

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

19. JAHRGANG
HEFT 2/2012



**BRECHT FESTIVAL IN AUGSBURG: BERICHTE
Z. B. BOLSCHEWISTISCHE KURKAPELLE (FOTO)
VON RADECKI IN DER „DREIGROSCHENOPER“
NEUE „MUTTER COURAGE“ AUFGETAUCHT**

Wagner

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

Brecht hätte Nasenbluten bekommen 4

„Baal“ im Alten Stadtbad

Von Diana Deniz

Lokalkolorit: „Augsburger Kreidekreis“ 5

Von Frank Heindl

Kinder lieben die Gedichte von Brecht 7

Von Diana Deniz

Schüler-Slam: Brecht war kaum besser 8

Pressespitzen zum Festival 8

Plan B – die Stadtratssitzung 9

Von Sebastian Seidel

Fälschungen 12

Von Jan Knopf

Huldigung und kritische Reflexion 15

Wessen Welt ist die Welt?

Von Frank Heindl

Ein wahrer Insider-Tipp für die denkende

Jugend 16

Von Diana Deniz

Wache Unruhe in der Luft 17

Eindrücke vom zweiten Festival-Wochenende

Von Andreas Hauff

BEGEGNUNGEN

Begegnungen mit Brecht (5) 21

Edith Anderson: Wie ich Brecht „Henry Martin“
vorsang

Mit Sigismund von Radecki in die
„Dreigroschenoper“ 23

Von Dirk-Gerd Erpenbeck

TAGUNGEN

Ausblick Exil 29

Die Brecht-Tage 2012 im Literaturforum im Brecht-
Haus

Von Christian Hippe

Die IV. Brecht'schen Lesungen vom 10. bis
12. Februar in Zhytomyr (Ukraine) 35

Von Mykola Lipisivitskyy

THEATER

Mahagonny an der Wiener Staatsoper 31

Von Ernst Scherzer

One-Woman-Show 33

Die sieben Todsünden an der Komischen Oper Berlin

Von Jürgen Schebera

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

„Sei ruhig, ich zerreiße schon alles.“ 37

Mutter Courage und ihre Versionen

Von Paul Sharratt

REZENSIONEN

Auflösung einer Gleichung 39

Jürgen Hillesheims Analyse des frühen Brecht

Von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Von unbelehrbaren Herzen und Musik in
schwieriger Zeit 42

Von Joachim Lucchesi

... ach übrigens, die Texte sind von Brecht! 46

Von Tobias Krüger

LESERBRIEFE

Debatte um Ruth Berlau 47

Leserbrief von Hilda Hoffmann, Berlin

Ruth Berlau – ein Faszinosum 47

Leserbrief von Franka Köpp, Berlin

NACHRUF

Vor den Vätern sterben die Söhne 48

Nachruf auf Wolfgang Jeske

Von Jan Knopf

Schwerpunktthema dieses Heftes ist die Berichterstattung über das Augsburger Brecht-Festival vom 2. bis 12. Februar. Es stand unter dem Motto „Brecht und Politik“, als Motto war der bekannte Brecht-Satz gewählt worden: „Die Staatsgewalt geht vom Volke aus, aber wo geht sie hin?“ Klingt nicht sehr sozialistisch, fast schwingt da ein Hauch von Anarchie mit, oder?

Solche Fragen wurde nicht exploriert; im Vordergrund des Festivals stand nicht die historische oder literaturwissenschaftliche Analyse, sondern die lebendige Präsentation. Das Publikum dankte es mit zahlreicher Teilnahme; die Publizistik äußerte sich teils kritisch. Festivalleiter Joachim Lang durfte das Rathaus als zentrale Spielstätte nutzen – noch vor wenigen Jahren wäre das undenkbar gewesen. Das brachte eine sehr hilfreiche Konzentration auf den Ort, allerdings um den Preis technischer Probleme in den historischen Räumlichkeiten.

Unter den vielen weiteren Beiträgen in diesem Heft ist wohl der von Paul Sharratt der überraschendste: Eine neue Version der *Mutter Courage* ist aufgetaucht, ein vielfältiges Bühnenmanuskript mit gedrucktem Umschlag und, wie kann es anders sein, mit Abweichungen im Text. Ebenso können Sie hier endlich erfahren, wie Edith Anderson dem Brecht „Henry Martin“ vorsang und was Sigismund von Radecki in der „Dreigroschenoper“ erlebte.

Lesen Sie wohl!

Ihr Michael Friedrichs

PS: Der städtische Zuschuss für das Dreigroschenheft wurde uns trotz knappster städtischer Finanzen von Kulturreferent Peter Grab für weitere zwei Jahre in Aussicht gestellt. Herzlichen Dank!

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 Heißefer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer,

Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

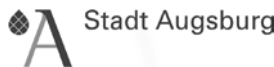
Edith Anderson, Diana Deniz, Dirk-Gerd Erpenbeck, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Christian Hippe, Hilda Hoffmann, Jan Knopf, Franka Köpp, Tobias Krüger, Mykola Lipsivitsky, Joachim Lucchesi, Jürgen Schebera, Ulrich Scheinhammer-Schmid, Ernst Scherzer, Sebastian Seidel, Paul Sharratt, Erdmut Wizisla

Titelbild:

Die Berliner „Bolschewistische Kurkapelle Schwarz Rot“ bei der Festivaleröffnung im Goldenen Saal (Foto: Nina Hortig)

Druck: Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.



Bilder vom **BRECHT FESTIVAL AUGSBURG**: Brechts „Maßnahme“ sowie Rainer von Vielen im Goldenen Saal (oben), Isabell Münsch mit Brecht-Klassikern und Misuk mit Neuvertonungen (mitte), Gespräche über Brecht im Fraktionsbüro der Grünen (mit Festivalleiter Joachim Lang und Berater Jan Knopf) und die Straßenbahn der „Nachtlinie“ des Bayerischen Rundfunks (unten): Es gab viel zu erleben, und das Augsburger Publikum machte davon intensiv Gebrauch. (Fotos: Nina Hortig)



BRECHT HÄTTE NASENBLUTEN BEKOMMEN

„Baal“ im Alten Stadtbad

Von Diana Deniz

Als Brecht fünf war, wurde keine hundert Meter von seinem Geburtshaus entfernt ein Volksbad erbaut. Petra-Leonie Pichler und Nora Schüssler hatten die Idee, dass dieses Jugendstilbad als Bühne für Brechts *Baal* fungieren sollte. Zum diesjährigen Brechtfestival inszenierten sie „Baal badet“. Die Besucher zogen sich Plastikfüßlinge über die Straßenschuhe, damit die Spielstätte sauber blieb. Das Wasser übernahm bei „Baal badet“ die Hauptrolle. „Es steht für sich und den Himmel und es spiegelt die Seelenzustände der Charaktere“, erklärte Pichler. Das gesamte Bad wurde zur Kulisse. Mal wurde der Himmel durch Videoprojektionen an der Decke dargestellt, mal wurde das Wasser mit himmlischen Bildprojektionen durchflutet – ein faszinierendes Verwirrspiel. So wechselten nicht nur Himmel und Erde die Richtung, auch die Darsteller (Eva Gold, Florian Hackspiel und Felix Zühlke) schlüpfen abwechselnd in die Rollen von Baal, dessen Freund Eckart und deren beider Geliebte Sophie. Für die Zuschauer direkt am Beckenrand wurde es schon mal etwas feucht. Nicht etwa dann, wenn Felix Zühlke die für den direkt neben ihm sitzenden Gast etwas unangenehme Onanierszene andeutete. Vielmehr beim Wortgefecht zwischen Eckart und Baal, welches im Wasser stattfand. Ein grober Kampf – nicht nur mit Worten. Die kurzen Dialoge der Schauspieler verfehlten

ihre Wirkung nicht, verhalten nur leider ein wenig aufgrund der Hallenbad-Akustik. Stimmung und Dramatik verstärkte die Musik von Girisha Fernando. Berührend die Szene, als Sophie im langen weißen Kleid hinab ins Wasser steigt, um darin zu ertrinken. Minutenlang lag sie bewegungslos im Wasser (Foto) – für die Darstellerin kein leichtes Unterfangen.

„Baal badet“ zog das Publikum in seinen Bann, die Mischung aus Schizophrenie und Surrealität ließ die Neuinszenierung spannend und nicht wirklich greifbar werden. Pichler beschrieb Baal wie folgt: „Es geht ihm nicht um Ruhm und Ehre, sondern um die Lyrik, welche sich für ihn im Schnaps, in Frauen, im Essen und immer wieder im Himmel manifestiert. Das macht ihn so unberechenbar, so ehrlich, so abscheulich und doch so unfassbar anziehend. Für ihn ist Lyrik die Versöhnung mit der Wirklichkeit!“

Ob die Aufführung an diesem speziellen Ort für Brecht eine Versöhnung gewesen wäre, ist eine andere Frage. Denn der Brecht-Biograf Professor Stephen Parker von der Universität in Manchester saß unter den Zuschauern und fand die Idee des Inszenierungsortes herrlich: „Brecht mochte diesen Ort überhaupt nicht, denn er musste hier regelmäßig zur Therapie, die ihm, nach persönlichem Empfinden, nicht gut tat. Er bekam während der Anwendungen stets Nasenbluten.“



LOKALKOLORIT: „AUGSBURGER KREIDEKREIS“

Von Frank Heindl

Zum Ausklang am Sonntagabend holte das Brechtfestival seinen Namensgeber noch einmal ganz nah heran. Zwar hatte die Inszenierung der frühen Erzählung vom „Augsburger Kreidekreis“ überhaupt nichts mit dem Festivalthema „Brecht und die Politik“ zu tun, dafür umso mehr mit der Heimholung des Autors in die Stadt, die, so die These von Festivalleiter Joachim Lang, lange Zeit von ihrem „berühmten Sohn“ nichts wissen wollte.

Der „Augsburger Kreidekreis“ handelt im 30jährigen Krieg, lang ist's her, und hat auch gar nicht viel Lokalkolorit zu bieten – mit Ausnahmen einiger Ortsnamen, bei denen der Augsburger aufhorcht: In der Stadt selbst beginnt die Geschichte, sie setzt sich fort in Großaitingen und Mering und endet schließlich wieder in der, naja, Brechtstadt. Die 1948 im Rahmen der „Kalendergeschichten“ erstmals erschienene Erzählung hatte Brecht allerdings schon 1944 in das Drama „Der kaukasische Kreidekreis“ umgearbeitet und ihr damit den historischen und geografischen Bezug wieder genommen.

Regisseur David Brückel (von ihm stammt auch die Inszenierung der „Maßnahme“ von 2011, die in diesem Jahr wiederholt wurde) hat den Goldenen Saal als Veranstaltungsort sinnig in seine Konzept einbezogen, nutzt vor allem gekonnt die Lichtverhältnisse im anfangs fast völlig dunklen Saal. Auch mit Musik aus der Zeit des 30jährigen Krieges illustriert er die Geschichte der katholischen Magd Anna, die in den Wirren der Religionskriege ein protestantisches Kind vor katholischen Soldaten rettet. Später fordert die protestantische Mutter das Kind zurück – sie braucht es, um ihr Erbe durchzusetzen. Der schlitzohrige Richter inszeniert nun den berühmten, aus der Bibel bekannten Test mit dem Krei-



Die „Kreidekreisprobe“ mit Anya Fischer und Sascha Özlem Soydan, rechts der Musiker Daniel Kahn (Foto: Nina Hortig)

dekreis – allerdings mit neuer Anwendung: Nicht die Frau bekommt das Kind, die stärker an ihm zieht, sondern diejenige darf es behalten, die nachgibt, um es nicht zu verletzen.

Die Rolle des Kindes stellt die Schauspielertruppe, der für die Probenarbeit nur eine Woche zur Verfügung stand, mit einem kleinen Akkordeon dar – das Instrument kann atmen, quietschen, man kann daran ziehen, und doch ist es ein Brechtscher Verfremdungseffekt, steht nicht für ein bestimmtes, sondern für jedes Kind. Brückel verwendet wörtliche Rede nur dann, wenn sie in der Erzählung vorkommt, sodass die Personen von sich selbst meist in der dritten Person reden – auch dies eine Methode aus Brechts Werkzeugkoffer. Die politische Forderung allerdings, die Brückel ans Ende der Erzählung gestellt hat, stammt nicht aus dem Augsburger, sondern aus dem kaukasischen Kreidekreis: „dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind.“ Man hörte die Botschaft allerdings auch in Augsburg gerne – starker Applaus für eine fast zu sinnlich-gefühlvolle, aber mit einfachen Mitteln relativ viel erreichende Inszenierung.

Nachdruck (gekürzt) mit freundlicher Genehmigung aus daz-augsburg.de



Die fernsehewährte Moderatorin Katrin Bauerfeind führte durch die Festivaleröffnung. Hier interviewt sie den Kulturreferenten Peter Grab. (Foto: Nina Hortig)



„Ballade von den Seeräubern“: „Oh Himmel, strahlender Azur!“ Bei der Langen Brecht-Nacht gab's mehr zu hören, es wurde ein umjubeltes Konzert, das zwischen Brecht/Eislers „Solidaritätslied“ und Nina Hagens „Du hast den Farbfilm vergessen“ viel DDR-Gefühl vermittelte, inklusive ironischer Distanz. Der Kulturtransfer ist gelungen.



ZWEI PROMINENTE AUTOREN schreiben derzeit Biografien über Brecht. Der Brite Stephen Parker (links) orientiert sich an der angelsächsischen Tradition der „literary biography“; die erstmals erforschte Krankengeschichte Brechts ist für ihn ein wichtiger Bezugspunkt. Jan Knopf betont demgegenüber die Bedeutung der gesellschaftlichen Zwänge für die Entwicklung eines Menschen und will insbesondere dem unterschätzten Frühwerk Brechts zu mehr Geltung verhelfen. Im Augsburger Brecht-Haus moderierte Jürgen Hillesheim (Mitte). (mf)

Die **MOTHER COURAGE** der **MERYL STREEP**: Eine sehenswerte Dokumentation über die New Yorker Auf-führung von 2006 war als Film zu sehen. Die Inszenierung basiert auf einer neuen Übersetzung von Tony Kushner, Das Delacorte Theater spielte fast vier Wochen täglich vor 2000 Zuschauern.

Das Ensemble setzte sich mit dem Drama und seinen historischen Bezügen zu Europa ebenso wie mit der berühmten Modellinszenierung des Berliner Ensembles von 1949 auseinander. Das Ergebnis ist, wie es heißt, der einzige für ein englischsprachiges Publikum produzierte Brechtfilm. Schwer verständlich, warum es noch keine deutsche Version gibt.



Die **BOLSCHEWISTISCHE KURKAPELLE SCHWARZ-ROT BERLIN** brauchte keine Minute, um das Publikum bei der Eröffnung des Brecht-Festivals im Goldenen Saal in Begeisterung zu versetzen. Mit ihrem Gaststar, dem Schauspieler und Sänger Nino Sandow, intonierten sie ein Lied, das man von Ernst Busch im Ohr hat, Brechts wildes Sehnsuchtslied



Die Augsburger Schauspielerin Karla Andriä, Brecht-gebildet und Kindertheater-erfahren, erwies sich wieder als ideale Vermittlerin von Brechts Texten für Kinder. (Foto: Diana Deniz)



BARBARA BRECHT-SCHALL am Arm von Festivalleiter Joachim Lang, im Hintergrund OB Kurt Gribl im Goldenen Saal: Das Festival unter dem Motto „Brecht und Politik“ hatte das Augsburger Rathaus als zentralen Veranstaltungsort gewählt. (Foto: Nina Hortig)

KINDER LIEBEN DIE GEDICHTE VON BRECHT

Von Diana Deniz

Erstaunlich, wie unbekannt vielen Augsburgern die Gedichte für Kinder von Bertolt Brecht sind. Immer wieder war die Verwunderung während des Kinderkonzertes „Onkel Ede hat einen Schnurrbart“ in der Neuen Stadtbücherei groß und man hörte von Eltern wie Großeltern Aussagen wie „Was, das ist von Brecht?“ oder „Wusste gar nicht, dass Brecht so lustige Gedichte schrieb.“ Die Kinder klatschen zur unterhaltsamen und mitreißenden Musik von Josef Holzhauser und seiner Band (Walter Bittner, Daniel Mark Eberhard und Uli Fiedler) freudig mit. Jung und Alt lauschten aufmerksam jedem Gedicht, das Karla Andriä mal sprechend, mal singend und stets mit großer Mimik und Schauspielkunst von sich gab. Gedichte wie das „Alfabet“, „Der Fisch Fasch“ und die „Bitten der Kinder“ durften natürlich nicht fehlen. Die Stim-

mung war während der nahezu ausverkauften Aufführung grandios. Zu Beginn zogen die Macher des FaksTheaters mit Pauken und Trompeten sowie einem Geburtstagskuchen in den Veranstaltungssaal, denn immerhin hätte Brecht an diesem Freitag seinen 114. Geburtstag gefeiert. Während des Konzertes erfuhren die Mädchen und Jungen, dass Brecht mehr als 2300 Gedichte geschrieben hatte, seine Lieblingsfächer Religion und Deutsch waren, er seinen Rufnamen Eugen nicht mochte und sich deshalb den Vornamen Bertolt gab. Andriä und Holzhauser brachten Brecht den Kindern auf eine Weise nahe, die es den Kindern leicht machte, den Dichter als einen von sich zu sehen. Brecht, der große Sohn Augsburgs, der lausbüchisch Schularbeiten korrigierte und den Plärrer über alles liebte, macht ihn gerade für das junge Publikum sympathisch. In nur einer Stunde bekam das Publikum einen Einblick in das Leben des heiteren wie nachdenklichen Brecht.

SCHÜLER-SLAM: BRECHT WAR KAUM BESSER

Im Rahmen des Brecht-festivals haben die Augsburg-er Lyrikerin Lydia Daher und der Berliner Slammer Ken Yamamoto in zwei Augsburger Schulklassen Slam-Workshops geleitet. Die Schüler aus der 7. Klasse der Kerschensteiner- und der 9. Klasse der Agnes-Bernauer-Realschule stellten die Ergebnisse dieser Workshops in der Kresslesmühle vor, Michel Abdollahi, Moderator des „Dead-or-Alive“-Poetry Slams im Parktheater, führte durch die Veranstaltung. Was die Schüler gedichtet hatten, konnten sich sehen und hören lassen: Alle trugen couragiert und klar ihre in Form



und Inhalt sehr individuell geprägten Texten vor. Viele handelten von erfüllter oder unerfüllter Liebe und Sehnsucht, andere von Mobbing und Rücksichtnahme. Brechts Gedichte waren in dem Alter kaum besser. (mf)

Ein Film vom Auftritt der Kerschensteiner- schule steht auf Youtube.

PRESSESPITZEN ZUM FESTIVAL

„Der Augsburger Kreidekreis‘ ... So viel Applaus gab es in dem historischen Saal selten. Das einzig Traurige an dieser Aufführung: Sie ist viel zu schön, um nur einmal aufgeführt zu werden ... Ein kraftvoller und gelungener Abschluss des Brecht-Festivals ... Die Unterwanderung der Brechtstadt durch Brecht. Brechtiger geht es nicht. Das muss Augsburg erst einmal eine Stadt nachmachen.“ – Stefan Mayr, Süddeutsche Zeitung

„Das Brecht-Festival droht immer mehr zu einer innerstädtischen Veranstaltung zu werden. Kaum ein Politiker aus den Landkreisen Augsburg und Aichach-Friedberg war im Rathaus vertreten. Auch Minister der Staatsregierung in München fehlten. Keine Lust auf den politischen Brecht?“ – Jürgen Marks, Augsburg-er Allgemeine

„Das Programm bringt Prominenz aus den Künsten, aus Wissenschaft und Politik in die

bayerische Großstadt“ – Ralf Hutter, Neues Deutschland

„Lang wusste seine exzellenten Kontakte, nicht zuletzt zu den Machern rund ums Berliner Ensemble, für Augsburg zu nutzen und bewahrte die Brechtstadt so vor Schlimmerem“ – Jürgen Kannler, a3Kultur

„Laut Festivalleiter Joachim Lang ist Augsburg nach drei Jahren unter seiner Ägide nun ‚reif für eine ernste Auseinandersetzung‘. Das muss man sich auf der Zunge zergehen lassen. Andererseits: Wenn das bis jetzt alles nur Klamauk war, war es eigentlich sehr unterhaltsam.“ – Florian Kapfer, Neue Szene

„Die künstlerische Qualität der Aufführungen, Lesungen, Liederabende changierte zwischen Volkshochschule, Kleinkunsthöhne, Laientheater und studentischem Happening aus den achtziger Jahren.“ – Manfred Seiler, daz-augs- burg.de

DER OBERBÜRGERMEISTER

Sitzung des Stadtrates am 9. Februar 20XX

EINLADUNG

X-te Sitzung Stadtrat

Termin: Do, 09.02.20XX

20.00 Uhr !!! öffentliche Sitzung

Sitzungsort: Sitzungssaal Rathaus

TAGESORDNUNG

Ref. OB – Oberbürgermeister

1. bis 98. Die üblichen Themen

99. STADTUMBENENNUNG VON AUGSBURG

Vorschläge:

a) Friedensstadt

b) Brechtburg

DRUCKSACHE NR. XX/10021898

100. Genehmigung der Niederschrift

PLAN B – DIE STADTRATSSITZUNG**Kommunist oder Sprachkünstler?****Ein Stück aus Originalzitaten (Auszug)***Von Sebastian Seidel*

Uwe Bertram	Oberbürgermeister (OB)
Ralph Jung	Fraktionsvorsitzender der einen Partei (F1)
Daniela Nering	Fraktionsvorsitzende der anderen Partei (F2)
Jörg Schur	Protokollführer (P)
Matthias Klösel	Stadtrat (ST)
Timo Köster	Timo Köster (TK)
Kurt Idrizovic	Kurt Idrizovic (KI)
Theatermann	Ronald Hansch (Ro)
Statisten	Referenten
Statisten	Zuhörer (ZuX)

Wortwörtliche Originalzitate sind *kursiv* geschrieben.**INTRO-Klang**

Der OB, die Referenten, die Stadträte und die Statisten kommen in den Sitzungssaal, während auch die Zuschauer den Saal betreten. Es entsteht eine Art von Choreographie, wie sich die „Kollegen“ begrüßen, gegenseitig Akten zeigen und mit ihren Handys telefonieren. Man kennt sich gut untereinander, unabhängig von der politischen Einstellung sitzt man gemeinsam in einem Boot.

Die Referenten sind schließlich alle an ihren Plätzen und schreiben noch eifrig in ihre Akten. Die Stadträte kommen und gehen, bis schließlich der OB den „Gong“ schlägt und damit die Sitzung beginnt.

[...]

OB *schreit* Ruhe im Saal! Ich will hier keine Zitatenschlacht.

P Das ist doch längst der Fall! Alles, was hier gesprochen wird, ist Zitat! Genauso so wird hier im Stadtrat und in der Stadt über Brecht gesprochen. Und wenn ich meine bescheidenen Brecht-Kenntnisse anbringen darf, so möchte auch ich hier Brecht zitieren: „*Ich glaube nicht an die Trennbarkeit von Kunst und Belehrung. Das Publikum hat Anspruch auf Unterhaltung. Sie dient bestimmt nicht nur zur Reproduktion der Arbeitskraft, aber sie muss auch dazu dienen. Und die Künstler haben einen Anspruch darauf, unterhalten zu dürfen.*“ (Brecht)

OB *ironisch* Sehr schön, vielen Dank für die unterhaltende Belehrung! Aber können wir jetzt mit der Diskussion fortfahren? Wer ist an der Reihe?

P *beleidigt* Der Herr Stadtrat hat jetzt das Wort.

ST Danke. *Ein bisschen bin ich betrübt über die Art und Weise, wie Sie diskutieren. Herr Fraktionsvorsitzender, Ich bin keineswegs derjenige, die mit einer möglichen Umbenennung in „Brechtburg“ ein Bekenntnis zu Brecht verlangt. Ich war immer offen und ehrlich genug zu sagen, dass ich glaube, Brecht doch noch zu wenig zu kennen, um über ihn ein Urteil abgeben zu können und es beruhigt mich immer, wenn ich erlesene Leute von Rang und Namen ähnliches sagen hörte. Sie haben wiederholt versucht, mir in dieser Beziehung Nachhilfestunden zu geben. Das ist Ihnen nicht geglückt. Sie haben es auch dem Oberbürgermeister gegenüber in einem Leserbrief versucht. Wissen Sie, mir war das etwas zu schulmeisterlich und so etwas klang auch jetzt in diesem Raum aus Ihren Worten heraus, und das bedaure ich eigentlich. Wir sollten als Bürger dieser Stadt dazu ja sagen, dass ein großer Bürger dieser*



Daniela Nering als engagierte Fraktionsvorsitzende

Stadt geehrt wird, egal wo er politisch stand, einfach weil er ein großer Dramatiker war, und das kann ja wohl von keinem bestritten werden, obwohl auch das versucht worden ist. Ein bisschen sollten wir mindestens auf seine Dramen stolz sein. (O-Ton, Stadtrat Wolfer)

F2 Ich möchte nur noch einige Worte hinzufügen. Das Problem, ob er die DDR aufgesucht hat, um sich ideologisch festzulegen, oder ob er von der Möglichkeit Gebrauch gemacht hat, sich dort die größere Bühne für sein Schaffen dienstbar zu machen, können wir, glaube ich, doch abstrahieren. Sicherlich denkt niemand im Hause daran, mit einer Stadtumbenennung in „Brechtburg“ gleichzeitig eine nachträgliche Würdigung der DDR herbeizuführen. Das liegt auch außerhalb unserer Möglichkeit und unseres Rahmens. Ich glaube, dass auch divergierende Auffassungen hier im Hause in der Sachbehandlung doch zu einem Ergebnis führen können, wobei die Motivforschung dann ruhig eine sekundäre Rolle spielen sollte. Ich glaube ganz einfach, dass die Zeit nun da ist, in der wir diesem Antrag zustimmen können. (O-Ton, Stadtrat Vierbacher).

F1 Ich glaube, dass man sich an die Motivierung halten soll, die ich seinerzeit empfohlen und die ich heute wieder genannt habe, nämlich alles zu tun, was zur lebendigen Be-

schäftigung mit Bert Brecht dient, mit seinem Werk, mit seinem Theater, mit seinen Büchern, alles zu tun, um die Erinnerung an diesen unangenehmen Mann wachzuhalten, nichts aber zu tun, was einer Ehrung des politischen Dichters dienen kann, und alle Sachverständigen sind sich darin einig, dass man hier zwischen Dichter und Politiker nicht trennen kann. Das muss ich Sie bitten, einmal anzunehmen. (O-Ton, Stadtrat Maibeger)

Klang Kommunist/Sprachkünstler

ST schreit von hinten: Da sind sie wieder, die ideologischen Scheuklappen, die den Dichter, den Künstler, den Spieler fast völlig ausblenden. (O-Ton Jan Knopf, 14.2.11 im Interview mit der DAZ). In den vergangenen zwei Jahren wurde beim Augsburger Brecht-Festival das *bisherige Brecht-Bild von Grund auf erneuert*. Ist Ihnen das noch nicht aufgefallen!? Joachim Lang sagte im „Neuen Deutschland“: *Er kann nicht mehr abgetan werden als Ideologe mit determiniertem Menschenbild und einer Poesie aus marxistischem Dogmatismus*. (O-Ton Lang, Neues Deutschland, 2.2.11). Und erst neulich hat Jürgen Hillesheim in der Augsburger Allgemeinen deutlich gesagt, *Brecht als marxistischen Autor zu betrachten, ist in der Tat obsolet. Das epische Theater hat nichts, aber auch gar nicht mit dem Marxismus zu tun.*“ (O-Ton Hillesheim, AZ, 18.11.11)

F1 *ironisch-witzig* Stimmt, das von Herrn Hillesheim gefundene Bild zeigt Brecht ja als Mozart. Insofern war Brecht kein Marxist sondern Mozartianer und wir sollten Augsburg lieber „Mozartstadt“ nennen. Das wäre auch fürs Marketing sogar noch besser als „Friedensstadt“. Mozart ist in aller Welt bekannt und beliebt!

F2 Anstatt sich hier mit billigen Witzen zu erheitern, sollten Sie lieber die Internetseite ihrer eigenen Partei lesen, auf der steht:

Auch die politisch-ideologische Einordnung Brechts, die seit dem Ende des Kalten Krieges in der öffentlichen Wahrnehmung nicht korrigiert worden ist, muss dem Stand der Forschung angeglichen werden. (Internetseite der CSU, 2011). Oder haben Sie den Schreiber dieser Zeilen inzwischen aus Ihrer Partei ausgeschlossen?



Tänzer des Downtown Dance Studio zur Musik von Eric Zwang-Eriksson, Choreografie Marcelo Santos (Fotos: Nina Hortig)

F1 *erregt* War nun Brecht Kommunist oder nicht? War er eine „kampfdurchtobte Vielheit“ – wie er sich selber nannte – oder nicht?

F2 Er war vor allem ein Sprachkünstler. Die ideologischen Debatten, die bei Brecht so gern aufgezogen werden, sind völlig unfruchtbar und unergiebig (O-Ton Knopf).

F1 Wer sagt das?

F2 Jan Knopf.

F1 Und was sagt Lukas, der Lokomotivführer dazu?

F2 Haha, Sie sprühen heute ja vor Kalauern! Kompliment. Aber sogar Ihr Scheinriese Stoiber hat hier im Rathaus an Brechts 100. Geburtstag gesagt: *Aber eines steht wohl außer Zweifel: Brechts Werk gehört zum Bedeutendsten, was Bayern zur Literatur des 20. Jahrhunderts beigetragen hat. Deutlich zu machen, dass Bayern diesen Beitrag anerkennt und würdigt, darum bin ich hier.* (O-Ton Stoiber 1998). Das ist immerhin schon viele Jahre her und noch immer bestehen so viele Vorurteile gegen Brecht. Seine ironisch-witzige Grundhaltung wurde immer wieder bewusst missverstanden!

OB Ja, es gibt noch viel zu tun (O-Ton Lang)

P Wenn ich mich hier einmischen darf.

Die jüngste Umfrage der Augsburgener Allgemeinen hat ergeben, dass 52,8 Prozent der Augsburgener in Brecht einen großen Sohn der Stadt sehen! Im Umkehrschluss aber heißt das, dass weitaus mehr als diese 52,8 Prozent Brecht gelesen haben müssen, sonst könnten sie ihn ja nicht befürworten oder ablehnen. Das meine ich, ist ein großer Erfolg. Brecht taugt zum Aushängeschild der Stadt (O-Ton, Stadtrat Schneider).

F1 Wollen Sie uns hier belehren? Ich habe mit eigenen Augen gesehen, wie irgendwelche Chaoten am Bahnhof alle Schilder mit „Brechtstadt“ überklebt haben. Zum Glück wurde diese Aktion nach wenigen Minuten von der Polizei beendet, ebenso wie die lächerliche Aktion an der Autobahn. Warum muss ich mich eigentlich die ganze Zeit mit diesem Brecht beschäftigen, nur weil dieser Quertreiber zufällig in Augsburg geboren wurde? (zufällig gehörtes Zitat eines Stadtrates).

Das Stück wurde am 9. Februar im Großen Sitzungssaal des Augsburgener Rathauses uraufgeführt. Stadtrat, Presse und Publikum waren amüsiert bis begeistert: „Große Komik“ (Augsburger Allgemeine), „Ein Höhepunkt“ (Süddeutsche Zeitung).

FÄLSCHUNGEN

Von Jan Knopf

Der Marxismus in der sehr verbreiteten Form des Murxismus ist dadurch furchtbar, daß er Esel in der Debatte unschlagbar macht.
(Bertolt Brecht 1934)

Manfred Seiler von der DAZ (daz-augsburg.de) hat von Anfang an unser Festival mit einer solchen Abneigung verfolgt, dass ich annehmen muss, er war nur angetreten, um das Festival unter unserer Leitung (sprich: Lang – Knopf – Festivalteam) zu canceln. Denn oft fragte ich mich, ob der Herr Kritiker auch wirklich die Veranstaltungen besucht hatte, an denen ich teilgenommen hatte. Aber das fällt unter die Freiheit des Journalismus und ist mir eigentlich auch wurscht, weil Seiler mit seinen überzogenen Abwertungen, die auch viele andere verwunderte, am Ende doch nur Eigentore geschossen hat.

Aber wenn er mir und Lang „Fälschungen“ vorwirft, wird's ungemütlich. Zunächst das entsprechende Zitat:

Es ist auch nicht nachvollziehbar, warum ein Kommunist, Marxist, Antifaschist, nicht bewegend und anrührende Gedichte schreiben soll. Gerade von diesem Zweifel scheinen der Festivalleiter Joachim A. Lang und sein wissenschaftlicher Berater Jan Knopf auszugehen. Damit erinnerte diese Veranstaltung an teilweise unsägliche Diskussionen aus der Zeit des Kalten Krieges. Wobei Lang und Knopf auch vor Verfälschungen nicht zurückschrecken und jene Texte aus Brechts Werk ignorieren, die Brechts kommunistische Haltung deutlich machen. Immer wieder wird als Beleg für ihre absurde Behauptung auf Brechts kritisches Verhältnis zur DDR-Bürokratie verwiesen. Diese Kritik gab es natürlich. Doch Brechts Kritik gegen die DDR-Bürokratie richtete sich vor allem gegen das kleinbürgerliche Denken in der

SED. Seine Kritik an der DDR ist nicht als bürgerliche Kritik zu verstehen. Brecht hat nicht für die Abschaffung des Kommunismus in der DDR plädiert, er hat im Gegenteil ein zu wenig an Kommunismus in der DDR bemängelt. Eine Argumentation, die auch in der intellektuellen Linken in Westdeutschland in den siebziger und achtziger Jahren weit verbreitet war.

Zunächst zum Kommunismus. Seiler verfolgte uns von Beginn an mit der These, wir leugneten den „Kommunisten“ Brecht. Zunächst wäre zu klären, was Kommunismus heißt; denn Seiler weiß offenbar noch nicht einmal, dass selbst das DDR-System sich nicht als „kommunistisch“, sondern als „sozialistisch“ verstand, und das Attribut „real existierend“ benötigte, um verbal eine Existenz zu beschwören, die gerade nicht bestand. Besser aber zitiere ich Marx aus der so genannten *Deutschen Ideologie*:

Der Kommunismus ist für uns nicht ein Zustand, der hergestellt werden soll, ein *Ideal*, wonach die Wirklichkeit sich zu richten habe. Wir nennen Kommunismus die *wirkliche* Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt. Die Bedingungen dieser Bewegung ergeben sich aus der jetzt bestehenden Voraussetzung.

Marx verstand, um dies kurz zu erläutern, „Kommunismus“ als eine Theorie der jeweils herrschenden Praxis, die sich – „Wir kennen nur eine einzige Wissenschaft, die Wissenschaft der Geschichte“ – ständig verändert, also selbst geschichtlich zu verstehen ist. Daraus eine Gesinnung oder Weltanschauung oder Ideologie abzuleiten, ist gänzlich unmarxsch, wie auch der Glaube gänzlich daneben geht, Marx' Analysen des Kapitalismus im 19. Jahrhundert könnten einfach auf den veränderten (fordistischen)

Kapitalismus des 20. Jahrhunderts übertragen werden, und dann auch noch als angeblich „wissenschaftlicher“ ML (= Marxismus-Leninismus). Nur was Marx grundsätzlich abgeschafft hat, ist die traditionelle Philosophie. Hier ein weiteres einschlägiges Zitat:

Man muß die Philosophie beiseite liegenlassen, man muß aus ihr herauspringen und sich als ein gewöhnlicher Mensch an das Studium der Wirklichkeit begeben, wozu auch literarisch ein ungeheures, den Philosophen natürlich unbekanntes Material vorliegt; [...] Philosophie und Studium der wirklichen Welt verhalten sich zueinander wie Onanie und Geschlechtsliebe.

Kurz: Nach Marx sind diejenigen, die sich zum „Kommunismus“ als Gesinnung (etc.) bekennen: Onanisten, von denen Brecht vermutete, dass sie sogar mit Parisern onanieren. Zu denen möchte ich mich nur sehr ungern zählen lassen.

Wir haben ausdrücklich betont, dass wir aus den ideologischen Debatten auch deshalb aussteigen wollten, weil es gerade Brecht war, dessen Werke – weniger seine Schriften, die meist nur Exzerpte oder Mitschriften von Äußerungen anderer darstellen – nicht ihren politischen Stachel darin haben, dass sie Ideologie oder Kommunismus bedienen, sondern die üblen Machenschaften des kapitalistischen Systems thematisieren und dessen Opfer zeigen. In der *Heiligen Johanna* hat Brecht nicht den marx'schen Krisenzyklus, wie noch immer behauptet wird, sondern die perfiden Finanz- und Wirtschaftsmanipulationen des fordistischen Kapitalismus des 20. Jahrhunderts thematisiert, die Marx noch gar nicht kennen konnte. Obwohl ich das seit 27 Jahren (öffentlich) anbiete, hat's immer noch kein Schwein bemerkt: Die Wirtschaftshandlung ist nach einem „Corner“ (keine hinreichende Auskunft bei „Bing“!) gestaltet, der lebensnotwendige Waren hor-

tet, um die Preise zu diktieren, was auf der einen Seite mit immensem Reichtum, auf der anderen Seite mit weitgestreuter Armut verbunden ist, eine „Balance“, die erhalten bleiben muss, wenn das System funktionieren soll (der Begriff „corner“ kommt im Stück zweimal vor!). Anders gesagt: in Brechts Stücken schon hätte man erkennen können, wie die heutigen Krisen, die sich demselben System verdanken, „organisiert“ sind; sich steigender Reichtum da, immer größere Armut dort (und dies nebeneinander). Ich verweise auf das Beispiel Dominikanische Republik – Haiti. Auf Haiti wurde seit Jahrzehnten Reis gecornert, sodass die Bevölkerung Lehm fressen musste, der auch immer teurer wurde, während in der benachbarten Republik sich die Urlauber aus der ehemaligen DDR den Luxus mit Allinclusive gönnen (= Deutsche Dominikanische Republik, kurz: DDR).

Was die Ideologen, zu denen ich Seiler zähle, immer noch nicht kapiert haben, ist, dass die Brecht'schen (ästhetischen) Werke das meiste politische Potenzial enthalten und schon dadurch brisant sind, weil sie die verlogenen moralischen Ansprüche entlarven, die – wie wir tagtäglich in der Politik erkennen müssen – nur vorgeschoben sind, um von der eigenen Unmoral abzulenken. Selbst der scheinbar harmlose, „bewegende und anrührende“ *Augsburger Kreidekreis* ist hochpolitisch, weil er zeigt, dass das geltende Recht, das das Privat-Eigentum an Produktionsmitteln schützt, zutiefst inhuman ist, weil es zur Not über Leichen geht – und umgekehrt zeigt, wie ein pffiffiger Augsburger Richter das geltende Recht bricht, um dem Kind zur ‚rechten‘ Mutter zu verhelfen. Nur, um dies zu bemerken, muss man endlich mal die bürgerliche Brille auf die Literatur absetzen, die meint, Poesie sei eo ipso unpolitisch und dem Kommunisten Brecht auch „bewegende und anrührende Gedichte“ zubilligt (so ein Quark).

Natürlich war Brechts Kritik an der DDR

nicht „bürgerlich“ – er sagte auch einmal taktisch: ein verordneter Sozialismus (nicht Kommunismus!) sei besser als gar keiner oder gar die Restauration der Verhältnisse, die den Faschismus möglich gemacht haben –, aber sie war nicht „kommunistisch“ (schon per definitionem nicht), sondern, wenn schon: demokratisch sozialistisch (etwa im Sinn von Rosa Luxemburg), Aufbau eines Sozialismus mit der „Weisheit des Volkes“ (so BB) „von unten“ und nicht durch die Borniertheit von kleinstädtischen SED-Bürokraten und Bonzen „von oben“, und nicht die „Verwirklichung“ eines Ideals, sondern praktische Veränderungen der gesellschaftlichen und menschlichen Verhältnisse zu einem besseren Zusammenleben und sozialen Ausgleich open end.

Dass Brecht Anfang der 30er Jahre auch im Organ der KPD, *Die Rote Fahne*, publizierte oder dass er angeblich Hymnen auf Stalin verfasst habe, sind leider auch keine Belege für BBs „Kommunismus“. Im Zentralorgan der KPD erschienen lediglich zwei Lieder aus der *Maßnahme* und die auch nur deshalb, weil Hanns Eisler (der so gern Kommunist geworden wäre, wenn sich sein Aufnahmeantrag nicht einfach in Luft aufgelöst hätte) dies lanciert hat. Bei der Paradehymne auf Stalin, der *Erziehung der Hirse* – da hätte sich Seiler schon mal kundig machen können – handelt es sich um eine (gut versteckte) Satire, deren mangelnde Kenntnis ich schon dem Hauptredner des letzten Ostermaier-ABCs von 2008, Daniel Kehlmann, vorgeworfen hatte, was auch prompt dazu führte, dass Kehlmann nicht mehr mit mir reden will (dies zur Debatte um „Wirklichkeit“). Da hilft auch nichts, sich auf Walter Benjamin zu berufen, der die lyrische *Ansprache des Bauern an seinen Ochsen* (Juli 1938) nicht als Stalin-Schelte erkannte (der Ochse ist Stalin). Ich erinnere auch daran, dass Brecht 1931 als „Übersetzer“ des Stücks *Ich will ein Kind haben* (um 1925) von Sergej Tretjakow zeichnete, das eben die Theorien einer „sozialistischen

Biologie“ von Mitschurin und Lyssenko, auf die Stalin hereinfließ, ich muss es so sagen: verarscht hat, die Theorien, die Brecht im *Hirse*-Gedicht angeblich feierte: keine Red’ davon. Dass er dafür den Stalin-Friedenspreis bekommen hätte, stimmt (leider) auch nicht. Aber dazu muss man doch ein wenig mehr vom Satiriker BB wissen, wenn man sich nicht lächerlich machen will.

Noch ein Zitat von Seiler aus dem Rundumschlag:

Und ein anderer Kritiker monierte: „Die erst durch die Montage der Wirklichkeit erkannte Widersprüchlichkeit ist eine vom Beobachter geschaffene Widersprüchlichkeit und keine der Wirklichkeit; nicht die objektiven Widersprüche werden erkannt, sondern bloß die, die man sich zurecht gezimmert hat. Das mag zwar praktisch sein, wirklich ist es aber nicht.“ Verkürzt könnte man sagen, Brecht servierte einem auf der Bühne vorgekaute Interpretationen der Wirklichkeit und nicht die Wirklichkeit selbst. Der Verfasser dieser harten Kritik [...] behauptet, der „Gesellschaftskritiker“ Brecht habe die Wirklichkeit abgebildet. So kann man sich auch von der Wahrheit entfernen.

Ich kann mich an diese Sätze noch gut erinnern, weiß aber nicht mehr, wo ich sie niedergeschrieben habe; denn der harte Kritiker bin ich. Ich versichere aber entschieden, dass dies keine Kritik an Brecht, sondern an seinen Widersachern war, eine Kritik an den immer wieder mit Brecht identifizierten idealistischen Vorgehensweisen (z. B. die von Karl Korsch). In seinem ideologischen Eifer verfälscht nun Seiler auch noch meine Texte in ihr Gegenteil. Das ist kein seriöser Journalismus. Aber ich bin mir ziemlich sicher: Die Augsburger, die unser Festival genossen haben, haben dies schon längst bemerkt.



HULDIGUNG UND KRITISCHE REFLEXION

Wessen Welt ist die Welt?

Von Frank Heindl

Wessen Welt die Welt sei, hat man mit Brecht im Saal der Stadtwerke gefragt – einer der wenigen Abende des Brechtfestivals, an dem es wirklich um den politischen Dichter Brecht ging. Michael Friedrichs moderierte und führte in die Entstehungsgeschichte der vorgetragenen Texte ein, das Duo Isabell Münsch (Sopran) und Geoffrey Abbott (Klavier) spielte und sang, Stadttheater-Schauspielerin Judith Bohle trug Gedichte vor und der deutsch-türkische Kultürchor intonierte ein paar Songs.

Schön, dass auf diese Weise auch einmal der kritisch-agitatorische Brecht zu Wort kam, mit knappen, klaren Texten, die zur Veränderung aufrufen. Friedrichs ordnete die Texte mit wenigen Anmerkungen – oft unter Zuhilfenahme von Karikaturen und Zeichnungen – schlüssig in den zeitlichen Kontext ein und klärte auf, wo Brecht seine Anregungen her hatte. Und schnell kam dann der Dichter selbst zu Wort, mit prägnanten Gedichten und Songs.

Wirklich „schlimmer als die Pest“?

Was war denn das für eine Zeit, in der Brecht seine Gedichte schrieb? Wenn er in „Mein Sohn, was immer aus dir werde“ eine Mutter ihrem Ungeborenen erzählen lässt, auf das Kind warte „ein Leben, schlimmer als die Pest“ weckt das regelrecht die Lust nach soziologischen Daten. Aus solchen Daten würde der Wunsch noch verständlicher, der am Ende der „Vier Wiegenlieder“

Isabell Münsch sang „Wiegenlieder“, Judith Bohle las „Kohlen für Mike“, zu dem Brecht durch einen Roman von Sherwood Anderson angeregt wurde, der Kultürchor sang das „Solidaritätslied“ und das „Einheitsfrontlied“ – auch auf Türkisch. Am Klavier war Geoffrey Abbott. (Fotos: Barbara Friedrichs)

steht: „dass es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt“. Und solche Informationen würden manche Diskussion über die Rolle Brechts als Kommunist oder Gesellschaftskritiker in ein anderes, helleres Licht stellen.

Gegen Ende erklang auch das „Solidaritätslied“, 1931 für den Film „Kuhle Wampe“ entstanden. Aus dem Text Lied stammte der Titel der Veranstaltung: „Wessen Welt ist die Welt?“ Geoffrey Abbott haut in die Tasten beim „Vorwärts und nicht vergessen“ – der Song stampft und treibt trotz der wechselnden Metren, Isabell Münschs Stimme mischt sich klar und herausfordernd in den Vortrag des Kultürchors.

„Reih dich ein in die Arbeitervereinsfront“

Die Verhältnisse haben sich geändert, heute singt und hört man Brecht anders als zu seiner Zeit. Ganz zum Schluss, beim Einheitsfrontlied, sangen dann sogar Teile des Publikums mit: „Reih dich ein in die Arbeitervereinsfront, weil du auch ein Arbeiter bist“. Das dürfte vor allem historische Reminiszenz, sentimentale Erinnerungseligkeit und Huldigung an den großen Dichter gewesen sein. Dank des Rahmens aber, den Michael Friedrichs bot, wurde es auch kritische Reflexion. Das war mehr, als sich von einem Großteil des Festivals sagen lässt.

Nachdruck (gekürzt) mit freundlicher Genehmigung aus daz-augsburg.de

EIN WAHRER INSIDER-TIPP FÜR DIE DENKENDE JUGEND

„Keine Macht für niemand“ –
auch nicht für wildgewordene
Warzenschweine

Von *Diana Deniz*

Elf Tage lang wurde das Brechtfestival 2012 zu einer Plattform für Künstler, Wissenschaftler, Politiker und Zuschauer jeden Alters. Und so besetzte nicht nur Brechts Geist das Augsburger Rathaus, sondern vor allem nachts auch die Jugend. Das Rathaus wurde zur Partylocation. Live-Bands und moderne Poeten, die die jungen Menschen zum Nachdenken anregten. Es war ermutigend zu sehen, wie viele Jugendliche sich gerne mit der intelligenten deutschsprachigen Popmusik beschäftigen. An PeterLichts Lippen klebte das Publikum wie Honig. Obwohl der Musiker und Autor eine gefühlte Ewigkeit einen Exkurs in Sachen Vergänglichkeit abhielt, harrten die Zuschauer seelenruhig aus. Gerne hätten sie sich **PETERLICHT** samt Band gewünscht, aber sie waren auch so mehr als zufrieden, ihr denkendes Idol zu sehen und zu hören. PeterLicht wünschte sich dagegen eine Zahnpastatube, die ewig hält, stellte sich die Frage, wann ein Erdnussbutterplastikgläschenaludeckel vergeht und hat es nicht gerne, dass er sein genetisches Material am Trinkrand einer Flasche hinterlässt. Denn der Speichel vergehe nicht und sei nach zehn Jahren immer noch da. Er möchte alles geschreddert haben, möchte es weg wissen, ganz nach dem Motto „Ich schredder mich frei“. Geld ist für ihn das Reinste der Welt, ein atomatisierter Tropfen, der auf das Konto flutscht und zu einer bloßen Idee wird. Seine Lieder sind ein wenig wie Kuschelromantik, damit die Texte umso mehr zur Geltung kommen. Das Publikum kennt sie alle auswendig und jubelt, als der wohl bekannteste Song von PeterLicht erklingt: „Sonnendeck“.

Auf dem Sonnendeck befanden sich auch die Schüler der Klasse 9b des **MARIA-THERESIA-GYMNASIUMS** Augsburg. Sie behandelten Lyrik frech und frei wie Brecht es getan hätte und entflohen damit dem Schattendasein des oftmals trägen Deutschunterrichts. Unter der Leitung von Karin Fellner und Gerald Fiebig und zu selbst komponierter Musik in Zusammenarbeit mit Jörg Weber präsentierten die Jungs und Mädchen ihr Poesieschiff. Sie zauberten mit Metaphern wahre Meisterwerke und spielten mit abstrakten Emotionsbegriffen wie Liebe und Hass. Das Hohelied der Liebe verfassten sie in moderne Lyrik: „Deine Zähne sind perfekt angeordnet wie Dominosteine.“, „Deine Lippen sind so elegant wie Fahrradgummi.“ oder „Die Liebe ist so groß wie ein Kohlenstoffatom.“ Die Wut schmecke nach Chili-Ingwer-Gummibärchen, stinke wie Kuhfladen und fühle sich an wie ein aufgeblähter Kugelfisch. Wut sei wie ein wildgewordenes Warzenschwein, Enttäuschungen dagegen wie die Farbe der schwarzen Beeren im Wald und wie das Sterben der Lämmer. Vom Höhenflug bleibe nur der Rasen und nicht das Glück und Einsamkeit klinge wie die Brandung ohne Riff. Bei PeterLicht wie auch bei den Schülern spielen iPhone, Facebook und das Internet immer wieder eine Rolle. Gedanken wie „Post your life“ oder „Begrabt mein iPhone an der Biegung des Flusses“ stehen für die medialen Einflüsse unserer Zeit. Die Jugend reagiert darauf und setzt sich damit auseinander. Sie denken, wie Brecht, über ihre Umwelt und die Zusammenhänge darin, nach. Ein Klanggedicht der Neuntklässler zeigt dies sehr schön: „Mensch pennt. Seele brennt. Sätze vergessen. Netzwerke checken. Menschen bewegen. Dreck verwesen.“ Die Glasorgel der Schüler wurde fantastisch bedient und machte der Glasharfe von Meret Becker & The Tiny Teeth in der Tat Konkurrenz.

Ausführlichere Fassung auf unserer
Homepage: www.dreigroschenheft.de

WACHE UNRUHE IN DER LUFT

Eindrücke vom zweiten Festival-Wochenende

Von *Andreas Hauff*

Die Parole auf dem Rathausplatz springt dem Auswärtigen gleich ins Gesicht: „*Brecht ins Rathaus!*“ Mutig klingt das, fast wie ein Aufruf, unverzüglich die Schlüsselzentrale kommunaler Machtausübung zu besetzen! Doch dann kommt mir der Gedanke, dass die deutschen Rat-Häuser ja längst zu Stätten der Rat-Losigkeit geworden sind, in denen vor allem darüber gestritten wird, was gestrichen wird. Schön, dass es das jährliche Brechtfestival noch gibt und weiter geben soll. Verspätet hineingeschneit in den **FESTIVAL-TALK III** im Thalia-Café, höre ich, dass die Stadt Augsburg ihren Vertrag mit Festivalleiter Joachim Lang um drei Jahre verlängern will, und dass das Theater stärker ins Programm einbezogen werden soll.

Ja, wie will man sich denn sonst auch mit einem der größten Dramatiker des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen? Nur zum Vergleich: Ein wichtiges Problem des Dessauer Kurt-Weill-Fests in den bislang 20 Jahren seiner Existenz war die langjährige Zurückhaltung des Anhaltischen Theaters. Notgedrungen verzerrte sich das Bild: Der ambitionierte Theatermann Weill trat immer wieder in den Hintergrund zugunsten des populären Songkomponisten. Ähnliches gilt für Brecht: Mit dem Lyriker Brecht lässt sich gut Musik machen, auch Lesungen und kombinierte Programme sind möglich, aber gehen wir nach der Intention des Autors, in die Öffentlichkeit zu wirken, kann Prüfstein des Festivals nur der Stückeschreiber sein. Ein wenig irritieren mich bei dem Gespräch der Moderatorin Anja Marks-Schilffarth mit Festivalleiter Lang, dem wissenschaftlichen Berater Prof. Jan Knopf und der Sopranistin Isabel Münsch die sprachlichen Girlanden, Reverenzen und Umwege. Ist das



übriggebliebenes bayrisch-schwäbisches Barock – oder der auch andernorts übliche Talk-Smalltalk? Wie sympathisch, dass am selben Tag Richard Mayr in der *Augsburger Allgemeinen* Brechts klare Sprache rühmt!

„*Brecht ins Rathaus!*“ – Es hat natürlich seinen lokalgeschichtlichen Sinn, die Veranstaltungen unter dem Motto „Brecht und die Politik“ am Sitz der städtischen Verwaltung zu konzentrieren. Für den Auswärtigen allerdings ist es reizvoller und aufschlussreicher, sich mit wechselnden Veranstaltungsorten die Stadt zu erwandern. So ein schönes altes Wiener Café wie das Thalia etwa findet man in Deutschland selten. Aber es passt eben doch nicht für alles. Beim Festival-Talk singt Isabel Münsch – mit bewusst kindlichem Timbre, sie kann auch ganz anders! – Brechts „*Bitten der Kinder*“ in der Komposition von Paul Dessau. Das Antikriegsgedicht verklingt ohne wirkliche Resonanz beim Publikum. Noch problematischer wird es bei der Folgeveranstaltung. Der Berliner Brecht-, Eisler- und Weill-Forscher Jürgen Schebera und die Kölner Sopranistin Stefanie Wüst, begleitet am Klavier von Michael Nündel, präsentieren in Live-Interpretationen und seltenen alten Tondokumenten „**WAR SONGS**“ („Kriegslieder“), die Brecht und die beiden Komponisten 1942–1945 in den USA für den Kampf gegen Nazi-Deutschland schrieben. Da heißt es nun die Ohren spitzen beim Rauschen der alten Ra-

diobeiträge und bei Wüsts subtil angelegten Interpretationen. Doch der Café-Betrieb geht weiter, die Künstler sind irritiert. Zwar gibt es schließlich zwei Servier-Pausen und eine Vortragspause, doch spätestens bei den Originaltönen aus *We will never die*, einer Gedenkveranstaltung von 1943 für die vom nationalsozialistischen Deutschland ermordeten Juden, zu der Weill die Musik beitrug, scheint mir die Veranstaltung fehl an diesem Platz. Ein klassischer Fall schlechter Absprache im Vorfeld! In der Stadtakademie im Rathaus etwa wäre es ruhig gewesen, man hätte die Texte der englischen Lieder lesbar projizieren können, und das Programm hätte einen interessanten Kontrapunkt zur dort stattfindenden Tagung **DICHTER UND LENKER** gesetzt, die mit Brecht nur sehr am Rande zu tun hatte.

Zum Thema *Diktatur und Ästhetik* hätte an diesem Freitagabend im Rahmen der Tagung der deutsch-irakische Schriftsteller Abbas Khider lesen sollen. Leider fiel die in Brechts Bistro geplante Veranstaltung aus, wie dann auch am Samstag der Vortrag *Herrschaft und Literatur im arabischen Raum*. Reizvoll wäre es gewesen, Brecht und den arabischen Frühling zusammen zu denken. Spannend sind die Vorträge von Karl-Heinz Pohl (Trier) über Mao Tse-tung als Verfasser von Gedichten und von Julian Osthuus (Dortmund) über Muammar al-Gaddafi als Essay-Autor, eher enttäuschend der Vortrag von Anke Gilleir (Löwen) über Joseph Goebbels' Inszenierungen von Literatur und Staat. Gilleir verfängt sich nach meinem Eindruck zu stark im literaturwissenschaftlichen Fachdiskurs, anstatt ein wenig Licht zu werfen auf die fatale Ästhetisierung von Politik durch Faschismus und Nationalsozialismus, mit der die Linke spätestens ab 1930 zu kämpfen hatte.

Der neue alte Brecht war die für Sonntag geplante Gesprächsrunde im Rathaus mit Manfred Wekwerth, Renate Richter und Joachim Lang betitelt. Dass auch diese Veranstaltung

ersatzlos ausfiel, fand ich besonders ärgerlich, denn mit dem ebenfalls abgesagten Gastspiel von Marianne Faithful platzte mehr als die Hälfte meines geplanten Programms.

Immerhin kam wenigstens für Marianne Faithfull ein Ersatz in den Goldenen Saal: **MERET BECKER & The Tiny Teeth** präsentieren ein eigenartiges Varieté-Programm mit einigen szenischen Skurrilitäten, die in den hinteren Reihen nur teilweise zu sehen sind, und französischen und deutschen Liedern in schönen Kompositionen und Arrangements von Ben Jeger, bestimmt für wechselnde Besetzungen mit Cello (Chloe Miller), Klavier und der seltenen Glasharfe (Ben Jeger selbst), mit Gitarre und Banjo (Buddy Sacher), Blasinstrumenten und Perkussion (beides Peter Wilmanns). Die Grundstimmung der Musik schwankt zwischen melancholisch bis traurig und grotesk bis skurril. (Typisch für letzteres ist der Auftritt eines mannsgroßen weißen Plüschkaninchens mit einem Kinderklavier.) Becker selbst singt die französischen Lieder mit angenehm sonorer Altstimme, während sie bei den deutschen Nummern zumeist in einen affektierten Sopran-Tonfall gerät, der zwischen Kinderstimme und exaltierter Bühnensprache schwankt. Ganz am Ende gibt es als „Sandmännchen“ Brechts und Eislers *Kinderhymne*. Becker verabschiedet sich mit „*Träumt süß*.“ Ein Abend nicht ohne Zauber, aber weit weg von Brecht.

Wenigstens in der **ELEFANTENRUNDE** geht es stärker zur und um die Sache. Nach den Lokalpolitikern ist nun die überregionale Polit-Prominenz dran mit einer Diskussionsrunde über *Kunst und Politik: Brechts politisches Erbe*. Moderator Andreas Bönnte, Philosophie-Professor in München, entlockt seinen Gästen eine ganze Palette von Gründen, sich mit Brecht zu beschäftigen. Claudia Roth, Bundesvorsitzende der Grünen und Abgeordnete für den Wahlkreis Augsburg, erinnert sich noch an *Mutter Courage*, die sie mit 10 Jahren in Ulm sah. Sie, die

ehemalige Managerin der Rockband Ton-Steine-Scherben, rühmt Augsburgs Generalmusikdirektor Dirk Kaftan wegen seiner *Mahagonny*-Dirigats und sagt über Brecht: „Seine Liebesgedichte sind einfach grandios.“ Auch der *Ozeanflug* habe sie sehr beeindruckt, da finde sie Fragen wie diese: „Wie entsteht Fortschritt? Brauche ich Glück, um anzukommen, oder muss ich besonders gut vorbereitet sein?“ Fernsehmoderator Michel Friedman, der seine ersten neun Jahre in Paris verbrachte, hat von dort den Eindruck mitgenommen, dass politisches Engagement von Künstlern zur Normalität gehört. Von Brechts Bühnenwerken bewundert er besonders die *Dreigroschenoper* und den *Kaukasischen Kreidekreis* als „große Texte“. Thomas Goppel (CSU), langjähriger bayerischer Kultusminister und derzeit Präsident des bayerischen Landesmusikrates, schätzt – wohl nicht nur von Amts wegen – die vielfältigen Verbindungen, die Brechts Texte mit Musik eingehen. Brecht Sorge auch heute noch für Zündstoff und gebe ihm die Möglichkeit, in Reibung und Widerspruch seine eigene Position zu entwickeln.

Gregor Gysi, Fraktionsvorsitzender der Linken im Deutschen Bundestag, begegnete Brecht schon in seinem kunst- und literaturinteressierten Elternhaus und stellte schnell fest, dass es Widersprüche gab zwischen den Texten des Stückeschreibers und der offiziellen Politik in der DDR. Brecht sei „ein genialer Künstler, weil er genial vereinfachen kann“. Nach der Wende habe sich im Osten niemand mehr für Brecht interessiert, aber nachdem sich nun der Kapitalismus „von seiner anderen Seite“ zeige, werde wieder mehr Marx und mehr Brecht gelesen. „Wir haben – selbst in der Eifel – eine ganz kapitalismuskritische Stimmung“, sagte Gysi, nicht ohne hinzuzufügen, man dürfe diese nicht mit einer antikapitalistischen Stimmung verwechseln. (Erwähnt er die Eifel, weil sie – von Berlin aus gesehen – noch hinter Bonn liegt? Oder weiß er gar, dass das „Rote Haus“ in Monschau nichts anders war als das Patrizierhaus

des Tuchfabrikanten Scheibler?) Sebastian Nerz, 28-jähriger Bundesvorsitzender der Piratenpartei, hat Brecht als Pflichtlektüre im baden-württembergischen Deutschunterricht erlebt, das sei „nicht unbedingt die beste Methode“. Sehr beeindruckt habe ihn allerdings das Gedicht zum 17. Juni 1953. Gysi ergänzt dazu, eben dieses Gedichtes wegen habe es keine Brecht-Gesamtausgabe in der DDR gegeben. Julian Nida-Rümelin, Philosophie-Professor in München und 2001/2002 Kulturstaatsminister unter Gerhard Schröder, erinnert sich, wie er 1973 als Gymnasiast Brecht (*Der gute Mensch von Sezuan*) mit Günter Grass (*Die Plebejer proben den Aufstand*) verglich. In Grass habe er damals den besseren politischen Kopf, in Brecht den besseren Dichter gesehen – eine Wertung, zu der er heute noch stehen könne. Dichter hätten kein Privileg auf das bessere politische Urteil, und Brecht sei für ihn eine faszinierende, aber auch beunruhigende Figur. Bei Brecht finde er auch die Quintessenz wieder, die sein Vater, der Bildhauer Rolf Nida-Rümelin, aus der NS-Zeit zog: „*Pathos und Kunst gehen nicht zusammen.*“

Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommt es zu kleinen unterhaltsamen Scharmützeln zwischen Thomas Goppel einerseits, Michel Friedman und Gregor Gysi andererseits. Leichte Unruhe löst auch Sebastian Nerz' wohl spontan gefasste Idee aus, die Theater-Intendanten sollten nicht von der Politik bestimmt, sondern von der Belegschaft gewählt werden. Dann aber nimmt das Gespräch noch einmal Fahrt auf in Richtung Kulturpolitik. Claudia Roth nennt Kultur „Investition in die Bildung“. Nida-Rümelin sagt: „Die Prioritäten in Deutschland müssen bei Bildung, Wissenschaft und Kultur liegen.“ Er erinnert, dass für den großen antiken Philosophen Platon Bildung bei Sport und Musik beginne. „Das sind die am meisten vernachlässigten Bereiche an den Schulen.“ Gysi sekundiert: „Wir brauchen einen Paradigmenwechsel, weil wir nicht zukunftsfähig sind.“ Während Nerz den tap-



BRECHT ALS POLITIKUM, BRECHT AUS POLITIKERSICHT: Es diskutierten Gregor Gysi, Julian Nida-Rümelin, Sebastian Nerz, Moderator Andreas Bönnte, Michel Friedman, Claudia Roth und Thomas Goppel. Großen Beifall erhielt Gregor Gysi für seinen Vorschlag, „ruhig mal ein Denkmal“ für Brecht in Augsburg aufzustellen.

feren Ritter gegen das Establishment spielt und den Gegensatz zwischen Subkultur und Mainstream betont, sieht der Rest des Podiums die Kultur überhaupt in der Defensive. „Wie viel Stunden bekommen Kinder in Musik, Bildender Kunst, Literatur?“ fragt Friedman und setzt hinzu: „Aber wie viele Eltern würden auch die noch zugunsten der Naturwissenschaften streichen?“ Goppel sieht es eher so, dass die natur- und geisteswissenschaftlichen Fächer gemeinsam die künstlerischen, die doch „die andere Hälfte des Lebens“ ausmachen, in die Defensive drängen. Nach 90 Minuten lebhaften Gesprächs macht Moderator Bönnte „den Sack zu, bevor ihn wieder jemand aufmacht.“ Ein paar gute Argumente für den so einvernehmlich beschworenen Paradigmenwechsel hätte ich allerdings gerne noch gehört.

Den Abschluss des Samstagsabend machen die *Abenteurer mit kühnen Wesen*, Folge 2, im Oberen Fletz des Rathauses. Bis kurz vor 1:00 h, als ich erschöpft aufgabe, habe ich allerdings keinen der angekündigten Namen entdeckt, stattdessen aber mit dem Sprech-Duo **GROSSRAUMDICHTEN** (Pauline Füg und Tobias Heyel) zwei Poetry-Slammer erlebt, die ganz bewusst mit Sprache umgehen, wenn sie alltägliche Erfahrungen, Eindrü-

cke und Einsichten in Worte witzig oder nachdenklich in Worte fassen. Sie sprechen allein, synchron oder versetzt, und darunter liegen rhythmische Pulsationen aus dem Computer wie ein barocker Generalbass. Bei der in Augsburg sehr beliebten Kemptener Formation **RAINER VON VIELEN** steigert sich das Programmbuch in einen hymnischen Werbetext, der immerhin stilistische Bezugspunkte nennt: „Auf ihrem neuen Album ‚Milch & Honig‘ schweift der Blick vom Allgäu aus in die Welt und vereinbart scheinbare Widersprüchlichkeiten wie Tuba und Quetschkommode mit Stromgitarren, tibetanischen Obertongesang mit Clubbeats, Volksliedertum mit Revolutionsreimen. Man mag es Zen-Metal, Teufels-Hop, Breitband-Minimalismus oder LoFi-Glam nennen – oder schlicht: Bastard-Pop.“ Was soll man da hinzuzufügen – außer dass ein guter Teil der Texte nicht zu verstehen ist, dass aber die Energie, die diese Musik trägt, unzweifelhaft aus diesen Texten in deutscher Sprache kommt. Wenn die vier Musiker aus dem Allgäu singen, sind es der Inhalt und der Affekt der Lieder, die in Bewegung umschlagen und den Hörern in die Beine fahren. „Tanz die Revolution!“ singt Rainer von Vielen, und die jungen Leute tanzen. Eine wache Unruhe liegt in der Luft.

BEGEGNUNGEN MIT BRECHT (5)

Unsere Serie mit Erinnerungen ergänzt den von Erdmut Wizisla herausgegebenen Band „Begegnungen mit Bertolt Brecht“ (Lehmstedt Verlag Leipzig, 2009). Wir bringen Fundstücke aus dem Archiv, die keine Aufnahme gefunden haben, und wir drucken Texte nach, die bereits publiziert worden sind, aber zu wenig Beachtung fanden. Der Herausgeber, der die Texte vorschlägt, führt kurz in sie ein.

Edith Anderson (1915–1999), geboren in New York, war ausgebildete Englischlehrerin und arbeitete als Kulturredakteurin beim *Daily Worker*, als sie den emigrierten kommunistischen Schriftsteller Max Schroeder kennenlernte. Zwei Jahre nach der Eheschließung folgte sie ihrem Mann nach Deutschland. Schroeder war Cheflektor des Aufbau-Verlags, Edith Anderson arbeitete als freiberufliche Schriftstellerin, Journalistin und Übersetzerin, unter anderem übersetzte sie Gedichte Brechts. Zu ihren Büchern gehören der Roman „Gelbes Licht“ (1948), die Erzählungen „Leckerbissen für Dr. Faustus“ (1966) und „Der Beobachter sieht nichts. Ein Tagebuch zweier Welten“ (1972). Die Autorin nennt sich eine „Plebejerin aus der New Yorker Ostbronx, Arbeiterin, respektlose Demokratin, Unwissende und Wahrheitssuchende“. Der hier abgedruckte Text ist ein Auszug aus Edith Andersons Erinnerungen, einem der schönsten und schmerzlichsten Bücher über das geistige Leben der Nachkriegszeit in Berlin. Wie gut Edith Anderson über Brecht informiert war, zeigt ihr am 15. August 1956 geschriebener Nachruf, ein Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Mainstream*. Auf ihre Frage, warum Brecht nur noch einmal pro Woche aus Buckow nach Berlin komme, hätten seine Mitarbeiter ihr gesagt, er sei einfach nur schrecklich müde, müde von lebenslanger intensiver Arbeit. Und sie erzählt, dass Brecht seinem letzten Brief an Max Schroeder, in dem er ihn bittet, rasch gesund zu werden, eine Flasche Champagner beigefügt hätte. (EW)



Edith Anderson: Wie ich Brecht „Henry Martin“ vorsang

Im November 1949 nahm mich Max mit in die Premiere von Brechts Komödie „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, die Geschichte eines finnischen Großgrundbesitzers, der, wenn besoffen, liebenswürdig und großzügig ist, aber nüchtern ein skrupelloser Schuft. Während einer Szene wunderte ich mich sehr, als ich hinter der Bühne einen Bariton die Melodie einer schottischen Ballade singen hörte, die ich gut kannte. Er sang natürlich deutsch und einen völlig anderen Text, einen, der von Brecht war. Das Programmheft nannte das Lied „Die Ballade vom Förster und der lieblichen Gräfin“.

Ein einziges Mal hatte ich Brecht aus der Nähe gesehen – ich kann es kaum eine „Begegnung“ nennen –, und zwar im Sommer des vorangegangenen Jahres in Groß Glienicke, wo die Uhses wohnten. Es waren so viele Berühmtheiten eingeladen, daß auch noch das Nachbarhaus der Uhses, das von Kantorowicz und Friedl für den Sommer gemietet worden war, mitbenutzt wurde. Im Wohnzimmer von Kantorowicz frag-

te mich Helene Weigel, ob ich zufällig das Lied „Henry Martin“ kennen würde, man hätte ihr gesagt, daß ich eine Menge englischer Volkslieder kenne. Als ich sagte, daß ich es kenne, war sie sehr erfreut und fragte, ob ich es Brecht vorsingen würde.

Er saß in einem Holzstuhl, dessen Rückenlehne über seinen kurzgeschorenen Römerkopf hinausragte. Er sah gelangweilt aus und von der Hitze ziemlich zerknautscht in einer blauen chinesischen Baumwolljacke, die bis zum Kinn zugeknöpft war. Er trug nur solche Jacken, niemals ein Oberhemd.

„Sie kann ‚Henry Martin‘ singen“, sagte sie zu ihm und forderte mich auf: „Na los, fang an.“ Verlegen wegen der Ehre, wagte ich nicht zu fragen, was das sollte, sondern sang die erste Strophe in meinem scharfen Country-Sopran. „Weiter“, ermunterte sie mich, und so sang ich es bis zu Ende, während Brecht bewegungslos zusammengesunken in seinem Stuhl saß und mich durch stahlumranderte Brillengläser mit so etwas wie einem kryptischen Lächeln bedachte. Vielleicht sahen seine dünnen Lippen in entspanntem Zustand immer so aus.

Ein wenig später war ich für Augenblicke verwirrt, als ich in der Eingangshalle noch einen Mann sah, der eine ebensolche bis zum Kinn zugeknöpfte chinesische Arbeitsjacke trug. In sklavischer Heldenverehrung trug auch er sein Haar kurzgeschoren. Er sah mich mit einem unbestimmten Gesichtsausdruck an, als wären wir einander schon vorgestellt worden und ich müßte jetzt etwas sagen, aber ich war verwirrt und ging weiter auf mein Ziel zu, die Toilette.

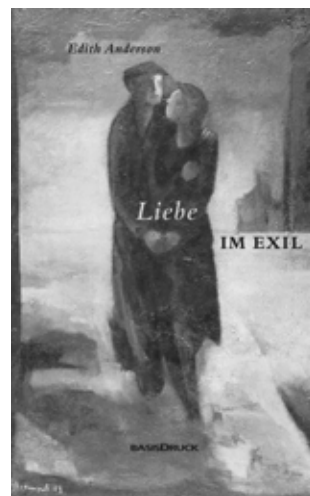
Zuerst vermutete ich, daß Brecht die Melodie so perfekt behalten hatte und sie anderntags fehlerlos dem Komponisten wiedergeben konnte, der im Programmheft von „Puntila“ genannt war. Musikalisch wie er war, könnte er es getan haben; aber im Verlauf der Vorstellung von „Puntila“

dämmerte es mir, daß die Brecht-Imitation, der ich in Kantorowicz' Halle begegnet war, der Komponist Paul Dessau gewesen sein mußte, der unbemerkt in irgendeiner Ecke gestanden und die Melodie in sein geistiges Notizbuch geschrieben hatte.

„Der traut sich was, zu behaupten, er habe die Melodie komponiert“, sagte ich zu Max. Der zuckte mit den Schultern; er sah nichts Unrechtes darin, wenn Künstler klauten, solange es niemandem schadete, aber die Menschheit reicher machte. Brecht hatte geklaut, Shakespeare hatte geklaut.

Aber wir hatten beide das Programmheft nicht genau gelesen. Nur „Puntilas Lied“ wurde Dessau zugeschrieben und nicht die schottische Ballade.

Edith Anderson: Liebe im Exil. Erinnerungen einer amerikanischen Schriftstellerin an das Leben im Berlin der Nachkriegszeit. Hrsg. v. Cornelia Schroeder. Übersetzt von Christa und Clemens Tragelehn. Mitarbeit: Rosemarie Heise. Berlin: BasisDruck, 2007, S. 215–216. Die amerikanische Originalausgabe wurde 1999 publiziert. Der Auszug erscheint mit freundlicher Genehmigung des BasisDruck Verlags, dem wir auch für die Abbildungen danken.



MIT SIGISMUND VON RADECKI IN DIE „DREIGROSCHENOPER“

Von Dirk-Gerd Erpenbeck



In der Serie „Begegnungen mit Brecht“ wurde nach langen Pausenjahren auf die „Erinnerungen an Brecht“ von Sigismund von Radecki durch Wiederabdruck hingewiesen, was erfreulich ist.¹ Dort wurde Radecki zum „Nobody in der Brecht-Literatur“ erklärt; seine Begegnungen mit ihm wären kaum intensiv gewesen; vieles stamme aus zweiter Hand, sei daher – oder auch ohnehin – „kaum glaubhaft“. Dennoch meinte der Herausgeber Erdmut Wizisla, durch den „Brecht-Kritiker“ Radecki noch etwas „Überraschendes“ wiederentdeckt zu haben. Damit jedoch alles seine erwünschte Ordnung behält, wird der Leser in der Einleitung noch durch die kräftige

(Schauspieler-) Schelte von Helene Weigel über Radecki und seine „Erinnerungen“ in Spur gebracht.² Radecki als Übersetzer – ja, aber zu der fraglichen Zeit war es nicht die russische Literatur, sondern Radecki stand in direktem Kontakt mit dem Engländer Hilaire Belloc, von dem er zahlreiche Kurz- und Langtexte in Arbeit hatte. Bellocs „Path to Rome“ (1902) steht im Hintergrund, wenn Radecki, wie viele Schriftsteller der späten Weimarer Zeit, die intellektuell auftauchende und als existenziell empfundene „K-Frage“, Katholik oder Kommunist, zu beantworten versuchte. Radecki und Brecht wählten unterschiedliche Positionen: Der eine folgte Cardinal John Henry Newman und seiner „Grammar of Assent“, der andere Karl Marx und dessen Schriften. Diese klar unterschiedlichen Wege liegen dem zu Grunde, was Wizisla in seiner Einleitung als „politische Differenzen“ zwischen den beiden Männern benennt. „Legebildung“ wegen vermeintlicher Priorität als neuerlicher Villon-Entdecker? – Eher nicht: Bereits in einem Brief vom 19.8.1924 schreibt eine Verwandte, dass Radecki Villon übersetzt habe.³ Auch bei anderen Aspekten scheint mir, dass damals viele menschliche und berufliche Beziehungen zwischen Brecht und Radecki noch erfrischend offen und in Fluss waren und sich erst später manche Verengung und Verfestigung („man into monument“) herausbildete.

Als Schauspieler in der „Dreigroschenoper“

Es ist weitgehend unbekannt, dass der Schriftsteller Sigismund von Radecki (1891–1970) zeitweilig als Aushilfs-Schauspieler bei den Aufführungen der „Dreigroschenoper“ 1928 mitgewirkt hat und dass seine Porträtzeichnungen von mehreren

1 Dreigroschenheft 18/4 (2011), S. 33–38; Wiederabdruck aus: Sigismund von Radecki, *Gesichtspunkte*, Köln: Hegner 1964, S. 80–88.

2 Vgl. den Auszug aus Weigels Kommentar zur Erstveröffentlichung der „Erinnerungen“ in einem Brief an Siegfried Unseld v. 5.3.1964.

3 Bisheriger Ersthinweis für Radecki in: Villon: *Balade von den Damen vergangener Zeit*, *Neue Schweizer Rundschau* 21 (1928), S. 761.

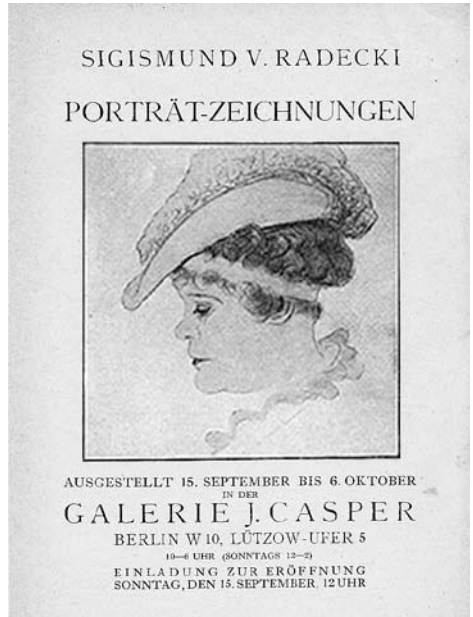


Die Schauspielerin Rosa Valetti (1878–1937)
(Foto: Kabarett-Archiv)

Mitgliedern des Ensembles darin ihren Ursprung haben.

Als seit dem 31.8.1928 mit der Uraufführung im Theater am Schiffbauerdamm eine lange Zeit von erfolgreichen Wiederholungen begann, war Radecki nicht unter den Schauspielern; auf dem Theaterzettel erschien er nicht – anders als bei Lotte Lenya sicherlich kein Versehen. Seine Zugehörigkeit begann erst durch einen unvermuteten Anruf („Wollen Sie für den Schauspieler X. einspringen?“), als man einen Ersatzmann für einen ausgeschiedenen Schauspieler für die Sprechrolle des Pastor Kimball suchte. Der Wechseltermin muss recht früh gewesen sein, denn bereits in der ersten Nummer⁴ der von dem Dramaturgen Heinrich

4 *Das Stichwort* Nr.1 (September-Dezember 1928), Zeitung des Theaters am Schiffbauerdamm, Redaktion: Heinrich Fischer: „Grüß Gott, Doktor“. – Diese Anekdote wurde auch aufgenommen in Radeckis Anekdotensammlung *Die Rose und der Ziegelstein* (Berlin: Rowohlt 1938, S. 200), später überarbeitet



Titelseite der „Einladung“, vermutlich mit dem Porträt von Rosa Valetti

Fischer betreuten Theaterzeitung *Das Stichwort* erschien eine von Radecki abgezeichnete Kurzanekdote zum „Feuilletonisten S.v.R.“, die auf diese Rollenübernahme, wenn auch verklausuliert, hinweist. Zu vermerken ist auch, dass Anfang Oktober 1928 Verhandlungen zwischen Aufricht sowie Heinrich Fischer und Karl Kraus liefen, um eine Aufführung von Kraus’ „Die Unüberwindlichen“ in Berlin zu erreichen; Radecki war bei diesen Gesprächen dabei.⁵

Sein Name, mit Rolle, erscheint jedoch auf einem späteren Programmzettel: „Reverend Kimball: Sigism. v. Radecki“.⁶ Das zufällige Engagement fasste er in die knappe Form:

zu *Das ABC des Lachens*, Hamburg: Rowohlt 1953, S. 232. – Nachrichten aus dem Kösel-Verlag: *Sonderheft Heinrich Fischer*. München 1971, S. 13.

5 Zwei Postkarten von Heinrich Fischer, Berlin, an Ludwig Münz, Wien, mit Unterschriften von Margot Aufricht, Karl Kraus und Sigismund von Radecki, vgl. Wien: WienBibliothek: Handschriftenabteilung: H.I.N. 216609 und H.I.N. 216610 (vom 4.10.1928).
6 Werner Hecht (Hg.): *Alles was Brecht ist*, Frankfurt:



Fild, einer von Peachums Bettlern . . .	Heinrich Gottlieb
Smith, Konstabler	Werner Kepich
Reverend Kimball	Sigism. v. Radecki
	Kuffner
Huren	Jekels
	Helmke
	Kliesch
	Seemann
	Nitschmann
Bettler	Ritter
	Heimsoth u. a.
Banditen, Huren, Bettler, Konstabler, Volk.	
«Ort der Handlung: London.»	
Eine kleine Pause nach dem 3. Bild.	
Große Pause nach dem 6. Bild.	
Die Walzen des Leierkastens wurden hergestellt in der Fabrik Bacigalupo.	

es, den Patzer und die Lücke unbemerkt durchgehen zu lassen.

Anfänglich unterließ Radecki in seinem „Lampenfieber“-Text eine direkte Nennung des Brecht-Stückes; der Titel ist jedoch unschwer zu erschließen durch mehrfache Wendungen, u.a. „Es war eine Räuberhochzeit, und der Gast der Polizeipräsident.“ Erst nach dem Kriege fügte Radecki bei seinen Wiederabdrucken von „Lampenfieber“ (seit

Das Theaterprogramm für die „Dreigroschenoper“ mit Radecki als „Reverend Kimball“

„Und dann spielte ich es an die hundertmal.“

Eine erheblich detailliertere Sicht auf das so erfolgreiche Stück gibt Radecki jedoch in der in mehreren Varianten vorliegenden Szene „Lampenfieber“, in der er die psychologischen Nöte seines ersten Theaterauftritts nach fünf bühnenfreien Jahren einzufangen versucht.⁷ Dass parallel zu seinen eigenen Anspannungen bei seinem Kurzauftritt auch noch eine nur durch riskante Improvisation zu überwindende weitere Schauspielerschwäche dargestellt wird, macht den Text auch theatergeschichtlich interessant: Wegen starker Grippe musste eine Darstellerin, ohne Vorwarnung des Inspizienten, einen vielminütigen Song ausfallen lassen (ein Lied, das „mit seinem Drum und Dran zehn Spielminuten dauerte“, nämlich die von Lotte Lenya zu singende Ballade der „Seeräuber-Jenny“ (1. Akt, 2. Szene). Dadurch verrutschte der Zeitplan der nachfolgenden Auftritte, und nur durch geschicktes Agieren des Ensembles gelang

1957) einen eindeutigen Verweis auf das bis dahin unbenannte Theaterstück ein. In dieser ergänzten und revidierten Fassung erschien es dann im Sammelband *Im Vorübergehen*.⁸

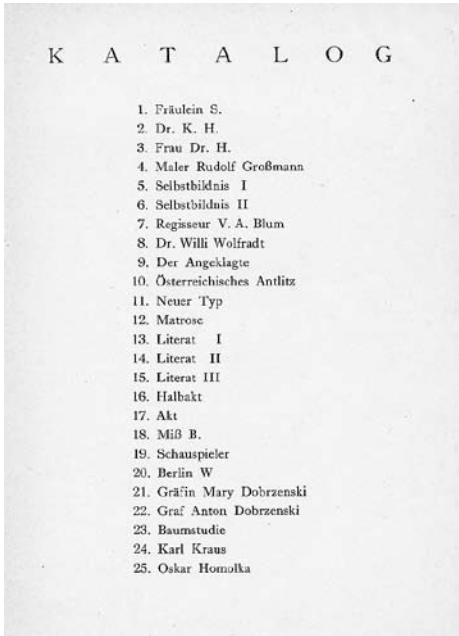
Dagegen ist Radeckis Auftreten in „Happy End“ weitgehend bekannt; erstmalig erscheint 1937 ein Hinweis in der Skizze „Wasserzauber“ in dem Sammelband⁹ *Nebenbei bemerkt*, wo am Ende ein kurzer Auszug aus dem Song „Surabaya Johnny“ („Du sagtest, so wahr ich hier steh“) angeführt wird, jedoch ohne Hinweis auf Brecht oder „Happy End“, aber für zahlreiche damalige Leser durchaus noch in Erinnerung, und daher auch erkennbar. Ausführlicher schreibt er zu dem Stück jedoch in seinen „Erinnerungen an Brecht“ (1964), vor allem zu der schwierigen Genese der Bühnenfassung, wo die Rollen „etwas Fluktuierendes bekamen“, und Radeckis Rolle als Heilsarmeeoffizier „immer größer und größer, während die eines später bekannt gewor-

Suhrkamp 1997, S. 48: Abdruck des Programmzettels.

7 Erstmals in Buchform erschienen in: *Wie kommt das zu dem*, Stuttgart: Rowohlt 1942, S. 236–241, ohne Nennung des Theaterstückes.

8 *Im Vorübergehen*, München: Kösel 1959, S. 104: „im Stück, der *Dreigroschenoper*“. – Jedoch erschien unter dem abgewandelten Titel „Auftritt mit gewissen Hindernissen“ eine noch unveränderte Fassung in der Zeitung *Der Tag* (März 1957), S. 5.

9 *Nebenbei bemerkt*, Berlin: Rowohlt 1937, S. 151–157; der Song: S. 157.



Werkliste A: Wiener und Berliner Themen und Personen



Werkliste B: Aus dem Zyklus „Dreigroschenoper“

denen Filmschauspielers¹⁰ immer kleiner wurde“. Wie bei der „Dreigroschenoper“ lassen sich aber auch weitere Hinweise zu „Happy End“ anführen. Sie stammen alle aus dem Briefwechsel¹¹ Radeckis mit Gräfin Mary Dobrzensky¹² (1889–1970), die er verschiedentlich während seiner Wiener Jahre¹³ (1924/26) getroffen hatte, und deren Gast er auf Schloss Pottenstein in Böhmen für einen Sommermonat 1929 war. Zurück

in Berlin schrieb er von den laufenden Proben („es wird gedichtet, getratscht, gelacht, gezankt“), während deren er sich „durch stilles Beiseitesitzen mit Bleistift und Skizzenbuch tröste“ und am Katalog zu seiner Ausstellung arbeite. Wenig später teilte er ihr Kurzpassagen der schönsten Songs mit („beim Aufwachen höre ich in der Phantasia den Bilbao-Song“).

10 Wahrscheinlich Peter Lorre oder Theo Lingen.

11 Die Kenntnis dieser Briefe verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. Friedrich Pfäfflin, Marbach.

12 Im abgebildeten „Katalog“ ist sie unter Nr. 21 angeführt.

13 Radecki hielt sich damals für zwei Jahre in Wien auf und war engstens in die Vorbereitungen zur Nominierung von Karl Kraus für den literarischen Nobelpreis eingebunden; er bearbeitete z.B. den gesamten vorbereitenden Schriftwechsel und auch die nach Stockholm gesandte Laudatio stammte von ihm, vgl. Dirk-Gerd Erpenbeck: Der lange Brand der „Fackel“. Sigismund von Radecki und Karl Kraus, in: *Baltische Ahnen- und Stammtafeln* 50 (2008), S. 33–45.

Die Porträtausstellung 1929

Nachdem Radecki über seine Teilnahme als Schauspieler an der „Dreigroschenoper“ und seine Porträtardstellungen erstmals 1953 offen berichtet hatte, wurde das, und nur das, immer wieder unverändert fortgeschrieben. Obwohl also vielfach in der Literatur zu Radecki erwähnt, gab es bisher keinen tatsächlichen Nachweis für seine Porträtausstellung. Da Radecki nahezu seine gesamte Bibliothek und sein Archiv bei

seiner Flucht von Mellenthin auf Usedom 1945 verloren hatte, hatte er selbst auch keinen materiellen Zugriff auf zugehörige Unterlagen. Die spätere Suche der Nachlassverwalterin Ruth Weilandt (1923–2005) durch Anschreiben an verschiedenste Personen blieb erfolglos, auch bei der kenntnisreichen Gertrud Jahn, geb. Kirmse, die mit Radecki seit 1925 befreundet war. Diese erinnerte sich jedoch: „Es waren durchweg etwa lebensgroße Bleistiftzeichnungen.“¹⁴ Selbst eine Anfrage bei dem Kunstkritiker Willi Wolfradt (1892–1988), der direkt mit der damaligen Ausstellung verbunden war, ergab keine weiterführenden inhaltlichen Hinweise. Die Porträts waren und blieben „Lost Art“. Und so kam es, dass in einer breiten Übersicht über sog. dichterische Doppelbegabungen bei Radecki einzig die von Ruth Weilandt zur Verfügung gestellten zwei Belege („Selbstporträt“ und die Klecksographie „Die Betrunkenen“) erwähnt und abgebildet werden konnten.¹⁵

Den bisher ersten Hinweis auf Radeckis aktives Interesse an Personenzeichnungen außerhalb seines Familienkreises kann man in einem Brief (1920) an seine Schwester Eva von Radecki finden: „Ich war vorher bei Else Lasker Schüler gewesen, um ihr mein Kraus-Bild (aus dem Gedächtnis gezeichnet) zu zeigen.“¹⁶ Recht ausführlich

14 Brief Jahns an Ruth Weilandt v. 8.9.1974. Darin spricht sie auch von einem Porträt Radeckis für den Rezitator Ludwig Wüllner, über das anderweitig nichts bekannt ist; es sei ebenfalls verloren.

15 Kurt Böttcher, Johannes Mittenzwei, *Dichter als Maler*, Stuttgart: Kohlhammer 1980, S. 291–293. Abb. der Klecksographie auch unter www.physiologus.de/betrunkenen.htm. Erstmals erschienen in: Homunculus (d.i. Sigismund von Radecki): Schnelle und gründliche Anweisung zum Klecksographieren, in: *Die Lesestunde*, August 1935, S. 261: „Die Betrunkenen“; wiederabgedruckt in: *Die Neue Zeitung* Nr. 233, S. 4 v. 3.10.1952; hier als Erinnerung an einen Besuch des Münchener Oktoberfestes. Radecki schickte den Bogen in einem Brief v. 14.12.1936 an den mit ihm befreundeten Münchener Bibliothekar Max Stefl (1888–1973).

16 Brief Radeckis: Berlin, 12.6.1920. – Karl Kraus war Anfang Juni 1920 zu Lesungen in Berlin; Radecki hatte ihn dort erstmalig persönlich getroffen. Zu den

hat Radecki sich zu seinen „erstaunlichen Entdeckungen“ als Porträtzeichner in seinem Essay „Dein Gesicht“ geäußert, jedoch ohne den geringsten Hinweis auf die hier vorzustellenden Porträts.¹⁷ Erst in seinen kurzen autobiographischen Anmerkungen aus der Nachkriegszeit erwähnt er dann, jedoch ohne jede thematische Eingrenzung, dass „er eine Ausstellung von 62 Porträtzeichnungen veranstaltete“.¹⁸ Einem Zufall ist es nun zu verdanken, dass sich in einem Nachlass – bisher als Unikat – an völlig unerwarteter Stelle ein Prospekt zur Porträtausstellung Radeckis von 1929 finden ließ.¹⁹

Mit einem kleinen Falblatt (13×18 cm) als „Einladung zur Eröffnung“ wurde für die Ausstellung „Sigismund von Radecki: Porträt-Zeichnungen“ in der Galerie J. Casper (Berlin, Lützow-Ufer 5)²⁰ vom 15.9.–6.10.1929 geworben. Es enthielt ein Vorwort von Willi Wolfradt²¹ und einen „Katalog“ von 41 Werken (Personennamen und Sachtitel), darin als zweiten Teil Porträts

Beziehungen zwischen Radecki und Else Lasker-Schüler vgl. Dirk-Gerd Erpenbeck: Zwei Porträts, in: *Jahrbuch des baltischen Deutschland* 54 (2007), S. 190–193.

17 „Dein Gesicht“, in: *Die Welt in der Tasche*. Leipzig: Hegner 1939, S. 21–26.

18 *Rückblick auf meine Zukunft*. Stuttgart: Reclam 1953, Nachwort, S. 77. – Seitdem ist die Anzahl (62) „fest“ geblieben und unverändert fortgeschrieben worden. Über die im „Katalog“ gezählten 41 Arbeiten hinaus fehlen für die 21 weiteren Zeichnungen bisher jegliche Angaben. – Ein allgemeiner Hinweis auf seine Porträtzeichnungen erschien bereits in einem Artikel zu seinem 60. Geburtstag in: *Baltische Briefe* 11 (1951), S. 7.

19 Enthalten im (Teil-)Nachlass des mit Radecki befreundeten späteren Bankdirektors Dr. Franz Elsen (1906–1980), aus dem mir freundlicherweise dessen Sohn, Herr Dr. Michael Elsen, das Exemplar zur Verfügung stellte. Auch von Franz Elsen hat Radecki eine Porträtzeichnung (1941) angefertigt.

20 Radecki erwähnt diese Galerie in dem Text „Das Schaufenster“, wo er – eher nebenbei – von der „Besitzerin“ der Galerie spricht, vgl. *Wie ich glaube*. Köln: Hegner 1953, S. 239f.: „Ich stellte einmal meine Zeichnungen in einem eleganten Kunstsalon aus.“

21 Im „Katalog“ unter Nr. 8 angeführt.

„Aus dem Zyklus *Dreigroschenoper*“ (16 Personen). Die Präsentation war auch als Verkaufsausstellung gedacht („Die Zeichnungen sind verkäuflich.“) und zugleich Offerte für mögliche Interessenten („Porträt-Aufträge werden entgegengenommen.“). Der Kunstkritiker Wolfradt, später lange Jahre Cheflektor beim Rowohlt-Verlag, damals mit Radecki befreundet, schrieb auch einen Kurzhinweis für die Kunstzeitschrift *Der Cicerone*, wo er die „die ersten Arbeiten eines Autodidakten“, dessen „Treffkraft und technisch mannigfache Prägnanz“ und seine „natürliche Virtuosität der physiognomischen Erfassung“ hervorhebt.²² In seinem Brief (17.6.1974) an Radeckis Nachlassverwalterin Weilandt erinnerte er sich: „Es ist schon richtig, dass ich seinerzeit meine Verbindungen zu den Berliner Kunstgalerien gern genutzt habe, um dem Freund Gelegenheit zur Ausstellung zu verschaffen.“²³ Aber alles wäre verloren gegangen, sowohl bei ihm selbst als auch bei anderen, so dass er nicht sagen könne, wer „das eine oder andere Blatt bewahrt“ hätte. Ob die Ausstellung vielleicht angesprochen wurde, als sich Radecki mit Wolfradt und Peter Möhring (Gan)²⁴ 1967 im Alster-Café in Hamburg nach langen Jahren von Emigration und Krieg wiedersahen, ist unklar. Nur ein Foto mit den drei Freunden aus den späten Jahren der Weimarer Republik hat sich darüber erhalten.

Im Katalog „Aus dem Zyklus *Dreigroschenoper*“ werden 15 Personennamen angeführt, dazu unspezifisch eine „Bettlertype“. Die Leitungsgruppe (Aufricht, Brecht, Fischer, Vambéry) ist vollständig; die Musik fehlt dagegen. Auffällig ist, dass Rosa Valetti als

22 *Der Cicerone* 21 (1929), Heft 19, S. 553f., frdl. Mitteilung von Herrn Andreas Hansen, Berlin.

23 Willi Wolfradt an Ruth Weilandt, Münster: Westfälisches Literaturarchiv. LWL-Archivamt für Westfalen: Nr. 1011: NL Sigismund von Radecki: Jahrgangsordner Weilandt 1974.

24 1894–1974; seit 1938 in der Emigration, kehrte erst 1958 nach Deutschland zurück. Im Nachlass Radecki befinden sich mehrere von Peter Gans (Nachkriegs-) Schriften; auch einige Briefe haben sich erhalten.

einzige Frauenrolle („Frau Peachum“) erscheint; sie dürfte auch die Porträtierte auf der Einladung sein. Mit Kurt Gerron („Polizeichef“) und Theo Lingen („Macheath“, statt Harald Paulsen) sind die männlichen Hauptrollen beide vertreten; umfangreich sind die Nebenrollen: Ernst Rotmund, Manfred Fürst, Leonard Steckel, Karlheinz Carrel.

Aus der ganzen Ausstellung einzig nachweisbar ist bisher nur ein „Selbstbildnis“ von Radecki (wahrscheinlich „Selbstbildnis“ I oder II). Soweit bekannt, erhielt die Nachlassverwalterin Ruth Weilandt dieses Bild in Kopie von dem mit Radecki gut befreundeten Maler Richard Seewald (1889–1976), dem Radecki das Porträt im Jahr seiner Konversion 1931 widmete. In einer Veranstaltung der Stadtbücherei Gladbeck/Westf. zum 100. Geburtstag Radeckis wurde das Blatt ausgestellt und für Einladungen genutzt; alle späteren Abbildungen gehen auf diese Kopie zurück.

Dirk-Gerd Erpenbeck: Studiendirektor i.R.; Mitglied der Baltischen Historischen Kommission (Göttingen) und zeitweilig Vorstandsmitglied der Deutsch-Baltischen Genealogischen Gesellschaft (Darmstadt); Bearbeiter des „Schriftenverzeichnis Sigismund von Radecki“ (www.balt-hiko.de/app/download/1700158014/Radecki.pdf)
erpenbeck.bo@t-online.de

Wiedergabe des Ausstellungsprospekts (1929) mit freundlicher Genehmigung des Westfälischen Literaturarchivs im LWL-Archivamt für Westfalen, Münster.

AUSBLICK EXIL

Die Brecht-Tage 2012 im Literaturforum im Brecht-Haus

Von Christian Hippe

Die Brecht-Tage 2012 in Berlin (6.–10. Februar), kuratiert von Cornelius Puschke, fragten nach dem Einfluss von Brechts Werken auf neue internationale Entwicklungen in den darstellenden Künsten. Als Gradmesser dienten die Exilländer Dänemark, Schweden, Finnland, USA und Schweiz.

SCHWEDEN Am ersten Abend berichtete *Staffan Valdemar Holm* (Regisseur, Intendant des Düsseldorfer Schauspielhauses) über seine grundlegenden Schwierigkeiten mit Brecht. In den 1960er und 1970er Jahren sei Brecht derart mit der sozialdemokratischen Einheitskultur Schwedens verbunden gewesen, dass jegliche Konfrontation zwischen Bühne und Publikum ausgeblieben sei. Er selbst habe trotz 70 Eigeninszenierungen in Schweden nie Brecht gemacht und habe dies auch in naher Zukunft nicht vor, was allerdings auch daran liege, dass die Brecht-Erben eine den Ansprüchen des Autors angemessene Rezeption verhindert. *Ulf Peter Hallberg* (Brecht-Übersetzer und -Herausgeber) zeigte sich vor allem am poetischen Brecht interessiert und ergänzte, dass das Jahr 1989 ein einschneidendes Datum für die Brecht-Rezeption auch in Schweden gebildet habe, denn bis zu dieser Epochenschwelle sei der Sozialismus in Schweden ein weit verbreiteter Traum gewesen. Auch eine Neuentdeckung Brechts über Heiner Müller sei in Schweden, das mehr durch Wohlstand als historischen Erfahrungsdruck geprägt sei, ausgeblieben. Eher entfernt zeigte sich dementsprechend auch der Rekurs auf Brecht bei *Jörgen Dahlqvist* und *Kent Olofsson* vom „Teatr Weimar“, einer der wenigen schwedischen Avantgarde-Theatergruppen. Anknüpfungspunkte ihrer Arbeiten an Brecht ergeben sich bei-

spielsweise durch die elektronische Verzerrung/Verfremdung von Sprache, durch die Zusammenarbeit mit anderen Künsten und durch die von der Installations- und Performancekunst angeregte experimentelle Erprobung von Schauspieltechniken und Zuschauer-situationen.

SCHWEIZ Dass sich Berührungspunkte einer gegenwärtigen Theaterästhetik mit Brecht paradoxer Weise aus der Tradition der Performance-Kunst herleiten, die sich in ihren Anfängen eher gegen die Brecht'sche Tradition richtete, verdeutlichte auch der zweite Abend, an dem die in der Schweiz aufgewachsenen Theaterkünstler *Stefan Kaegi* (Rimini Protokoll) und *Milo Rau* (Autor, Regisseur) ihre Arbeiten vorstellten. Vorab verortete Moderator Patrick Primavessi die Bezugspunkte des Gegenwartstheaters auf Brecht im Abrücken von der Werkinterpretation zugunsten des Brecht'schen Konzepts der Materialverwertung, in Brechts Arbeit mit Schauspielern, seinem Einsatz von Medien, dem dokumentarischen Charakter seiner Arbeiten, im Rekurs auf gesellschaftliche Zusammenhänge und in der Thematisierung des Theaters als Institution. Entsprechend wären im Besonderen die Lehrstücke ein Ansatzpunkt gegenwärtiger Theaterästhetik. Sehr einsichtig wurde dies bei Milo Rau, der mit „Bei Anruf Avantgarde“ eine Reinszenierung der „Maßnahme“ konzipierte, und zwar mit Brecht und Weigel als *dramatis personae*, die ihr behindertes Kind in die Kalkgrube werfen. Das Konzept der Verfremdung sollte derart weitergeführt und zugleich hinsichtlich seiner gegenwärtig eher fraglichen Wirkung ausgestellt werden. Anders verhielt es sich bei seinen Theaterprojekten „Die letzten Tage der Ceausescu“ und „Hate Radio“, die als Reenactments des Ceausescu-Prozesses bzw. einer Radiosendung während des Ruanda-Krieges extrem illusionistisch arbeiten. Die Nähe zu Brecht liegt hier vor allem in der Modellsituation des Zeigens bzw. Demonstrierens, wie sie Brecht in der „Straßenszene“ als Urszene des

Theaters diskutiert. Gleiches gilt für das Theaterprojekt „Hauptversammlung“ von Rimini Protokoll, das Stefan Kaegi vorstellte.

USA Am dritten Tag der Brecht-Woche war in den historischen Wohn- und Arbeitsräumen Brechts die Performance „Solo (in Brecht's House)“ von *Ari Benjamin Meyers* (Komponist, Dirigent) zu sehen, bei der jeweils ein Zuschauer einer Opernsängerin in einer Eins-zu-eins-Situation begegnete. Irgendwann, so erklärte Meyers, sei aufgrund der Zweiersonnen-Situation nicht mehr klar, wer Zuschauer und wer Performer ist. Freilich gehe es, so Meyers, nicht um Mitmach-Theater, das auch Brecht nicht gemacht habe, sondern um die Thematisierung von Beobachtungssituationen. Der New Yorker Performancekünstler *David Levine* ging noch weiter, insofern er Brecht in den USA primär im Galerie-Kontext aufgehoben sieht, da die Arbeitsschutzbestimmungen der Schauspieler und die amerikanische Theatertradition im klassischen Theater nur wenig Möglichkeiten einer Auseinandersetzung lassen würden. Brechnah sind die künstlerischen Arbeiten Levines, insofern er die Institution Theater, den Repräsentationsbetrieb insgesamt thematisiert und, wie etwa in seinem „Heiner Müller/Umsiedlerin“-Projekt, die Arbeit des Schauspielers als veritable Arbeit inszeniert. Prägend für sein Wissen von Brecht sei das Buch „On Theatre“ gewesen, das einzige Buch von und über Brecht, das in den USA breit rezipiert werde.

FINNLAND Ganz anders zeigte sich die Situation in Finnland, um die es am vierten Abend ging. Brechts Ästhetik zähle dort, so die finnische Performergruppe *Nya Rampen*, längst zum Establishment. Entsprechend institutionalisiert fand die erste eingehendere Auseinandersetzung mit Brecht für die Akteure der Gruppe auf der Schauspielschule statt und dann im Rahmen einer Erarbeitung von „Die Ausnahme und die Regel“. Neben der Simplizität von Brechts Ästhetik interessierte die Gruppe *Nya Ram-*

pen vor allem Brechts Thematisierung des institutionellen Rahmens Theater. Dies sei zudem politischer, als wenn man politische Parolen von der Bühne aus verkünde. Der Impuls, primär die Form des Theaters und des Theaterspiels zu diskutieren, zeigte sich auch an den von *Nya Rampen* vorgestellten Theaterproduktionen „Conte d'Amour“ und „Worship“, in denen es darüber hinaus um den Begriff der Realität ging.

DÄNEMARK Der letzte Tag der Brecht-Woche (an dem bereits nachmittags eine Konferenz für junge Brecht-Forscher und Künstler stattfand), war Dänemark gewidmet. Die dänische Performance- und Interventionskünstlerin *Camilla Graff Junior* stellte ihre Performance „EX(s), LOVE IS A CONCEPT“ vor, deren Rekurs auf Brecht hauptsächlich in der besonderen Kommunikation mit dem Publikum als Teilhaber der Darbietung zu sehen ist. Weitaus spannungsreicher gestaltet sich die Auseinandersetzung mit Brecht in dem Stück „Build me a mountain!“, das der Autor *Daniel Wedel* mit seinen beiden Kollegen *Fredrik Hannestad* und *Håkon Vassvik* von der norwegischen Gruppe *Verk* vorstellte. Das Stück thematisiert, wie Brecht in seinem Exilort Finnland am „Puntila“ arbeitet und schließlich nach Hollywood weiterreist. Mit der Figur Brechts in einen scharfen Kontrast gesetzt ist die finnische Schriftstellerin und Sozialistin *Hella Wuolijoki*, deren aktives politisches Engagement die schriftstellerische Arbeit Brechts als rein künstlerisch, fern der Alltagskämpfe, unpolitisch und eskapistisch erscheinen lässt. In der anschließenden Diskussion blieb der Begriff Eskapismus als Kennzeichen der Exil-Situation Brechts umstritten. Einen sehr gegenwärtigen Neuan-satz sah Moderator *Nikolaus Müller-Schöll* dagegen in der Verlagerung des Interesses von Brechts Stücken zur Person Brechts als Stückeschreiber. Mehr noch als einen wegbestimmenden „Ausblick“ zeigten die Brecht-Tage derart eine Vielzahl gegenwärtiger Blickachsen auf Brecht und – an Brechts Ästhetik geschult – über diesen hinaus.

DIE IV. BRECHT'SCHEN LESUNGEN VOM 10. BIS 12. FEBRUAR IN ZHYTOMYR (UKRAINE)

Von *Mykola Lipisivitskyy*

Sie werden allmählich zu einer festen Tradition: die literaturwissenschaftlichen Tagungen am Institut für Fremdsprachige Philologie der Staatlichen Universität Zhytomyr, die im Februar stattfinden und dem Schaffen Bertolt Brechts gewidmet sind. Veranstaltung vom *Brecht-Zentrum* am Lehrstuhl für romanisch- und germanischsprachige Literaturen und Literaturwissenschaft am Institut für Fremdsprachige Philologie der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr zusammen mit dem *Zentrum für Germanistik* des Schewtschenko-Instituts für Literatur der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine und der Deutschen national-kulturellen Gesellschaft im Gebiet Zhytomyr *Wiedergeburt* versammelte die diesjährige internationale Konferenz mit dem Titel „Bertolt Brecht und seine Zeit. Unsere Zeit und Bertolt Brecht“ Brecht-Forscher aus der Ukraine, aus Deutschland und Russland. 29 Teilnehmer sind trotz einer ungewöhnlich starken Kälte (manchmal sogar unter -20 Grad) nach Zhytomyr

gekommen, um sich in Vorträgen und Diskussionen ein wenig den Fragen: „Wer war Brecht? Und wer ist Brecht heute?“ zu nähern.

Das Brecht-Zentrum konnte sich diesmal über einen besonderen Besuch freuen: Am Tag vor der festlichen Eröffnung der Konferenz veranstaltete der Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter Benjamin Archivs *Dr. Erdmut Wizisla* ein interessantes und aufschlussreiches Seminar für Studierende und Doktoranden des Instituts. Die Seminarteilnehmer hatten sich vorher mit Tagebuchnotizen von Walter Benjamin aus dem Jahre 1938 und mit Erinnerungen an Brecht vertraut gemacht. Nach Wizislas Einführungsvorlesung setzten sie sich in einer offenen Diskussion mit den in Benjamins Text angesprochenen Themen Poetik des epischen Theaters, Brechts Verhältnis zur Klassik, aber auch zu Marxismus, Kommunismus und Stalinismus u. a. auseinander. Im Anschluss referierten die jungen



Bei der Eröffnung der IV. Brecht'schen Lesungen: Herr Prof. Dr. Olexandr Chyrkov, Herr Prof. Dr. Petro Sauch, Frau Prof. Dr. Jewgenija Woloschtschuk



Brecht-Forscherinnen *Iwanna Dmytriwewa*, *Olena Kolodij*, *Olga Pawlitschenko* und *Olga Schewtsowa* im Rahmen der Studentensektion.

Die festliche Eröffnung der IV. Brecht'schen Lesungen am 10. Februar leitete *Prof. Dr. Petro Sauch*, der Rektor der Staatlichen Iwan-Franko-Universität, ein. Die Teilnehmer der Konferenz begrüßten auch *Harald Herrmann*, den Leiter des Referats für Kultur, Bildung und Minderheiten an der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in der Ukraine, und *Florian Küchler*, den Leiter des DAAD-Informationszentrums Kiew. Einen kurzen Überblick über die diesjährige Thematik der Brechtschen Lesungen verschaffte *Prof. Dr. Jewgenija Woloschtschuk*, die Leiterin des Zentrums für Germanistik am Schewtschenko-Institut für Literatur der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine (Kiew). *Prof. Dr. Angelina Syngajiwka*, die Direktorin des Instituts für Fremdsprachige Philologie an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr und Leiterin des Organisationskomitees der Brechtschen Lesungen, rich-

tete in ihrem Grußwort einen besonderen Dank an Herrn *Yuri Pinzaru*, den Vertreter der *Förderer der Konferenz – AG „Liktavy“ und „Martin Bauer Group“*, und äußerte die Hoffnung auf weitere Zusammenarbeit.

Die IV. Brecht'schen Lesungen waren dem 70. Geburtstag von *Prof. Dr. Olexandr Chyrkov* gewidmet. Chyrkov, der Initiator der Brechtschen Lesungen und Begründer des seit 2008 existierenden „Brecht-Zentrums“ in Zhytomyr, empfing die Glückwünsche und den Dank von seinen Kollegen und Schülern. Sein langjähriges Wirken in der Literaturwissenschaft und in dem Hochschulwesen der Ukraine wurde auch mit Ehrenurkunden gewürdigt. Als Chefredakteur präsentierte der verdiente Brecht-Experte die erste Nummer der Zeitschrift *Brecht-Heft* und stellte zwei andere Redakteure *Mykola Lipisivitskyy* und *Leonid Zakaluzhnyy* vor. Das *Brecht-Heft* soll die Erforschung von Brechts Schaffen und die des modernen deutschsprachigen Dramas popularisieren sowie die wissenschaftliche Öffentlichkeit in der Ukraine mit Brechts Werken und Werken der Autoren bekannt machen, welche die ukrainischen Leser wenig oder gar nicht kennen.

Mit großem Interesse hörten die Konferenzteilnehmer eine kurze, aber prägnante Vorstellung des Bertolt-Brecht-Archivs von *Erdmut Wizisla* sowie seinen darauf folgenden Vortrag über Brechts Verhältnis zu *Walter Benjamin* und zur Kritischen Theorie. Lebhaftige Diskussionen löste der Vortrag über Kriterien der Poetizität der modernen Lyrik von *Prof. Dr. Tamara Kudrjawzewa* aus, der führenden wissenschaftlichen Mitarbeiterin des *Maxim-Gorki-Instituts für Weltliteratur der Russischen Akademie der Wissenschaften (Moskau)*. Auch weitere Vorträge am ersten und zweiten Konferenztag behandelten interessante und zum Nachdenken anregende Aspekte der Brecht-Forschung. Alle Konferenzvorträge werden im *Brecht-Heft 2012* veröffentlicht.

MAHAGONNY AN DER WIENER STAATSOPER

Ein Trauerspiel und seine lange österreichische Vorgeschichte

Von Ernst Scherzer

Vor nahezu zehn Jahren, im Juni 2003, durfte der Unterzeichnete im Rahmen des „Mahagonny“-Symposiums der „International Brecht Society“ an der Berliner Humboldt-Universität über die nicht gerade spannungsfreien Beziehungen der Autoren von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zu Österreich und über die gerade ein gutes halbes Dutzend umfassenden Opern-Produktionen hierzulande sprechen.

Die Beurteilung der jeweiligen Interpretationen – sowohl in szenischer als auch in musikalischer Hinsicht – in einzelnen Fachblättern und Tageszeitungen fand er schon damals bemerkenswerter als diese selbst. Da wäre jetzt, nach der späten Erstaufführung an der Wiener Staatsoper, mancherlei zu ergänzen. Doch diese Produktion, die erste nach einer konzertanten Darbietung beim Linzer Brucknerfest 2001 (gewiss nicht der Weisheit letzter Schluss), ist durchwegs so missraten, dass sie am besten gänzlich zu vergessen ist.

Nicht einmal Ingo Metzmacher am Pult des immerhin engagiert mitmachenden Orchesters konnte das Unternehmen retten. Zumal es auch Einwände etwa gegen sein als Melodram ausgeführtes und ohnehin „stückfremdes“ – im gesungenen Original freilich wunderbares – Kranichduett gibt. Gesänglich versagende Interpreten des Jim Mahoney (Christopher Ventris) und des Dreieinigkeitsmoses (Tomasz Konieczny), eine schauspielerisch gänzlich unbegabte Leokadia Begbick (Elisabeth Kulman) und Angelika Kirchschlager, die von sich behauptet hat, eine neben Lotte Lenya und Anja Silja völlig eigenständige Jenny Hill zu geben, während sie nur eine schlechte

Mischung aus den beiden legendären Rollenvorbildern gab, sind kaum ein Ruhmesblatt des angeblich besten Opernhauses der Welt.

Die Werkgeschichte beginnt immerhin schon sechs Jahre vor der Leipziger *Mahagonny*-Uraufführung 1930. Brecht notiert in sein Tagebuch: „Mahagonny – Oper für Marianne“: Gemeint ist die Opernsängerin Marianne Zoff, angeblich „die schönste Frau Augsburgs“, wo sie am Theater als Mezzosopranistin engagiert war. Sie stammte aus Österreich, wurde am 3. November 1922 die erste Ehefrau des Stückeschreibers und am 12. März 1923 Mutter seiner Tochter Hanne Hiob. Später hat sie den auch als Brecht-Schauspieler (das wird oftmals vergessen) bedeutenden Wahl-Österreicher Theo Lingen geheiratet.

Wie nahezu alle bedeutenden Kompositionen des 20. Jahrhunderts – wenigstens war dies jahrzehntelang so – wird auch *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von der Wiener Universal Edition verlegt. Emil Hertzka, deren damaliger und erster Direktor, hatte mit Kurt Weill anlässlich der Notenausgabe von dessen „Streichquartett Nr. 1“ bereits 1924 (!) einen Zehnjahresvertrag abgeschlossen.

Dass sich hinter dem Namen der (nach einer kurzzeitigen Scheidung zweimaligen) Weill-Gattin Lotte Lenya die am 18. Oktober 1898 im Wiener Arbeiterbezirk Penzing geborene Caroline Wilhelmine Charlotte Blamauer verbirgt, dürfte allgemein bekannt sein. Auch dass sie 1932, neben ihrem Liebhaber, dem Tenor Otto Pasetti, die Jenny in ihrer Heimatstadt war, lässt sich

nachlesen. Vielleicht aber wird es manchen überraschen, dass diese stark gekürzte Aufführung in Anwesenheit des Komponisten im Raimundtheater hier 41 Jahre ohne Folgen blieb. Die Plünderung des Archivs der Universal Edition durch die Nationalsozialisten im Jahre 1938 darf für diese Ignoranz nur teilweise herhalten.

Viel schlimmer wirkte sich der in Österreich von 1952 bis 1963 wirksame Brecht-Boykott aus. Darüber zu referieren gibt es eine berufene Stimme: Kurt Palm in der Drucklegung seiner Dissertationsschrift („Vom Boykott zur Anerkennung“, 1983 erschienen im Löcker-Verlag Wien München). Von einem gewissen Hintersinn scheint der Vermerk zu sein, dass die Salzburger Landesregierung diese Veröffentlichung gefördert hat. Womöglich der Versuch einer späten Wiedergutmachung? Der seinerzeitige Landeshauptmann (nicht nur er) hatte Bertolt Brecht viel Unbill zugefügt bei dessen vom österreichischen Komponisten Gottfried von Einem (der daraufhin aus dem Präsidium der Salzburger Festspiele hinausgeekelt wurde) nachhaltig unterstützter Einbürgerung, bis zur dann doch noch erfolgten Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft am 12. April 1950.

Es mag wenigstens ein schöner Zufall von geradezu symbolischer Bedeutung sein, wenn die erste vollständige Aufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* hierzulande in der Festspielstadt erfolgte. Zu Herbert von Karajans Zeiten nicht im Festival-Rahmen, versteht sich, das sollte erst 1998 unter Gerard Mortier passieren. 31 Jahre vorher war es mir in der letzten Vorstellung einer offensichtlich überaus erfolgreichen Aufführungsserie im Salzburger Landestheater gerade noch gelungen, einen unbequem engen Sitzplatz hoch oben auf dem Rang zu erwerben ...

Die nächste österreichische Inszenierung „unserer“ Oper fand übrigens ebenfalls

dort statt, wo zumindest der Wiener nur die Nase über die „Provinz“ rümpft. An Klagenfurt kann diese jedenfalls nicht liegen. Die dortige *Mahagonny*-Inszenierung von Dieter Bülter-Marell von 1970 (eine nicht ganz so gelungene sollte 1994 an dieser kleinsten aller österreichischen Länderbühnen folgen) war in jeder Hinsicht über jene in der Wiener Volksoper drei Jahre später zu stellen.

Gerade in Österreichs südlichster Landeshauptstadt wurde die Brecht-Pflege stets hoch gehalten. Sogar während des Brecht-Boykotts, 1960, wagte der spätere Detmolder Intendant Hans Otto Böhm „Das Verhör des Lukull“, während es für Paul Dessaus Oper „Die Verurteilung des Lukullus“ in der Spielzeit 1961/62 bei der Planung für die österreichische Erstaufführung (die bis heute nicht erfolgt ist!) geblieben ist. Nicht allzu viele Auto- oder Eisenbahnkilometer von Klagenfurt weg, bei den Burghofspielen in Friesach, wurde im Juli 1965 erstmals in Österreich „Puntilla“ gespielt.

Nehmen wir es nur als Versehen, dass sich nach der Wiener Volksoper 1973 zehn Jahre in Österreich keine Bühne der *Mahagonny*-Oper annahm. Der nächste Termin war also im November 1983 in Graz zu verzeichnen. Die unterschiedliche Beurteilung durch die lokale Kritik sei unkommentiert übernommen. Für Ernst Naredi-Rainer („Kleine Zeitung“ vom 27. November 1983) „... hat dieses Stück nichts von seiner Aussage und Aktualität verloren.“ Dagegen war es für Johannes Frankfurter („Neue Zeit“) nur die Begegnung mit einem „kulinarischen Brecht mit ein paar Stacheln.“ Die Schlussfolgerung von Erik Adam („Kleine Zeitung“ vom 8. Oktober 1994) nach der zweiten Klagenfurter Neuinszenierung: „... Immerhin eine recht gediegene Aufführung, die auch ein wenig zum Nachdenken anregen kann – und das ist ja auch schon etwas, wenn Brecht und Weill auf dem Programm stehen.“

ONE-WOMAN-SHOW

Die sieben Todsünden an der Komischen Oper Berlin

Von Jürgen Schebera

Die 1947 von Walter Felsenstein gegründete Komische Oper ist das kleinste der drei Berliner Opernhäuser, sie pflegt im Repertoire auch Musical und Operette. Mit Beginn der Spielzeit 2012/13 wird der Australier Barrie Kosky (bereits seit 2003 regelmäßig als Gastregisseur am Haus tätig) hier die Intendanz übernehmen. Jetzt brachte Kosky Weill/Brechts Ballett mit Gesang *Die sieben Todsünden* auf die Bühne, mit der singenden Schauspielerin Dagmar Manzel als Anna. Sie ist ein Liebling nicht nur des Berliner Publikums, war viele Jahre Ensemblemitglied des Deutschen Theaters und avancierte zugleich zur gefragten, mit wichtigen Preisen ausgezeichneten Film- und Fernsehschauspielerin. Die *Todsünden* sind bereits Manzels vierte Arbeit als Gast-Star an der Komischen Oper, wo sie mit ihrem ausgebildeten Mezzosopran 2004 in der weiblichen Hauptrolle von Stephen Sondheims Musical *Sweeney Todd* debü-

tierte. Es folgten 2008 die Titelrolle in Cole Porters *Kiss Me, Kate* (Regie: Barry Kosky) und 2010 die Rößlwirtin in Ralph Benatzkys Revueoperette *Im Weißen Rössl*.

Weill/Brechts 1933 in Paris entstandenes und von der legendären Tanzcompagnie des Georges Balanchine uraufgeführtes „ballet chanté“ führt die sieben Todsünden des seit dem Mittelalter geltenden Moral-kodex (Völlerei, Unzucht, Geiz, Zorn, Trägheit des Herzens, Neid, Stolz) in Stationen der Tänzerin Anna auf einer Reise durch die USA vor, kommentiert von ihrer Familie, die sie auf diese Reise geschickt hat, um Geld für ein zu bauendes Haus zu verdienen. Anna wird als gesplante Persönlichkeit vorgeführt; im konkreten Bezug zur kapitalistischen Gesellschaft als Anna I (die Tänzerin, die Gekaufte) und Anna II (die Managerin, die Verkäuferin). Die beiden Figuren sind textlich und musikalisch von-



Dagmar Manzel in einer Star+Spar-Inszenierung als Anna I+II (Foto: Monika Rittershaus)

einander abgesetzt, auf der Bühne agieren sie getrennt.

Was aber tut Regisseur Barrie Kosky? Er beschließt, dass die Manzel beide Figuren zu übernehmen hat, dass sie allein auf leerer Bühne und barfuß agieren muss, ohne jegliches weitere Ballettpersonal, auch die kommentierende Familie bleibt unsichtbar und singt aus dem Off. Ein Missgriff in mehrfacher Hinsicht, dem Werk absolut inadäquat, das nun aus einem „Ballett mit Gesang“ zum „Gesang ohne Ballett“ umfunktioniert wird. Und die in der Partitur meisterlich ausgeformten, mitreißenden Tanzszenen? Sie bleiben in Gänze auf der Strecke, denn wenn die Manzel vieles ist – eine Tänzerin ist sie nun gewiss nicht. Auch wenn ein Choreograph (Otto Pichler) bemüht wurde, so erschöpfen sich ihre Bewegungen als Anna I in permanentem Herumlaufen im Kreis, endlosen Drehungen, oft peinlichen Hüpfen, gepaart mit unmotivierten Lachsalven und hektischem Kreischen. Ganz zu schweigen davon, dass sie dabei so außer Atem gerät, dass der Übergang zu den unmittelbar folgenden Vokalparts der Anna II nicht gelingen kann. Bei diesen Vokalparts fehlt dann natürlich eine auf der Bühne präsente Anna I als Bezugspartner, diese Rolle überträgt Kosky einem heftig herumwirbelnden Verfolgungsscheinwerfer (!). Da bleibt nur, Brecht paraphrasierend, zu sagen: Es geht auch anders, doch so geht es nicht!

Die musikalische Seite der Aufführung ist wesentlich erfreulicher. Dagmar Manzel, mit Mikroport, singt (die Einrichtung für tiefe Stimme) über weite Strecken überzeugend, das Orchester der Komischen Oper unter Leitung der jungen lettischen Dirigentin Kristiina Poska (ab kommender Spielzeit als Kapellmeisterin am Haus) bringt Weills Partitur zum Blühen – auch wenn des Regisseurs Entscheidung, die Musiker hinten auf der leeren Bühne zu platzieren (warum, bleibt sein Geheimnis), dazu führt, dass ein

Teil des Klangvolumens vom Bühnenhaus geschluckt wird. Auch das Familien-Männerquartett, bestehend aus Mitgliedern des Opernstudios, singt überzeugend und mit bestechender Textverständlichkeit.

Und wie wird aus dem knapp vierzigminütigen Werk ein ganzer Theaterabend, sprich: In welcher Kopplung werden die *Todsünden* aufgeführt? Ein zweites Kurzballett schließt sich beim geschilderten Konzept des Regisseurs aus. Also lässt Kosky den Abend mit einer Melange von Weill-Songs aus den verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten beginnen (*Berlin im Licht / Surabaya Johnny / Youkali / Nannas Lied / I'm A Stranger Here Myself / Ballade von der Höllen-Lilli / Wie lange noch?*), Manzel auf der Vorbühne mit Klavierbegleitung. Dazu Kosky im Programmheft: „Die Songs des ersten Teils sind wie sieben kleine Postkarten, die Anna an sich selbst geschrieben hat. Jedes Lied thematisiert einen Aspekt aus dem Leben dieser Frau. Die Songs kann man als vorsichtige Schritte verstehen, um sich in Annas Welt hinein zu tasten. Dann öffnet Anna den Vorhang, die *Todsünden* beginnen, und man befindet sich plötzlich in einem Brief. Sieben Postkarten, dann ein Brief.“ O sancta simplicitas! „Krönender“ Abschluss dieses Einfalls: Wenn die letzten Takte des Orchesternachspiels der *Todsünden* verklungen sind, schließt die Manzel den Vorhang. Der Schlussapplaus setzt bereits ein, da steckt sie noch einmal den Kopf heraus, ein Punktcheinwerfer erfasst ihn, und der Abend endet höchst seltsam mit Weill/Brechts 1928 entstandener *Ballade vom ertrunkenen Mädchen*. Vielleicht will uns Kosky damit nach Postkarten und Brief noch ein Telegramm übermitteln?

Nach knapp siebzig Minuten stürmischer Applaus für Dagmar Manzel, die Herren des Quartetts sowie für Dirigentin und Orchester. In der hier besprochenen zweiten Aufführung zeigte sich der Regisseur nicht mehr.

„SEI RUHIG, ICH ZERREISS SCHON ALLES.“

Mutter Courage und ihre Versionen

Von Paul Sharratt

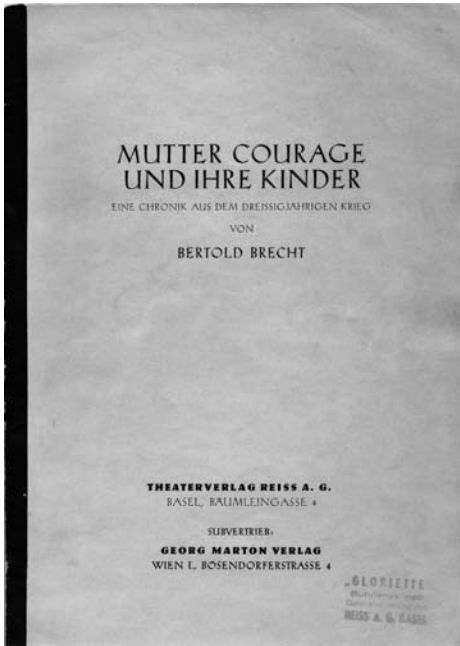
Im Februar wurde dem Brecht-Archiv in Berlin eine ungewöhnliche Kopie der *Mutter Courage* geschenkt, deren Existenz bisher unbekannt war. Es ist ein vervielfältigtes Typoskript von 76 Seiten mit einem bedruckten Umschlag. Die Ausgabe wurde 1946 in Wien vom Georg Marton Verlag veröffentlicht durch eine vertriebliche Vereinbarung mit der Reiss-Agentur in Basel. Das Deckblatt des Textes trägt einen Stempel mit der Erklärung der Rechte zur Inszenierung des Stücks unter der allgemeinen Leitung der Reiss A.G., Basel. Dieses Produkt des Georg Marton Verlags ist interessant in vielerlei Hinsicht. Es ist ein Bühnenmanuskript für den internen Gebrauch einer Produktion. Der Georg Marton Verlag hatte sich vor dem Zweiten Weltkrieg auf die Herstellung von Texten linker Autoren wie Edmund Wolf, Lily Hatvany und Christian Bock spezialisiert.

In dieser Version der *Mutter Courage* fehlen, im Gegensatz zu allen anderen im Archiv, drei Szenen, von denen eine besonders entscheidend ist für das Publikumsverständnis der Rolle der Anna Fierling. Die Szene in einem Dorf nach Tillys Sieg bei Leipzig (fünfte Szene in der Version 1949, die in den „Versuchen“ gedruckt ist) fehlt einfach in der Georg Marton-Kopie des Stücks. Nach der endgültigen Version wird Mutter Courage in dieser Szene vor die Wahl gestellt, ihre Waren (vier Offiziershemden) zu opfern, um Verbandszeug für die Verwundeten und Sterbenden herzustellen, oder sie für einen späteren finanziellen Gewinn zurückzuhalten. Mutter Courage, ganz Unternehmerin, entscheidet sich, die Hemden zu behalten. Im ursprünglichen Text lenkt

sie ein und hilft dem Kaplan („Sei ruhig, ich zerreiße schon alles“). Dies ist ein klassisches Beispiel für ein Brechtsches moralisches Dilemma. Im Georg Marton-Druck geht das Stück von dem Offizierszelt direkt zu den Marktständen, unter Weglassung des Dorfes. Mutter Courage wird nicht inmitten der Toten und Sterbenden in einem von einem Krieg zerrütteten Dorf gesehen und wird gar nicht erst vor die Wahl gestellt.

Das Fehlen dieser Szenen führt vermutlich zu etwas, das nur als ein offensichtlicher Fehler des Textes beschrieben werden kann. Die Anmerkungen in der Inszenierung für die Darsteller in der Liste der Charaktere entsprechen nicht der Nummerierung der Szenen. In den Notizen ist zu lesen: „Also kann der Feldweibel aus dem ersten Bild den verwundeten Bauern im fünften und den Greis im siebten Bild spielen.“ In dieser Fassung spielt die Szene fünf aber im Militärlager; es gibt keine verwundeten Bauern, weil es kein Dorf gibt. Die Unstimmigkeiten zwischen den Regieanweisungen und der Nummerierung der Szenen weist darauf hin, dass die Anweisungen einfach kopiert wurden von einer Version, die die Dorfszene enthält, ohne Berücksichtigung dieser besonderen Veröffentlichung. John Willett verweist in seinen Anmerkungen zu den englischen *Collected Plays* (1972) auf eine Vervielfältigung des Stücks durch die Reiss-Agentur im Jahr 1946; dabei erwähnt er, dass die beiden kleinen Szenen sieben und zehn der Versuche-Fassung, am Straßenrand gespielt, weggelassen wurden. Er verweist aber nicht auf das Fehlen der Dorfszene und überhaupt nicht auf Georg Marton, was darauf hindeutet, dass Willett diese Version vielleicht nie gesehen hat.

In Layout, Nummerierung der verschiedenen Szenen und den Liedern weist dieses Bühnenmanuskript die meisten Gemeinsamkeiten mit dem Suhrkamp-Druck aus dem Jahr 1947 auf. Die Suhrkamp-Ausgabe enthält vierzehn Szenen, darunter jene drei,



die in der Georg Marton-Version fehlen: das Dorf und die beiden Landstraße-Szenen. Dieses Bühnenmanuskript beziffert die Szenen als eins bis elf. Die längste Szene des Stücks, Szene drei, ist in drei separate

Szenen aufgeteilt. Die Tabelle macht die Unterschiede deutlich.

Zusätzlich gibt es mehrere Textunterschiede zwischen der Georg Marton-Version von 1946 und der Berliner Suhrkamp-Version von 1947 – dies sind Änderungen, die von Brecht gemacht wurden. Die Grundgliederung des Theaterstücks und die Nummerierung der Szenen blieben gleich in den zwei Ausgaben, der tatsächliche Dialog aber nicht. 1946 hat Brecht das Stückes mehrfach verändert, und Paul Dessau hat neue Musik für Lieder wie zum Beispiel das ‚Lied vom Fraternisieren‘ geschrieben. Diese Lieder sind die Lieder des Georg Marton-Texts von der Produktion in Zürich. Obwohl die Nummerierung und der Szeneschnitt der Version von 1947 ähnlich sind, erscheint im wesentlichen der Text der Produktion in Zürich 1941.

Es gab eine Aufführung von Mutter Courage in Wien im Jahr 1946, und es scheint aufgrund des Zeitpunkts und Ortes der Publikation sehr plausibel, dass dieses Bühnenmanuskript für die 1946er Produktion bereitgestellt wurde. Die Aufführung hat im Theater in der Josefstadt stattgefunden, und

1946	1947	1949
GEORG MARTON WIEN	Suhrkamp Berlin-Zehlendorf-West FBbe 175	Berliner Ensemble Erstaufführung - Bertolt Brecht Suhrkamp Werke VI
1 Landstraße	1 Landstraße	1 Landstraße
2 Zelt	2 Zelt	2 Zelt
3 Feldlager	3 Feldlager	3 Feldlager
4 (An einem Vormittag)	4 (An einem Vormittag)	
5 (Am selben Abend)	5 (Am selben Abend)	
6 Vor einem Offizierszelt	6 Vor Offizierszelt	4 Vor Offizierszelt
7 Marketenzelt	7 Dorf	5 Dorf
8 Feldlager. Ein Sommermorgen	8 Marketenderzeltes	6 Marketenderzelt
9 Pfarrhaus	9 Landstraße	7 Landstraße
10 Bauernhaus	10 Feldlager	8 Feldlager
11 Planwagen	11 Pfarrhaus	9 Pfarrhaus
	12 Landstraße	10 Landstraße
	13 Bauernhaus	11 Bauernhaus
	14 Vor dem Planwager	12 Vor dem Planwagen

der Wiener Bibliothekskatalog verzeichnet zwei Hinweise auf eine Gastaufführung von *Mutter Courage* des Zürcher Ensembles mit Therese Giehse in der Hauptrolle. Die *Brecht Chronik* spricht von einer ‚außerordentlich starke(n) Wirkung‘ dieser Aufführung. John Willett kannte diese Produktion und hat ‚Lindtbergs überarbeitete Produktion 1946‘ in seinen Notizen von Brechts Briefen zitiert.

Neben den irrtümlichen Vorschlägen zum mehrfachen Einsatz von Schauspielern gibt es weitere Kuriosa in dieser Typoskriptversion. Für den Haupttext und die ersten zwei Seiten wurden unterschiedliche Schreibmaschinen verwendet. Auf den ersten zwei Seiten liest man einen Urheberrechtsvermerk von Georg Marton und einen Hinweis darauf, dass es herzlich wenig Papier für solche Druckqualität gibt. Obwohl das Schriftbild identisch ist, scheinen die Buchstaben ‚f‘ auf den ersten zwei Seiten unter der Linie und die ‚s‘ und ‚t‘ über der Linie zu stehen und sie sind im Rest des Textes deplatziert. Es ist jedoch ein klar und gut gearbeitetes Druckerzeugnis; die Mahnung, dass das Papier im Wien dieser Zeit kostbar war, ist angebracht.

In Anbetracht der verschiedenen Aspekte der Typoskriptversion und des möglichen Zusammenhangs mit der Gastaufführung des Zürcher Ensembles in Wien 1946 gibt es sicherlich eine ausführlichere Geschichte zu erzählen. Mehrere Fragen wirft allein die Existenz dieser Fassung auf. Kannte Brecht den Subvertrieb und die Veränderungen seines Theaterstücks? Welche Rolle, wenn überhaupt, spielte Leopold Lindtberg innerhalb dieser Veränderungen? Wenn dieser Text für die Gastaufführung des Zürcher Ensembles nicht benutzt wurde, warum hat er die Form eines Bühnenmanuskripts? Warum wurde Georg Marton eine Druckerlaubnis gegeben, wenn die Kopien aus Basel ausreichend gewesen wären? Ich hoffe, dass ich diese Fragen später gebührend beantworten kann, aber schon jetzt ist den Regalen des Brecht Archivs eine neue *Mutter Courage* hinzugefügt worden, und sie steht allen, die sich für Brechts Werk interessieren, zur Verfügung.

Paul Sharratt studiert am King's College London und ist derzeit Austauschstudent an der Humboldt-Universität.
paul_sharratt126@hotmail.co.uk

AUFLÖSUNG EINER GLEICHUNG

Jürgen Hillesheims Analyse des frühen Brecht

Von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Auf den ersten Blick ist diese an der Uni Augsburg angenommene Habilitationsschrift ein ganz erstaunliches Buch, bei dem man sich, überfliegt man das Inhaltsverzeichnis, erstmal hinter dem Ohr kratzt. „Bertolt Brechts Hauspostille“ als „Lektionen epischen Theaters“, zusammen mit den „Lieder[n] zur Klampfe“ – sind das denn, staunt man, nicht eindeutig lyrische Werke? Und in anderen Kapiteln Stichwörter wie „Reportage“ und „Erste Buchbesprechungen“ – um Marxens und aller Engel[s]

willen: Hat der Autor gar das Thema verfehlt und keiner hat es gemerkt?

Selbstverständlich: Mitnichten! Denn Jürgen Hillesheim, seit genau zwei Jahrzehnten (ein kleines Jubiläum!) der rührig-wirbelnde Leiter der Brecht-Forschungsstelle an der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek, hat ein Ziel, das der Untertitel des Bands ganz diskret anklingen lässt: Ihm geht es darum, das in der Forschung eingeschlifene Amalgam zwischen Brechts Epischem

Theater und dem Marxismus aufzulösen, ein Unterfangen, für das er seine umfassenden Kenntnisse und vor allem in langen Jahren zusammengetragenen Forschungsergebnisse über den frühen Augsburger Brecht ebenso einsetzt wie seine intensive Kenntnis der Werke Friedrich Nietzsches und Richard Wagners, die mit dem Augsburger Bürgerschreck in Verbindung zu bringen immer noch nicht selbstverständlich ist.



Dabei hält Hillesheim durchaus Distanz zu seinem Objekt, etwa wenn er süffisant-ironisch anmerkt, eines habe Brecht „mit den Expressionisten gemeinsam“ gehabt: „Deren Nietzsche-Kenntnisse waren in der Regel alles andere als fundiert; ebenso wenig [fundiert] wie die Brechts“ (28).

Ihm geht es also um eine Neubegründung von Brechts Theaterschaffen, wobei er keine Scheu trägt, auch in anderen Bereichen des frühen Werks des „Augsburgers“ den Techniken der Verfremdung, der Montage und gar – Schreckgespenst für jeden aufrechten Traditionsbrechtianer – den Spuren der „Leitmotivtechnik“ eines Richard Wagner in den frühen Dramen nachzugehen.

Damit wird schon deutlich: hier klopft einer ohne Berührungängste und mit einem weiten Panoramablick den „bedeutendsten Theatererneuere des 20. Jahrhunderts“ ab, der „zu den meistinszenierten Bühnenauctoren“ gehört (11). Und er entdeckt dabei nicht nur interessante Aspekte in Brechts Werk, sondern zuvörderst aufschlussreiche und von ihm mit Verve bestrittene Leitgedanken der Brecht-Rezeption – die „teleologische Tradition“ (12) nämlich, die Brechts Frühwerk nur als einen zielstrebigem Weg zum Marxismus-Studium und darüber hinaus das „Epische Theater“ nur in einer

unauflöselichen Verbindung mit der marxistischen Weltansicht wahrzunehmen weiß. Der Auseinandersetzung mit dieser vor allem bei der DDR-Germanistik beliebten, aber auch von einer großen Zahl an westdeutschen Altachtundsechzigern betriebenen Schullehrerhaltung widmet sich mit erkennbarer Leidenschaft das erste Kapitel der Arbeit („Ein monolithischer Block: Die marxistische Gesellschaftstheorie als Bedingung ‚epischen Theaters‘“). Wer gerne

gute Noten für stramme und schlechte Zensuren für zu wenig klassenkämpferische Haltung verteilt, Brechts Dramen der frühen zwanziger Jahre „von der höheren Warte des vermeintlich späteren ‚epischen Theaters‘“ betrachtet und ihre „angeblich noch mangelnde gesellschaftliche Ausrichtung“ moniert (13), wird von Hillesheim mit einem ganz großen Fragezeichen bedacht. Der Verwandlung dieses Fragezeichens in ein Ausrufezeichen („Nein!“) widmet sich dann der Rest der über fünfhundert Seiten.

Dabei wird zunächst der späte Brecht zum Kronzeugen in eigener Sache aufgerufen. Am Beispiel des „Messingkaufs“, wo Brecht durchweg als „der Augsburger“ auftritt (40 f.), und des „Kleinen Organons für das Theater“ wird der „Habitus, den Brecht einnimmt“ (52), als „gleichsam chamäleonartige Anpassungsfähigkeit in der Eigen-darstellung und Selbstpositionierung seiner Theaterarbeit und -theorie“ (51) herausgearbeitet. Sein Verhältnis zum Marxismus wird dann durch Brechts (ideologische und antiideologische) Lehrer als Kronzeugen hinterfragt: Auf Karl Korsch und Fritz Sternberg folgen überraschenderweise der „eigentliche Lehrer: Friedrich Nietzsche“ (85 ff.) sowie „der aufgebaute Gegner: Richard Wagner“ (71 ff.).

Das zweite Kapitel widmet sich dann den

literarischen Anfängen des Schülers Brecht, von ersten Gedichten („Balkankrieg“) bis zum Einakter „Die Bibel“, wo bereits „das frühzeitig ausgeprägte Bewusstsein Brechts“ erkennbar wird, „mit noch bescheidenen Mitteln literarische Effekte“ zu erzielen, „seiner Möglichkeiten kritisch zu hinterfragen, an ihnen zu arbeiten und in hohem Maße abgeklärt mit ihnen umzugehen“ (189).

Das folgende Kapitel markiert seinen Etappencharakter für den Weg zum epischen Theater bereits im Titel: „Aus Strategie wird ‚Verfremdung‘“ – „Der Erste Weltkrieg“ ist eine Zeit entscheidender Wandlungen in Brechts Werk und in seinem literarischen Zugriff auf die Welt. Hier liefert Jürgen Hillesheim zunächst eine gute Forschungsübersicht zu der Debatte über Brechts erste gedruckte Zeitungsbeiträge, wobei er sich klar positioniert und deutlich die Differenzen markiert. Aus einer gründlichen Kenntnis des Augsburger Zeitungswesens in diesen Jahren und seiner Interna heraus entwickelt er eine Reihe interessanter und aufschlussreicher Thesen (unter denen der Hinweis auf Hanns Johsts Drama „Schlageter“ von 1933 allerdings eher als Fremdkörper erscheint), die vor allem Brechts Fähigkeit herausarbeiten, vorgefundene Ideologieversatzstücke (Herrscherlob, Heimatkunstbewegung) und Haltungen abzuwandeln und „auf den Kopf“ zu stellen (209). Neu vor allem der Hinweis auf Karl Kraus und sein Drama „Die letzten Tage der Menschheit“ (1922 als „Gesamtedition“ erschienen), das einerseits enge Berührungspunkte zu Brechts Konzept des epischen Theaters aufweist, andererseits aber auch, wie Hillesheim überzeugend herausarbeitet, „grundlegende Unterschiede“ erkennen lässt (220).

Der letzte, etwa die Hälfte des Umfangs umfassende Teil in vier Kapiteln widmet sich dann dem Werk Brechts ab dem Ende des Weltkriegs: vom Baal (259 ff.) über die „Hauspostille“ (305 ff.) und „Trommeln in

der Nacht“ bis zu „Im Dickicht“, der Erstform von „Im Dickicht der Städte“. Auch hier stehen neben der detaillierten Figurenanalyse („Glubb, eine vernachlässigte Figur“ in „Trommeln“) die präzise Werkbetrachtung und der ausführliche Bezug auf Brechts Anreger und Anregungen, von Nietzsche über Wedekind und Georg Kaiser bis zum „Walkürenritt“ (383 ff.).

Ein besonders hübscher Exkurs gilt hier einer Kuriosität: dem Versuch, den „Trommeln in der Nacht“ ihren antirevolutionären Gestus auszutreiben und sie durch Textänderungen wie durch zusätzliche Einschübe stramm marxistisch gleichzuschalten – ein Unterfangen, das 1968 im Theater an der Leopoldstraße als Lesefassung hochrangig besetzt (Ekkehard Schall, Helene Weigel) über die Bühne ging (411 ff.). In einem Detail ist Jürgen Hillesheim hier allerdings (vom „Spiegel“) schlecht beraten: die „Humanistische Union“ war zu dieser Zeit keineswegs „dubios“ (411), sondern eine bedeutsame und wirkungsmächtige Begleiterin der Studentenrevolte von 1968. An diesem Beispiel kann Hillesheim eindrucksvoll demonstrieren, wie sich Brechts frühes Werk einer derartigen Verfälschung „widersetzt“ und wie die „Konfrontation des Lesers oder Zuhörers mit zeitgeschichtlichen Quellen [...] dem Drama den ästhetischen Reiz“ nimmt (416).

So sehr man über Einzelheiten in den Wertungen und Akzentsetzungen dieser umfassenden Darstellung debattieren kann (so vermisst der Rezensent als grundlegendes Defizit das Augsburger Kino als Einflussquelle auf Brecht) – Jürgen Hillesheim ist hier tatsächlich ein durchdringender Blick auf einen „neuen Brecht“ gelungen.

Jürgen Hillesheim: „Instinktiv lasse ich hier Abstände...“: Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater. Würzburg, Königshausen & Neumann 2011 (Der neue Brecht Bd. 10), 509 S., geb., 68 €.

VON UNBELEHRBAREN HERZEN UND MUSIK IN SCHWIERIGER ZEIT

Orff, Eisler, Viertel

Von *Joachim Lucchesi*

Orff-Studien nennt der Leipziger Musikwissenschaftler Fritz Hennenberg seine aktuelle Publikation, die mit drei Einzelstudien nicht nur den Komponisten **Carl Orff** umkreist, sondern zur Musik- und Politikgeschichte des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit in den entstehenden beiden deutschen Staaten ausgeweitet ist. Die drei Studien lauten: *Carl Orff und Bertolt Brecht – eine unvollendete Geschichte*, als zweite folgt *Carl Orff und die Leipziger Oper in den vierziger Jahren*, und den Abschluss bildet *Carl Orff und sein Schüler Paul Kurzbach*. Der Autor versteht seine zu unterschiedlichen Anlässen und Zeiten entstandenen Studien „vor allem als eine Quellensammlung und Bausteine für eine Gesamtdarstellung“ (S. 9). Hennenberg liefert neues Material und biografische Fakten zur Beziehung zwischen Orff und Brecht, da er Einblick in unveröffentlichte Zeitdokumente – so in die Tagebücher von Orffs Ehefrau Gertrud – nehmen konnte. Darin zeigt sich ein bei seiner Rückkehr aus dem Exil am Komponisten Orff deutlich stärker interessierter Brecht, als dies aus der bisherigen Literatur wahrgenommen wurde; erhellt wird dies auch durch Brechts wiederholte, doch ergebnislos verlaufende Versuche, Orff für eine Zusammenarbeit zu gewinnen. Der Komponist, der schon Ende der zwanziger Jahre begonnen hatte, Texte von Brecht zu vertonen, war jedoch trotz korrespondierender epischer und antiillusionistischer Techniken in seinen Bühnenwerken sowie einer hohen Wertschätzung Brechts nicht zu einer konkreten Zusammenarbeit bereit. Dies, so vermutet Hennenberg, wird an den politischen Verhältnissen im sich teilenden Nachkriegsdeutschland ebenso gelegen haben wie an einer Furcht Orffs vor poli-

Fritz Hennenberg: *Orff-Studien*. Leipzig: Engelsdorfer Verlag 2011. 226 S. 12 €.

Salka Viertel: *Das unbelehrbare Herz*. Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag 2011. 512 S., 34 €.

Hanns Eisler: Gesamtausgabe (HEGA) Serie IV (Instrumentalmusik) Bd. 6: Kammer-symphonie, hg. von Tobias Faßhauer. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel 2011. 98 €.

tischer Vereinnahmung. Wie eng und doch wie unterschiedlich sich die Themen Orffs und Brechts berühren, zeigt Hennenberg an Brechts *Antigone*-Bearbeitung 1948 im schweizerischen Chur sowie an Orffs *Antigone*, die im Januar 1950 durch die Inszenierung an der Dresdner Oper als Vorbote für Kommendes in den Formalismus-Verdacht geriet, man schaue auf Brechts und Dessaus Oper *Lukullus* ein Jahr später. Untersucht werden weiterhin Orffs *Werkbücher* und *Sprechstücke* nach Brecht, die Bemühungen Brechts, Orff für Musik zum *Kaukasischen Kreidekreis* zu gewinnen oder die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihrem jeweiligen Theaterverständnis.

Auch die beiden anderen Studien enthalten neues Material: so zur künstlerischen Arbeit an der Leipziger Oper während der nationalsozialistischen Diktatur; hier ist besonders die Inszenierung von Orffs *Carmina Burana* durch Mary Wigman und Hanns Niedecken-Gebhard im Juli 1943 von Interesse. Die letzte Studie enthält als nahezu unbekannte Lehrer-Schüler-Konstellation die ab 1939 sich entwickelnde Beziehung des später in der DDR kulturpolitisch maßgeblichen Komponisten Paul Kurzbach zu seinem nunmehr „im Westen“ lebenden Lehrer und stilprägenden Vorbild Orff. Auch dies ist ein erhellender Beitrag zu deutsch-deutscher Musikgeschichte mit

ihren in die Zeit vor 1945 zurückreichen-
den Anfängen.

Nach über 40 Jahren erschienen erstmals wieder in der von Hans Magnus Enzensberger begründeten *Anderen Bibliothek* die **Lebenserinnerungen von Salka Viertel** (1889–1978). Sie gehören zu den zentralen Texten des Exils und geben ein äußerst farbiges, eindrucksvolles Bild von der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab, die mit Salka Viertels hoffnungsvoller Schauspielkarriere an wichtigen deutschen Bühnen begann und sich im amerikanischen Exil mit dem Verfassen von Drehbüchern für Hollywood fortsetzte. Zwar wird sie bis heute immer wieder als vertraute Freundin und Beraterin Greta Garbos stilisiert, doch viel wirksamer war ihre sprichwörtliche Gastfreundschaft in diesem „Weimar am Pazifik“ – sprich: in Santa Monica oder im Großraum Los Angeles. Ihr Salon war nicht mondän, doch dafür legendär – ein „Hafen für die Heimatlosen“; sie führt in der Mabery Road in Santa Monica ein offenes Haus, immer voller Gäste und Trubel, ist von großer Hilfsbereitschaft und Aufmerksamkeit, die sich quer durch die Frontlinien der zum Teil heftig zerstrittenen Exilanten erstreckt. Bei ihr verkehrten Bertolt Brecht und Helene Weigel, Hanns Eisler, Arnold Schönberg, Heinrich und Thomas Mann, Sergej Eisenstein, Theodor W. Adorno, Max Reinhardt, Christopher Isherwood, Ludwig Marcuse, die Feuchtwangers, Franz und Alma Mahler Werfel, Bruno Frank, Alfred Polgar, Walter Mehring und andere. Aber auch die amerikanische Hollywood-Prominenz mischt sich bei ihr unter die Exilanten, wie Charlie Chaplin, Greta Garbo oder die mächtigen Studiobosse der amerikanischen Filmindustrie.

1889 wurde sie als Salomea Sarah Steuermann in Sambor, dem damaligen Österreich-Ungarn (heute Ukraine) geboren und wuchs in bürgerlichen Verhältnissen auf (ihr Bruder Eduard war der sehr renommierte Konzertpianist und Komponist aus



*Das ehemalige Haus von Salka Viertel in Santa Monica
(Foto Mai 2011: J. Lucchesi)*

dem Schönberg-Kreis). Nach ihrem Debüt als Schauspielerin in Pressburg 1911 kam sie zu Max Reinhardt nach Berlin, dann 1913 nach Wien, wo sie den Autor und Regisseur Berthold Viertel kennenlernte und 1918 heiratete (die Ehe wurde 1947 geschieden). Nach Engagements in Hamburg und Düsseldorf siedelte die Familie 1928 nach Hollywood über, wohin Berthold Viertel als Regisseur und Autor von der Filmindustrie verpflichtet wurde. Die weitere Entwicklung in Deutschland bewog die Familie dann, den befristeten Arbeitsaufenthalt in Kalifornien zum Exil umzuwandeln. Während Berthold Viertel beruflich nicht recht Fuß fassen konnte, da die Filmindustrie das „Intelligenzniveau eines zurückgebliebenen, elfjährigen Kindes“ aufweisen würde, kümmerte sie sich um ihre drei Söhne, bekam ihren Führerschein, erteilte Schauspielunterricht und verfasste Drehbücher. Ihre Freundschaft zu Greta Garbo machte sie zu einer begehrten Gesprächspartnerin der Studiobosse, die über sie Einfluss auf die nur schwer zu beeinflussende Starschauspielerin zu nehmen suchten. Sie meisterte die Schwierigkeiten, in die sie immer

wieder geriet (das Scheitern ihrer Ehe, die abgelehnten Drehbücher oder die wenig erfolgreichen Versuche, als Filmschauspielerin zu arbeiten), mit Bravour und ließ sich in ihrem Lebensmut nicht beirren – dadurch wirkte sie auf andere wie ein Fels in der Brandung. Unkonventionell meisterte sie ihr Leben, führte eine Beziehung mit dem zwanzig Jahre jüngeren Gottfried Reinhardt und schaffte es auch, die Schrecknisse der McCarthy-Verdächtigungen zu überstehen, mutig und beherzt. Sie erhielt, kommunistischer Gesinnung verdächtigt, Schreibverbot und durfte vorerst die USA nicht verlassen. 1953 gewann sie ihren juristischen Kampf um einen Reisepass; sie kehrte nach Europa zurück und starb 1978, hochbetagt, im schweizerischen Kloster.

In ihrem Erinnerungsbuch, das zunächst 1969 in den USA unter dem Titel *The Kindness of Strangers* erschien, erzählt sie voller Humor und ungekünstelt von kleinen Ereignissen ebenso wie von großen öffentlichen: etwa von Brechts ausgesuchter Höflichkeit gegenüber ihrem Hund wie von Heinrich Manns 70. Geburtstag, der in ihrem Haus mit vielen prominenten Gästen gefeiert wird. Sie berichtet ebenso von weltpolitischen Zeitläufen: dem Kriegsbeginn, der Judenverfolgung, den Ausreisebemühungen der Exilsuchenden, dem politischen und kulturpolitischen Klima Hollywoods oder der Kommunisten-Jagd McCarthys. In ihrem Wesen bleibt sie sich treu und wird von diesen schwierigen Zeiten nicht zerbrochen. So ist auch der etwas missverständliche, auf gefühlvolle Schreibergüsse deutende Buchtitel zu verstehen, der aber etwas anderes meint: in instabilen Zeiten nicht zu schwanken, sondern couragiert zu widerstehen, in gewissem Sinne also „unbelehrbar“ zu sein. Leider lockt auch der äußere Bucheinband auf eine falsche Fährte (so, als hätte der Buchgestalter in Unkenntnis des Inhalts sich nur vom Titel inspirieren lassen): der samtartige lila Einband mit stilisierten Pflanzen- und Schmet-

terlingsmustern deutet zusammen mit dem Titel eher auf eine Schmonzette denn auf Exilliteratur hin. Man möge sich von der misslungenen Hülle nicht blenden lassen und trotzdem zum Buch greifen – es wird belohnt mit einem Text, der Einblick gibt in dunkle (aber auch helle) Zeiten des Exils. Salka Viertels Dokumentarprosa erhebt nicht den Anspruch, in allen historischen Fakten genau zu sein, denn ihr Schreiben ist auch ein Anschreiben gegen die erlittenen Verletzungen. Dies sollte mit bedacht werden, aber es ist der Lektüre keineswegs abträglich. Ein informatives, historisch einordnendes Nachwort von Michael Lentz ist dem Buch angefügt.

Mit Musik zu dem fünfzehnminütigen Dokumentarfilm *White Flood* begann **Hanns Eisler** 1940 im amerikanischen Exil – in New York sowie auf einer Farm in Pennsylvania – sein durch die Rockefeller Foundation finanziertes *Film Music Project*. Zu dem von der Firma *Frontier Films* produzierten Streifen komponierte Eisler die originale Filmmusik, mit der *White Flood* dann auch in kommerzielle amerikanische Kinos gelangte. Der Film des Geologen William Osgood Field Jr. entstand während seines Aufenthalts in Alaska und zeigt in fünf Kapiteln (die den fünf Sätzen von Eislers Musik entsprechen) das Entstehen und „Sterben“ der arktischen Gletscher, ein Thema, das heute, mit neuer Bedeutung aufgeladen, die durch menschliche Produktion hervorgerufene Erderwärmung assoziiert. Fields Material wurde zusätzlich mit Alpenaufnahmen sowie Archivmaterial kombiniert.

Die Filmfirma hatte mit dem Komponisten einen Deal abgeschlossen, der gegenseitigen Vorteil garantierte: zur Verfügung gestellt wurde für das *Film Music Projekt* ein avancierter Dokumentarfilm direkt aus der Herstellung, während Eisler im Gegenzug eine außergewöhnliche Filmmusik liefern konnte. Dies alles erfolgte zu kostengünstigen Bedingungen, denn Eislers Musik und de-

ren Studioproduktion war Teil des Projekts und brauchte nicht gesondert honoriert zu werden. Hinzu kam, dass die Firma *Frontier Films*, eine Vereinigung linksstehender Filmmacher, in finanziellen Schwierigkeiten war, sodass sich diese kostensenkende Zusammenarbeit günstig auf die spätere Gewinnspanne des Verleihs auswirkte.

Eisler schrieb eine Musik, die sich dem üblichen Hollywood-Sound entzieht, weder komponierte er für die konventionelle große Film-Orchesterbesetzung, noch pflegte er eine Häufigkeit damit verbundene spätromantische Idiomatik. Stattdessen ist ein solistisch besetztes Kammerorchester mit nur 15 Musikern erforderlich, dem als Neuerung (und aus dem üblichen Besetzungsrahmen fallend) ein elektrisches Klavier sowie ein Novachord beigegeben sind. Das Novachord, ein elektronisches Tasteninstrument der inzwischen weltweit bekannten Firma Hammond, war damals in geringer Stückzahl produziert worden. Eisler hatte sich für dieses ungewöhnliche, kaum verbreitete Instrument entschieden, das er (wie auch das elektrische Klavier) als Metapher für große Kälte in Gletscherwelten verstanden wissen wollte. Vor ihm hatte Kurt Weill das Novachord in einer (verschollenen) Bühnenmusik eingesetzt – vermutlich ihm verdankt Eisler diese Anregung.

Der Komponist schrieb über seine Film-
musik:

„Die Abwesenheit von Aktion und überhaupt von menschlichen Elementen, auf welche die Musik einzugehen hätte, gibt ihr größeren Bewegungsraum. Andererseits verlangt gerade die Lockerheit und Unverbindlichkeit der Bildfolgen, die nicht durch einen dramatischen Zusammenhang getrieben werden, Rückhalt an artikulierten musikalischen Formen. [...] Es treten fünf größere musikalische Formen auf: Invention, ‚Choralbearbeitung‘, Scherzo mit Trio, Etüde, Sonaten-Finale. [...]

Die Instrumentation ging auf die Idee der ‚Kälte‘ der Naturbilder ein. Sie verwandte neben einem normal zusammengestellten Kammerorchester (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, ein Schlagzeuger, Solostreichquartett und Solobaß) noch ein elektrisches Klavier und ein Novachord. [...] Besonders ausgenützt ist die Kälte und Schärfe ihrer ‚Manieren‘, wie Triller, Mordente, Vorschläge und Trillerketten.“¹

Eislers Absicht war es, die Musik auch außerhalb des filmischen Zusammenhangs aufzuführen; so wurde sie als notenidentische *Kammersymphonie* op. 69 in Konzerten gespielt und dort vor allem bekannt gemacht.

2011 erschien im Rahmen der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* (HEGA) die von dem Berliner Musikwissenschaftler Tobias Faßhauer vorzüglich edierte Partitur der *Kammersymphonie* op. 69 in historisch-kritischer Ausgabe. Dem *Kritischen Bericht* hat der Herausgeber eine aufschlussreiche *Einleitung* beigegeben, in der er die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks sorgfältig beschreibt und neue wissenschaftliche Erkenntnisse präsentiert. Diese beziehen sich u.a. auf die Problematik der beiden schwierig zu beschaffenden elektroakustischen Instrumente bei Nachkriegsaufführungen (so in Brüssel 1950), sie betreffen das Problem eines strittigen Bezugs der *Kammersymphonie* auf seinen Lehrer Schönberg bzw. einer Widmung an Adorno oder diskutieren die in den 1960er Jahren in der DDR von ästhetisch-kulturpolitischen Materialdebatten geprägten Konzertsalaufführungen. Zusammen mit Eislers und Adornos Buch *Komposition für den Film* (s. meine Besprechung im *Dreigroschenheft* 2/2009, S. 46-49) liegt nun im sorgfältig edierten Notendruck die *Kammersymphonie* Eislers vor, die bis heute als sein bedeutendstes Instrumentalwerk gilt.

1 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: Komposition für den Film. Frankfurt a.M. 2006, S. 106, 107.

... ACH ÜBRIGENS, DIE TEXTE SIND VON BRECHT!

Von Tobias Krüger

Dass sich Brecht-Gedichte singen lassen, hatte schon Kurt Weill erkannt, doch hier folgt der Beweis, dass seine Lyrik auch tanzbar ist:

Eingekleidet in Akustikgitarre, Synthie-Sounds und -Beats, E-Bass und Drums werden modernem deutschen Pop alte Texte in den Mund gelegt und zu Ohrwürmern aufpoliert. Das Ergebnis ist eine angenehm unpräzise Scheibe voller originell arrangierter Songs.

Misuk (so viel V-Effekt muss sein) nennt sich das Bandprojekt von Sängerin *Eva Gold*, Bassist-Gitarrist und Produzent *Girisha Fernando*, Keyboarder *Lilijan Waworka* und Drummer *Stefan Brodte*. Die Musiker formierten sich zunächst für das Augsburger Brechtfestival 2009, um drei Jahre später zum gleichen Event mit einer Platte im Gepäck zurückzukehren.

Im Arrangement gelingt den Musikern der Spagat zwischen vielfältigen Klängen und wiedererkennbarem Bandsound, unter den sich ein ums andere Mal Marimbas, Pfeifen und Programming von *Deniz Khan* mischen. Akustikgitarre und Synthesizer sind nicht nur stimmig, sondern sogar originell verwoben. Einzig dem Versuch, mit dem Keyboard Streicher oder Orgel zu imitieren, hätte die Band widerstehen sollen. Denn überall, wo das Synthie sein darf, ist es eine echte Bereicherung für Rhythmus und Harmonien, die gewitzt, aber nie konstruiert klingen. Über dem soliden instrumentalen Fundament erklingt die variantenreiche Stimme von *Eva Gold*, die mit einem steten Funken Schauspielerlei dazu verführt, auch dem Text hinter den Klängen Gehör zu schenken.



Dank des sauberen Mixdowns ersticken die Instrumente nicht den Gesang. Die Texte sind gut verständlich, ohne beim Hören in der Brecht-Werkausgabe blättern zu müssen. Erfreulicherweise hat das Quartett in der Auswahl der Stücke einen Bogen um die üblichen Verdächtigen gemacht: Piratinnen, Whiskey-Bars und Messerstecher wird man vergeblich suchen. Stattdessen finden sich Gedichte wie *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit* oder *Der Choral vom großen Baal*, die nur selten ins Schullesebuch eingehen. Weiter sind unter den zehn Songs des Albums *Vom Geld*, das *Solidaritätslied*, *Erinnerung an die Marie A.*, das *Nachkriegsliedchen*, *Das Lied vom Schuh*, *Surabaya-Johnny*, die *Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* und die *Ballade vom Förster und der Gräfin*.

Was sonst gerne verschwörerisch deklamiert wird, kommt hier im Gewand von jazzigem Pop daher. Weder verkriecht sich *Misuk* hinter Weill'scher Patina noch bedarf es des postmodernen anything-goes als Entschuldigung. Und da sich auch das Plattencover – ebenso bescheiden wie selbstbewusst – nicht mit dem Dichter schmückt, möchte man den arglos Mitsingenden zuwispeln: Ach übrigens, die Texte sind von Brecht ...

Wenn sich *Misuk* nun auch auf CD nach Hause holen lässt, bleibt doch zu hoffen, dass die Konzertliste unter www.misuk-musik.de bald erweitert wird.

Tobias Krüger ist Literaturwissenschaftler, Musiker und Autor.

DEBATTE UM RUTH BERLAU

Leserbrief von Hilda Hoffmann, Berlin

In der Ausgabe des Dreigroschenheftes 1/2012 hat Barbara Brecht-Schall eine Stellungnahme veröffentlicht und darin meine Darstellung zur aktuellen Debatte um Ruth Berlau (aus Dreigroschenheft 04/2011) in Zweifel gezogen. Brecht-Schall unterstellt darin, dass ich „keine Kenntnisse über den Ablauf der Berlau-Betreuung durch Bertolt Brecht und Helene Weigel-Brecht haben kann“ und dass mein Mann Johannes Hoffmann „unberechtigt von Ruth Berlau einbehaltene Originalbriefe von Bertolt Brecht an seine Ehefrau Helene Weigel-Brecht (...) an die Brecht-Erben verkauft (...) bzw. aufgrund eines Briefes des Anwalts von Helene Weigel an diesen 5–6 Briefe bzw. Postkarten geschickt hat (kostenlos – als ‚Rückgabe‘)“. Zudem bezieht sich Barbara Brecht-Schall auf Dokumente, die sie lediglich der Redaktion des Dreigroschenheftes zur Verfügung stellte, der Veröffentlichung aber *expressis verbis* vorenthält.

Indem Barbara Brecht-Schall die notwendige Quellenlage verweigert, begründet sie lediglich kraft ihres Namens die Wahrheit ihrer Darstellung. Mein folgender Beitrag soll der Diskussion auf Sachebene dienen.

Mit Ruth Berlau verband mich und Johannes Hoffmann eine tiefe und aufrichtige Freundschaft. Meine Kenntnisse über „Berlaus Betreuung durch Brecht und H. Weigel“ habe ich in erster Linie aus der Zeit meiner persönlichen Beziehung zu ihr sowie aus den mir vorliegenden Dokumenten aus ihrem Nachlass. Seit deren Übernahme durch Johannes Hoffmann und nach seinem Tode durch mich kenne ich zudem die wissenschaftliche Rezeption sowie die der Öffentlichkeit zugänglichen Quellen.

Zu Barbara Brecht-Schalls Unterstellung, dass Johannes Hoffmann unberechtigt Briefe von Brecht an Weigel einbehalten hätte, stelle ich fest: Johannes Hoffmann war zu keinem Zeitpunkt im Besitz von Original-Briefen von Brecht an Weigel noch von Weigel an Brecht. Es gab in der Vergangenheit regelmäßig Unterstellungen seitens Barbara Brecht-Schalls, die sie zusammen

mit Herausgabeforderungen an ihn formulierte. Ihr ist es bekannt, dass er jede ihrer Forderung mangels Besitzes abgewiesen hat, zuletzt durch seinen Anwalt Matthias Ziegenhardt in dem von ihr zitierten Brief an Dr. Veit Wyler in Zürich. Der guten Ordnung halber gestatte ich Barbara Brecht-Schall hiermit ausdrücklich, Johannes Hoffmanns Briefe sowie die seines Anwalts – so sich diese in ihrem Besitz befinden – zu veröffentlichen.

Im Hinblick auf die Zahlungsvereinbarung zwischen Helene Weigel und Ruth Berlau weise ich darauf hin, dass diese Vereinbarung mangels Unterschrift nicht rechtswirksam ist. In diesem Umstand begründet sich sicher Barbara Brecht-Schalls Entscheidung, das Dokument nicht zu veröffentlichen.

RUTH BERLAU – EIN FASZINOSUM

Leserbrief von Franka Köpp, Berlin

Erstaunlich, wie sehr Ruth Berlau die Gemüter erhitzt – über ein halbes Jahrhundert nach dem Tod der Liebe ihres Lebens. Könnte es daran liegen, dass dieser ungewöhnlichen Frau nur schwer beizukommen ist, schon gar nicht von jenen, die einen postumen Deutungsanspruch auf Brecht geltend machen? Bisweilen soweit, dass kurioserweise in Kauf genommen wird, ausgerechnet Brecht als einen Mann erscheinen zu lassen, der weder im vollen Besitz seiner geistigen noch seiner sinnlichen Kräfte war. Quellenferne wirkt da fast als Voraussetzung. Psychopathologische Diagnosen werden zum Leitmotiv und als Interdisziplinarität betrachtet ...

Bleibt die Frage, wie Lai-tus Liebe zu Kin-jeh ausreichte, „ein ganzes Volk glücklich zu machen“ – ein Urteil Brechts, das man übrigens in Sabine Kebirs Monographie vergeblich sucht. Der Versuch, diesem Faszinosum auf den Grund zu gehen und Ruth Berlau umfassend selbst zu Worte kommen zu lassen, bleibt offenbar Künftigen vorbehalten. Der Weg ins Ruth-Berlau-Archiv kann da stets Empfehlung sein.

VOR DEN VÄTERN STERBEN DIE SÖHNE

Nachruf auf Wolfgang Jeske

Von Jan Knopf



Begegnete ich Wolfgang Jeske in der Öffentlichkeit, so schleppte er mindestens zwei schwere Taschen, gefüllt mit Büchern und Dokumenten, mit sich; war ich bei Wolfgang Jeske zu Hause eingeladen – er war stets ein großzügiger und zuvorkommender Gastgeber –, so bestanden große Schwierigkeiten, ihn unter den Bücherbergen, die sich bis zur Decke bogen, ausfindig zu machen. Auch das Heranschleppen aller Utensilien, mit denen der Chef des Suhrkamp Verlags, Siegfried Unseld, 1985 das in Ost-Berlin liegende Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) ausstattete, übernahm selbstverständlich der körperlich kleine Mann. Er besorgte den umständlichen „Grenzübertritt“ des Kopier-Geräts, in der DDR eigentlich bei Strafe verboten, er transportierte die Unmassen an Papier, Sekundärliteratur, Kopien, die wir für die oft wochenlange Arbeit im BBA benötigten, und er übernahm den Kurierdienst Ost-West. Wir westdeutschen Herausgeber der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* der Werke Brechts (GBA) schoben ihn vor, als wir ohne gültiges Visum nach dreitägigem illegalem Aufenthalt in der „Hauptstadt“ unser „Grenzvergehen“ zu klären hatten (es gab noch weitere, die andere hohe Geldstrafen gekostet hätten), oder er organisierte die Herausgebertreffen in Berlin und Frankfurt (was bei den damaligen Verhältnissen immer Kampf bedeutete). Kurz, er erledigte alles zum Guten, und dies mit unermüdlicher Energie.

Wolfgang Jeske wurde am 9. November 1951 in Oberkirch (Ortenaukreis) geboren und ging nach dem Abitur im WS 1971/72 an die Universität Karlsruhe (TH). Nach Versuchen im Studium der Physik und Mathematik u. a. entschied er sich 1976 für Literaturwissenschaft und Philosophie. Da unser Laden in Karlsruhe sehr klein war, Wolfgang überdies eine Hiwi-Stelle erhalten hatte, musste er mir über den Weg laufen mit dem Ergebnis: Um Brecht gibt es keinen Weg herum. Dies wiederum bedeutete, es mit einer Pro-

motion zu versuchen, und da zu dieser Zeit der Brecht noch ein „unbekannterer Erzähler“ war, deutete ich an, dass da noch viel zu entdecken sei. Im Juli 1981 wurde er mit *Bertolt Brechts Poetik des Romans* erfolgreich promoviert. Die Dissertation erschien 1984 als Buch im Suhrkamp Verlag, machte in der Brecht-Forschung Furore und den Erzähler Brecht endlich bekannt.

Es war die Zeit, als Siegfried Unseld darüber sinnierte, ob nicht endlich eine kritische Brecht-Ausgabe vonnöten sei und im Zuge damit ein Brecht-Lektorat im Verlag. Obwohl das Angebot groß war, folgte Unseld meiner Darstellung des versierten, sachlichen, kenntnisreichen und vor allem zuverlässigen Mannes und rief am Abschluss unserer Beratung, die die Geburtsstunde der GBA war: „Laden Sie Herrn Jeschke ein!“ Mir war klar, wenn „Herr Jeschke“ die Chance erhielt, er würde sie nutzen. Er erhielt 1982 eigene Räume, die er bald mit dem füllte, was vor allem sein Leben war: Bücher und meterhohe Berge mit Kopien aller Art – sowie die Anlage elektronischer Dateien mit Werken Brechts oder über ihn: Die GBA war die erste Ausgabe dieser Art überhaupt, die von uns bis aufs letzte Komma elektronisch generiert wurde.

Wolfgang Jeske war ein sehr guter Lektor, vielleicht der beste, den der Verlag je hatte. Dies aber bedeutete, dass die Autoren auch Geduld haben mussten; denn Genauigkeit fordert Zeit. Er blieb bis zu seinem Schlaganfall 2009 – außer einem sehr vergnüglichen Ausflug mit einer Biografie zu Lion Feuchtwanger (zusammen mit Peter Zahn) – Brecht treu, setzte nicht nur 2000 mit einem gewaltigen Registerband ganz allein den Abschluss der GBA, sondern betreute auch viele Brecht-Autoren und gab einen Sammelband oder ein Einzelwerk zu BB nach dem anderen heraus. Trotz der Tatsache, dass dies – und dann war er auch noch krank – mit einem aufwändigen Umzug und der Auflösung seiner Frankfurter Wohnung verbunden war, zog er 2010 nach Berlin, an den neuen Verlagsort von Suhrkamp, um dort feststellen zu müssen: Sein Lektorat gab es nicht mehr, und seine Materialsammlung, die er in über 30 Jahren im Verlag erarbeitet hatte, war nicht mehr auffindbar. Wolfgang Jeske starb plötzlich und viel zu früh am 11. Februar 2012 in Berlin, einen Tag nach dem 114. Geburtstag Brechts. Er hat sich einen Namen gemacht; er wird bleiben.



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