch dem in Maastricht geborenen Cellisten Joseph Hollman (1852-1927) hat Wesley eine seiner Kompositionen gewidmet, nämlich das Nocturne *Rêverie d'Automne* von 1905 mit den Worten: „À mon ami Joseph Hollman“. 1887 ging Hollman nach Paris und begann dort seine internationale Konzertkarriere.²⁶

Brecht: Die fremde Melodie und die eigenen Texte

Bezogen auf sein Liedrepertoire gehört *L'Etendard de la Pitié* zu Brechts markanten „Eckpfeilern“, also zu jenen wenigen Liedern, auf die er zeitlebens beharrlich zurückgriff und die er immer wieder in verschiedene Werkzusammenhänge montierte. Schon früh muss er von der Existenz dieser Musik gewusst haben, die ihn zur *Ballade von den Seeräubern* und zum *Lied der Mutter Courage* inspirierte. Mit Weslys Melodie im Ohr formte er beide Gedichte und be-

25 Das Foto liegt auf den Wikimedia Commons. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Not%C3%A9_1915.jpg

26 Auch Camille Saint-Saëns widmete Hollman sein 2. Cellokonzert.



Die vermutlich erste Einspielung 1905 bei „Odeon“

stand später bei seinen *Courage*-Komponisten Simon Parmet, Paul Burkhard und Paul Dessau darauf, diese Melodie in ihre Bühnenmusiken zu übernehmen.

Bereits 1918 hatte Brecht die *Ballade von den Seeräubern* im Liedrepertoire, sein Jugendfreund Hanns Otto Münsterer berichtet: „Manchmal trugen die beiden Brüder [Brecht] auch Wedekindlieder und Brechtsche Werke gemeinsam unter Gitarrenbegleitung vor. Der zweistimmige Gesang der Seeräuberballade mit der Verdoppelung eines so ausgesprochenen Solitärinstruments, wie es die Zupfgeige darstellt, war von höchster Eindringlichkeit.“²⁷ In seiner „Anleitung“ zur *Hauspostille* bemerkt Brecht neun Jahre später, dass die Ballade „hauptsächlich für die hellen Nächte im Juni“ bestimmt sei, der auch den Schiffsuntergang behandelnde zweite Teil „kann jedoch auch noch im Oktober gesungen werden.“ Ironischer, süffisanter, spöttischer kann man es nicht formulieren. Dann folgt zur Musik der knappe Hinweis: „Die Melodie ist die von *L'Etendard de la Pitié*“.²⁸ Die so präzise Angabe ist verwirrend. Sie wirkt wie hingeworfen, als müsse jeder nach dieser lapidaren Aussage Bescheid wissen, was ganz offensichtlich auch damals nicht der Fall war. Wusste Brecht um den Komponisten und verschwie er seinen Namen

27 Hanns Otto Münsterer (1977): Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922. Berlin, S. 28.

28 GBA 11, S. 40.

absichtlich? Wollte er sein Publikum auf eine falsche Fährte locken? Ist die Ballade also „nach alter Melodie“ zu singen, wie um 1930 das Etikett einer Columbia-Schallplattenaufnahme mit Ernst Busch lautet? Das Adjektiv „alt“ erzeugt falsche Assoziationen, denn tatsächlich war das Chanson *L'Etendard de la Pitié*, als Brecht es für sich entdeckte, gerade 13 Jahre auf dem Musikmarkt. Das Wort „zeitgenössisch“ wäre treffender gewesen. Denkbar ist, dass Brecht aus urheberrechtlichen Gründen den 1918 noch lebenden belgischen Komponisten Wesly verschwieg. Aber war er sonst nicht eher lax in diesen Fragen? Simon Parmet, dem Brecht die Melodie 1940 in Helsinki für die geplante Musik zu *Mutter Courage* anempfahl,²⁹ bezeichnet sie als „alte französische Soldatenweise“. Er lag damit, was die musikalische Genrezuordnung anbetrifft, ziemlich falsch. Doch auf eine ganz andere Weise kam Parmet dem Original mit seiner Charakterisierung ziemlich nahe, denn *L'Etendard de la Pitié* handelt vom Kämpfen und Sterben der Soldaten in „alten“ Schlachten vor den beiden Weltkriegen.

Noch 1952 teilte Paul Dessau in einem Text über seine Musik zu *Mutter Courage* mit, dass die „Melodie einer alten französischen Romanze entlehnt ist“³⁰. Erst 1974 taucht Emile Wesly, der unbekannt und von Brecht verschwiegene Komponist, für einen Moment aus der Anonymität auf – und

29 „So hatte er sich in eine alte französische Soldatenweise so sehr verliebt, dass er absolut nicht locker ließ, zu fordern, sie solle als eine Art Leitmotivlied in das neue Werk eingehen. Er sang mir die Weise wiederholt vor, pfiff sie und trommelte sie und wurde jedes Mal mehr begeistert von ihrer ungeschlachten Schönheit. [...] Es war eine äußerst einfache, äußerst triviale Melodie, aber sie wurde in dem Brechtschen Zusammenhang ungeheuer wirkungsvoll. Außerdem schlummerten in ihrer unkomplizierten Struktur ungeahnte Möglichkeiten für musikalische Bearbeitung und Entwicklung.“ In: Simon Parmet: Die ursprüngliche Musik zu „Mutter Courage“. Meine Zusammenarbeit mit Brecht. In: SMZ 97 (1957) Heft 12, S. 466.

30 Paul Dessau (1974): Notizen zu Noten. Leipzig, S. 52.

Eines der unter *images-musicales*. be gesammelten Umschlagbilder von Weslys Kompositionen



bleibt trotzdem unerkannt: Als in jenem Jahr in der DDR bei VEB Deutsche Schallplatten Berlin die Aurora-Doppelmappe *Es kommt der Tag* (Rote Reihe 8) mit von Ernst Busch gesungenen Liedern erschien, befand sich darunter auch die Ersteinspielung *Aufruf*. Den Text bildet Brechts 1951 nachträglich geschriebene Strophe „Es kommt ein Tag“ zum *Lied der Mutter Courage*.³¹ In der Titelliste der Platte ist dazu verzeichnet: „Brecht/Wesly, Melodie ‚L'Etendard de la Pitié‘“. Wer hatte Kenntnis von diesem so lang gehüteten Geheimnis und die erstmals öffentliche Nennung Weslys veranlasst? War es Ernst Busch? Doch als im Jahr 2003 die gesamte Aurora-Plattenproduktion Buschs bei BARBARossa reediert wurde, lautete die Autorenangabe zu diesem Titel abweichend: „Trad./Bertolt Brecht“.³² Damit war die Spur zu Emile Wesly wieder verwischt.

Die nicht minder spannende Frage, woher der junge Brecht Kenntnis von *L'Etendard de la Pitié* hatte, muss wohl unbeantwortet bleiben; er hat uns dazu keinen Hinweis überliefert.

31 Vgl. GBA 14, S. 683f.

32 Jürgen Schebera verweist in seinem Booklet-Kommentar zu dieser CD (Nr. 10) darauf, dass Busch die Strophe „nach der alten französischen Melodie“ singt (EdBa 01410-2).

KLEINE HINWEISE (III)

Von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer

1. Brechts „Aufruf für Henri Guilbeaux“

Der französische Schriftsteller Henri Guilbeaux (1885–1938) ist heute weitgehend vergessen. Umso mehr erstaunt das lebhafteste Interesse Brechts an dem Anarchisten und Pazifisten, der während des Ersten Weltkriegs in Genf die Zeitschrift *Demain* herausgegeben hatte. Besonders Aufsehen hatte 1923 sein Buch *Wladimir Iljitsch Lenin. Ein treues Bild seines Wesens* (Berlin, Verlag Die Schmiede, 174 S.) hervorgerufen, das unter Mithilfe von Rudolf Leonhard übersetzt worden war. Brecht hatte das Buch unter *Die besten Bücher des Jahres 1926* eingereiht und dazu geschrieben: „Ich habe mit Gewinn Guilbeaux' ‚Lenin' gelesen, das leicht verständlich, spannend und sachlich ist und eine gute Vorstellung von diesem Phänomen vermittelt.“¹ Das Interesse, ja das Engagement Brechts für Guilbeaux hielt sogar noch an. Am 27. Juli 1929 schreibt Brecht aus Baden-Baden an Gerhart Hauptmann: „Sehr geehrter Herr Doktor Hauptmann, ich bin Ihnen sehr verpflichtet für Ihre liebenswürdige Unterzeichnung meines Aufrufes für Henri Guilbeaux [...]“². Ein Aufruf für Henri Guilbeaux? Was verbirgt sich dahinter? Der Kommentar der Briefedition hilft in dieser Frage nicht weiter. Hier heißt es lapidar: „Der Text für den Lenin-Biographen [...] konnte nicht ermittelt werden.“³ Erst durch Klaus-Dieter Krabiels Studie „Bertolt Brechts *Aufruf für Henri Guilbeaux*. Ein unbekannter Text, ein vergessener Autor und eine denkwür-

dige Affäre“⁴ erhielt die Brechtforschung Auskunft über diesen bis dahin rätselhaften Vorgang. Krabiels dokumentiert den Text des Aufrufes, der am 20. April 1929 in der Zeitschrift *Die Menschenrechte*, dem Organ der Deutschen Liga für Menschenrechte, Berlin, erschienen war,⁵ und leitet die (sehr wahrscheinliche) Autor- oder Mitverfasserenschaft Brechts am Text des Appells aus der oben zitierten Briefstelle ab. Sein Kommentar unterrichtet umfassend über die Hintergründe und das Umfeld dieses Vorgangs. Sieht man von einem Nebenaspekt ab (darüber später mehr), so läßt der üppige, detailreiche, selbst feinste Verästelungen erhellende Kommentar Krabiels keine Wünsche offen. Gerne sagt man: Danke! und Gratulation!

Wenn wir uns vor diesem Hintergrund erneut dem Thema zuwenden, so sollten wir gute und belastbare Gründe dafür haben. Wir glauben, daß wir diese Forderung erfüllen können. Zunächst irritiert ein wenig der abgelegene Publikationsort des Aufrufs. Daß Brecht die Möglichkeiten des Medienbetriebs zu handhaben wußte, ist eine Binsenweisheit. Und von den publizistischen Möglichkeiten der Mitunterzeichner Theodor Wolff, Georg Bernhard oder Herbert Ihering wollen wir hier ganz schweigen. Der Abdruck in *Die Menschenrechte* erreichte nur eine begrenzte Öffentlichkeit und dürfte kaum die erwünschte Wirkung erzielt haben. Wo aber wäre ein weitaus geeigneterer Ort, an dem der Appell seine

1 Bertolt Brecht: *Die besten Bücher des Jahres 1926*. In: Bertolt Brecht. Schriften I. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1992, S. 176 (Bertolt Brecht Werke, Band 21).

2 Bertolt Brecht. Briefe 1 (Briefe 1913–1936). Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 323 (Bertolt Brecht Werke, Band 28).

3 Wie Anm. 2, S. 678.

4 Klaus-Dieter Krabiels: Bertolt Brechts *Aufruf für Henri Guilbeaux*. Ein unbekannter Text, ein vergessener Autor und eine denkwürdige Affäre. In: *Études Germaniques* Jg. 55 (2000), H. 4 (Octobre-Décembre), S. 737–761.

5 Aufruf für Henri Guilbeaux. In: *Die Menschenrechte*. Berlin. Jg. 4, Nr. 4/5 vom 20.4.1929, S. 16–17. – Unterzeichnet hatten diesen Aufruf: Georg Bernhard, Bertold [!] Brecht, Alfred Döblin, Albert Einstein, Lion Feuchtwanger, Sigmund Freud, George Grosz, Gerhart Hauptmann, Arthur Holitscher, Herbert Ihering, Alfred Kerr, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Erwin Piscator, Ernst Toller, Fritz von Unruh, Theodor Wolff, Stefan Zweig, Arnold Bennet und George B. Shaw.

Wirkung hätte entfalten können? Ein zufälliger Hinweis in anderen „literarischen Ermittlungen“ veranlaßte uns zu einer kleinen Recherche. Das Ergebnis kann mit einer Reihe neuer Druckorte aufwarten.

Brechts *Aufruf für Henri Guilbeaux* erschien bereits am 8. März 1929 im *Berliner Tageblatt*⁶ und im *Berliner Börsen-Courier*⁷, der *Berliner Vorwärts*⁸ druckte den Appell am 9. März, und die *Rote Fahne*⁹ referierte den Aufrufe-Text nebst gekürzter Unterschriftenliste am 14. März. Im *Prager Tagblatt*¹⁰ ist der Aufruf in der Ausgabe vom 10. März überliefert, und im Luxemburger *Escher Tageblatt*¹¹ erschien der Aufruf am 14. März. Dies wären also die weitaus prominenteren Orte, an denen Brechts Interpellation seine Wirkung entfalten konnte.

Ein wichtiger Aspekt kommt, wie wir meinen, in Krabiels Darstellung etwas zu kurz. Es ist dies die Frage nach den Adressaten des Aufrufs. Im Text heißt es dazu eindeutig: „Wir glauben, daß die französischen Intellektuellen die ungewöhnliche Härte dieses Zustandes sehen und sich mit uns für seine Amnestierung einsetzen werden.“¹² Wurde der Aufruf denn sogar in Frankreich (auch außerhalb der administrativen Pressebeobachtung) wahrgenommen? Erreichte der Aufruf somit die französischen Intellektu-



Rudolf Schlichter (1890–1955): Henri Guilbeaux, um 1929. Ölfarben auf Leinwand. 93,6 × 64,5 cm. Bez. u. l.: „R. Schlichter“. Galerie der Stadt Stuttgart. Abb. n.: Götz Adriani (Hrsg.): *Kat. Ausst. Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*. Tübingen, Wuppertal, München. 1997/98, Kat.-Nr. 123, S. 219.

© Viola Roehr v. Alvensleben, München.

ellen? Diese Frage ist eindeutig zu bejahen. So referierte etwa die Pariser Tageszeitung *Le Gaulois* den Aufrufftext – nach dem Abdruck im *Berliner Tageblatt* – auf der Titelseite der Ausgabe vom 10. März. Dort heißt es: „Le *Berliner Tageblatt* publie un manifeste, signé par une vingtaine d'écrivains allemands connus, demandant aux intellectuels français [...]“¹³. Und zu den Unterzeichnern des Appells heißt es dort: „Parmi les signataires, on remarque notamment George Bernhardt [!], de la *Gazette de Voss*; Théodore Wolff, du *Berliner Tageblatt*; Gérard Hauptmann, Heinrich Mann et Piscator.“ Der Beitrag in *Le Gaulois* schließt mit

- 6 Für Henri Guilbeaux. In: *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*. Berlin. Jg. 58, Nr. 115 vom 8.3.1929, Abend-Ausg., S. [6].
- 7 Eine Aktion für Henri Guilbeaux. In: *Berliner Börsen-Courier*. Berlin. Jg. 61, Nr. 114 vom 8.3.1929, Abend-Ausg., S. 2.
- 8 Die deutschen an die französischen Intellektuellen. In: *Der Abend*. Spätausgabe des *Vorwärts*. Berlin. Jg. 46, Nr. 116 (B58) vom 9.3.1929, S. [3].
- 9 Amnestie für Henri Guilbeaux! In: *Die Rote Fahne*. Berlin. Jg. 12, Nr. 62 vom 14.3.1929, Beil.: *Feuilleton der Roten Fahne*, S. [1].
- 10 Die geistige Elite Deutschlands für einen verurteilten Pazifisten. In: *Prager Tagblatt*. Prag. Jg. 54, Nr. 60 vom 10.3.1929, S. 4.
- 11 Ein Aufruf an die französischen Intellektuellen. In: *Escher Tageblatt*. Le Journal d'Esch. Esch-Alzette, Luxemburg. Nr. 77 vom 14.3.1929, Morgen-Ausg., S. [2].
- 12 Wie Anm. 4, S. 738.

13 Pour l'amnistie de Guilbeaux. In: *Le Gaulois*. Paris. Jg. 64, 3. Serie, Nr. 18783 vom 10.3.1929, S. 1.

einem wichtigen Hinweis: „Une pétition similaire, que nous avons signalée, circule en France. Rappelons que Guilbeaux fut, pendant la guerre, condamné à mort par contumace pour haute trahison.“¹⁴ Die erwähnte „pétition similaire“ ist nachweisbar. In der von Henri Barbusse herausgegebenen Zeitung *Monde* vom 9. März findet sich folgende Notiz unter dem Titel *Pour Henri Guilbeaux*:

„Condamné à mort par un Conseil de guerre, l'écrivain Henri Guilbeaux vit toujours en exil. Romain Rolland, René Arcos, Jean-Richard Bloch, Édouard Dujardin, Charles Vildrac, Maurice Wullens, Maurice Parijanine, Dutilleul, Albert Goldschild viennent de signer un appel pour une action en faveur du proscrit. Pour tous renseignements, prière de s'adresser à Maurice Parijanine, 57, rue Pernety, Paris (XIV^e).“¹⁵

Der Ausgabe dieses Organs vom 23. März 1929 ist zu entnehmen, daß sich mehr als vierzig Schriftsteller, Künstler und Gelehrte dem Appell anschlossen:

„Nous avons publié un appel en faveur de l'écrivain français Henri Guilbeaux, qui fut, voici dix ans, condamné à mort par un conseil de guerre de notre pays. Rappelons que son *crime* était d'avoir milité pour la paix pendant la guerre: régulièrement réformé, il publiait à Genève la revue *Demain*. Les juges militaires le déclarèrent convaincu de «haute trahison» parce qu'il correspondait avec des socialistes allemands dont on invoquait pourtant en France les protestations pacifistes. Les erreurs des conseils de guerre ne se comptent plus. Guilbeaux est innocent. Ce qu'il écrivait en 1917 est ratifié en d'autres termes par ceux qui prétendent mettre la guerre «hors la loi». Nous demandons qu'il soit amnistié. Et ce n'est pas en vain que nous comptons sur

la solidarité des écrivains ou artistes, français ou de langue française, auxquels nous nous sommes adressés.

Dès à présent, nous avons recueilli plus de quarante adhésions. Les voici:

MM. Autant, Guy de la Batut, Marcel Belvianes, Marc Bernard, Édouard Berth, Armand Bour, Constant Burniaux, Jean Cassou, Louis Chadourne, Dr. P.-L. Couchoud, Paul Dermée, Lucien Descaves, André Germain, Grandjouan, Jean Guéhenno, Louis Guilloux, A. Habaru, Panaït Istrati, Francis Jourdain, Joseph Jolinon, Louis Juvet, Mme Lara, MM. Valéry Larbaud, André Lebey, Bernard Lecache, Pierre Mac Orlan, Marcel Martinet, Frans Masereel, René Maublanc, Michel Merlay, Amédée Ozenfant, Henry Poulaille, Stefan Priacel, Charles Rappaport, E. Reynier, président de la fédération ardéchoise des Droits de l'Homme, Jacques Robertfrance, Philippe Soupault, André Suarès, Mme Andrée Viollis, MM Jean Viollis et Léon Werth.

Un appel conçu dans le même esprit de justice et de sympathie fraternelle a été signé à l'étranger par des représentants éminents de la pensée européenne. Ce sont: Georg Bernhard, Bertolt Brecht, [...] Heinrich Mann, [...] George B. Shaw.

A tous les travailleurs de l'intelligence, à tous ceux qui veulent sauvegarder les droits imprescriptibles de la pensée et les grandes traditions de la fraternité profonde qui existe, malgré tout, entre peuples, nous demandons une adhésion. Romain Rolland, René Arcos, Jean-Richard Bloch, Georges Duhamel, Édouard Dujardin, Charles Vildrac, Maurice Wullens, Maurice Parijanine, Dutilleul, Albert Goldschild. [...] ¹⁶

Wir können also festhalten, daß unsere kleine Recherche zu einer Neudatierung des Aufrufs führte, daß wir für Brechts Appell prominente Abdruckorte ermitteln konnten, wo das Anliegen der Interpellanten auf eine große Öffentlichkeit traf, und daß die Botschaft von den Adressaten, den franzö-

14 Wie Anm. 13.

15 Pour Henri Guilbeaux. In: *Monde*. Paris. Jg. 2, Nr. 43 vom 9.3.1929, S. 3.

16 Pour Henri Guilbeaux. In: *Monde*. Paris. Jg. 2, Nr. 42 vom 23.3.1929, S. 3.

sischen Intellektuellen, auch eindrücklich wahrgenommen wurde.

Vieles bleibt aber noch im Dunkeln. Wenn Krabiël etwa bezüglich des „Offenen Briefes“ in der *Weltbühne*¹⁷ formuliert: „Der offene Brief erschien vor der Publizierung des Aufrufs. Vermutlich war Brechts Appell vor seiner Veröffentlichung den französischen Behörden zugestellt und eine entsprechende Meldung an die Presse gegeben worden“¹⁸, so wird durch die hier erbrachte Neudatierung ein Teil der Aussage obsolet. Die Vermutung, daß eine Nachricht über die bevorstehende Publikation des Aufrufs in Teilen der französischen Öffentlichkeit schon zirkulierte, bleibt jedoch attraktiv. Die beinahe zeitgleichen Publikationen in Berlin und Paris lassen dies vermuten. Die Mitunterzeichner Stefan Zweig, Heinrich Mann oder Theodor Wolff mit ihren vielfältigen und intensiven Kontakten nach Frankreich könnten bei einer solchen Nachrichtenübermittlung Pate gestanden haben. Diese Mutmaßung, daß in Pressekreisen schon Vorabmeldungen zirkulierten, wird durch eine Meldung im Morgenblatt vom 9. März des Amsterdamer *Algemeen Handelsblad*¹⁹ gestützt; trägt doch die dem Bericht zugrundeliegende telegraphische Mitteilung die Datierung: „Berlijn, 7 Maart“. Wie uns scheint, ein gewichtiges Argument.

Eine Auswertung der Archive, Briefwechsel, Tagebücher der Unterzeichner des „Pariser Aufrufs“ könnte weitere erhellende Funde zeitigen. Dies wollen wir aber gerne – ob der Quellennähe – der französischen Brechtforschung überlassen.

Abschließend seien noch einige Kleinigkeiten

17 Henri Guilbeaux. In: Die Weltbühne. Charlottenburg. Jg. 25, 1. Halbj., Nr. 11 vom 12.3.1929, S. 427 (Rubrik: Antworten).

18 Wie Anm. 4, S. 755.

19 Het Doodvonnis van Guilbeaux. Een groep intellectuelen dringt op gratie aan. In: Nieuwe Amsterdamsche Courant. Algemeen Handelsblad (Posteditie). Amsterdam. Jg. 102, Nr. 33061 vom 9.3.1929, Ochtenblad, S. 1.

ten mitgeteilt, die uns geeignet scheinen, den Bericht über das Beziehungsgeflecht, in dem sich Guilbeaux in Berlin orientierte, etwas feinmaschiger zu fassen.

Carl Misch (1896–1965)²⁰, ehemals politischer Redakteur der *Vossischen Zeitung*, schrieb für die *Pariser Tageszeitung* den Nachruf auf Henri Guilbeaux. Über Guilbeaux' Berliner Jahre lesen wir dort:

„Von Russland aus ist Guilbeaux 1922 nach Deutschland gekommen. Er war dort unter uns ein Emigrant, als wir noch kaum uns vorstellten, wir könnten es einmal selber sein. Frankreichs Boden war ihm versperrt, aber ungefährdet und niemanden gefährdend konnte er Freunde aus der Heimat in Aachen treffen, und seine Berichte aus Berlin erschienen in der pariser ‚Humanité‘.

Dennoch spürte er das Leid der Emigration, er hatte Heimweh, und nie werde ich den Abend vergessen, als er in der Tiergartenvilla eines Mäzens, der die Deutsche Liga für Menschenrechte förderte, einem Kreis Berliner Prominenz aus seinen Schriften las, während livrierte Diener Erfrischungen reichten. Er las, ohne Kürzung, auf deutsch und auf französisch, seinen Sang an den Rhein, jenen Chant du Rhin, den er im Sommer 1916 gedichtet hatte, mitten im Waffengang, und von dem er sagt, dass er vielleicht in seinem poetischen Wert anfechtbar sei, und dennoch ihm das Wertvollste all dessen, was er geschrieben. Romeo und Julia. Deutschland und Frankreich müssen den Erbwist begraben, das hat er gesehen und gekündet, und der Rhein muss der Fluss der beiden Völker sein. Iwan und Claire Goll haben das Gedicht übersetzt, es fand in die Schulbücher der deutschen Republik Aufnahme, im deutschen Rundfunk wurde es gesendet, bis ... ja, bis ...

[...] Das echte Deutschland wird ihn nicht vergessen.“²¹

20 Zu Misch vgl. Konrad Feilchenfeldt: Misch, Carl. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 17. Band: Melander – Moller. Berlin: Duncker & Humblot 1994, S. 560-561.

21 Carl Misch: Henri Guilbeaux. Ein Kämpfer für die

Die von Misch erinnerte Berliner Lesung ist durch ein Zeugnis von Lotte Zavrel belegt:

„Die Liga für Menschenrechte widmete dem Dichter und Kämpfer Henri Guilbeaux einen Abend. (Bei Frau Emma Jaffé.) Alfred Döblin stellte ihn vor und gab einen Abriss seines ungewöhnlichen Lebens. [...] Von diesen persönlichen Erinnerungen [an Lenin] erzählte Guilbeaux in freier, deutscher Rede spannende Einzelheiten. Er las auch mehrere seiner großen epischen Gedichte. „*Le Chant du Rhin*“ [...] besingt den Rhein als die große, lebensspendende, Völker vereinende Quelle der Kraft. 1916! Es ist schön, daß man zum Dank das Epos in ein deutsches Lehrbuch aufgenommen hat. Fünf Jahre war er bei den Sowjets in Rußland. Wenn er sich von ihnen zurückgezogen hat, so geschah es, weil er die Nachfolger seines von ihm verehrten Lenin nicht für Reformatoren, sondern für Deformatoren hält. So ist Guilbeaux in Frankreich ein Geächteter, in Rußland ein Unglücklicher, in Deutschland, das er liebt und besingt, ein Hilfsbedürftiger. Eine klare, aufrechte, starke Persönlichkeit, der zu helfen die Liga für Menschenrechte unternommen hat.“²²

Für die von Misch erwähnte Präsenz Guilbeaux' im deutschen Rundfunk (die Krabbel in Teilen dokumentiert) sei einmal ein besonders eindringliches Stück erinnert: Am 26. Juni 1930 strahlte der Berliner Rundfunk ein Gespräch zwischen Henri Guilbeaux und Herbert Ihering, einem der Mitunterzeichner des Aufrufs, mit dem Titel „Deutsche und französische Geisteshaltung in der Literatur“²³ aus. Frank Warschauer,

deutsch-französische Verständigung. In: Pariser Tageszeitung. Paris. Jg. 3, Nr. 727 vom 2.7.1938, S. 4.

22 L.Z. (d.i. Lotte Zavrel): Henri Guilbeaux in Berlin. In: Vossische Zeitung. Berlin. Nr. 605 (A 306) vom 24.12.1929, Morgen-Ausg., Beil.: Das Unterhaltungsblatt. Nr. 300, S. [3].

23 Sendung am 26. Juni 1930, 18.10 bis 18.40. Angezeigt wurde die Sendung in: FunkStunde. Berlin. Jg. 1930, Nr. 25 vom 20.6.1930, S. 761. – Weitere Sendungen mit Henri Guilbeaux im deutschen Rundfunk verzeichnet die Dokumentation von Theresia Wittenbrink (Schriftsteller vor dem Mikrophon. Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik

der mit Brecht befreundete Rundfunkkritiker der *Vossischen Zeitung*, berichtete darüber: „Herbert Ihering unterhielt sich mit Henri Guilbeaux über deutsche und französische Literatur. Es war eine der Diskussionen, die zu den wesentlichen Erkenntnissen und Formulierungen vordringen: über den deutschen Nachkriegsroman mit seiner gegenüber dem französischen schärferen Wirklichkeitserfassung und über den ähnlichen Vorgang in der letzten Epoche des Theaters.“²⁴

All diese völlig neuen Aspekte weisen dem sozialistisch-pazifistischen Autor Henri Guilbeaux einen ganz eigenen Rang innerhalb der viel beschworenen seinerzeitigen deutsch-französischen Verständigung ebenso zu wie in der noch weitaus wichtigeren zwischen West und Ost. In diesem Zusammenhang gewinnt auch das Porträt „Henri Guilbeaux“ (1929) des Malers und Brecht-Freundes Rudolf Schlichter ein paar neue Facetten hinzu (siehe Abbildung). Das heute in der Galerie der Stadt Stuttgart verwahrte Ölgemälde gehört nach den Porträts „Bert Brecht“ (1926) und „Oskar Maria Graf“ (1927, beide Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) in eine Reihe mit den Öl-Porträts „Ernst Jünger“ (um 1929, Nationalgalerie, Berlin) und „Arnolt Bronnen“ (um 1929, Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N.). Ein besonderer Clou besteht sicher darin, daß das Guilbeaux-Porträt 1933 aus dem Bestand der Berliner Nationalgalerie bei Schlichter selbst gegen das Porträt „Ernst Jünger“ eingetauscht wurde, wobei das Jünger-Porträt noch bis in die Jahre der DDR als „Henri Guilbeaux“ geführt und mißverstanden wurde.²⁵

1924 – 1932. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2006, S. 267).

24 -r. (d.i. Frank Warschauer): Rundfunk. In: Vossische Zeitung. Berlin. Nr. 304 (A 155) vom 1.7.1930, Morgen-Ausg., Beil.: Das Unterhaltungsblatt. Nr. 150, S. [3].

25 Vgl. Günter Metken: Henry [!] Guilbeaux. In: Götz Adriani (Hrsg.): Kat. Rudolf Schlichter. Tübingen. Wuppertal. München. 1997/98, Nr. 123, S. 218, Abb. S. 219.

2. Gruß nach Montevideo

In Montevideo fand vom 29. bis 31. Januar 1943 der *1. Kongreß der deutschen Antifaschisten in Südamerika* unter der Leitung des ehemaligen Reichstagsabgeordneten August Siemsens (1884–1958)²⁶ statt. Initiert worden war der Kongreß von der Exil-Organisation *Das Andere Deutschland* (DAD), einem Sammelbecken vornehmlich sozialdemokratischer, aber auch kommunistischer Gruppierungen. Über die Ziele des Kongresses informiert die gleichnamige Zeitschrift in ihrer Januarausgabe:

„Der Kongress [...] soll Zeugnis davon ablegen, dass es eine aktive Bewegung der antifaschistischen Deutschen in Südamerika gibt, und dass sie trotz aller Schwierigkeiten eine erfolgreiche und beachtliche Arbeit geleistet hat in der Bekämpfung der Quinta Columna. Der Kongress soll diese Arbeit noch mehr, als es schon bisher der Fall war, vereinheitlichen und verstärken.

Gegenüber den südamerikanischen Gastländern wird er die Loyalität der antifaschistischen Deutschen zum Ausdruck bringen und ihren Willen, alles nur Mögliche zur Abwehr von Angriffen und Anschlägen gegen die Gesetze und Einrichtungen der südamerikanischen Republiken zu tun.

Der Kongress soll der Solidarität Ausdruck geben mit allen Völkern, die im Kampf gegen die Ag[re]SSION der Hitlerdiktatur und der Achsenmächte stehen. Er wird feierlich protestieren gegen die Schmach des Antisemitismus und die abscheuliche Verfolgung der Juden, sowie gegen die Unterdrückung und Terrorisierung der Völker Europas, mit deren freien Vertretungen die freien Deutschen in Südamerika schon heute Zusammenarbeit zur Vorbereitung des europäischen Neuaufbaus erstreben. [...]“²⁷

26 Zu Siemsens vgl.: Werner Röder, Herbert A. Strauss (Hrsg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*. Band I: Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben. München [u.a.]: K.G. Saur 1980, S. 697.

27 Der Kongress in Montevideo. In: *Das Andere Deutschland*. La Otra Alemania. Buenos Aires. Jg. 6, Nr. 58 (Januar 1943), S. 1–2.

Neben der ausführlichen Kongreßberichterstattung – etwa im *Argentinischen Tageblatt*, Buenos Aires, (bzw. der Wochen-Edition *Argentinisches Wochenblatt*)²⁸ – dokumentiert das März-Heft von *Das Andere Deutschland* Ablauf, Entschließungen und Ergebnisse des Kongresses. Dort wird in der Rubrik *Begrüßungen – Adhesiones* unter der Spitzmarke *Deutsche Antifaschisten, U.S.A.* folgende Grußbotschaft abgedruckt:

„Zur zehnten Wiederkehr des Tages, da ein pflichtvergessener Hüter der Verfassung die Macht den Nazis übergab und damit Schande über Deutschland und unermessliches Leid über die Welt gebracht hat, wiederholen wir feierlich die Proteste, die wir einst als freie Männer und Frauen in Deutschland erhoben haben.

Für die namenlosen Deutschen, die zu Tausenden von den Nationalsozialisten ermordet wurden, die zu Hunderttausenden in den Konzentrationslagern gemartert wurden, noch werden, und deren Schrei die Tyrannei erstickt hat, stellen wir die Verantwortung des Faschismus an diesem Krieg und die persönliche Schuld der Nationalsozialisten an Grausamkeiten fest, wie sie die Menschheit seit grauer Vorzeit nicht mehr gekannt hat.

Die demokratische Welt hat ein Recht, zu erwarten, dass das deutsche Volk daran mitarbeitet, den Nationalsozialismus zu stürzen, seinen Helfershelfern jede Macht zu nehmen und seine Verbrechen zu sühnen. Nur hierdurch und durch seinen Beitrag zum Wied[e]raufbau eines neuen, unter der Fahne der Freiheit geeinten Europa wird Deutschland seine Würde und Ehre wiederherstellen können.

Wir hoffen, das Eure Versammlung die demokratischen Deutschen in Südamerika zu diesen Zielen eint.“²⁹

Unterzeichnet war diese Grußbotschaft von

28 Über die Unterstützung von *Das Andere Deutschland* durch das *Argentinische Tageblatt* informiert die Arbeit von Hendrik Groth, *Das Argentinische Tageblatt*. Sprachrohr der demokratischen Deutschen und der deutsch-jüdischen Emigration. Hamburg: LIT 1996, S. 168–174.

29 *Das Andere Deutschland*. La Otra Alemania. Buenos Aires. Jg. 6, Nr. 60 (März 1943), S. 32–33.

66 Persönlichkeiten, u.a. von: Friedrich Alexan, Ossip Flechtheim, Oscar Maria Graf, Kurt Grossmann, Emil J. Gumbel, Marie Juchacz, Alfred Kantorowicz, Hans Marchwiza, Erwin Piscator, Paul Tillich und Carl Zuckmayer.

Bereits am 29. Januar 1943 hatte der New Yorker *Aufbau* den Aufruf in Auszügen gedruckt. In der redaktionellen Einleitung heißt es: „Eine Anzahl prominenter Deutscher und Amerikaner deutscher Abkunft in den Vereinigten Staaten hat auf eine Bitte von August Siemsen, einem der Leiter der Organisation ‚Das andere Deutschland‘ in Buenos Aires, einen Aufruf unterzeichnet, der bei einem am 29. Januar in Buenos Aires [!] abgehaltenen Kongress deutscher Antinazi zur Verlesung gebracht werden wird.“³⁰ Der Liste der mitgeteilten Unterzeichner kann man noch, ergänzend zu den Unterzeichnern aus dem Druck in *Das Andere Deutschland*, die Namen von Ferdinand Bruckner, Lion Feuchtwanger, Hans von Hentig, Thomas Mann, Hans Sahl, Adrienne Thomas und Fritz von Unruh entnehmen.

Aus dem Nachlaß von Hans Sahl (1902–1993) liegt uns die Kopie eines Typoskriptes vor, das den Aufrufstext unter dem Titel „Aufruf an die demokratischen Deutschen in Sudamerika[!]“ überliefert. Das Typoskript ist auf den „30. Januar 1943“ datiert und die Zahl der Unterzeichner ist auf mehr als einhundert angestiegen. Und Berthold [!] Brecht gehörte dazu.

In den Sammlungen des Bertolt Brecht-Archivs ist dieses Dokument als Kopie ebenfalls überliefert.³¹

„The Good Person of Szechwan“ in Philadelphia



An der University of the Arts, Philadelphia, hat der Regisseur und Theaterwissenschaftler Heinz-Uwe Haus mit einem studentischen Ensemble eine Inszenierung von Brechts „The Good Person of Szechwan“ (Übersetzung: John Willett) auf die Bühne gestellt. Für die Aufführung wurde die Musik von Paul Dessau benutzt. Heinz-Uwe Haus teilt uns hierzu mit: „Diese Aufführung, Teil des Trainings der jungen Musical- und Schauspielstudenten, konzentrierte sich auf Brechts Kunst der Ensemblebildung, die ein kollektives Fabulieren zum Ziel hat. Improvisationen vergleichbarer Situationen aus dem alltäglichen Umfeld – recherchiert in diversen Zeitschriften (von Newsweek bis Playboy), beobachtet in der „occupy Wallstreet“-Bewegung nur wenige Meter außerhalb des Probenraums – zielten auf den „Gebrauchswert“ des Stücktextes, auf sein gestisches Potential für wache Zeitgenossen. Spielerische Phantasie war ebenso gefragt wie soziale Präzision bei der Abbildung der Vorgänge im fernen, nahen Sezuan. Widersprüche im Verhalten der Figuren auszustellen, war die Herausforderung – die durch den Gebrauch der Masken aber alles bis dahin Gelernte (vor allem Psychologisches) ‚aufhob‘. Ein Kritiker aus New York (George H. Hammert) sah, was wir vorhatten: ‚Das Ensemble ließ die Puppen tanzen. Brechts politisches Denken wurde selten so unterhaltsam aufgegriffen und vom Publikum angenommen.‘“

30 An die demokratischen Deutschen in Südamerika. In: *Aufbau*. New York. Jg. 9, Nr. 5 vom 29.1.1943, S. 3.

31 Freundliche Mitteilung von Helgrid Streidt. Im Bestandsverzeichnis von Herta Ramthun (Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band 4: Gespräche, Notate, Arbeitsmaterialien. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1973, S. 164) wird dieses Dokument unter der Nummer 19953 verzeichnet und als Provenienz des Originals wird J[acob] Walcher, einer der Unterzeichner des Aufrufs, genannt.

Wagner gegen Brecht. Die Staatsoper Hannover spielt Weills Musical „Lady in the Dark“

Von **Andreas Hauff**

Das Fatale an der deutschen Diskussion um den „amerikanischen Weill“ war lange, dass die Bühnenwerke kaum jemals oder gar nicht auf die Bühne kamen. Inzwischen hat es die Broadway-Oper *Street Scene* von 1947 zu Popularität gebracht – nicht zuletzt, weil wir inzwischen das multikulturelle Szenario nachvollziehen können. Nun steht Weills Musical *Lady in the Dark* von 1941 an der Staatsoper in Hannover auf dem Spielplan – zum dritten Mal überhaupt in Deutschland.

Im Vorwort zu seiner heute noch spannenden Textsammlung *Über Kurt Weill* von 1975 sah David Drew (1930-2009), der Vorkämpfer der Weill-Forschung, hinter dem „unheimlich gefärbten Zerrspiegel“ von *Lady in the Dark* einen selbstzerstörerischen Verdrängungsmechanismus am Werk: Der Komponist habe sich hier seiner europäischen Identität entledigt. Hat sich Weill also „an den Broadway verkauft“? Matthias Davids' eindrucksvolle Inszenierung, an der Bühnenbildner Heinz Hauser und die Filmtechniker Max Friedrich und Daniel Wolff einen gewichtigen Anteil haben, fegt diesen Eindruck hinweg. Die Geschichte um die führende Modejournalistin Liza Elliott, die einen Burn-Out erleidet und deswegen einen Psychoanalytiker aufsucht, wirkt ebenso gegenwartsnah wie anspruchsvoll.

Vielleicht brauchte es wirklich Jahrzehnte, damit dieses Stück in Europa ankommen konnte. Inzwischen wissen wir besser, was in der Gattung Musical möglich war und möglich ist. Wir kennen die rasante Beschleunigung von Berufsalltag und Freizeit, wir wissen, was ein „Workaholic“ ist, und wir lieben und durchschauen den Medienrummel. Wir haben keine Angst mehr vor dem Psychologen, sind durch Feminismus und Frauenquote gegangen, haben etliche

Staffeln von „Germany's Next Top Model“ überlebt und sehen inzwischen eher die Männer als die Frauen in der Krise. Tatsächlich wirken die Männer nicht nur in Moss Harts intelligentem Szenario und in Ira Gershwins witzigen Song-Texten, sondern auch in der Musik eher schwach. Zum grotesken Zirkus-Akt zitiert Weill ausgiebig eine Melodie, die in seiner Operette *Der Kuhhandel* von 1935 den parodistischen Text hatte: „Ich bin der starke Mann, der, was er will, auch kann.“ Schroffe, fast hämmernde Holzbäserpassagen knüpfen an Weills Opernstil der frühen 1930er Jahre an. Die parodistische Gerichtsszene erinnert deutlich an *Mahagonny*, und Lizas Song „The Saga of Jenny“ mutet an wie eine Verbindung der „Seeräuber-Jenny“ aus der *Dreigroschenoper* mit dem „Lied von der Unzulänglichkeit“.

Verdrängung, so denke ich, sieht anders aus. Sogar die Opernästhetik von Weills Kompositionslehrer Ferruccio Busoni, wonach der Einsatz von Musik nur bei Liedern, Tänzen und beim Eintritt des Übernatürlichen auf der Bühne glaubwürdig sei, kehrt in *Lady in the Dark* wieder. Nur dass in diesem Fall das Übernatürliche von der Traumwelt des Unbewussten repräsentiert wird. Die drei Träume, die Liza Elliott ihrem Analytiker berichtet, sind sämtlich als geschlossene musikalische Szenen mit viel Opernpersonal komponiert. Heterogene Stile, Bilder und Dialoge mischen sich in soghafter Steigerung zu einer ebenso skurrilen wie aufschlussreichen Mixtur. Ein „unheimlicher Zerrspiegel“ ist das tatsächlich. Nur das ebenso nüchterne wie empathische Nachfragen des Analytikers (Uwe Kramer) verhilft der (von Winnie Böwe höchst eindrucksvoll verkörperten) Protagonistin wieder zu einer stabilen Ich-Identität. Damit sind es die Schauspiel-Szenen, die die verführerische und gefährliche Kraft der Musik ausbalancieren. Es kommt mir vor, als ließe Weill in diesem Stück Wagner und Brecht gegeneinander antreten – mit einem klaren Remis als Ergebnis.

An: Redaktion@Dreigroschenheft.de

BETREFF: ARTIKEL ÜBER RUTH BERLAU

Artikel von Hilda Hoffmann (Erbin von Johannes Hoffmann, dem Erben von Ruth Berlau) – Dreigroschenheft 4/2011

Frau Hoffmann kann keinerlei Kenntnisse über den Ablauf der Berlau-Betreuung durch Bertolt Brecht und Helene Weigel-Brecht haben. Unterlagen darüber lagen und liegen seit 1948 beim Berliner Ensemble (da Helene Weigel dort auch ihr Büro hatte), bei der Rechtsanwältin Ingeburg Gentz und im Büro der Bertolt-Brecht-Erben.

Zu Herrn Hoffmann ist zu sagen, dass er die unberechtigt von Ruth Berlau einbehaltenen Original-Briefe von Bertolt Brecht an seine Ehefrau Helene Weigel-Brecht und auch die Briefe von Helene Weigel-Brecht an ihren Ehemann Bertolt Brecht nicht zurückgegeben, sondern zu einem kleinen Teil an die Brecht-Erben verkauft hat bzw. aufgrund eines Briefes des Anwalts von Helene Weigel (Dr. Veit Wyler/Zürich) an diesen 5–6 Briefe bzw. Postkarten geschickt hat (kostenlos – als „Rückgabe“). Herr Hoffmann wusste sehr genau, dass Ruth Berlau ein Haus in Dänemark bekam. Dieser Hauskauf wurde über einen dänischen Rechtsanwalt abgewickelt. Helene Weigel musste noch nach dem Tod Bertolt Brechts Zahlungen für diesen Hauskauf leisten. Bertolt Brecht hatte schriftlich hinterlassen, dass das Haus nach dem Tod von Ruth Berlau an die Brecht-Erben zu gehen hat. Frau Berlau hatte das Haus aber bereits ca. 1964 verkauft und das Geld für sich verwendet. (s. Anlagen 3 + 4)

Zum Vertrag zwischen Helene Weigel-Brecht und Ruth Berlau siehe Anlage Nr. 5.

Zu den Zahlungen von Helene Weigel-

Brecht an Ruth Berlau siehe Anlage Nr. 6 + 7.

Zur Krankenakte über Ruth Berlau: Die Bertolt-Brecht-Erben haben vor einigen Jahren aus New York diese Krankenakte angekauft. In ihr enthalten sind entsprechende Briefe von Bertolt Brecht an den behandelnden Arzt – alles aus dem Jahr 1946. Diese Unterlagen liegen im Büro der Bertolt-Brecht-Erben unter Verschluss im Tresor und werden z. Z. noch nicht herausgegeben.

Die beigefügten Unterlagen dürfen nicht mit veröffentlicht werden. Sie dienen nur Ihrer Information.

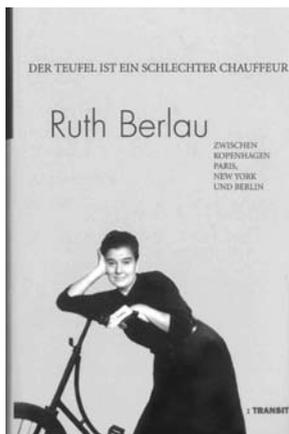
Freundliche Grüße

Barbara Brecht-Schall

Anlagen

Notiz der Redaktion

Die im Schreiben erwähnten Anlagen liegen mir vor, in der Form von pdf-Dateien zeitgenössischer Dokumente. Ich habe keinen Zweifel, dass sie die in der Zuschrift von Frau Brecht-Schall getätigten Feststellungen zum Hauskauf, zum Vertrag zwischen Helene Weigel und Ruth Berlau und zu den Zahlungen an Ruth Berlau belegen. (mf)



Ein Band mit Schriften von Ruth Berlau erschien 2007 im Transit-Verlag, herausgegeben von Ditte von Arnim.

BORDERLINE IST NICHT EHRABSCHNEIDEND

Von Sabine Kebir

Hiermit möchte ich Stellung nehmen zu dem, was Hilda Hoffmann, die Erbin der Rechte von Ruth Berlau, als „unwahre Behauptungen“ meiner 2006 erschienenen Monographie *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine. Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht* bezeichnet. Zunächst geht es um meine Hypothese, dass Ruth Berlaus komplexes psychisches Leiden von heutigen Psychiatern wahrscheinlich dem Borderline-Syndrom zugeordnet würde. Es bezeichnet ein Krankheitsbild, in dem mehrfache psychische Störungen erkennbar sind wie Psychosen, Depressionen, Selbstverletzungen, Alkoholprobleme, Aggressionen u.a. Zu Ruth Berlaus Lebzeiten wurde noch nicht der Zusammenhang dieser Symptome erkannt, sie wurden einzeln und folglich mit geringem Erfolg therapiert. Die Sammelbezeichnung Borderline erhält ihren Sinn dadurch, dass die Behandlung, wenn mehrere Symptome erkannt sind, im Zusammenhang erfolgen muss. Borderline ist – wie jegliche andere psychische Störung – heute nicht mehr ehrabschneidend und von mir in keiner Zeile meines Buches so interpretiert worden. Ich weise damit vielmehr auf die tragische Seite von Ruth Berlau hin, die sich auch schon in ihrer Ehe mit dem Arzt Robert Lund zeigte, ehe sie Brecht kannte.

Ich habe mich hinsichtlich des Borderline-Syndroms von Fachleuten beraten lassen, auch Fachliteratur gelesen und zudem den hypothetischen Charakter meiner Vermutung betont. Die Literaturwissenschaft ist längst keine hermetische Wissenschaft mehr, sondern strebt Vernetzung mit anderen Wissenschaften an. Das vorsichtige Diagnostizieren von Krankheiten verstorbener Persönlichkeiten ist durchaus üblich.

So hat Sigrid Damm in ihrem hohe Anerkennung findenden Buchs *Christiane und Goethe* (1999) die Vermutung geäußert, dass der Tod aller Kinder des Paares nach dem Erstgeborenen wahrscheinlich auf einen Rhesusfaktor zurückzuführen ist, der damals weder erkannt noch behandelt werden konnte. Und das *Dreigroschenheft* hat mehrfach Artikel publiziert, die sich aus dem Blickwinkel der heutigen Medizin mit Brechts Herzkrankheit und den Ursachen seines Todes befassen. Vor allem sei erinnert an Carl Pietzckers Buch „*Ich kommandiere mein Herz.*“ *Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben*, Würzburg 1988. Dass Brecht von Jugend an Herzbeschwerden hatte, ist unbestritten. Aber ob er wirklich, wie Pietzcker behauptet, sein ganzes Leben lang ein Herzneurotiker war und seine angebliche Herzenskälte darauf zurückzuführen ist wie auch wesentliche Charakteristika seines Werks, glaube ich zwar nicht, gestehe aber anderen das Recht zu, das zu diskutieren. Trotz seines hypothetischen Charakters hatte das Buch Einfluss auf erhebliche Teile der Brecht-Rezeption vor allem im Bereich der Massenkultur, insbesondere, was seine Frauenbeziehungen betrifft.

Der größte Gegensatz, der in der Berlau-Interpretation zwischen Frau Hoffmann und mir besteht, scheint in ihrer Vermutung zu liegen, das Benennen einer psychischen Krankheit könne dem Ansehen Ruth Berlau schaden. Dieser Meinung war auch die von ihr erwähnte Rezensentin. Mir liegt keine andere Rezension vor, die sich dermaßen darin versteift, dass Nennung psychischer Problemlagen Rufmord bedeute. Glücklicherweise setzt sich immer mehr durch, dass es keineswegs ehrabschneidend ist, wenn sich ein Mensch und seine Umgebung mit einem psychischen Leiden auseinander zu setzen haben. Nur indem wir diese Leiden erkennen, können wir auch vernünftig damit umgehen. Schädlich ist das Wegschließen, Verbergen, Verschwei-

gen von psychisch Kranken, und glücklicherweise lernt es die Öffentlichkeit immer besser, solche Menschen zu achten und zu integrieren. Aus meiner Sicht ist die Beziehung zwischen Ruth Berlau, Bertolt Brecht und Helene Weigel aber gerade auch deshalb so interessant und lehrreich, weil hier auch ein Versuch nachgezeichnet werden kann, einen psychisch instabilen Menschen nicht zu verlassen, sondern zu integrieren, anstatt ihn lebenslänglich in eine psychiatrische Anstalt zu verbannen. So geschah es nämlich Ruth Berlaus Schwester Edith, die an ähnlichen Symptomen litt und – nach ihrer ‚Befreiung‘ – 1948 sagte, auch in Dänemark in Gefahr gestanden hätte, euthanasiert zu werden. Es war übrigens Ruth Berlaus Ehemann Robert Lund, der seine Schwägerin in die Anstalt brachte, deren Türen sich hinter ihr für 15 Jahre schlossen. Vorstellbar ist daher, dass er dasselbe auch mit seiner Ehefrau getan hätte, wenn sie ihn nicht verlassen hätte. In weiten Kreisen war das damals der übliche Umgang mit Frauen, die man für „liebsteil“ hielt. Brecht war der Meinung, dass psychisch labile Menschen in Gruppen- und Teamarbeit integriert und stabilisiert werden könnten und nur in akuten Verwirrungszuständen in eine Klinik gehörten.

Des weiteren stört Frau Hoffmann offenbar, dass ich mehrere Dokumente anführe, u. a. Briefe Brechts über Zahlungen, die Ruth Berlau halfen, ihre Lebenshaltung in den Zeiten zu bestreiten, in denen ihr eigener Verdienst nicht ausreichte. Dass es solche Hilfen auch nach Brechts Tod von Seiten Helene Weigels noch gab, ist nicht nur aus dem von Frau Hoffmann bezweifeltem Dokument ersichtlich. Ob die hier vorgeschlagene Hilfe angenommen wurde oder nicht, ist weniger entscheidend als die Tatsache, dass sie jedenfalls angeboten wurde. Dass sie zu verschiedenen Gelegenheiten auch in Anspruch genommen wurde, zeigt u. a. das von mir wiedergegebene Zeugnis Klaus Völkers, der Berlau 1969 während der

Schweizer Premiere von *Turandot* betreute, zu der sie von Benno Besson eingeladen worden war. Völker musste nach der Premierennacht zur Kenntnis nehmen, dass sie im Hotel massiv die Nachtruhe gestört hatte und von der Polizei in die berühmte psychiatrische Anstalt Berghölzli gebracht worden war, wo sie auf einer Unterbringung 1. Klasse bestand. Völker, damals Student, sorgte sich, wie die Kosten aufzubringen seien. Als er Elisabeth Hauptmann in Berlin anrief, sagte sie sofort – ohne bei der Weigel nachfragen zu müssen –, dass diese alle Kosten übernehmen würde.

Auch in solchen Hilfen ist nichts Ehrabschneidendes für Ruth Berlau zu sehen, insbesondere, wenn man ihr Verhalten im Rahmen eines damals nur ungenügend zu behandelnden psychischen Leidens versteht.

Zum dritten und letzten Punkt. Ich muss Frau Hoffmann widersprechen, wenn sie schreibt, dass ich Ruth Berlau als Inoffizielle Mitarbeiterin der Staatssicherheit dargestellt hätte. Dieser Begriff fällt nirgends in meinem Buch, auch nicht im Zusammenhang mit anderen Personen. Und ich behaupte auch keine kontinuierliche Zusammenarbeit Berlaus mit dieser Behörde, die sich natürlich auch Auskünfte zu verschaffen verstand, ohne dass ein IM-Vertrag unterschrieben war. Frau Hoffmann gibt in ihrem Artikel weit ausführlichere Informationen zu den Akten, als ich dies in meinem Buch tat, u. a. auch deshalb, weil ich die von ihr verwalteten Persönlichkeitsrechte Ruth Berlaus und anderer Personen zu beachten hatte. Dass Frau Hoffmann jetzt mehr preisgibt, ist allein ihr Recht. Ich habe 2006 die Dokumente, die sie nun mit vorstellt, allerdings etwas anders interpretiert und erlaube mir hier, mein eigenes Buch zu zitieren:

Vom Sommer 1958 stammt der erste überlieferte Bericht des Ministeriums für Staatssicherheit

über Ruth Berlau. Die Einleitung verblüfft: „In politischer Hinsicht wird die B. als eine interessenlose und indifferente Person bezeichnet.“ Ihre Partei- und Organisationszugehörigkeit sei unbekannt, am gesellschaftlichen Leben nähme sie keinen Anteil. Nach 1989 gelöscht sind Abschnitte, die Aussagen zum moralischen Lebenswandel enthielten sowie ihre Beziehungen zum Brecht-Kreis. Oft kämen Paul Dessau und die Brüder Eisler zu Besuch, weitere Kontaktpersonen waren nicht ermittelt. Außer ihren „Eltern“ in Kopenhagen hätte sie keine Westkontakte.¹ Der Grund für diese auffällig realitätsferne Beschreibung war vielleicht, daß der Informant, der vielleicht aus dem Berliner Ensemble stammte, den Geheimdienst daran hindern wollte, Ruth Berlau als Informationsquelle über das Theater zu entdecken. Auch die offenbar gezielte Nennung berühmter und fast unangreifbarer Freunde wie Dessau und die Gebrüder Eisler deutet darauf, daß weitere Nachstellungen der Staatssicherheit abgelenkt werden sollten. Verleugnet blieb ihr großer Freundeskreis, der sich nach wie vor auch in die westliche Welt erstreckte und bei der Nachbarschaft häufig Aufsehen erregte. Bei Berlau fanden nächtelange feuchtfröhliche Gelage statt. Nicht jeder Besucher wußte, daß sie wegen ihrer Schwerhörigkeit die Wohnungstür offen ließ. Elisabeth Bergner und Curt Bois schrieten einmal eine halbe Stunde im Hof nach „Ruth“, um sich Eintritt zu verschaffen.²

Die hier zu Ruth Berlau befragte Person hat sich nicht als williger Spitzel betätigt, sondern war durch deutlich falsches Berichten bemüht, sie vor weiteren Beobachtungen der Stasi schützen, was – nach heutiger Dokumentenlage – auch gelang. Das Bestreben, die Stasi von Ruth Berlau abzulenken, wird vor allem durch die ganz falsche Behauptung erkennbar, sie sei eine „in politischer Hinsicht ... interessenlose und indifferente Person“. Das Gegenteil war richtig. Meiner Auffassung nach hatte diese Befragung eines Dritten durch die Stasi nicht nur und auch nicht vorrangig der Person Berlau gegolten. Sie war für die Stasi

vor allem interessant als Mensch, der mit Brecht und dem Berliner Ensemble in enger Beziehung gestanden hatte. Ich sehe das Dokument im Zusammenhang mit dem vergeblichen Bemühen der DDR-Staatsführung, zwei Jahre nach Brechts Tod, die Position Helene Weigels zu schwächen durch den Aufbau eines oder mehrerer Gegenpole. Angesichts der bekannten Durchlässigkeit und Zusammenarbeit der Institutionen der DDR vermute ich in meinem Buch einen nicht zufälligen Zusammenhang zwischen diesem „Ermittlungsbericht“ der Stasi und einem Buchvertrag, den Ruth Berlau zehn Tage später, nämlich am 25. September 1958, mit dem Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung unterschrieb. Danach sollte sie schon am 1. März 1959 ein Manuskript mit dem Arbeitstitel *Ich kannte Brecht* abliefern.³ Der Vertrag, der ihr ungewöhnliche 15% Autorenanteil am Verkaufspreis zusicherte, war für Ruth Berlau jedoch nicht erfüllbar. Wie bei ihren von mir dokumentierten anderen Versuchen, über ihre Beziehung zu Brecht ein Buch zu schreiben, existieren auch hier nur wenige anekdotenhafte Manuskriptseiten mit dem Titel *Der Kumpel Bertolt Brecht*, an deren Fortsetzung auch die Auftraggeber schnell das Interesse verloren. Krankheitsbedingt konnte Ruth Berlau das Projekt, ihre Beziehung zu Brecht festzuhalten, nur mit einem liebes- und verständnisvollen Gesprächspartner wie Hans Bunge bewältigen. Es ist sicher auch kein Zufall, dass diese Arbeit aufgenommen wurde, kurz nachdem der staatliche Auftrag dazu gescheitert war.

Ich möchte aus meinem Buch auch zitieren, was ich zu den Auslassungen Ruth Berlaus über die Beziehungen Bunes zu DDR-Disidenten schrieb, die in Dokumenten der Staatssicherheit festgehalten sind:

Nachdem er [Bunge] wegen Unterstützung Wolf Biermanns und Robert Havemanns 1965 von der Akademie der Künste entlassen worden

1 Ermittlungsbericht v. 15. 9. 1958 des Referats II der Abt. VIII für die Abt. V/1, BStU A 1 M 5177/91, Bd. I.1, S. 89–92.

2 Gespräch mit Peter Penewskij, 9. 2. 2005.

3 Der Vertrag liegt in RBA o. Sg.

war, legte das MfS eine Akte über ihn an. Zu den Informanten gehörte auch Ruth Berlau, die als „Mitarbeiterin der Akademie der Künste“ bezeichnet war. Aus der Akte geht hervor, daß die Beziehungen im September 1964 auf Grund ihrer „geistigen Verfassung“ abgebrochen worden seien. Bunge, der auch nach der Errichtung der Mauer im Westen Vorträge zu Brecht gehalten hatte, sah sich plötzlich einem Reiseverbot ausgesetzt. Er machte Berlau dafür verantwortlich, die ihn seiner Meinung nach bei der Leitung der Akademie der Künste politisch denunziert hätte. Als er sie daraufhin am 11. Juni 1965 zur Rede stellte, behauptete sie, „daß er in Westdeutschland Professor H.[-avemann – S. K.] mit Brecht verglichen hätte. So einen Vergleich könnte sie absolut nicht verstehen.“ Die Akte gibt auch preis, daß sich die Beziehung wieder einspielte. Beide arbeiteten für eine Radiosendung zum 10. Todestag Brechts am 14. 8. 1966 zusammen. Dabei kam es jedoch erneut zu Auseinandersetzungen, von denen Berlau das MfS in Kenntnis setzte. Bunge und eine in der Akte geschwärzte Person hatten vergeblich versucht, sie „zu überzeugen, daß das Liederreservoir Biermanns positiv wäre.“⁴

Als Bunge 1968 am Rostocker Theater die *Flüchtlingsgespräche* inszenierte, war die alte Freundschaft wieder hergestellt. Dafür schickte Berlau ihrem „Blitz“ schöne Anekdoten über die Widerstandszeit in Dänemark, Erzählungen ihrer Mutter, aber auch von Kirk und Scherfig.⁵ Als der Rostocker Intendant Anselm Perten vorhatte, *Galilei* zu inszenieren, warnte Berlau ihn davor, „Problem-Biermann als Balladensänger“ einzusetzen. Aber: „Dr. Bunge schafft die Regie.“⁶ Daß die Beziehung jederzeit wieder abstürzen konnte, zeigt ein weiterer beim MfS abgelegter Bericht von 1971. Danach hatte Berlau Bunge telefonisch beschuldigt, Brechts Journale einem westdeutschen Verlag unbefugt ausgehändigt zu haben. Sie drohte, daß er deshalb „von der Staatssicherheit abgeholt“ würde. Ein halb geschwärzter Satz am Ende dieses Berichts verrät die Erkenntnis des MfS, daß Berlau „durch [eine psychische Krankheit – S. K.] nur noch bedingt [zurechnungsfähig – S. K.]“ sei.⁷

4 MfS Zentralarchiv, BStU AR 8, Archiv-Nr. AOP 9654/71, Bd 1, S. 56, 79; Bd 2, S. 6–7; Bd 3, S. 45–46

5 RBA 207.

6 RB an Anselm Perten [Anf. 1968], RBA 207.

7 MfS Zentralarchiv, BStU Archiv-Nr. AM 17358/79,

Mehr über die Stasi-Dokumente zu Ruth Berlau ist in meinem Buch nicht zu finden. Ich hielt es sogar für unwichtig zu erwähnen, ob sie der Staatssicherheit ihre damalige Meinung über Havemann, Biermann und Bunes Beziehungen zu ihnen vorsätzlich mitgeteilt hat oder ob sie auf andere Weise abgeschöpft wurde. Sie hätte sich in jedem Falle bewusst sein müssen, dass solche Meinungsäußerungen für ihren Freund Bunge äußerst gefährlich waren. Dass sie dieses Bewusstsein manchmal verlor, entsprang aus meiner Sicht ihrer Krankheit. So hat es schließlich auch Bunge gesehen. Nachdem er die Einsamkeit der letzten Jahre Ruth Berlaus beschrieben hatte und übrigens auch betonte, dass Johannes Hoffmann und seine Frau ihr damals die meiste Unterstützung gaben, sagte er im Nachwort zu *Lai-Tu*: „Nur eines habe ich lange nicht verwiden können. Als sie sich einmal einbildete, auch ich könnte sie im Stich lassen, denunzierte sie mich bei den Behörden. Sie behauptete, ich wolle von einer Theatertragung in Jugoslawien nicht zurückkommen. Das war ein gefährlicher Vorwurf, den ich nicht mit Ruth Berlau allein zu klären hatte. Heute denke ich mit Rührung daran, was sie angestellt hat, nur um mich nicht zu verlieren.“⁸

Da das *Dreigroschenheft* keine Rezension gebracht hat, sei hier erwähnt, dass sich mein Buch keineswegs hauptsächlich mit der Krankheit Ruth Berlaus beschäftigt, sondern mit ihrer Arbeitsbiographie, die freilich immer wieder von ihrem Leiden beeinträchtigt war. Neben den schon bekannten Arbeiten, die in Brechts Werk eingingen oder sie begleiteten, konnte ich mit der freundlichen Erlaubnis von Johannes und Hilda Hoffmann auch eine große Menge unbekannter, zum großen Teil Fragment gebliebener Arbeiten kommentieren, die Ruth Berlau allein oder auch mit Brecht

Bd. 1, S. 218.

8 Hans Bunge: Nachwort zu: Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Darmstadt und Neuwied 1985, S. 299.

zusammen plante, bzw. begonnen hatte. Sie zeigen auch Themen- und Interessenkreise, die bislang völlig unbekannt waren.

Ich gehe auch heute noch davon aus, dass Frau Hoffmanns Bedenken gegen einige Aspekte meiner Arbeit, die sie in anderen Zusammenhängen doch auch schon als „Fleißarbeit“ gewürdigt hat, immer noch ihrer hoch achtenswerten Fürsorge entspringen, die sie Ruth Berlau einst zukommen ließ. Hinweise auf sachliche Irrtümer und Fehler, die das Buch wie jedes andere enthalten kann, nehme ich immer gern entgegen und werde sie bei einer etwaigen Nachauflage auch überprüfen und berücksichtigen.

Sabine Kebir hat umfangreich zu Brecht und anderen Themen publiziert, siehe ihre Homepage www.sabine-kebir.de.

Ein Arzt der Charité erinnert sich an Ruth Berlau und Bertolt Brecht

Von Sabine Kebir

Nach Erscheinen meiner Biographie Ruth Berlaus *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine* rief mich Prof. Dr. Peter Hagemann¹ an. Er teilte mir mit, dass er 1952 als junger Arzt in der neurologisch-psychiatrischen Abteilung der Berliner Charité mit Ruth Berlau und auch mit Bertolt Brecht für kurze Zeit in Kontakt war. Am 24. Juli 2007 führte ich mit ihm in seiner Wohnung in Pankow ein Gespräch darüber. Obgleich Hagemann nur aushilfsweise mit dem Fall beschäftigt war und nur noch wenige Erinnerungen abrufbar waren, stellen diese

1 Peter Hagemann, geb. 5.5.1920 in Leipzig, hatte sich 1952 für die fachärztliche Ausbildung im Bereich Neurologie und Psychiatrie entschieden. 1966–1985 leitete er die Klinik Herzberge. Prof. Dr. Peter Hagemann sollte nicht verwechselt werden mit Prof. Dr. Dietfried Müller-Hegemann, behandelnder Arzt von Ruth Berlau. Am 25. April 2011 ist Prof. Dr. Peter Hagemann verstorben.

doch eine wertvolle biographische Ergänzung dar. Bis auf einen Hinweis aus einem Brief von Brecht an Berlau² gibt es kaum einsehbare Belege, wie und ob überhaupt Brecht mit Berlaus Ärzten in Kontakt stand. Nachfolgend Auszüge aus dem Gespräch.

SK: Herr Hagemann, erzählen Sie bitte, in welcher Funktion Sie Ruth Berlau und Bertolt Brecht trafen.

PH: Ich stand ganz am Beginn meiner Facharztausbildung und musste – aus heutiger Sicht verständlicherweise – als einziger Arzt auf der Frauenstation Dienst tun. Aus irgendeinem Grund fiel der leitende Arzt dort aus. Wir hatten ja Personalmangel, viele Ärzte gingen in den Westen. Ruth Berlau befand sich in der sogenannten „Villa“, einem besonderen Gebäudeteil, in dem akute Fälle untergebracht waren, die u. a. durch die Polizei oder den Amtsarzt eingeliefert worden waren. Sie wirkte gefasst und verhielt sich durchaus diszipliniert.

SK: Das wird im März oder im April 1952 gewesen sein. Sie war von einem kurzen Klinikaufenthalt Mitte Februar auf eigenen Wunsch entlassen worden, weil sie eine interessante Co-Regie für *Die Mutter* in Eisenach übernehmen wollte. Dort kam es jedoch zu schweren Skandalen, die sich in Berlin fortsetzten. Hier störte sie eine Vorstellung im Deutschen Theater (keine Inszenierung des Berliner Ensembles) und verursachte eine laute Szene vorm Wohnhaus von Brecht und Weigel in Weißensee. Während sie sich im Februar freiwillig in Behandlung begeben hatte, kam es diesmal zu einer Zwangseinweisung. Am 20. April wurde sie entlassen, weil sie Hans Bunge bei den Endproben zu *Die Gewehre der Frau Carrar* in Greifswald unterstützen wollte. Da ging dann übrigens alles sehr gut. Haben Sie ein therapeutisches Gespräch mit Ruth Berlau geführt?

PH: Dazu war ich weder in der Lage noch

2 Am 17. 2. 1951 schrieb Brecht an Berlau, dass seit einiger Zeit ihre Begegnungen „außer einer in Gegenwart eines Arztes – häßlich und peinlich“ gewesen seien. GBFA, Bd. 30, S. 56.

befugt. Die Aufgabe, die die Klinik in solchen Fällen hatte, war, dass die Erregungszustände abgebaut werden und die Patienten sich erholen sollten. Ein längeres Gespräch über die Gründe der Einweisung ist mit Ruth Berlau sicher nur am Anfang geführt worden, vermutlich vom damaligen Ordinarius, Prof. Dr. Thiele. Gewöhnlich gaben die Chefärzte, die auch Privatpatienten wie Ruth Berlau behandeln konnten, danach die Fälle an die untergeordneten Ärzte ab. Da ich nun aber gewissermaßen nur provisorisch dort war, hatte ich noch nicht einmal eine Krankenakte zur Verfügung.

SK: Und worin bestand die Behandlung?

PH: Wie schon gesagt, die Erregungszustände sollten abgebaut werden.

SK: Auch mit Medikamenten?

PH: Ja, auch mit Medikamenten.

SK: Können Sie sagen, was Ruth Berlau verordnet worden sein kann?

PH: Ich danke für die vorsichtige Fragestellung. Chloralhydrat war damals z. B. noch üblich.

SK: Und wie ist Ihre Erinnerung an Brecht?

PH: Ja, Brecht kam in meinen Augen als Angehöriger von Ruth Berlau zu mir. Ich erinnere mich, dass er äußerst bescheiden in der Tür stand und dann auch äußerst bescheiden vor mir saß, die Arme an sich gehalten und die Hände übereinander gelegt. Er wirkte keinesfalls expansiv. Wenn ich sei-

ne Pose beschreiben sollte, würde ich sagen: „eng“. Im Gegensatz zu vielen Angehörigen solcher akuter Fälle kam er aber nicht, um mir zu sagen: „Ich habe sie satt“, sondern er wirkte positiv auf sie bezogen. Er wollte vor allem wissen, wie die Prognose sei.

SK: Es wäre interessant, wie Sie Brechts Rolle sehen. Waren Sie sich damals bewusst, wen Sie vor sich hatten?

PH: Ja, ich wusste, dass er ein großer, international bekannter Dichter war. Ich hatte auch die *Courage* im Berliner Ensemble gesehen. Für seine politischen Haltungen hegte ich Sympathie. Schauen Sie, Brecht ist in meinen Augen der typische Fall eines ungewöhnlich kreativen Menschen, der seine gesamte Kraft in seine künstlerische Kreativität investierte. Dabei war er nicht asozial und auch nicht unemotional. Aber er konnte seine menschlichen Beziehungen nur in Bezug auf seine Arbeit hin organisieren und leben.

PH: Als Lou Andreas-Salomé Freud fragte, ob er bereit sei, Rilke, mit dem sie eine Beziehung hatte, zu einem liebesfähigeren Mann zu therapieren, riet dieser davon ab. Er verwies auf die schon erkennbare Entfaltung eines großen künstlerischen Talents, dessen Entwicklung – da war sich Freud sicher – durch so eine Therapie gebremst worden wäre.

SK: Das Beispiel ist schön, aber nicht ganz übertragbar. Lou Andreas-Salomé war als Persönlichkeit autonom genug, um diesen Rat beherzigen zu können.

In einem Gedicht für Berlau schrieb Brecht: „Tue mir also den Gefallen und liebe mich nicht zu sehr“³.

PH: Das Gegenteil von Liebe ist nicht der Haß, sondern die Gleichgültigkeit. Und gleichgültig war Ruth Berlau ihm nicht.

Der vollständige Text des Gesprächs ist nachzulesen in *The Brecht Yearbook* 33, S. 163 ff.

6. bis 10. Februar: Brecht-Tage Berlin

Aussicht Exil. Zur Aktualität Brechts in den Ländern seines Exils

Die Brecht-Tage 2012 fragen nach dem Einfluss von Brechts Werken auf neue internationale Entwicklungen der darstellenden Künste. Dafür werden aus Brechts Exil-Ländern Dänemark, Schweden, Finnland, USA und Schweiz Künstler und Wissenschaftler eingeladen, die die ästhetischen und diskursiven Entwicklungen im Zusammenhang mit Brechts Werken diskutieren.

3 Zeile aus dem Gedicht: „Allem, was du empfindest gib // Die kleinste Größe“, GBFA 14, S. 456.

ANREGUNGEN ZU DEN AUSFÜHRUNGEN VON HILDA HOFFMANN

Von Will Sebode

Aus historischer Sicht wurde Ruth Berlau zutreffend charakterisiert. Auch die Brecht-Autoren, u.a. Werner Mittenzwei, Klaus Völker und Hans Bunge, beschrieben die dänische Schauspielerin als eine auffällige Persönlichkeit, die, wie bekannt, Brechts Mitarbeiterin und Geliebte war. Dennoch wurde ihr schriftstellerisches Können hervorgehoben.

Ruth Berlau war – nach übereinstimmender Meinung – eine extrem neurotische Persönlichkeit, die dem hysterischen Formenkreis zugerechnet werden konnte. Sie befürchtete Einschränkungen, Traditionen und festlegende Gesetzmäßigkeiten.

Wenden wir uns analytisch einem weiteren Wesenszug Ruth Berlaus zu, so ist der depressive Anteil vorhanden gewesen. Persönlichkeiten mit depressiven Anteilen erleben jede Distanz, jede Entfernung und Trennung von einem Partner mit Angst. Für sie bedeutet Ferne: Verlassen werden, und dieses Erleben kann sie in tiefe Depression bis zur Verzweiflung führen oder auch in Aggression umschlagen. Diese Reaktionen traten auch im Verhältnis Berlau/Brecht auf.

Die Beziehung Berlau/Brecht bestand nicht nur aus Spannungen – wie an seinem Lebensende, sondern wurde zeitweise auch von Harmonie getragen. So zitierte Brecht in seiner Me-ti Abhandlung:

Me-ti sagte, dass das Verhältnis zwischen zwei Menschen gut sei, wenn da eine dritte Sache vorliege, der das Interesse beider gelte ...

Brecht hatte ihr aufdringliches Verhalten frühzeitig bemerkt. In dem Me-ti-Buch äußerte er subjektive Verhaltensvorschläge, die Ruth Berlau ändern sollten. Sein Bemühen war umsonst.

Nach der Rückkehr aus dem Exil, Amerika, setzten Brecht und Berlau in Berlin ihr Verhältnis fort. Während der nächsten Jahre fotografierte sie alle Aufführungen des Berliner Ensembles und führte zeitweise auch Regie. Später gründete sie das Brecht-Archiv.

Die Zusammenarbeit mit den Behörden in Ost-Berlin verlief unbefriedigend, so dass Brecht auf die in der DDR aufgewachsenen Mitarbeiterinnen und Schauspielerinnen zurückgriff.

Die neuen Kolleginnen empfand die Berlau als Rivalinnen und reagierte mit Eifersucht.

Außerdem erwartete sie, dass sich Brecht von Helene Weigel trennen und mit ihr zusammenziehen würde. Ihre Enttäuschung konnte sie nicht verbergen und opponierte gegen Brecht.

Entsprechend ihrer Persönlichkeitsstruktur kam es zu unliebsamen Aussprachen und hasserfüllten Reaktionen.

In jenen Jahren musste sie mehrmals in Kliniken untergebracht werden. Dies führte aber nicht zu einer gesundheitlichen Verbesserung. Einmal hat sie Brecht auf offener Bühne geohrfeigt, worauf sie von der Intendantin Helene Weigel für einige Tage Hausverbot erhielt.

Ihr weiteres Verhalten in Berlin wurde immer chaotischer, so dass damals Ärzte von einer Psychose ausgingen.

So ist die von Frau Sabine Kebir vertretene Auffassung, dass bei Ruth Berlau ein Borderline-Syndrom vorgelegen haben könnte, zutreffend.

Während der psychoanalytischen Praxis hat der Unterzeichnende ähnliche Patienten behandelt.

Will Sebode ist Analytischer Psychotherapeut in Schiffdorf bei Bremerhaven

„DER HERR DER FISCHER“ AUS BUENOS AIRES

Von Volkmar Häußler

Den sehr interessanten Beitrag im Heft 4/2011 von Karl Greisinger über Caspar Neher's „Herr der Fische“ möchte ich noch durch eine „KLEINIGKEIT“ ergänzen.

Die Zeichnung auf dem Einband der Kalendergeschichten von 1949 ist nicht der erste Druck dieses Brecht-Porträts. Im Jahre 1945 erschien eine kleine (16,4×11,6 cm) zwölf-seitige Broschur mit dem Titel: „Brecht: Studien. Im Auftrage von Freunden des Dichters in einer Auflage von 100 nummerierten Exemplaren gedruckt in Buenos Aires, 1945.“ Auf der 11. unpaginierten Seite ist die Neher-Zeichnung abgedruckt mit der Bemerkung „Zeichnung für Paul Dessau“. „Dies ist Exemplar Nr. 70“ steht in dem Heft, das im Berliner Bertolt-Brecht-Archiv unter der Signatur B: A 1933 R zu finden ist. Es enthält sieben der im Exil entstandenen „Studien“, die Brecht 1948 als „literaturkritische Sonette“ bezeichnete.

In Jan Knopfs Brecht-Handbuch 2 (Gedichte) heißt es dazu auf S. 313 (mir unverständlich): „Dieser Druck, dessen Authentizität nicht bekannt ist, ...“. Vielleicht kann ein Brief etwas zur Authentizität beitragen, der als Kopie dem Heft beiliegt. Er ist gerichtet an Helene Weigel, datiert vom 5.10.1968, und kommt von Gustav Glück, A-1180 Wien, Starkfriedgasse 11-13. Darin berichtet Herr Glück, dass er noch weitere Exemplare an Herrn Sternfeld und Elisabeth Hauptmann sandte, dass aber noch nicht alle verkauft, noch ein paar liegen geblieben seien.

Dieser Gustav Glück ist nicht identisch mit dem österreichischen Kunsthistoriker Gustav Glück (1871-1952), der 1932 „Brueghels Gemälde“ herausgab, die Brecht in

BRECHT-ABENDE



seiner ‚Besitzliste‘ vom 8.12.39 neben den „paar Abzügen ‚Der Herr der Fische‘ von Neher“ aufzählte und „um die ganze Welt mitschleppte“.

Es handelt sich hier offenbar um den österreichischen Bankmann Gustav Glück (1902-1973), der seit 1928 in Berlin in links-intellektuellen Künstlerkreisen verkehrte und mit Walter Benjamin und Bertolt Brecht befreundet war, 1934 nach London ging und 1938 nach Buenos Aires. Hier war er Mitbegründer des „Comité Austriaco“ und verschiedener Emigranten-Bewegungen, später, 1958-1968, Vorstandsmitglied der Dresdner Bank in Frankfurt am Main und danach wieder in Wien. In der Österreichischen Nationalbibliothek gibt es ein Gruppenfoto, das ihn bei der Feier zur Befreiung von Wien am 25.4.1945 in Buenos Aires zeigt.

So ist es durchaus vorstellbar, dass er zu den Freunden gehörte, die 1945 das Brecht-Heft herausgaben. Und der Herr Sternfeld, das

wird wohl Wilhelm Sternfeld (1888-1973) sein, mit Eva Tiedemann Autor der Bio-Bibliographie Deutsche Exilliteratur 1933-1945, Heidelberg/Darmstadt 1962.

Noch eine Bemerkung zur Widmung auf der Neher-Zeichnung. „Zeichnung für Paul Dessau. 1945“ steht auch im Abbildungsverzeichnis eines Bändchens der Reihe „Zwinger-Bücher“ mit dem Titel „Grafik – Waffe dieser Zeit“, Verlag der Kunst Dresden 1958, ausgewählt und eingeleitet von Franz Frommhold, und bezeichnet das als Nr. 44 abgebildete Brecht-Porträt von Caspar Neher.

Es wurde von den Buchgestaltern gern für den Einband verwendet, nicht nur für die Kalendergeschichten im Gebrüder Weiß Verlag Berlin 1949 und im Mitteldeutschen Verlag Halle 1949, sondern auch für den Schutzumschlag der *Hundert Gedichte* in der Ausgabe der Deutschen Volksbibliothek im Aufbau-Verlag 1954, den Einband der Dreigroschenoper im Suhrkamp Verlag Berlin und Frankfurt/Main 1958 sowie für ausländische Ausgaben und sogar Sekundärliteratur.

Übrigens: Die argentinische sowie die deutschen Ausgaben habe ich schon in meinem Katalog „Brecht in der Buchkunst und Graphik. Augsburg 2006“ dokumentiert. Seitenverkehrt wurde die Zeichnung Neher's auch für vier Plakate der Brecht-Abende im Berliner Ensemble 1962-65 verwendet, abgebildet in: Karl-Heinz Drescher: Plakate für das Berliner Ensemble, Köln: Rheinland-Verlag 1988, sowie in: Die Plakate des Berliner Ensembles 1949-1989, hg. von Friedrich Dieckmann und Karl-Heinz Drescher, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992.

Ein Plakat davon stelle ich z. Z. in meiner Ausstellung „Bertolt Brecht im Porträt“ in der Galerie Stadtspeicher in Jena aus, die noch bis zum 04.03.2012 läuft.

Bertolt Brecht

- IM PORTRÄT

GRAFIK & BUCHKUNST
AUS DER SAMMLUNG VOLKMAR HÄUSSLER, JENA



25.11.2011 - 04.03.2012

GALERIE STADTSPEICHER JENA



Ein Geschenk an Paul Dessau

In „Brecht – Dessau. Lieder und Gesänge“, erschienen 1957 im Henschel-Verlag Berlin, fand als Illustration für Dessaus Vertonung des Gedichts „Die Freunde“ Neher's Zeichnung Verwendung. Sie trägt die Signatur von Brecht: „für Paul Dessau 1945“ (mf)

Regine Lutz im Archiv der AdK

Regine Lutz hat ihr Archiv der Akademie der Künste übergeben. Die aus Basel stammende Schauspielerin debütierte 1947 als Achtzehnjährige am Zürcher Schauspielhaus, wo sie Brecht kennenlernte. 1949 folgte sie seiner Einladung an das Berliner Ensemble und avancierte schon bald zum Jungstar des Theaters. Seit den 1960er Jahren spielte Regine Lutz an vielen deutschsprachigen Bühnen sowie in Film und Fernsehen. Zu ihren wichtigsten Rollen zählen Gustchen in „Der Hofmeister“ (1950), Yvette in „Mutter Courage und ihre Kinder“ (1951), Lieschen Puderbach in „Die Wupper“ (1966), Alice in „Play Strindberg“ (1969), Claire Zachanassian in „Der Besuch der alten Dame“ (1976) und Maude in „Harold und Maude“ (2005/2007). 1993 erschien im Verlag Langen-Müller ihr Buch „Schauspieler – der schönste Beruf“. Regine Lutz lebt in München.

Das Regine-Lutz-Archiv wird von der Archivabteilung Darstellende Kunst betreut. Es enthält Aufführungsfotos, Kritiken, Verträge, Korrespondenzen, selbst verfasste Manuskripte sowie Unterlagen zu ihrer Tätigkeit als Schauspiellehrerin, u. a. an der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München. Der bedeutendste Teil des Archivs sind mehr als eintausend Briefe, die Regine Lutz zwischen 1942 und 1968 mit ihren Eltern in Basel wechselte. Die Briefe aus Berlin vermitteln anschaulich die Arbeitssituation und Lebensumstände des frühen Berliner Ensembles. Regine Lutz erstattet Bericht über Proben und Premieren, über Mahlzeiten mit Brecht und Weigel, die erste Wohnung, über die Ängste der jungen Frau in der zerbombten Hauptstadt.

Das Regine-Lutz-Archiv erweitert auch den Brecht-Schwerpunkt in der Akademie, zu dem mehr als zwanzig Archive gehören, darunter die von Brecht selbst, Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Isot Kilian, Herbert Ihering, Hanns Eisler, Paul Dessau, Teo Otto, Karl von Appen,

Hans-Dieter Hosalla, Ernst Busch, Erwin Geschonneck, Wolf Kaiser, Ekkehard Schall, Benno Besson, Egon Monk, Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch, Vera Tenschert, Hainer Hill, Hans Bunge und Ernst Schumacher.

Anlässlich der Archivübernahme fand am 15. November 2011 eine Veranstaltung in der Akademie der Künste statt. Der Theaterhistoriker Klaus Völker sprach über Regine Lutz, die Schauspielerin Iris Boss las aus den Briefen an die Eltern. Anschließend befragte Holger Teschke Regine Lutz über ihre Theaterzeit. Exklusiv an diesem Abend wurden Fotos, Ausschnitte aus Theateraufführungen und Originale aus dem Archiv gezeigt. (AdK)



REGINE LUTZ

Von Klaus Völker

Dass Brecht sich 1947/48 in Zürich für die junge Schauspielerin Regine Lutz interessierte, die ihm als seltsam verhuschte Erscheinung in Gorkis „Wassa Schelesnowa“ aufgefallen war, verblüffte die Kollegen am Schauspielhaus. Regine Lutz hätte viel lieber die lasterhaftere der beiden Töchter Wassas gespielt und hatte in die vom Regisseur Claude Maritz nur brav angelegte Rolle unbewusst etwas „Unseriöses“ einfließen lassen, was dem Publikum missfiel, wohl etwas von jener „verderbten Unschuld“, die Brecht später in Berlin zu verschmitztem Lächeln brachte, als ihm von Regine Lutz erstmals sein Lied „Von der verderbten Unschuld beim Wäschefalten“ in der Vertonung von Rudolf Wagner-Régeny vorgelesen wurde.

Das Foto auf der Einladungskarte dokumentiert, dass Regine Lutz, als Brecht sich für sie zu interessieren begann, auch im Kabarett auftrat. Wie die meisten der von ihm bevorzugten Schauspielerinnen – Blandine Ebinger, Trude Hesterberg, Rosa Valetti, die Weigel, Carola Neher, Kate Kühl – hat Regine Lutz Begabung fürs Kabarett: Wenn sie auch gerne den Eindruck vermittelt, begriffsstutzig und ziemlich ahnungslos zu sein, so überrascht sie doch mit scheinbar hemmungsloser Phantasie, macht die verrücktesten Vorschläge und zögert nicht, sie auch umzusetzen. Zum Kabarett gehört das diebische Vergnügen, Marotten, auffallende Eigenheiten, satirisch überspitzt auszustellen. Dem Zürcher Cabaret „Cornichon“, 1934 gegründet und neben der „Pfefermühle“ das beste politische Kabarett der Schweiz, drohte 1948 der geistreiche antifaschistische und oppositionelle Atem von einst auszugehen. Der emsige Leiter Walter Lesch trotzte nach dem Ausscheiden seines besten Mitarbeiters Otto Weissert unermüdlich den Verhältnissen: Er engagierte

bekannte Solisten und bewährte Schweizer Schauspieler als Zugnummer und versuchte gleichzeitig, ein Ensemble mit jungen Kräften auszubilden, zumeist Schauspielschülern wie Regine Lutz, die sein Werk in zeitgemäßer Form fortführen sollten: „Die Hose, die der Vater zwanzig Jahre trug, kann ein lebhafter Sohn kein halbes ohne Löcher tragen, abgesehen davon, dass sie um seine Beine schlottert. Es wird Zeit, dass sich der Nachwuchs selber kleidet, oder – dass der Vater sich verjüngt, wenn seine Söhne schlechte Schneider sind.“

Regine Lutz war so eine lebhafte Tochter, sie „rutschte“ mit um ihre Beine schlotternden Hosen in den Beruf hinein. Eine dieser sie begeisternden Hosen war Oskar Wälterlin. Sie besuchte 1944 gleich viermal, „weil es so grandios war“, das von ihm zur 500-Jahrfeier der Schlacht von St. Jakob inszenierte Massenspektakel „St. Jakob an der Birs“ in einer Halle der Basler Mustermesse, und die sechzehnjährige Schülerin lernte den Regisseur, der damals sowohl das Zürcher Schauspielhaus wie auch das Basler Theater leitete, in jenem Jahr auch persönlich kennen, als sie in der von ihm geleiteten konzertanten Uraufführung von Hans Haugs Oper „Ariadne“ mitwirken durfte. Nach dem Abitur meldete sich Regine Lutz dann zur Eignungsprüfung an der Zürcher Schauspielschule; sie musste Oskar Wälterlin eine selbst geschneiderte Rolle vorspielen und wurde von ihm sofort als Elevation ans Schauspielhaus engagiert. In seiner Inszenierung von Lessings Trauerspiel „Miss Sara Sampson“ bekam sie die Rolle der Arabella, die Tochter der von Käthe Dorsch gespielten Marwood. Ein Misserfolg. Darüber nachzudenken – die schlotternde Hose Wälterlins stand ihr offensichtlich nicht – blieb ihr keine Zeit; eine Woche später, am 18. September 1947, konnte sie ihn aber wettmachen in einem von Carl Zuckmayer bearbeiteten Stück von John van Druten: „Die Unvergessliche“. Der die Regie führende Schauspieler Wilfried Seyferth verstand es,

ihrer spielerischen Phantasie auf die richtigen Sprünge zu helfen. Zuckmayer fand die Anfängerin in dieser kleinen Paraderolle der Christine so hinreißend, dass er sie auch in der bald folgenden Premiere seines „Hauptmann von Köpenick“ besetzt sehen wollte, in der es eine forschende Kinderrolle, das Bürgermeistertöchterchen Irene, gab.

Und dann kam Bertolt Brecht und ließ sich von der Darstellerin der jüngeren Haus-tochter in „Wassa Schelesnowa“ den Prolog seiner Komödie „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ vorsprechen:

„Und wiegen wir den Spaß, geehrtes Haus
Nicht mit der Apothekerwaage aus.
Mehr zentnerweise, wie Kartoffeln, und zum Teil
Hantieren wir ein wenig mit dem Beil.“

Im 1948 gedruckten ersten Textbuch war noch Matti der Prolog zudedacht, jetzt, nach dem Vorsprechen, entschied Brecht, dass der Prolog von der Darstellerin des Kuhmädchens gesprochen werden soll. Regine Lutz erlebte in der Rolle, angeleitet von Brecht, einen ungeahnten Außenseitererfolg. Diese mit ihrem Talent geschneiderte Hose machte etwas her und schlotterte ihr nicht um die Beine. Brecht fuhr dann nach Berlin. Regine Lutz aber, die das Glück hatte, am Schauspielhaus mit vielen namhaften Kollegen spielen zu dürfen, konnte das „Puntila“-Wunder nicht wiederholen. Sie vermasselte das Lieschen in Goethes „Faust“, den der „Puntila“-Darsteller Leonard Steckel inszenierte, dem es ein Rätsel war, warum die Kleine bei Brecht so gut und bei ihm nur bockig und ohne jeden „Reiz“ blieb. Man gab ihr dann Gustav Knuth als Lehrer, dessen Ratschläge wenig nutzten, und schließlich verfehlte sie auch die Hermia im „Sommernachtstraum“, den Wälterlin im Juni 1949 als Freilichtaufführung inszenierte, in der aber nur die Handwerkerrollen mit Heinrich Gretler, Gustav Knuth, Erwin Kalser und Wolf Beneckendorf große Komödie und mit diesen Schau-

spielern eine Art „Selbstläufer“ waren, die Haupthandlung aber nur ein harmloser Ringelreihen.

Die zusätzliche Schmach der Kündigung konnte Regine Lutz schnell verschmerzen, denn Brecht hatte ihr vorgeschlagen, nach Berlin zu seinem „Berliner Ensemble“ zu kommen. Ob sie sich auch auf das Abenteuer Brecht eingelassen hätte, wenn sie in Zürich damals besser angekommen wäre? Jedenfalls musste sie ihre Entscheidung für Brecht nicht bereuen. Einsicht in die bessere Notwendigkeit war es wohl nicht. Aber sie hatte den richtigen „Riecher“:

„Man musste ja nur hinhören, was er wollte, es begreifen und es einfach machen, ohne viel zu denken und zu fragen. Alle meine Arbeiten mit Brecht beruhten auf diesem Prinzip, und nie wieder habe ich einen sich so selbstverständlich ausdrückenden und einfach umsetzbaren Regisseur gefunden. Regisseure traf ich noch viele, einen Lehrer nie mehr.“

Erst viel später ist Regine Lutz klar geworden, dass der liebenswerte Gustav Knuth zum Lehrer keine Befähigung hatte:

„Ein Schauspiellehrer kann und darf bei seinem Schüler niemals das voraussetzen, was ihn selbst beseelt. Er muss erst einmal das persönliche Wesen des Anfängers ausloten.“

Die Jungmädchenrollen, die Knuth mit ihr glaubte einstudieren zu müssen, hatten sie nämlich so grenzenlos genervt, „dass ich ihnen innerlich nicht oft genug die Zunge herausstrecken und eine lange Nase drehen konnte“. Rollen wie Medea oder Lady Macbeth zum Beispiel hat sie lernend nie kennenlernen dürfen. Dass sie nicht der Typ für solche Rollen ist, darf kein Argument sein, sie der Lernenden vorzuenthalten. Denn ein Lieschen, eine Wendla Bergmann, die Franziska Wermelskirch oder die Hermia kann man erst dann richtig spielen, wenn man sich an den komplizierten Psychen, Trieben

und Sehnsüchten großer Frauengestalten der Dramenliteratur abgearbeitet hat. Man muss sich in Rollen austoben können, die man in sich spürt und ahnt. Brecht, der in Berlin zunächst mit „Die Tage der Commune“ eröffnen wollte, besetzte Regine Lutz bewusst nicht mit der Jungmädchenrolle Geneviève, sondern arbeitete mit ihr die Rolle der Madame Cabet. Ihm ging es um die Haltung einer Figur. Sie sollte das Alter nicht wegspielen, ihm lag aber an einer Frau, die noch mit jugendlicher Stimme sprach, die eben jung geblieben war. Den Beweis, ob die Rechnung aufgegangen wäre, musste Regine Lutz nicht erbringen. Statt mit der „Commune“ begann das BE mit „Puntila“. Doch Brecht begnügte sich nicht mit einer simplen Reprise der Zürcher Aufführung. Alle Reste eines ulkigen Bauerntampels wurden dem Kuhmädchen genommen, das leicht Laszive und Spitzbübische wurde beibehalten: Umso mehr konnte das Kuhmädchen Herrn Puntila verdeutlichen, dass ihre Festung sehr begehrenswert, aber so leicht nun doch nicht zu nehmen war.

An den älteren Kollegen Erwin Parker in Zürich schrieb Lutz am 1. November 1949:

„Aber weißt, hier habe ich so eine Menge neuer Dinge erlebt, dass ich überhaupt an alles Frühere nicht mehr dachte. Es geht mir gut und ich bin schon ganz eingelebt. Das Theater bei Brecht ist verrückt schön und nach 7 Wochen Proben bringen wir nun ... den Puntila raus. Ich bin sehr gespannt. Das Stück wurde ganz anders gemacht wie in Zürich. Stecki verbreitet für mich mächtig viel Heimatgefühle und morgen kommt die Thesi an, das wird auch noch fein. Die Wassa-Proben beginnen nach der Premiere von Puntila. Ich freu mich, ich werd die Ludmilla spielen, die in Zürich die Lendi gespielt hat. Ich habe natürlich oft Heimweh nach Zürich, aber hier zu spielen ist schöner.“

Die „Puntila“-Premiere am 8.11.1949 schlug ein. Friedrich Luft hatte seine helle Freude

an „den Salven verstehenden Gelächters“, das das Quartett der verschmähten Verlobten dem Publikum zu entlocken gelang: „Angelika Hurwicz, Regine Lutz, Eleonore Zetzsche, Carola Braunbock – jede ausgezeichnet und mit klugen Eigenarten ausgestattet.“ Das Berliner Debüt von Regine Lutz war ein schöner Erfolg, aber wesentlich anders als das Zürcher Publikum reagierte auch das Berliner nicht. Denn die Ludmilla, die sie in der Berliner Inszenierung von Berthold Viertel in der „Wassa Schelesnowa“ nun endlich spielen durfte, kam überhaupt nicht an. Den genialen Zug einer erschreckenden Leidenschaft wollte man ihr nicht zubilligen: „Die junge Regine Lutz als die jüngere Schwester, von Viertel wohl in Richtung einer Frühhysterikerin geplant, war ganz unzulänglich und störte durch die unmotiviert Unnatur ihrer körperlichen und vor allem mimischen Verrenkungen.“ Brecht blieb gelassen, er wusste, was in dieser Regine Lutz steckte. Den Verriss von Friedrich Luft wischte er beiseite mit dem Satz: „Sie werden nie ein Liebling der Presse sein, denn Sie sind kein gefälliger Typ.“ Die Hauptrolle im nächsten Stück war ihr sicher. Brecht wollte es seinem Publikum beweisen. Die neue Rolle war das Gustchen im „Hofmeister“. Premiere am 15. April 1950. Nun war auch Friedrich Luft Feuer und Flamme:

„Regine Lutz macht das kleine Aas von einem Herrentöchterchen, ein durchtriebenes Ding, zu dem die Gestalt hier verwandelt worden ist. Wunderbar, wie sie das mit großen, verschlagen naiven Augen durchhält. Eine der schönsten Leistungen in dieser Kette des Trefendens.“

In der Wiederaufnahme der Inszenierung von „Mutter Courage und ihre Kinder“ in den Spielplan des Berliner Ensembles übernahm Regine Lutz die Yvette von Gisela Trowe. Die Figur verlor nun alles romantisch Harmlose, alles Operettige und scheinbar Verkitschte. Die Lieder ließ Re-



Probenfotos „Der zerbrochene Krug“ 1952 (Fotograf: Hainer Hill, Quelle: © Akademie der Künste, Berlin.)

gine zum Ereignis werden. Eine Hure und doch große Liebende, am Schluss eine von der Hyäne des Kriegs Zerzauste, ein abgetakeltes menschliches Wrack, das, mochte es noch so lächerlich wirken, alle Sinnen beisammen und die Liebesehnsucht, trotz aller Qual und Müh, bewahrt hatte.

1952 spielte sie in der Neuinszenierung des „Puntilla“ mit Curt Bois statt Leonard Steckel nicht mehr das Kuhmädchen, sondern die Eva, ein hübsches Luder, die in der Szene, in der sie die Prüfung als folgsame Proletariersgattin bestehen soll, deutlich macht, dass auch Matti, den sie heiß begehrt, bei ihr sich mehr als nur die Stiefel ausziehen lassen muss. Ihre „unmotivierte Unnatur“ machte eben, ganz wie bei Bois, nicht nur körperliche und mimische Verrenkungen, sie besaß eben auch Köpfcchen.

Insgesamt waren es 13 Rollen, die sie zu Lebzeiten Brechts am Berliner Ensemble, zumeist unter Anleitung des Meisters,

spielte, darunter auch die Kleistsche Eve im „Zerbrochne Krug“, die Elli in Strittmatters „Katzgraben“, die Viktoria Balance in Farquhars Komödie „Der Werbeoffizier“, die in Brechts Bearbeitung „Pauken und Trompeten“ hieß. Zuletzt dann noch die Virginia in „Leben des Galilei“.

Dass sie Brecht so viel verdankte, nagte an ihrem Selbstwertgefühl. Regine Lutz plagte die Furcht, von Brecht zu abhängig zu sein, sie wollte also nach einigen Jahren weg, um sich zu beweisen, dass sie auch allein ihren Weg erfolgreich machen würde. Brecht verstand es, sie zu halten, ihr mit neuen Rollen neue Möglichkeiten und neues Selbstvertrauen zu geben. Nach Brechts Tod wog ihr dann das Erbe ihrer Brechtschen Vergangenheit zu schwer, Helene Weigel ließ sie ziehen, insgeheim sicher, dass das „Kind“ zurückkommen würde. Übrigens sollte ich vielleicht doch erwähnen, dass Regine Lutz keine Geliebte von Brecht war, sie hielt bei



aller Nähe immer Distanz, nicht weil sie „prüde“ war, sondern klug. Ihn liebend, aber nicht in ihn verliebt. Die Spielzeit in Mannheim, wo sie Shaws „Cleopatra“ und das Klärchen in Goethes „Egmont“ spielte, brachte nicht den erhofften Unabhängigkeitserfolg, so dass sie als reuige Tochter in ihr Ensemble zurückkehrte, wo die Weigel sie mit der Polly belohnte oder köderte. Vorher spielte sie noch die Betty Dullfeet im „Aufhaltsamen Aufstieg von Arturo Ui“. Und selbstverständlich auch die alten Rollen, soweit die Stücke noch auf dem Spielplan standen.

Damals sah ich sie als Viktoria, später als Yvette und als Virginia auf der Bühne, ihr Ausbüchsen nach Mannheim blieb für mich unbemerkt. Dass sie nicht nur im BE spielte, fiel mir erst auf, als ich sie im Januar 1960 in einer Premiere von Rudolf Noelte im Theater am Kurfürstendamm erlebte, in Carl Sternheims Lustspiel „Die Kasette“, als Lydia Krull, die in ihrer Abscheulichkeit

prächtige, umwerfend komische Tochter aus erster Ehe des Oberlehrers Heinrich Krull, dem Theo Lingen sein bewährt komisches Format verliet. Bruni Löbel war seine zweite Frau und Hans Putz verkörperte den Fotografen Alfons Seidenschnur. Treffender hätte man dieses Stück nicht besetzen können. Der anhaltende Erfolg dieser Inszenierung war garantiert, nicht gerade in Berlin bei der Freien Volksbühne, die Noelte nach dieser Premiere mit Krach verließ, sondern auf Tournee u. a. in München und Hamburg.

Der Mauerbau schließlich führte zur definitiven Trennung vom Berliner Ensemble. Eine halbe Rückkehr war dann 1963 noch die Rolle der jungen Frau Beatie Bryant in Arnold Weskers „Tag für Tag“ an der nach dem Vorbild des BE gegründeten alten Schaubühne am Halleschen Ufer, Regie Hagen Müller-Stahl, wo Regine Lutz vertraute Kollegen vorfand, die nicht mehr am BE spielen konnten, weil sie ihren Westberliner Wohnsitz nicht aufgeben wollten:

Annemarie Hase spielte ihre Mutter, Harry Gillmann war der Nachbar. Friedrich Luft befand:

„Regine Lutz spielt die diffizile Rolle der Weltbeglückerin aus zweiter Hand. Ganz echt sitzt jede Bewegung, jede Geste der falschen Sicherheit. Auch ihre Komik kommt ohne falsche Trommelwirbel, geschieht ganz realistisch.“

Die Wanderjahre von Regine Lutz lasse ich aus. Sie hoffte lange, einem neuen Meister zu begegnen. Aber keiner wollte sie wirklich haben. Wir lernten uns 1979 persönlich kennen während der Proben zu „Faust“ in Hamburg, den Hans Hollmann im Thalia-Theater mit Boy Gobert als Mephisto inszenierte und in dem Regine Lutz Marthe Schwertlein spielte. Sie spielte dann auch am Schiller-Theater einige Rollen, die sie anders anlegen wollte, als der Regisseur sie interpretiert sehen wollte, oder Rollen, zu denen sie sich überreden ließ, aber lieber hätte zurückgeben sollen. Sie hat es in ihrem Buch zutreffend beschrieben. Hinzu kam, dass ihr Mann in jenen Jahren schwer krank war, ihre Sorge um ihn sie in der Lust am Spielen doch beschwerte. Aber ich erinnere mich sehr gern an ihre umsichtig kluge Postmeisterin in Ernst Wendts Inszenierung der „Stella“ und an ihre luxustolle Madame Petypon in Feydeaus „Die Dame vom Maxim“, inszeniert von Hans Hollmann.

Eine große Überraschung war 1993 ihr Buch „Schauspieler – der schönste Beruf“, in zögernder Verehrung ihrem Lehrer Brecht gewidmet. Regine Lutz hat keine Memoiren geschrieben, sondern ein wunderbares Buch für angehende Schauspieler. Es ist keine Brecht-Bibel, sondern enthält höchst lehrreiche, ganz undogmatische Aufzeichnungen und Lehranweisungen, die verschiedene Einblicke in Theaterarbeit geben, ergänzt um praktische Erfahrungen im abschließenden Kapitel „Meine Wege“. Ihre Wege waren das von mir geschilderte

unbedarfte Stolpern in den Beruf, das große Glück der Begegnung mit Brecht, ihr Aufstieg zum „Star“ des Berliner Ensembles, ihre Brecht-Krise, ihre stolzen neuen Erfolge, ihre manchmal auch schlimmen künstlerischen Abstürze. Ihr Buch war ein Neubeginn, ihm folgte die Tätigkeit als Pädagogin, gepaart mit schönen Rollen auf der Bühne und im Fernsehen. Das Buch war Anlass, wieder Kontakt aufzunehmen, denn inzwischen war ich Lehrer und Rektor der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Ich und mein Hamburger Kollege Rolf Nagel konnten Regine Lutz dann als Jurorin für den Wettbewerb zur Förderung des Schauspiel Nachwuchses beim Theater-treffen Deutschsprachiger Schauspielstudierender in Stuttgart 1995 gewinnen. Bis 2010 hat sie als Gast an allen Treffen teilgenommen und auch einen Regine-Lutz-Preis gestiftet, den die teilnehmenden Studenten selbst für die ihrer Meinung nach beste Ensembleleistung vergeben sollen. Auslöser ihrer Begeisterung war die damals einhellig von der Jury mit dem Reinhardt-Preis ausgezeichnete Inszenierung der „Maßnahme“ von Brecht/Eisler, ein Beitrag der Busch-Schule, inszeniert von den Regiestudenten Tom Kühnel und Robert Schuster. Sie fühlte sich an ihre Lehrzeit bei Brecht und dem Berliner Ensemble erinnert und Tag für Tag erlebte sie damals eine für sie neue spannende Lektion. Sie nahm, sich Notizen machend, an den Gesprächen der Studierenden über die Aufführungen teil, als einzige zugelassene „Erwachsene“, denn in Gegenwart von Dozenten, ihren Lehrern, äußern sich Schüler nur vorsichtig und um den heißen Brei redend. Unfähige und ungeeignete Dozenten sind auch heute noch immer das Hauptproblem an den Schauspielschulen, nicht die mangelnde Begabung der Studierenden. „Den Studenten in Stuttgart“, schrieb Regine Lutz begeistert,

„ging es einzig um die Sache, um die Hinterfragung ihrer vorgezeigten Arbeiten. Ihre Uneitelkeit, ihr Engagement für das Theater ihrer

Zukunft beschämten mich – hätte sich doch meine Generation da ganz anders verhalten. Angst und Misstrauen vor der zu erwartenden beruflichen Konkurrenz hätten uns engherzig daran gehindert, den fremden Kollegen so arglos unsere Karten aufzudecken. Wir kämpften immer jeder für sich, niemals einer für alle. Wenn diese Schauspieler von morgen es fertig brächten, nur ein bisschen von ihrem beim Treffen gezeigten Füreinander-da-sein, ihrem Miteinander-Arbeiten, in ihre zukünftige Theaterarbeit einzubringen, dann könnten vielleicht wieder einmal richtungsweisende echte Ensembleleistungen entstehen. Hoffen wir, dass die heute noch Lernenden später so bleiben, wie sie sich in den Gesprächsrunden verhalten haben, dass sie ihre Zivilcourage nie verlieren und immer so sicher zu ihrer Sache stehen mögen.“

Der junge Schauspieler muss, sich mit Rollen auseinandersetzen, die Welt und sich besser kennen lernen. Aber die Kunst und speziell die Theaterkunst muss sich auch der Welt entgegensetzen, „denn sonst ist sie nur der zerfallende Teil einer zerfallenden Welt“, gab Adolf Dresen zu bedenken: „Wenn Politik die Kunst des Möglichen ist, so ist die Kunst selber immer das Unmögliche.“ Man kann Schauspielkunst lehren und sie lernen. Das Wesentliche aber muss einem gegeben sein. Der entscheidende Zauber, der beim Theatermachen im Spiel ist, ist wie in keiner anderen Kunst unerlernbar. Viele denken, dass sie keine Lehrer nötig haben, sie lehnen Lehrer ab, weil sie niemand etwas „schulden“ wollen. Doch in künstlerischen Dingen kann man ruhig Schulden machen. Man braucht Lehrer und Vorbilder. Aber es müssen Lehrer sein wie Regine Lutz, die hinzulernen können, die wissen, dass Methoden auch altern und durch neue aufgefrischt, bereichert, erweitert, manchmal auch ersetzt werden müssen. Klaus Michael Grüber, ein Meister der Regie, bekannte:

„Ich habe das Glück gehabt, am Theater zu einer Zeit anfangen zu dürfen, in der das Theaterhandwerk noch erlernt werden konnte. Heutzutage lernt man nichts mehr, man erfindet nur noch ... Ich habe auf ganz natürliche Art erfahren, dass im Theater einer ohne den andern nicht leben, nicht künstlerisch arbeiten kann. Noch heute bin ich davon überzeugt, dass das Theater zu 95 % aus Gesetzen besteht, die man erlernen, wissen muss. Alles, was ich von diesen Gesetzen weiß, habe ich am Piccolo Teatro gelernt. Wenn man diese Gesetze bricht, brechen will, manchmal brechen muss, ist es notwendig, sie zu kennen. Die 5%, die noch übrig bleiben, verdanke ich dem Vorbild von Giorgio Strehler und seiner Unbedingtheit, seiner Rücksichtslosigkeit, seiner Gefährdung durch sich selbst wie für die andern, die aber, wie ich es bei Giorgio verstanden habe, immer mit Zuneigung, mit sehr viel Liebe zu tun hat.“

Es ist das Bekenntnis zum „Meister“ – im emphatischen Sinn. Adolf Dresen benutzte das Wort „Meister“ für den Mehr-als-Lehrer, dessen Kommunikation die verbale und rationale übersteigt, dessen Existenz die Aufhebung des Paradoxons ist, eine Persönlichkeit zu bilden. Regine Lutz, Meister-Schülerin von Brecht, das war und ist sie auf der Bühne. An den Schauspielschulen in München, Rostock und als Gast auch in der Busch-Schule brachte sie es auch zum „Meister“ im obigen emphatischen Sinn.

Theater

Ins Licht treten.
Die Treffbaren. Die Erfreubaren.
Die Änderbaren.

Klaus Völker ist Theaterhistoriker, Dramaturg und Publizist. Er war 1993 bis 2005 Rektor der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a. über Brecht. Zuletzt erschienen bei edition text + kritik die Monographie „Kabarett der Komiker. Berlin 1924-1950“ und in der Reihe „Jüdische Miniaturen“ im Verlag Hentrich & Hentrich „Peter Zadek“.



BRECHTS HAUS AM SKOVSBOTRAND

(mf) Brechts Haus im dänischen Svendborg wurde 1933 erworben. Seit 1996 steht es als Künstlerhaus zur Verfügung, es erfreut sich großer Beliebtheit. Das Haus scheint noch immer auf erstaunliche Weise den Geist, den Brecht und Familie und Freunde ihm einhauchten, zu atmen. Von einem Kuratorium verwaltet, können sich in der Idylle am Sund Schriftsteller, Künstler und Forscher einmieten und betätigen.

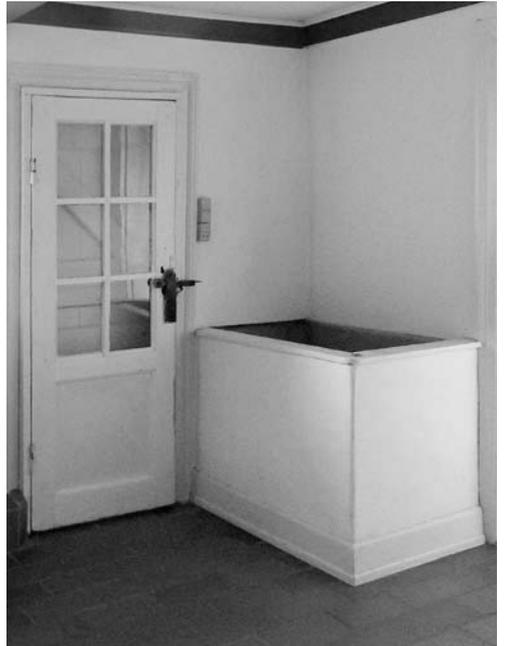
Info unter https://www.svendborg-bibliotek.dk/forside/om_biblioteket/brechts_hus

(Fotos vom März 2010: mf)





Der Blick von einem der Stege (und in der Gegenrichtung) zeigt, wie nah das Haus am Wasser steht. Die Türen und auch das steinerne Becken, in dem Lebensmittel kühl gehalten wurden, sind noch an ihrem Platz.





*Das heutige Wohnzimmer war einmal Stall – ein Eisenring (links) zum Festbinden ist noch vorhanden.
Brechts Arbeitszimmer (unten) bietet heute wieder viele Bücher zum Lesen und den Ausblick auf den Sund.*





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.

Ohne Engagement...



...wären wir auch nur eine Bank.

Wir engagieren uns für Kunst und Kultur,
Sport und Soziales, Bildung und Musik.

Und natürlich auch fürs Brecht Festival.

Wir machen das Leben bunt und
schaffen somit Werte für unsere
Stadt und Region.

**Denn wir sind die Couch
unter den Banken.**



Stadtsparkasse
Augsburg