

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

20. JAHRGANG
HEFT 1/2013

1



Militärpaß

des

Wil. Kavallerieausheb
Ludwig Adolf Brecht
Reservelazarett Augsburg B.
Jahresklasse: 19 *19*

Formular 259 I.

Sanitäts-Personal.

Nationale des Buchinhabers.

1. Vor- und Familiennamen:

Ludwig Adolf Brecht
Geboren am *10* ten *Februar* 1898

zu *Augsburg*

Verwaltungsbezirk: *Augsburg*

Bundesstaat: *Bayern*

2. Stand oder Gewerbe: *Ind. med.*

3. Religion: *evang.*

4. Ob verheiratet: *Nein*

Kinder: /

5. Datum und Art des Dienst Eintritts:

1. 10. 15 *Zeit als W. l. Kavallerieausheb*

6. Bei welchem Truppenteil (unter Angabe der
Kompanie, Eskadron, Batterie):

Kavallerie Lazarett Augsburg B.

NEUES ÜBER BRECHTS MILITÄRZEIT
BRECHT-FESTIVAL 2013: EINE VORSCHAU
BRECHT IN SVENDBORG, STOCKHOLM, ARGENTINIEN
VIELE NEUE BÜCHER



Wißner

01. BIS
10.02.2013

THEATER
KONZERTE
VORTRÄGE
AUSSTELLUNGEN
GESPRÄCHE
LESUNGEN
U.V.M.



**BRECHT FESTIVAL
AUGSBURG 2013**

- 02.02. / AB 19 UHR / **LANGE BRECHTNACHT** / Konzerte, Theater und Performance
-
- 03.02. / 15 UHR / **WIE AKTUELL IST DER JUNGE BRECHT?** / Gesprächsrunde mit Peter Kümmel (ZEIT)
-
- 03.02. / 20 UHR / **BAAL MIT NACHGESPRÄCH** / Konzertante Aufführung von und mit Thomas Thieme
-
- 04.02. / 18 UHR / **BRECHT IN AUGSBURG** / Gesprächsrunde mit Politikern
-
- 06.02. / 20 UHR / **ABEND MIT CHRISTINE KAUFMANN** / Gedichte, Lieder und Balladen
-
- 08.02. / 17.30 UHR / **DIE BIBEL MIT EINFÜHRUNG UND NACHGESPRÄCH** / Theater Uraufführung
-
- 09.02. / 20 UHR UND 10.02. / 19 UHR / **GASTSPIEL DRESDEN DIE DREIGROSCHENOPER** / Theater
-
- 10.02. / 11 UHR UND 05.02. / 20 UHR / **JAN KNOPF** / Buchpräsentation mit Filmen und Rezitationen
-
- 09.02. / 17 UHR / **GESCHICHTEN VOM HERRN KEUNER** / Buchpräsentation und Lesung
-
- 10.02. / 16 UHR / **DER LITERARISCHE SALON „EXTRA“** / Sonderausgabe „Der junge Brecht“

Mehr Informationen finden Sie unter www.brechtfestival.de / Kartenvorverkauf: Theater Augsburg



INHALT

Editorial 2

Impressum 2

FESTIVALTHEMA: DER JUNGE BRECHT

Grenzsituationen. Brecht als Militärkrankenk-
wärter, 1.10.1918 – 20.10.1918 3
Von Jürgen Hillesheim

Das Brechtfestival 2013 11
Von Jan Knopf und Christian Weiblen

Brechts Schachleidenschaft und
„Die lustigen Steinschwinger“ 15
Von Michael Friedrichs

Brechts Silvesterfeier 1916/17 mit dem
„Ziel: Nervenheil“ 16
Von Thomas Wertheffrongel

Die Schätze der Augsburger
Brechtsammlung. 18
Von Jürgen Hillesheim

THEATER

Guter Mensch von Sezuan in Stockholm . . . 20
Von Fritz Joachim Sauer

Brechts Mitwirkung an den Proben zu
„Pauken und Trompeten“ 1955 22
Von Manfred Pauli,
Vorbemerkung von Erhard Kunkel

Svendborg feiert „Dage med Brecht“ 26
Von Jørgen Lehrmann Madsen

„Die mögliche Aktualität von Brecht“ in
Argentinien – ein Bericht. 27
Von Laura Brauer

„Die sieben Todsünden“ in Koblenz. 44
Von Andreas Hauff

REZENSIONEN

1913 im Blick von Florian Illies 19

Neues Altes vom Unruhestifter 32
Von Dirk Heißeferer

Film über Alexander Granach 34
Von Michael Friedrichs

Den neuen Blick auf das Wesentliche
gelenkt 35
Von Werner Wüthrich

Editoren-Graubrot oder Ach amore,
feinstdosiert 38
Von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Über Brechts Gedicht „Laute“ 40
Von Michael Friedrichs

Brecht-Chrnk von Hecht 41
Von Michael Friedrichs

Brecht im Dreieck 42
Von Michael Friedrichs

Onkel Ede zum Mitsingen 46
Von Diana Deniz

VERSCHIEDENES

Leserbrief zu Knopf, „Wie aus Stalin Lenin
wurde“ 43

Und wieder ruft Dessau: Kurt-Weill-Fest 22.2.-10.3.,
Thema „New York“ 30

Und wieder ruft auch Berlin: 11.-15.2.,
„Brecht und Bühner“ 30

Käthe Reichel gestorben 47

Die Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs
geht online 48
Von Helgrid Streidt

Das Augsburger Brecht-Festival 2013 mit dem Schwerpunkt „Früher Brecht“ und dem Hauptspielort Theater verspricht eine Reihe von Leckerbissen, und wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern, dass ihr ästhetischer Magen Anfang Februar über genügend Aufnahmefähigkeit verfügt, um sich möglichst vielen dieser Genüsse hinzugeben. Dieses Heft bietet einen Vorgesmack.

Dazu gehören: eine Kurzdarstellung des Programms; ein Artikel über neue Erkenntnisse zu Brechts Dienst als Militärischer Krankenwärter am Ende des Ersten Weltkrieges; eine Erklärung des „Nervenheils“ bei Brechts Silvesterausflug 1916/17 und ein Hinweis auf seine dauerhafte Schachleidenschaft, die ihren Anfang in Augsburg nahm.

Auch haben uns wir bemüht, auf die qualitativollen Brecht-Publikationen, die in diesem Jahr in unverhoffter Fülle auf uns niedergeprasselt sind, einigermaßen adäquat zu reagieren, es gibt also viele Buchbesprechungen: Knopf, Hecht, Wizisla, Henning, Demčičák ... und nicht zu vergessen Notizbücher-Band 1.

Die internationale Szene ist ebenfalls vertreten, mit Berichten aus Svendborg, Stockholm, Argentinien. Wie würden wir etwas von diesen Aktivitäten erfahren, wenn nicht dank unserer eifrigen und sorgfältigen Korrespondenten! Herzlichen Dank ihnen.

Insgesamt 16 Autoren in diesem Heft - im Inhaltsverzeichnis mussten wir schon die Titel teilweise kürzen – Entschuldigung!

Mir bleibt da nur der Rat: Lesen und lesen lassen!

Ihr Michael Friedrichs ♪

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

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

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse 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:

Laura Brauer, Diana Deniz, Andreas Hauff, Dirk Heißefer,

Jürgen Hillesheim, Michael Friedrichs, Jan Knopf, Erhard

Kunkel, Jörgen Lehrmann Madsen, Manfred Pauli, Fritz Jo-

achim Sauer, Ulrich Scheinhammer-Schmid, Helgrid Streidt,

Christian Weiblen, Thomas Werthefrongel, Werner Wüthrich

Titelbild:

Brechts Militärpass (*Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*)

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.

GRENZSITUATIONEN.

BRECHT ALS MILITÄRKRANKENWÄRTER, 1.10.1918 – 20.10.1918

Von Jürgen Hillesheim:

Brechts frühzeitig ablehnende Haltung dem Krieg, sein Ekel allem Militaristischen gegenüber ist hinreichend bekannt. Nach Beginn des Ersten Weltkriegs nutzte er die Gelegenheit, auf den ersten Blick nationalistisch wirkende Beiträge in Augsburgs Tageszeitungen zu veröffentlichen und bereits damit literarische Mittel der Distanzierung wie Parodie und Satire zu erproben. Schon Mitte 1916 abstrahierte er die Fronten des Krieges im *Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald*, seine provozierende Interpretation des Horaz-Verses „Dulce et decorum est pro patria mori“ in einem Aufsatz hätte ihm fast den Schulverweis eingebracht, und seinen freiwillig in den Krieg gezogenen Freund Caspar Neher rief er in einer Vielzahl von Briefen, die Brecht ihm an die Front schickte, indirekt zur Fahnenflucht auf; auf der Ebene der Dichtung tat er das nochmals, in grotesken Bildern verdichtet, mit der *Legende vom toten Soldaten*.

Doch auch für Brecht selbst tickte die Uhr, seine Hoffnung, dass der Krieg beendet sein würde, wenn es für ihn selbst „ernst werden“ könnte, erfüllte sich nicht. Am 14. Januar 1918 kam er um seine Musterung nicht herum. Brechts Vater stellte am 1. Mai 1918 für seinen Sohn ein Rückstellungsgesuch, dem stattgegeben wurde; ein zweites wurde am 13. September 1918 abgelehnt und beantragt, Brecht zum obligatorischen achtwöchigen Waffendienst einzuziehen. Dieser wurde ihm erlassen, möglicherweise aufgrund von Beziehungen seines einflussreichen Vaters, inzwischen Kaufmännischer Direktor der Haindlschen Papierfabriken und angesehener Augsburger Bürger. Brecht, als Medizinstudent eingeschrieben,

konnte anstatt dessen seinen Dienst als Militärkrankenwärter in Augsburgs Reservelazaretten ableisten, er begann am 1. Oktober 1918, an einem Dienstag. An die Münchner Studentin Hedda Kuhn schrieb er kurz vorher: „Ich werde am Dienstag begraben“.

Doch so tragisch war das doch alles nicht, so die bisherige Meinung. Schließlich konnte Brecht doch den Clown markieren, im Reservelazarett D, untergebracht in Baracken auf dem Hof der Elias-Holl-Schule und geleitet vom 1868 in Göppingen geborenen Dr. Julius Raff, einem guten Freund der Familie Brecht. Raff, als Urologe und Dermatologe ausgebildet, war Offizier im Ersten Weltkrieg. Im Jahre 1918 hatte er ein Sprechzimmer in der Grottenau, im Zentrum Augsburgs, und wohnte mit seiner Familie in der Prinzregentenstraße. Der junge Dichter war in dessen dermatologischer Abteilung tätig, und zwar die meiste Zeit offenbar in der Schreibstube, beschäftigt mit „ewiger, sinnloser, geisttötender Schreiberlei“.¹ Wer kennt sie nicht, die Schilderungen von Zeitzeugen, nach denen Brecht im Lazarett bekleidet mit einer Phantasieuniform, gelben Schuhen und Spazierstock bzw. einer Art Reitgerte auftrat² und fast machen konnte, was er wollte? Über die Gesellschaft schwadronierte er, die sich im Lazarett durch die Geschlechtskranken, denen Brecht Seitensprünge unterstellte, abbildete.³ Seinen Dienst zelebrierte er wie eine Theaterinszenierung. Ein Foto, das ihn mit seinem Freund Otto Müllereisert zeigt, dokumentiert es, und über die hier aufgrund

1 Vgl. GBA 28, S. 79.

2 Vgl. Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Fotos. Berlin 1997, S. 175-178.

3 Vgl. ebd., S. 176f.



Augsburg.

Schiller-Schule l. d. Wertach.

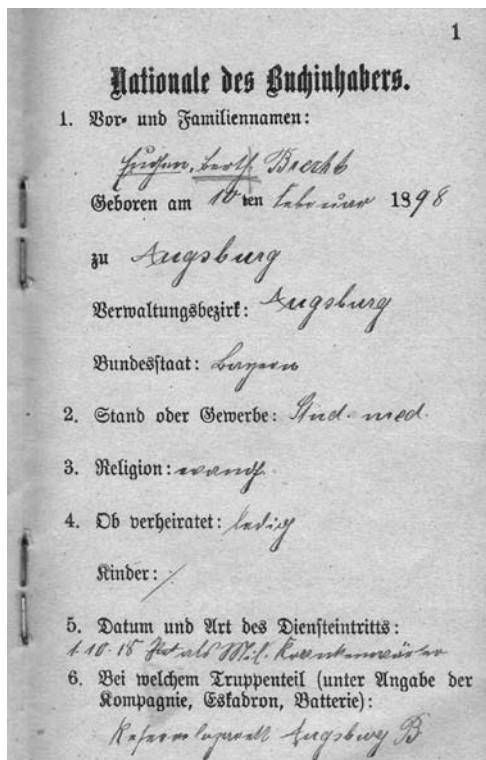
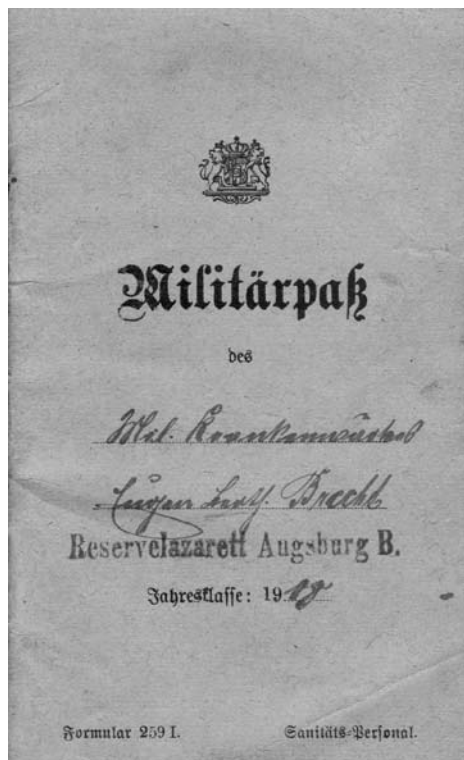
Die Schillerschule in Augsburg-Oberhausen, hier auf einer Postkarte vom 5.6.1915, war Ort des ersten Einsatzes von Brecht als Militärkrankenwärter (Foto: Sammlung Häußler). Die Schule wurde nach der Eingemeindung von Lechhausen, wo es ebenfalls eine Schillerschule gab, in Löweneckschule umbenannt. – Rechte und folgende Seiten: Brechts Augsburger Militärpass (Fotos: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg).

ihrer Geschlechtskrankheiten behandelten deutschen Soldaten spottete er in dem frivolen Gedichtchen *An die Kavaliere der Station D*, das im November 1918 entstand.

Das ist aber nur die halbe Wahrheit: Von seiner Zeit als Militärkrankenwärter, die bis 9. Januar 1919, über das Kriegsende hinaus, dauerte, verbrachte Brecht drei Wochen, also immerhin doch etwa ein Viertel des gesamten Dienstes, nicht im Reservelazarett D, sondern im Reservelazarett B, in dem auch sein Militärpass ausgestellt wurde. Laut diesem Dokument wurden ihm zum Dienstbeginn hier auch Waffenrock, Hose, Unterhose, Mütze, Halsbinde, Hemd und ein Paar Stiefel ausgehändigt. Diese frühe Zeit als Militärkrankenwärter wurde bisher so gut wie nicht zur Kenntnis genommen, man hätte aber längst schon von ihr Notiz nehmen müssen. Aus ihr sind insgesamt drei Briefe überliefert, alle an seinen Bruder Walter, und die sind spätestens seit

dem Erscheinen des 28. Bandes der GBA jedermann zugänglich, also seit 1998. Werner Frisch und Kurt Walter Obermeier hatten die Frühzeit des Lazarettendienstes Brechts bereits eher recherchiert: In der letzten überarbeiteten Ausgabe ihrer Dokumentation *Brecht in Augsburg*, die inzwischen so etwas wie Kultstatus hat, sind diese drei ersten Wochen zumindest in einem Nebensatz erwähnt.⁴ Mehr ist, gemessen an der Intention dieser Dokumentation, auch nicht nötig. Dass diese Zeit allerdings in Werner Hechts *Brecht-Chronik*, auch in deren überarbeiteter Ausgabe, schlicht fehlt und Brechts Militärkrankenwärter-Dienst komplett in die Elias-Holl-Schule verlegt wird, ist nicht nur ein faux pas, sondern auch überaus ärgerlich. Hecht zitiert in seiner 1997 erstmals erschienenen *Chronik* vorab aus den Briefen Walters, und dabei geht es drunter und drüber: Aussagen, die Brecht explizit in Zusammenhang mit dem

4 Vgl. Frisch/Obermeier, a.a.O., S. 174.



Lazarett B macht, bezieht er auf die Elias Holl-Schule, also das Reservelazarett D.⁵ Es zeigt sich ein weiteres Mal, dass es sich bei der *Brecht-Chronik* um alles andere als um ein Standardwerk handelt. Seine Brauchbarkeit ist fragwürdig, wenn sich der Leser nicht darauf verlassen kann, dass in einem Werk, das eine minutiöse Chronologie des Lebens Brechts präsentieren will, nicht einmal längst recherchierte Sachbestände aufgearbeitet sind. Immerhin geht es um einige Wochen im Leben Brechts, durch jene drei Briefe, die Hecht kannte, recht gut dokumentiert. Außerdem stammen sie aus einer Zeit, in der die biografischen Dokumente noch recht überschaubar sind.

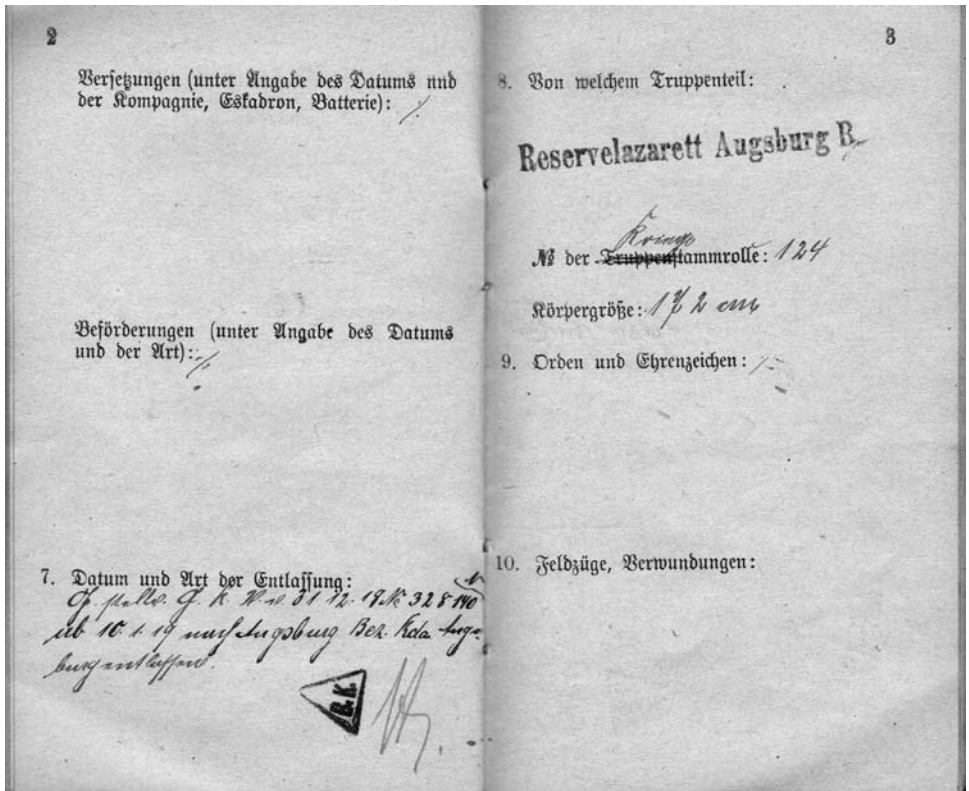
Allerdings ist einzuräumen, dass sich auf den ersten Blick durch die Versetzung

Brechts aus dem Reservelazarett B in das Reservelazarett D nicht viel veränderte. Anderes nämlich stand in den Briefen im Vordergrund: Walter wurde eingezogen, und es musste damit gerechnet werden, dass er, gegen Ende des Krieges, noch an die Front geschickt wurde. Und so sind diese drei Briefe Brechts in ihrem Duktus recht einheitlich. Es geht vornehmlich darum, den jüngeren Bruder zu trösten, in seiner nicht unprekären Situation für etwas Ablenkung zu sorgen, wobei Brecht nicht immer ganz bei der Wahrheit bleibt. Walters Situation ist wichtig, Brechts eigene tritt dahinter zurück, wird gar beschönigt: Am 5. Oktober 1918 schreibt er explizit aus dem „B-Lazarett, Schillerschule“:⁶

„Ich glaube trotz Deinen Briefen nicht, daß es Dir gut geht, aber ich glaube: Du wirst schon

5 Vgl. Hecht, Werner: *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt/Main 1997, S. 60.

6 GBA 28, S. 67.



gut gehen, und daß Du wieder heim kommst, weiß ich gewiß. Der Krieg geht im Winter aus. Jetzt über ein Jahr sitzt Du mit mir an der Universität. Hm? [...] Wenn Du nur etwas hast, was ich Dir besorgen kann, will ich das gerne tun⁷.

Genau eine Woche später, am 12. Oktober, schreibt Brecht:

„Es geht Dir wohl nicht gut? [...] Ich glaube nicht, daß Du noch ins Feuer kommst. Ich freue mich enorm auf den Frieden, auch darauf, daß wir zwei eventuell zusammen studieren könnten. [...] Denn trotz aller Balgerei haben wir doch gegen andere immer zusammen geholfen. Jetzt ist Appell und ich grüße Dich herzlich, lieber Walter! Dein Eugen“⁸.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 67f.

Und: was noch bedeutsam werden wird: „Gruß an Fritz!“⁹ Offenbar erhielt Brecht keine Antwort mehr. Seinen letzten Brief schrieb er am 21. Oktober 1918, gerade angekommen im Lazarett D: „Ich bin Schreiber in der Hollschule, bei den Geschlechtskranken [...] Es gefällt mir nicht, wo ich bin [...] Ich würde mich ohne meine Hoffnung auf Frieden sicher zur Truppe melden. – Das ist der dritte Brief, den ich Dir schreibe“¹⁰.

Brechts Bemerkung, er würde sich unter Umständen noch freiwillig zur Front melden, ist absurd, vergegenwärtigt man sich, was er alles tat, um dem Militärdienst zu entinnen, und als Versuch zu bewerten, dem Bruder Trost zuzusprechen.

9 Ebd., S. 68.

10 Ebd., S. 69.

Das Lazarett B war in der Schillerschule untergebracht. Das ist die heutige Löwen-
eck-Schule in Augsburg-Oberhausen, ge-
legen fast unmittelbar an dem kleinen Fluss
Wertach, der wenig später in den Lech
mündet; das Gebäude ist im Wesentlichen
erhalten. Dass gerade diese Schule 1917 zu
einem Reservelazarett verwandelt wurde,
hatte seinen guten „logistischen“ Grund:
Das Gebäude konnte von der „Augsburger
Localbahn“, die stadthistorisch von Be-
deutung ist, fast direkt angefahren werden.
Mit ihr wurden bereits im 19. Jahrhundert
Rüstungstransporte durchgeführt, Firmen
wie MAN, Dierig und Riedinger waren
Rüstungslieferanten, die sich schon früher
der Bahn bedient hatten. Im Ersten Welt-
krieg wurden neben Rüstungsgütern auch
Kriegsfreiwillige, die sich im Hof der Adl-
hoch-Schule in Pfersee versammelt hatten,
mit der „Localbahn“ in Richtung Front ge-
schickt. Gegen Kriegsende nun kamen eini-
ge von ihnen, verwundet, schwerst verwun-
det, sterbend, wieder mit der „Localbahn“
zurück. Sie hatte jetzt das Ziel Schillerschu-
le, in deren Lazarett die am schlimmsten
Verletzten gebracht wurden; solche, denen
Operationen bevorstanden, denen Glied-
maßen amputiert werden mussten, was
zahlreiche nicht überlebten. Die Bahnlinie
verlief direkt entlang der Wertach, das hat-
te den großen Vorteil, dass die Verwunde-
ten nicht nochmals das Transportmittel zu
wechseln hatten oder besser: nicht noch
einmal umgeladen werden mussten, bis sie
ins Lazarett kamen. Die Militärkranken-
wärter brachten auf Tragen die Verwunde-
ten, die in großer Zahl aus den Stellungs-
kriegen im Elsaß und den Vogesen kamen,
über den Steg in die Schiller-Schule. „Es war
ein anderes Ankommen als das Wegfahren,
das ebenfalls – auch vom Wertachufer aus
in Pfersee – per Localbahn erfolgte.“¹⁵ Was
Brecht 1914 noch aus der Entfernung als
Zuschauer erlebte und in seinen *Augsbur-*

ger Kriegsbriefen beschreibt, den gespen-
stischen Anblick der ersten aus Zügen ge-
landenen Verwundeten von der Front –

„Es ist totenstill, wie eine Vision mutet das
Bild an: dieses stille Treiben der Sanitätssol-
daten, die durch die dämmerige Helle des
grauen Mittages die Bahnen tragen, auf denen
todwunde, halbenkleidete Männergestalten
liegen. Fahle Antlitze heben sich ein wenig.
Starr, glanzlos irren die Augen umher, su-
chend, suchend. [...] So schwankt Bahre um
Bahre vorbei. [...] Dem einen fehlen beide
Beine. Man sieht es, weil die Decke unten ganz
flach liegt. Der andere hat einen leeren Ärmel.
Der dritte liegt wachsbleich und erstarrt da
und blickt zum Himmel auf“.¹⁶

– vollzog sich nun unter seiner Teilnahme
und Mithilfe. Denn es gibt keinen nach-
vollziehbaren Grund, der dafür sprechen
könnte, dass Brecht, der ja auch bei Ope-
rationen assistieren musste, nicht auch zum
Krankentransport über den Holzsteg he-
rangezogen wurde. Was hier passierte, mag
eine Passage aus einer Biografie Werner
Egks, des Komponisten, der in Augsburg-
Oberhausen aufwuchs, indirekt veranschau-
lichen:

„Immer mehr Züge mit Verwundeten rollten
in die Heimat zurück. Die Schillerschule wur-
de zum Lazarett. Die Lokalbahn brachte die
Verwundeten. Werner hatte die Anfangsbe-
geisterung miterlebt, mit der die jungen Leute
1914 in den Krieg hinausgezogen waren. Und
nun kamen sie schwer verwundet zurück in
die Heimat. Vielleicht hat Werner ihre Hil-
ferufe nach den Sanitätären gehört und ihr
Stöhnen vernommen, wenn sie nun auf Trag-
bahnen über den Wertachsteg in die Schiller-
Schule gebracht wurden“.¹⁷

Keine Zweifel bleiben: Hier fand während
des Kriegs erstmals Brechts Begegnung

15 Bublies, Wolfgang/Mathe, Edgar: Mit der Augsbu-
rger Localbahn durch die Industriegeschichte. Augs-
burg 1993, S. 59.

16 GBA 21, S. 17.

17 Schuber, Marianne: Werner Egk. Kindheit und Ju-
gend in Oberhausen. Augsburg 2001, S. 40.

mit dem Leid an der Front und dem Kriegstod statt; Literatur wurde zu eindrücklicher Realität. Potenziert wurde diese bedrückende Situation durch die Gefahr, in der der Bruder schwebte – der auf Brechts Briefe nicht reagierte. Und es sei noch eine Steigerung erlaubt: Weder zuvor noch später in seinem Leben (den Zweiten Weltkrieg explizit eingeschlossen) war Brecht mit dem Kriegsleid in dieser Direktheit konfrontiert.

Walter war nicht der einzige, um den sich der junge Dichter zu sorgen hatte. Caspar Neher wurde schon erwähnt: Er war während der Zeit der ersten Wochen Brechts als Militärkrankenwärter immer noch an der Front; seine Bedrohung noch akuter als die des Bruders, der noch auf seinen Gestellungsbefehl wartete. Aber es gab noch eine andere, sogar ältere Künstlerfreundschaft Brechts: Die zum 1897 geborenen Fritz Gehweyer, Mitherausgeber und Illustrator der Schülerzeitschrift *Die Ernte*. Seine Eltern besaßen ein Textilgeschäft und waren mit den Brechts befreundet. Wie der junge Dichter besuchte Gehweyer das Königliche Realgymnasium, im Schuljahr 1912/1913 wurde er jedoch nicht versetzt, 1914 verließ er die Schule und besuchte später die Kunstakademie in München, wo er auch ein eigenes Atelier hatte. Brecht stand ihm nicht nur 1913/1914 nahe, als beide gemeinsam *Die Ernte* herausgaben, sondern die Freundschaft überstand Gehweyers Umsiedelung nach München. Noch im Sommer 1918, kurze Zeit vor Brechts Einberufung zum Dienst als Militärkrankenwärter, hatten sie gemeinsam einige Tage im Bayerischen Wald verbracht. Gehweyer und seine Familie hatten ein schweres Kriegsschicksal zu tragen. Seine beiden älteren Brüder waren zu diesem Zeitpunkt bereits gefallen. Dies bedeutete, dass Fritz Gehweyer vom Kriegsdienst freigestellt worden wäre. Er rückte trotzdem ein, freiwillig, mit Walter, der ihm laut zitiertem Brief vom 12. Oktober 1918



Der Grabstein von Fritz Gehweyer († 14.10.1918) und seinen beiden Brüdern auf dem Augsburger Westfriedhof (Foto: Hillesheim)

Grüße von Brecht ausrichten sollte. Was die Tragik als kaum noch steigerungsfähig erscheinen lässt: Diese Grüße Brechts hat Walter wohl nicht mehr übermitteln können, weil Fritz Gehweyer, im Gegensatz zu ihm selbst, doch noch an die Front kam und am 14. Oktober fiel – nur knapp vier Monate nach dem „Heldentod“ seines zweiten Bruders. Ein Gedenkstein auf dem Augsburger Westfriedhof erinnert noch heute an das Schicksal der drei Gehweyer-Brüder.¹⁸

Wieder also wurde Literatur Realität. Am 20. Februar 1916 war in der *München-Augsburger Abendzeitung* Brechts Gedicht *Soldatengrab* erschienen. Der junge Autor spielt mit dem damals weit verbreiteten

¹⁸ Vgl. hierzu: Bertolt Brechts *Die Ernte*. Die Augsburger Schülerzeitschrift und ihr wichtigster Autor. Hrsg. von Jürgen Hillesheim und Uta Wolf. Augsburg 1997, S. 32f.



Sanitätsrat Dr. Julius Raff in Uniform (Foto: Archiv Gernot Römer)

Topos des Soldatengrabes; hochaktuell angesichts der Gefallenenmeldungen dieser Zeit. Das lyrische Ich beklagt auch den Tod eines gefallenen Freundes. Eine Eigenbetroffenheit Brechts wurde unterstellt;¹⁹ sie gab es aber nicht. In dieser Zeit war noch keiner seiner engeren Freunde „auf dem Felde“ geblieben, Emil Enderlin und Julius Bingen, beide standen Brecht nicht so nahe wie etwa Neher und Fritz Gehweyer, starben 1917 und 1918. Nun aber, kurz vor Kriegsende, ereilte dieses Schicksal doch noch Gehweyer, die bittere Wahrheit hatte die poetischen Versuche des jungen Brecht endgültig eingeholt.

Es ist nicht bekannt, wann Brecht vom Tode Gehweyers erfuhr; wohl kaum noch während seiner ersten Zeit als Militärkranken-

wärter in der Schillerschule. Dennoch ist klar, in welcher psychischen Drucksituation Brecht sich in diesen drei Wochen befunden haben muss. Es kann nicht verwundern, dass sein Vater sich bemühte, den Sohn rasch aus dieser Lage zu befreien und im Lazarett D des Freundes und Dermatologen unterzubringen. Hier erholte Brecht sich offenbar schnell vom in der Schiller-Schule Gesehenen und Erlebten, wie sein dortiges Gebaren zeigt. Dr. Raff begrüßte ihn, wie berichtet wird, auf „einer Augenhöhe“ als Kollegen. Doch auch ihm wurde Brechts Benehmen fast zuviel; so rief er bei seinem Vater an und bat darum, dass sein Sohn sich wenigstens persönlich bei ihm abmelden solle, wenn er das Lazarett verlasse.²⁰

Für Brecht mag die Geschichte also letztlich ein „happy end“ gehabt haben. Was ihm wahrscheinlich bis zu seinem eigenen Tod unbekannt blieb: Jener jüdische Arzt Dr. Julius Raff, der ihm so geholfen und ihm für die Dienstzeit, wie der Militärpass zeigt, sogar noch eine sehr gute Führung attestiert hatte, fiel dem nationalsozialistischen Barbarismus zum Opfer: Er wurde im August 1942 mit seiner Frau in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert. Hier kam er am 12. November 1942 ums Leben.²¹ So ist Brechts „Augsburger Topografie“ zwar durch die heutige Oberhausener Löweneck-Schule um eine Station reicher. Die gesamte Zeit als Militärkrankenwärter ist jedoch überschattet von tragischen Umständen, die seinen als Posse inszenierten Dienst nicht mehr als so unterhaltsam wie bisher erscheinen lassen. ¶

²⁰ Vgl. Frisch/Obermeier, S. 177f.

²¹ Vgl. www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/spurensuche/content/content_biografien-liste-R.htm

¹⁹ Vgl. Hecht, a.a.O., S. 38.

„ICH MUSS IMMER DICHTEN“: DAS BRECHTFESTIVAL 2013

Von Jan Knopf und Christian Weiblen

Bereits zum vierten Mal feiert die Stadt Augsburg ihren berühmtesten Sohn mit dem Brechtfestival. Vom 1. bis zum 10. Februar 2013 bietet es unter der künstlerischen Leitung von Dr. Joachim A. Lang seinem Publikum durch zahlreiche Veranstaltungen die Möglichkeit, bisher Unbekanntes über den weltbekannten Dichter und Stückeschreiber, wie er sich selber nannte, zu erfahren. Im Zentrum steht der junge Brecht der Augsburger Jahre. Das diesjährige Festival geht zurück zu den Wurzeln des Autors, beleuchtet seine literarischen Anfänge, gibt Einblicke in die prägenden Erlebnisse, Stationen und Entwicklungen des Dichters und fragt nach der Aktualität des jungen Brecht in unserer heutigen Zeit.

Der Kooperation mit dem Theater Augsburg ist es zu verdanken, dass das Theater sowohl räumlich als auch inhaltlich stärker in das Festival einbezogen wird und es somit dem Theatermacher Brecht gerecht wird. In den Räumlichkeiten des Theaters werden Gastspiele, Premieren, Neuinszenierungen, Konzerte und Gesprächsrunden präsentiert. Gleichzeitig sorgen – wie in den vergangenen Jahren – zahlreiche Veranstaltungsorte in ganz Augsburg, die in das Festival eingebunden sind, dafür, dass in der ganzen Stadt eine ausgelassene Festivalatmosphäre herrscht.

Der junge Bertolt Brecht

Schon mit 17 Jahren diagnostizierte der junge Brecht den Zustand, unter dem er litt, als „Dichteritis“ und beschloss, ein großer deutscher Dichter zu werden. „Ich muß immer dichten“, hatte er 1913 in sein Tagebuch geschrieben. Tatsächlich fand er schon



01.02. BIS
10.02.2013



Brecht um 1918 (Foto: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg)

früh seinen ihm eigenen Ton und arbeitete in allen Dichtungsgattungen. Darüber hinaus schrieb er Texte zu aktuellen Ereignissen sowie Theaterkritiken. Das Frühwerk Brechts – obwohl nur zu Teilen überliefert – weist bereits einen beachtlichen Umfang auf.

Schon seine ersten literarischen Versuche dokumentieren seine Außenseiterrolle: Er



Christian Friedel als Mackie Messer, Gastspiel der Dreigroschenoper
(Foto: Staatsschauspiel Dresden)



Der Berliner Singer/Songwriter Max Prosa (Foto: Volker Hielscher)



Schauspieler und Regisseur der Baal-Neuinszenierung Thomas Thieme
(Foto: Nikolai Eberth)

provozierte mit knalligen Geschichten, herausfordernden Liedern und Gedichten, mit aufreizenden Stücken sowie mit markigen Sprüchen wie: „Ich bin der Politiker, der In-
trigant, ich verderbe Jünglinge und fresse junge Weiber.“ Er brachte das alteingesessene Bürgertum gegen sich auf, indem er dessen moralischen und religiösen Maximen missachtete und heftige Kritik übte am geforderten Hurra-Patriotismus und der Bereitschaft, für das Vaterland im 1. Weltkrieg zu sterben. Der Satz, geschrieben in einem Schulaufsatz: „Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden“, hätte ihm beinahe den Schulverweis eingebracht.

Mittlerweile ist es 100 Jahre her, dass Brecht sein erstes kleines Drama, *Die Bibel*, schrieb. Er entwarf es in seinem *Tagebuch No. 10* von 1913 und arbeitete den Text für die von ihm herausgegebene Schülerzeitschrift *Die Ernte*, erschienen in Heft 6, Januar 1914, aus. Ebenfalls in seiner Augsburger Zeit entstand der *Baal*, sein erstes großes Stück über einen poète maudit und Verbrecher.

Vielseitiges Programm

Das Programm des Brechtfestivals 2013 stellt die frühen Werke Brechts ins Zentrum, legt sich jedoch nicht auf sie fest, sondern erweitert das Spektrum mit spektakulären

Werken der Weimarer Zeit bis hin zur *Dreigroschenoper*.

Nach der feierlichen Eröffnung am 1. Februar 2013 um 20 Uhr im Großen Haus des Theaters ist der erste Höhepunkt des Festivals die „Lange Brechnacht“ am 2. Februar (ab 19 Uhr in der gesamten Augsburgger Innenstadt). Die Band Slut präsentiert ihr neues Album, die bekannte Schauspielerin Dagmar Manzel stellt ein exklusiv erarbeitetes Brechtprogramm vor und der Singer/Songwriter Max Prosa wird zu sehen und zu hören sein. Die „Nachtlinie“ des Bayerischen Rundfunks empfängt die Künstler der Langen Brechnacht in der Straßenbahn und zeichnet eine Sondersendung für das Fernsehen auf. Und nicht zuletzt wird der neu gegründete „Brechts Bürgerchor“ die frechen *Lieder zur Klampfe* und weitere Gesänge des bösen Buben Brecht zum Besten geben.

Der Frage, was vom jungen Brecht in unserer heutigen Zeit übrig bleibt, wird in der prominent besetzten Gesprächsrunde „Wie aktuell ist der junge Brecht?“ unter der Moderation von Peter Kümmel, Feuilleton-Redakteur der ZEIT, am 3. Februar (15 Uhr, Theaterfoyer) auf den Grund gegangen. – Am selben Tag (20 Uhr, Theater Großes Haus) steht das Highlight des Brechtfestivals, eine *Baal*-Neuinszenierung von und mit Thomas Thieme, auf dem Programm. Der bekannte deutsche Schauspieler fragt sich, warum Brecht gerade sein Jugendwerk nie loslassen konnte, und untersucht den Text in dieser konzertanten Neuinszenierung von hinten nach vorn, das heißt von Fassung fünf aus.

In der Diskussionsrunde „Brecht in Augsburg“ mit Politikern am 4. Februar (18 Uhr, Theaterfoyer) wird erörtert, wie sich Brechts Heimatstadt heute zu Brecht positioniert. Welche Anforderungen stellt Brechts Erbe an die Geburtsstadt Augsburg? In welche Richtung soll die Brechtpflege in den kom-

menden Jahren vorangetrieben werden? Was bringt bzw. soll die Zukunft bringen? Wird es schlüssige Antworten geben?

Die deutsche Schauspielerin und Sängerin Christine Kaufmann, ein weiterer Höhepunkt des diesjährigen Brechtfestivals, stellt ihre Lieblings-Gedichte, Lieder und Balladen von Bertolt Brecht vor, spricht über ihren Bezug zu Brecht und gibt Einblicke in ihr neues Buch *Scheinweltfeiber*: am 6. Februar (20 Uhr, Theaterfoyer).

Das Theater Augsburg feiert mit dem kuriosen frühen Stück *Im Dickicht der Städte* am 7. Februar Premiere (19.30 Uhr, Theater brechtbühne; wiederholt am 9.2.). Es ist ein Stück über Meinungen und Weltanschauungen, die zu einem unerbittlich geführten realen und schließlich tödlichen Kampf führen. Es war das erste Stück, das Brecht den Ruf einbrachte, er habe „bolschewistische Kunst“ abgeliefert. Bei der Uraufführung in München kam es zu nationalsozialistischen Ausschreitungen, weil niemand verstand, was da auf der Bühne geschah. Die letzten Sätze lauten: „Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit.“

Die Bibel, das erste Drama des Berthold Eugen, wie der 15jährige als Verfasser zeichnete, kommt in der Regie der Brecht-Enkelin Johanna Schall endlich zu seiner Uraufführung am 8. Februar (18 Uhr, Barfüßerkirche). Im Zentrum steht das Thema, das Brecht weiter beschäftigen wird: Ist es berechtigt für Glauben, für Überzeugungen Menschen zu opfern?

Ein weiteres Highlight des Brechtfestivals ist das Gastspiel des Staatsschauspiels Dresden, das an zwei Abenden am 9. Februar (20 Uhr, wiederholt am 10.2., 19 Uhr) mit seiner gefeierten Neuinszenierung der *Dreigroschenoper* im Großen Haus des Theaters auftritt – mit dem Opernstar Christian Friedel in der Rolle des Mackie Messer. Die Presse bescheinigte der Inszenierung

„hemmungslases Aufdrehen“ sowie „Unterhaltungsoffensive mit konzeptionellem Gütesiegel“.

Sebastian Seidel hat nach *Plan B* im Jahr 2012 wieder eine spektakuläre Uraufführung parat mit dem Titel *Enemy Alien Brecht*; am 4. Februar fahndet ein Hohes Gericht nach der Glaubwürdigkeit des feindlichen Ausländers, könnte auch heißen: des fremdartigen Wesens vom anderen Stern (19:30 Uhr, Sensemble-Theater). Und natürlich gibt es wiederum den beliebten Poetry Slam *Dead or Alive* am 5. Februar (20 Uhr, Parktheater Göggingen). Weitere Theaterstücke, Lesungen, außergewöhnliche Stadtführungen, Konzerte, Gesprächsrunden, popkulturelle Veranstaltungen sowie die Verleihung des Bertolt-Brecht-Literaturpreises runden das Programm ab.

Auch kommen während des Brechtfestivals Wissenschafts-Interessierte voll auf ihre Kosten. So zeigt die Staats- und Stadtbibliothek Augsburg in einer großen Ausstellung ab dem 8. Februar (Stadtsparkasse Halderstraße) die Schätze ihrer Brecht-Sammlung, die neben handschriftlichen literarischen Werken des Autors auch persönliche Gegenstände wie z.B. Brechts Studienbescheinigung oder seinen Führerschein enthält. Die Universität Augsburg organisiert ein Kompaktseminar zu Brechts Dramen, das am 9. Februar für Interessierte offen ist (17–18 Uhr, Brechthaus). Im Foyer des

Vortragssaals der Stadtwerke Augsburg ist außerdem eine von Sabine Kebir kuratierte Ausstellung über Helene Weigel und ihre Verbindung zum asiatischen Theater zu sehen (geöffnet vom 2.-15. Februar). Der Brechtexperte Jan Knopf und der künstlerische Leiter des Brechtfestivals Dr. Joachim A. Lang diskutieren am 10. Februar, Brechts Geburtstag, über die neue Brecht-Biographie von Knopf *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*“ (11 Uhr, Theaterfoyer), die spannende neue Einblicke in das Leben des großen Dichters gewährt.

Nicht zuletzt gehört zum Thema „junger Brecht“ die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen; sie bildet einen der wesentlichen Schwerpunkte des Festivals. Karla Andrä und Josef Holzhauser werden am Geburtstag des Dichters mit Kindergedichten und -liedern nicht nur die Kinder begeistern; es gibt darüber hinaus – auch schon im Vorfeld der Veranstaltungen – kreative Zusammenarbeit mit Schülerinnen und Schülern, die ihre Ergebnisse zwischen dem 1. und 10. Februar der Augsburger Öffentlichkeit präsentieren.

Insgesamt erwartet die Besucher somit ein spartenübergreifendes Festival, das überregionale Stars der Brechtszene in Augsburg willkommen heißt und gleichzeitig eng mit den lokalen Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeitet. Dadurch wird sowohl Brechts große Bedeutung in seiner Heimatstadt verankert als auch ein Beitrag zu einer langfristigen Vernetzung der regionalen Brecht-Szene geleistet. Überdies stehen Vorträge und Seminarveranstaltungen in den Schulen von Augsburg und Umgebung auf dem Programm.

Tickets für die Veranstaltungen erhalten Sie beim Besucherservice des Theaters Augsburg. Weitere Informationen finden Sie unter www.brechtfestival.de.

Das Programmheft liegt an allen bekannten Stellen in Augsburg und Umgebung aus. ¶



BRECHTS SCHACHLEIDENSCHAFT UND „DIE LUSTIGEN STEINSCHWINGER“

Von Michael Friedrichs

Eine in Augsburg entstandene Leidenschaft Brechts, die man wohl als lebenslang bezeichnen kann und die nicht viel Beachtung gefunden hat, ist das Schachspiel. Im Tagebuch No. 10 von 1913 führt er geradezu zu Buch darüber:

Dienstag 20. Mai

Vorm. in der Schule. Nachm. bei Reiters, dann bei Hartmann gegen Kölbig 2 Schachpartien verloren. (...)

Mittwoch 21. Mai

Vorm. ganz gut. Jetzt, Mittags, Rückfall. – Stechen im Rücken. Nachm. kamen Hartmann u. Kölbig. Wir spielten Schach. Gegen Kölbig verlor ich 2:8, ein unerklärlicher Fall, da ich viel besser spiele als er. Hartm. remisierte. Ich bin stehe also immer noch 8:7.

Und Franz Xaver Schiller, Brechts Mitschüler bis zur vierten (nach heutiger Zählung: achten) Klasse, erzählt:

Ich besuchte in den Jahren 1911 bis 1913 zusammen mit Adolf Seitz oft die Familie Brecht. Wir spielten mit Eugen jeden Mittwochnachmittag im Wohnzimmer der Brechts Schach. Die Figuren waren sehr groß und aus zelluloidartigem Kunststoff gefertigt. Natürlich mußte immer einer von uns dem Spiel der anderen zusehen. (...)

Unsere Schachleidenschaft verführte uns schließlich dazu, in der Schule einen Schachverein zu gründen. (Ohne Genehmigung des Rektorates waren jedoch Clubgründungen im Schulbereich verboten.) Ich war der Vorstand. Unseren Verein nannten wir anfangs ‚Amicitia‘, bald jedoch ‚Die lustigen Steinschwinger‘. Mitglieder waren außer Brecht auch Seitz, Bürzle, Bauer, Unger und Unkauf.

Zwei Nummern zu je 20 Stück einer hektographierten Vereinszeitung, die 20 Pfennige pro Monat kosten sollte, brachten wir zustande, dann hatte unser Clubleben ein Ende. Denn als Eugen im Unterricht aufgerufen wurde, fiel ihm versehentlich ein Exemplar der Zeitung auf den Boden. Herr Ledermann griff danach, nahm es an sich und trug es später zum Rektor. Das Verhandlungsergebnis war, daß jeder ‚Steinschwinger‘ mit zwei Stunden Schulkarzer bestraft und der Verein aufgelöst wurde.

Auf der letzten Seite der Zeitung war von uns eine Schmunzelecke angelegt worden. Darüber hatten sich die Lehrer ganz besonders die Köpfe heißgeredet, weil sie eine Lehrerfrotzelei dahinter vermuteten. Ein Witz aus unseren diesbezüglichen Schmunzelbeigaben, die wir gemeinsam produzierten, lautete: ‚Woran arbeitet denn der Professor Tiffterling jetzt?‘ – ‚Er schreibt ein Buch über die Magenkrankheiten der fleischfressenden Pflanzen.‘ (Frisch/Obermeier 1997, S. 61-63)

Es stellt sich die Frage, in welchem Umfang Brecht an der Zeitung „Die lustigen Steinschwinger“ beteiligt war; kein Exemplar scheint sich erhalten zu haben. Ein Vereinsblatt mit Schwerpunkt Schach, herausgegeben von 15-Jährigen, ist immerhin bemerkenswert. Unvorstellbar, dass Brecht nicht als Redakteur (und Hersteller?) fungierte. Schließlich ist auffallend, dass der Scherz, den Schiller von der „Schmunzelecke“ noch in Erinnerung hat, sehr ähnlich den Scherzen aus der „Ernte“ ist, die offenbar bald darauf in Angriff genommen wurde.

... Und noch 1953 notiert Brecht, dass er von einem Klempner zum Schachspiel eingeladen wird (GBA 27, S. 347). ♣

BRECHTS SILVESTERFEIER 1916/17 MIT DEM „ZIEL: NERVENHEIL“

Von Thomas Wertheffrongel

Trotz der umfangreichen Ermittlungstätigkeit vieler verdienter Autoren: Mancherlei Einzelheiten aus Brechts Augsburger Leben sind noch nicht aufgeschlüsselt, und manche Schlüssel, die ältere Augsburger selbstverständlich parat hatten, drohen verloren zu gehen. Dazu gehört vielleicht das Stichwort „Nervenheil“, das in Brechts Korrespondenz auftaucht und in der Gesamtausgabe nicht erläutert wird.



Brechts Schulfreund Heiner Hagg erhält am Jahreswechsel 1916/17 folgenden Brief:

Lieber Heinz!

Es geht heute Montag abends 6^h in den Eisladen vis-a-vis der Heilig † Kirche in der Kreuzstraße. Réunion der Sylvesterspukgestalten. Hast Du Punschessenz? Nötig: Trinkbecher. (Schlitten.) Holz (im Rucksack). Mundharmonika. Humor. Zigaretten. Wasserstiefel. Gefühl für Romantik und Ulk. Ziel: Nervenheil. Rodelpartie im Sternenschein. Thee im Wald. Zweikämpfe mit Flurhüter. Also um 6 Uhr. Holdseligster!¹

B. Brecht

Und Heiner Hagg erinnert sich im Gespräch mit den Autoren 1966:

In dieser Silvesternacht haben wir tatsächlich eine Rodelpartie zu siebt in Nervenheil unternommen. Ohne Mädchen. Gegen Mit-

1 Werner Frisch und K.W. Obermeier, „Brecht in Augsburg“, Berlin: Aufbau, 1997, S. 125f.; vgl. GBA 28, S. 23 mit einigen Abweichungen in der Schreibung.

ternacht saßen wir um ein Lagerfeuer herum und prosteten uns gegenseitig zu. Das hatte Brecht alles organisiert. Als wir dann in der kalten Nacht am Feuer hockten und still in die Flammen starrten, sagte Brecht ganz gelassen, wie abwesend, ohne dabei den Kopf zu wenden: „Das Feuer wäre noch schöner, wenn jetzt eine nackte Hure darüber springen würde.“

Dass „Nervenheil“ weder einen Gesundheitszustand noch eine psychiatrische Anstalt bedeutete, war den Zeitgenossen gewiss klar, ist aber inzwischen schon fast Expertenwissen.

Auf einer Höhenterrasse, gut 5 km südwestlich von Augsburg, oberhalb des Dorfes Leitershofen (heute Ortsteil von Stadtbergen), errichtete der Architekt und Baumeister Karl Albert Gollwitzer in den Jahren 1886/87 die „Waldkuralpe Nervenheil“. Ursprünglich geplant war eine weitläufige Kuranlage mit einem großen Zentralbau und 11 Villen. Vor allem Erholungssuchende aus der Bürgerschicht wollte Gollwitzer



Blick auf das „Nervenheil“ von Westen: Skiwanderer ziehen ihre Bahn durch den Winterwald (Ansichtskarte um 1910; Verlag J. Brack)

ansprechen. Die therapeutische Wirkung von Ruhe, Licht und Bewegung an frischer Luft stellte er in den Mittelpunkt seines baulichen Konzepts. Letztlich realisiert wurde ein zweigeschossiger, nach Osten ausgerichteter Gruppenbau mit Terrassen, Balkonen, einer Glasveranda und einem angegliederten Wirtschaftstrakt. Der zweifarbige, in waagrechten Streifen abgesetzte Fassadenanstrich, die hoch über den First ragenden Kamine, die beiden Türme, einer

davon zinnenbewehrt, der andere obeliskartig als Aussichtswarte konzipiert – all diese Elemente gaben dem Bau ein romantisch-exotisches Gepräge und finden sich an Gebäuden wieder, die Gollwitzer in Augsburg und Umgebung errichten ließ.

Bis weit in die Zwanzigerjahre ist die „Waldkuralpe“ Ziel vieler Urlauber, die dort ihre „Sommerfrische“ verbringen.

Das „Nervenheil“, 1964 abgerissen, stand auf der Fläche, die heute der östliche von zwei Fußballplätzen einnimmt. An der südöstlichen Ecke der Hochfläche ist ein kleiner Aussichtspunkt eingerichtet. Der Leitershofer Ortskern mit der alten Kirche, dem Pfarrhaus und den beiden Schlösschen kommt ins Blickfeld, bei entsprechender Witterung reicht die Sicht bis zum Alpenkamm.

Heute wie damals tummeln sich im Winter auf dem langgestreckten, Brechts Heimatstadt zugewandten Wiesenhang die Schlittschuhfahrer.

Thomas Werthefrongel hat eine detaillierte Homepage www.nervenheil.de erstellt.
thomas.werthefrongel@gmx.de ☞



Der Rodelhang am Nervenheil um 1910. Das Gebäude selbst liegt links oben außerhalb des Bildausschnittes (Foto: J. Schedlbauer, Augsburg)

Ausstellung: „Und dort im Lichte steht Bert Brecht: Rein. Sachlich. Böse.“

DIE SCHÄTZE DER AUGSBURGER BRECHTSAMMLUNG

Von Jürgen Hillesheim



Die Brechtsammlung der Stadt Augsburg ist mit ihren ca. 10 000 Bänden und einer Vielzahl von Dokumenten und Manuskripten nach dem Brecht-Archiv in Berlin die zweitgrößte und -bedeutendste der Welt. Sie ist das Resultat jahrzehntelangen kontinuierlichen Sammelns, aber auch spektakulärer Ankäufe wie dem Erwerb des Nachlasses von Brechts Bruder Walter und einer umfangreichen Sammlung aus dem Besitz Barbara Brecht-Schalls im Jahre 2009. Im Rahmen der Brechtfestivals 2013 und 2014 soll diese bedeutende Sammlung erstmals Gegenstand einer großen Ausstellung sein. Diese teilt sich in zwei Bereiche: 2013 wird der frühe Brecht, bis zu seinem endgültigen Umzug nach Berlin im September 1924, im Mittelpunkt stehen, 2014 die Zeit danach, von der späten Weimarer Republik über das Exil bis zu seinem Leben und seiner Arbeit in der DDR.

2013 bilden hochbedeutsame Manuskripte Brechts den Schwerpunkt, in erster Linie handelt es sich dabei um lyrische Texte und Briefe, aber auch Gedichte in Briefform: So werden insgesamt elf Gedichte Brechts im Original zu sehen sein, darunter so bekannte wie *Mon cher Gautier*, *Romantik*, *Lied der müden Empörer*, *Zu Wedekinds Begräbnis*, *Bonnie Mc Sorel freite* und *Kalt oder heiß*. Doch auch der Dramatiker Brecht wird präsent sein: *Makrok* ist der Titel eines Dramenfragments, das ausgestellt werden wird. Zu sehen ist überdies das einzige erhaltene, von Brecht mit einer persönlichen Widmung versehene Exemplar der Erstausgabe des *Baal*. Von Brechts Briefen aus dieser Zeit stehen die an den expressionistischen Autor Hanns Johst, an seine Jugendliebe Paula Banholzer, an Oda Weitbrecht, Dora Mannheim, aber auch an Freunde wie Fritz Gehweyer und Max Hohenester im Mittelpunkt. Sehr früh gelang es Brecht allerdings auch, seine frühesten literarischen Versuche in gedruckte Form zu überführen. So wird die weltweit einzig erhaltene komplette Serie der Schülerzeitschrift *Die Ernte* zu sehen sein, die er gemeinsam mit seinem Freund Fritz Gehweyer herausgab, aber auch diverse Veröffentlichungen Brechts in Augsburger Tageszeitungen.

Auch Briefe von Augsburger Freundinnen und Freunden an Brecht befinden sich im Besitz der Brechtforschungsstätte. Briefe von Rosa Maria Amann, Elisabeth Krause (die spätere „Lilly Prem“) und einer unbekannteren Verehrerin Brechts werden zu sehen sein. Besondere Aufmerksamkeit verdient einer von insgesamt elf bisher unveröffentlichten Briefen Fritz Gehweyers

an Brecht, der Einblick gewährt in den Freundeskreis, der sich frühzeitig um den jungen Dichter gebildet hatte.

Beindruckende Dokumente runden diesen ersten Teil der Brechtausstellung ab: Ein Notizbuch Sophie Brechts, der Mutter, Brechts Immatrikulationsurkunde der Münchener Universität und sein Militärpass, ausgestellt 1918 in einem Augsburger Reservelazarett.

2014, anlässlich des zweiten Teils der Ausstellung, wird ein umfangreicher Katalog erscheinen, in dem die Exponate beider Bereiche beschrieben sein werden. Er wird von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, Brechtforschungsstätte Augsburg, herausgegeben. Es gelang, für den Ausstellungskatalog namhafte Brechtforscher bedeutender Institutionen, aber auch jüngere Wissenschaftler als Autoren zu gewinnen; viele von ihnen arbeiteten bereits mit diesem einzigartigen Bestand: Von der Universität Augsburg sind Prof. Dr. Mathias Mayer, Prof. Dr. Helmut Koopmann, Katja Schneider M.A., Benedikt Plöckl mit Beiträgen vertreten, von der Universität Karlsruhe, Arbeitsstelle Bertolt Brecht, Prof. Dr. Jan Knopf und Dr. Karoline Sprenger, von der Universität Manchester Prof. Dr. Stephen Parker, vom Brecht-Archiv Berlin Dr. Erdmut Wizisla, überdies von der Deutschen Presse-Agentur Dr. Ralf Witzler und Eva Kuhn.

Ausstellung in der Stadtparkasse Augsburg, Halderstraße 1-5, geöffnet 8. Februar bis 15. März 2013 während der Öffnungszeiten, Eintritt frei ♣

Neues vom Brecht-Kreis

Einen Bericht vom Treffen des Bert Brecht Kreises Augsburg e.V. am 27. Nov. 2012 finden Sie auf der Dreigroschenheft-Homepage unter „Neuigkeiten“.



100 JAHRE BRECHTS „ERNTE“, IM BLICK VON FLORIAN ILLIES

Der Bucherfolg dieses Herbstes ist „1913“ von Florian Illies – mit enormem Aufwand recherchiert, brillant geschrieben: Wer tat was von Januar bis Dezember 1913, was waren die übergreifenden Themen, Ängste und Visionen im Jahr vor dem Ersten Weltkrieg. Vor allem Künstlern und Literaten kommt man lesend nahe, ebenso Freud und Jung, auch Schönberg. Illies schreibt als Besserwisser, teils mit Respekt, oft mit feiner Ironie oder auch mal Schadenfreude, und mit viel Interesse an Krankheiten und Geschlechtsleben. Was man halt gern liest.

Auch die Brecht-Welt, die 1913 mit dem Tagebuch No. 10 und der „Ernte“ sich abzeichnen begann, nimmt er in Augenschein. Wir sehen Brecht mit Herzproblemen, als Hurratriot, als Redakteur der „Ernte“, als noch-nicht-Autor der „Erinnerung an die Marie A.“, auf den Seiten 140, 169, 221, 271. Und Illies weiß sogar mehr, als die Dokumente hergeben: Sein Brecht bringt die neue Schülerzeitung Ernte „an jenem Tag im blauen Mond September ... ins Direktorenzimmer“. Ach ja, Herr Illies?

Weitere Personen, über die man ein paar Häppchen erfährt, sind Karl Valentin, George Grosz, Franz Wedekind, Alfred Döblin, Arnolt Bronnen. – Also: Aus Brecht-Perspektive nicht unbedingt lohnend; wirklich lesenswert sind allerdings die Erkundungen und Beschreibungen der Maler (Brücke, Blauer Reiter) und ihrer Werke. (mf)

THEATER VON DEN GÖTTERN IM STICH GELASSEN

Aufführung des *Guten Menschen von Sezuan* in Stockholm

Von Fritz Joachim Sauer

Unlängst hatte Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* erneut eine Premiere auf der schwedischen Nationalszene in Stockholm (Dramaten). Es heißt bekanntlich, aller guten Dinge sind drei, wenn man zwei frühere Vorstellungen in diese Bilanz einbezieht, wobei die von 1971 mit 179 Vorstellungen und 134 713 Zuschauern einen schwer schlagbaren Rekord ausmachte (der sich allerdings im konkurrierenden Stockholmer Stadttheater zutrug). Die andere war eine viel beachtete und sehr unterhaltsame

Inszenierung von 2003, Regie Linus Tunström.

Im vorliegenden Falle gilt diese Glückszahl nicht. Die Inszenierung ist dennoch aus anderer Sicht interessant, nämlich als ein (im übrigen eher überflüssiges?) Beispiel dafür, dass Brecht eine Grenze setzt, was sich mit ihm machen lässt, sowie auch dafür, dass die theoretische Auseinandersetzung mit seiner Ideenwelt gern übersprungen wird (vgl. 3gh 4/2011, S. 42). Kann man sich eigentlich abträglicher über eine Brechtinszenierung äußern, als dass diese sich „zahn“ ausnimmt, wie die Kritik meinte, als „Rauch ohne Feuer“? Die Ursache dürfte in einer destruktiven Position in den Absichten der Regisseurin Eva Dahlman einerseits beruhen: „handelt in Schweden ... nicht im Heute ... aber in 50 Jahren“. Es sei „keine Provinz in China, sondern die Spur führt in einem Zirkel zurück zu uns“ (was der Zuschauer kaum der Inszenierung unmittelbar entnimmt, sondern im jeansverkleideten Programmheft *nachlesen* kann). Im Gegensatz dazu finden wir im Text die ursprünglichen dramaturgischen Intentionen, bei denen der V-Effekt eine konstruktive und damit nicht zu unterschätzende Rolle spielen dürfte. Sicher kann die Anbindung an eine – vorweggenommene – kapitalistische Wirklichkeit auf vielseitige Weise ausgespielt werden, aber doch wohl nicht ohne sichtbare Relevanz hinsichtlich der dem Stück innewohnenden szenischen Grundsubstanz. Als Beispiel kann angeführt werden, dass die drei Götter, als Geschäftsleute gekleidet, gleich zu Beginn auf



*Die drei Götter verlassen hier frühzeitig das Stück
– und damit leider auch Brecht.*

Nimmerwiedersehen die vorderste Parkettreihe verlassen, nachdem sie Shen Te das Geld für ihren Tabakladen ausgehändigt haben, der hier später in eine Jeansfabrik für Kinderarbeit transformiert wird. Durch diesen Verzicht auf den von Brecht vorgesehenen wirkungsvollen Abgesang – man muss kein Dogmatiker sein, um den dramatischen Kontrapunkt in der letzten Szene zu vermischen! – wird das Publikum um den Anstoß, einen besseren Schluss zu finden, gebracht, was ja keinesfalls den Grundintentionen des Werkes entspricht. Das (laut Brecht) „Parabelstück“ entfremdet sich sozusagen selbst, wozu auch ein vorwiegend durch Dürftigkeit beeindruckendes Szenenbild beiträgt.



Einen Lichtpunkt, hier in doppelter Ausführung, bieten dagegen die Leistungen der Hauptdarstellerin Lo Kauppi als Shen Te und deren erfundener Vetter Shui Ta, in deren Mimik und Tonfall sich das Gute vom Bösen mit haarfeiner Deutlichkeit unterscheidet. Die schauspielerischen Leistungen des übrigen Personals fallen recht unterschiedlich aus, was insbesondere die Artikulationen angeht, die bei der Premiere teilweise unverständlich blieben oder wie bloße rhetorische Übungen anmuteten (und inzwischen hoffentlich verbessert wurden).

Bleibe schließlich die Frage, ob nicht die klassischen Vertonungen Paul Dessaus ihren Zweck auch bei einer gewollten Modernisierung des Stückes besser erfüllt hätten als Ohrwürmer wie „Raindrops Keep Fallin’ on my Head“, „Sixteen Tons“ usw., die ihre Interpreten zu „narzisstischen“ Soloeinlagen veranlassen, wie eine Rezensentin es so schön ausdrückte.

fritzsauer@bredband.net ☞

Lo Kauppi eindrucksvoll in der Doppelrolle Shen Te / Shui Ta – hier als Gutmensch, in der Stockholmer Inszenierung von „Den goda människan i Sezuan“ (Fotos: Sören Vilks, Dramaten)



Auf der Theaterhomepage finden sich Videos mit Eindrücken vom Stück und ein Interview: www.dramaten.se/Dramaten/Forestallingar/Den-goda-manniskan-i-Sezuan/

VOM ALLTAG DES KÜNSTLERISCHEN PRODUZIERENS

Brechts Mitwirkung an den Proben zu „Pauken und Trompeten“ 1955

Von Manfred Pauli

Vorbemerkung von Erhard Kunkel

Manfred Pauli bin ich wohl schon in den Germanistikvorlesungen im berühmten Hörsaal 40 in Leipzig begegnet. Bewusst aber in unserem Theaterpraktikum in den Proben zu „Pauken und Trompeten“ im „Berliner Ensemble“, in den Brechtvorstellungen, und auf unseren Streifzügen durch die Berliner Theater, auf denen wir ausgehungert Inszenierungen von Piscator, Felsenstein, Barlog oder Oskar Fritz Schuh in uns „hineingefressen“ haben. Dann begegnete ich Pauli erst ein halbes Jahrhundert später wieder, als er mir sein Manuskript „Unterwegs zu Brecht“ zu lesen schickte. Obwohl ich den „Alltag des künstlerischen Produzierens“ zeitgleich, und ich möchte sagen, aus gleicher Perspektive mit ihm erlebte, kommt mir der Gedanke: Haben wir, als wir in den Proben saßen, nicht schon „gesondert“ gesehen, prägten uns nicht schon differenzierte Betrachtungen, die unsere zukünftigen unterschiedlichen Theaterwege unbewusst bestimmten? Seine Berichte erinnern mich an Erlebnisse, die meine eigene Theaterzukunft entscheidend beeinflussten, und ich habe den Eindruck beim Lesen, als hätte ich nicht alles vor über fünfzig Jahren, sondern erst vor einem guten halben Jahr erlebt. Es war wohl Brechts „künstlerische List“, jeden Mitarbeiter, und auch den, der sich zufällig in die Proben verirrte, durch Fragen in die Arbeit einzubeziehen, um kollektiv der Wahrheit auf die Schliche zu kommen. Viele Details sehe ich heute schärfer und viel gegenwärtiger, und Vorwürfe drücken mich wegen jeder Probe, die ich bei Brecht „geschwänzt“ habe, um mir am Steinplatz einen Tennessee-Williams-Film anzusehen. (EK)¶

*

Unser Hauptgeschäft als Hospitierende oder sonstwie am Berliner Ensemble Interessierte war es, bei der täglichen Probenarbeit zuzuschauen. Als ich im Februar/März 1955 erstmalig zum Praktikum nach Berlin kam, hatten die Bühnenproben zu PAUKEN UND TROMPETEN unter Benno Bessons Regie eben begonnen, und im August/September erlebte ich deren Endphase samt Premiere.

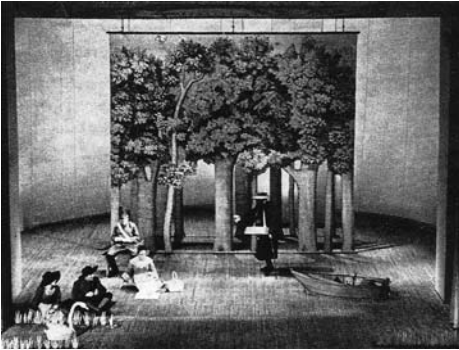
Soviel ich aus den Gesprächen mit Elisabeth Hauptmann und Käthe Rülicke erfahren und aus den Textfassungen herauslesen konnte, hat die dramaturgische Arbeit an PAUKEN UND TROMPETEN lange vor Beginn der eigentlichen Probenarbeit ziemlich präzise konzeptionelle Vorstellungen für die Inszenierung erbracht. Für uns theaterpraktische Laien war das auf den täglichen Proben nicht unbedingt ablesbar, mindestens in der ersten Arbeitsphase nicht. Uns fiel eher die „Normalität“ des Probierens auf: das unbefangene, um nicht zu sagen voraussetzungslose spielerische Finden von Arrangements, Situationen und Beziehungen durch alle Beteiligten; von Seiten der Schauspieler sowieso, aber auch durch einen ganzen Schwarm von Assistenten um den Regisseur Benno Besson – nach meiner Erinnerung gehörten mindestens Lothar Bellag, Käthe Rülicke, Peter Voigt und Carl M. Weber dazu –, die sich oft mit Einfällen und Vorschlägen gegenseitig überboten. Brecht selbst – obwohl offiziell nicht der Regieverantwortliche – pflegte täglich entweder zeitweilig oder während der gesamten Probenzeit anwesend zu sein und sich einzumischen. Bemerkenswerter Weise wurden die Vorschläge nie langwierig diskutiert – das war sogar ausgespro-

chen verpönt –, sondern immer szenisch ausprobiert und oft durch zusätzliche Angebote weiterentwickelt. Es war ein großes, zuweilen sogar spannendes Vergnügen, diesen kollektiven Arbeitsprozess der Schauspieler und Regiemitarbeiter verfolgen zu können. Dabei hatte man eigentlich nie den Eindruck, dass da ein „fertiges“ Konzept auf die Bühne übertragen würde, vielmehr schien es so, als kämen vor unseren stauenden Augen immer neue szenische Entdeckungen zustande. Es hat lange gedauert – eigentlich bis in die Phase der Schlussproben hinein –, ehe ich begriff, dass diese spontan, manchmal sogar chaotisch wirkende Arbeitsweise „Methode hatte“: sie zielte in ihrem Kern darauf, reale Vorgänge und Partnerbeziehungen in die gestische Sprache des Theaters zu übersetzen, Widersprüche spielerisch hervorzuheben und aus den vielen denkbaren Varianten die jeweils produktivste auszuwählen.

Wenn Brecht auf Proben anwesend war, stand er ganz selbstverständlich im Mittelpunkt aller Aktivitäten. Dass er genau beobachten konnte und selbst auf geringfügige Details sensibel zu reagieren vermochte, ist oft beschrieben worden. Im Umgang mit Schauspielern war er ausgesprochen geduldig; er konnte sie durch seine Zustimmung zu immer neuen Angeboten ermuntern (sein lautes meckerndes Lachen ist sogar in Tondokumenten überliefert). Flexibilität war ihm so wichtig, dass er von ihnen erst in der letzten Probenphase gelerntes Text erwartete; vorher war Improvisation (und permanenter Einsatz der Souffleuse) gefragt. Brechts Hinweise bezogen sich fast ausschließlich auf konkrete soziale und szenische Gegebenheiten, sie gingen sozusagen auf die unmittelbare Befindlichkeit der Darsteller ein. Allgemeine theoretische oder methodische Diskurse fanden auf den Proben so gut wie nie statt; selbst langjährige Mitarbeiter berichten, dass beispielsweise der Terminus *Verfremdung* in Gesprächen mit Schauspielern nie gefallen

sei. Übrigens erinnere ich mich, dass Käthe Rüllicke im Sommer 1955 den undankbaren Auftrag hatte, für die Beschäftigten des BE einen theatermethodischen Zirkel anzubieten (an dessen erster und zugleich letzter Zusammenkunft ich neugierig teilgenommen habe); er scheiterte am völligen Desinteresse der Schauspieler; Brecht hat das offenbar gelassen hingelassen, er war viel mehr an ihren professionellen Fähigkeiten interessiert. Ich entsinne mich während der gesamten PAUKEN-Probenzeit einer einzigen etwas allgemeineren konzeptionellen Äußerung: Brecht erklärte den bei einer bestimmten Szene Anwesenden eher beiläufig, der Text des Stückes sei so beschaffen, dass er nie ausschließlich an die szenischen Partner, sondern immer auch an das Publikum gerichtet sei; die Leute müssten sozusagen augenzwinkernd auf „witzige Stellen“ aufmerksam gemacht werden. Daraus wurde im Laufe der Proben eine besondere (verfremdende) Spielhaltung, die sogar zwischen verschiedenen Adressaten differenzierte: die derben Späße gingen ans „Volk“ im Parterre, der feinere Humor an die „Standespersonen“ in den Logen; manche Äußerungen der Figuren waren auch „beiseite“ direkt an die Zuschauer gerichtet.

Das besondere Ereignis von Brechts Probenpräsenz war die von ihm ausgehende, in aller Regel entspannte Arbeitsatmosphäre. Er genoss es sichtlich – die unvermeidliche Zigarre rauchend, gelegentlich ließ er sich auch ein Glas Rotwein aus der Kantine bringen –, im Kreis seiner jungen Leute zu experimentieren, Ideen auszutauschen, weiterzuentwickeln oder zu verwerfen, die Schauspieler zu Improvisationen zu animieren usw. Der sonst nach außen hin abweisend, fast linksch wirkende Mann blühte in solchen Situationen ordentlich auf: wie beim Schreiben so auch beim Inszenieren ein Genie des kollektiven Arbeitens. Wären nicht die überragenden künstlerischen Ergebnisse gewesen, man hätte als Beobachter



„Pauken und Trompeten“, ein Stück des irischen Dramatikers George Farquhar (1677-1707) in der Bearbeitung des Berliner Ensembles 1955; hier drei Szenen aus der Aufführung: Marktplatz von Shrewsbury; Ufer des Severn; im Haus des Friedensrichters. Die „grafisch“ ausgeführten Bühnenbilder und die „puppenhaft“ gestalteten Kostüme Karl von Appens betonten den spielerischen Charakter der Inszenierung.

(Fotos: Percy Paukschta, aus: Friedrich Dieckmann, „Karl von Appens Bühnenbilder am Berliner Ensemble“, Berlin: Henschel 1971)

zuweilen den Eindruck gewinnen können, dieser ganze umfangreiche Theaterapparat und die auf ihn eingeschworene Mannschaft wären Selbstzweck, wären Brechts kreatives Spielzeug. Der Gewinn aus dieser seiner dominierenden Stellung war offensichtlich; wie sonst hätte das Berliner Ensemble in nur wenigen Jahren eines der einflussstärksten Theater Europas werden können.

Auch während des Probenprozesses an PAUKEN UND TROMPETEN ging die Arbeit am Text kontinuierlich weiter. Da Brecht generell der Meinung war, dass Stücke erst mit der Premiere zu Ende geschrieben seien, hatte er die feste Gewohnheit, sich morgens vor den Proben mit dem Regiestab zu treffen und neue Varianten zu besprechen; viele Proben begannen damit, dass Veränderungen angesagt oder neue Texte verteilt wurden. Nicht selten gingen Änderungen oder Erweiterungen direkt auf Angebote der Schauspieler zurück; ein markantes Beispiel will ich notieren. Wolf von Beneckendorff, einer der vorzüglichen Chargenspieler des Ensembles (übrigens der Neffe des ehemaligen deutschen Reichkanzlers Otto von Bismarck), spielte die winzige, fast stumme Rolle eines Butlers mit großer, skurril wirkender Würde; sein Gebaren war entschieden „patriotischer“ als das seiner Herrschaft. Da zur Charakterisierung des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges eine Schilderung der Schlacht von Bunker Hill konzeptionell nötig war, kamen die Bearbeiter auf die Idee, diesen Bericht (im vierten Bild) in den Mund dieses Butlers zu legen. Ungefähr zwei Wochen vor der Premiere erhielt der Schauspieler den Text, und schon am folgenden Tage hatte er ihn wider alle Probengepflogenheiten komplett gelernt. Es wurde eine wunderbar dialektische Szene: Ein englischer Domestik mokiert sich über „gemeine Kuhbauern“ in den Kolonien und begeistert sich an den zweifelhaften Heldentaten der englischen Söldner; entlarvend und wunderbar komisch gespielt von Beneckendorff. Übr-

Szene aus „Pauken und Trompeten“ (Premiere Sept. 1955) mit Georg August Koch als Richter Balance und Regine Lutz als Victoria Balance (Foto: Eva Kemlein)



gens hat man sich über den wunderlichen alten Aristokraten folgende Anekdote erzählt: Bei einer Maidemonstration, bei der das Berliner Ensemble traditionell vollzählig teilnahm, soll er angesichts des Trubels und der aufmarschierenden Massen auf dem Marx-Engels-Platz versonnen stehen geblieben sein und mehr zu sich selbst als zu seinen Kollegen gesagt haben: „Was wohl Onkel Otto dazu gesagt hätte.“

Doch zurück zur Entstehung der Produktion von PAUKEN UND TROMPETEN. In dem Maße, in dem Elemente des Bühnenbilds und der Kostüme bei den Proben benutzt wurden – das war schon mehrere Wochen vor der Premiere der Fall –, wurde klar, dass Karl von Appens Ausstattung einen eigenständigen, höchst originellen Beitrag zum Stil der Aufführung zu leisten hatte. Das Bühnenbild benutzte künstlerische Darstellungselemente aus dem 18. Jahrhundert: leichte, wie Pergament wirkende, teils durchbrochene und gestaffelt aufgehängte Prospekte aus dem Arsenal der alten Kulissenbühne; der Bühnenboden, die Prospekte und Versatzstücke waren in der schwarz-weißen zeichnerischen Manier von Stahlstichen ausgeführt, wie

man sie aus alten Buchillustrationen kennt. Sie waren sozusagen die graphische Folie für die Figuren. Deren Kostüme waren in leuchtenden Farben aus filzartigem steifem Material gefertigt und gaben ihrer Erscheinung und ihren Bewegungen etwas Puppenhaftes. All das war Historisierung durch kunstgeschichtliche Distanz, und es war Aufhebung der Bühnenillusion durch Ironie. Denn die Bühnenbilder waren absichtsvoll unvollständig: die Prospekte hingen vor dem großen Rundhorizont an gut sichtbaren Schnüren und erstreckten sich auch horizontal nur über einen Teil der Bühne; Innenräume wurden nur durch Wandteile und freistehende Türen angedeutet, die meisten Einrichtungsgegenstände waren nur flächig auf die Wände gemalt usw. Zugleich aber spielte die Szenerie mit illusionistischen Effekten; beispielsweise nahm jemand zur Verblüffung und Erheiterung des Publikums aus einem deutlich nur gemalten Bücherbord im Haus des Friedensrichters ein Buch heraus (dazu war eigens hinter dem Prospekt ein Gestell aufgebaut); in der Szene im Stadtwäldchen am Fluss Severn „schwamm“ die Rampe entlang ein überaus naturgetreuer Schwan, der sogar den Kopf bewegen konnte (ein frühes

Meisterwerk des genialen Bühnenplastiker Eduard Fischer). Bereits den wie immer bei Appen kunstvoll und akribisch ausgeführten Entwürfen ist die Intention, das Spielerische ins Bildhafte zu übertragen, deutlich abzulesen.

Was ich als theaterinteressierter Laie, der ich damals war, beim Erlebnis der Probenarbeit an PAUKEN UND TROMPETEN begriffen habe: dass eine so perfekte Aufführung nur aus dem Zusammenwirken aller relevanten „Gewerke“ des Theaters entstehen kann: die Dramaturgie, die ein altes Stück entdeckt und seine Bezüglichkeit fürs zeitgenössische Publikum herausgearbeitet hat; ein Ensemble vorzüglicher Schauspieler, das Spielfreude freisetzt; ein Szenograph, der mit den künstlerischen und technischen Helfern das Spiel in eine adäquate optische Form brachte; ein Musiker, der mit den Instrumentalisten und singenden Darstellern dem Geist einer Zeit und eines Szenengefüges Melodie und Rhythmus abgewann; und eine Regie vor allem, die mit Wissen, Stilempfinden und Phantasie die Elemente zusammenzufügen vermochte. Falls ich damals noch einer Motivation bedürftig hätte, an solcher Theaterarbeit teilnehmen zu wollen: hier hatte ich sie gefunden.

Manfred Pauli hat freundlicherweise den Abdruck dieser Auszüge aus einem Kapitel seines kürzlich erschienenen Buches gestattet: Manfred Pauli, *Unterwegs zu Brecht: Rekonstruktion einer Annäherung*. Schkeuditz 2012, 160 Seiten, ISBN 978-3-935530-94-1; 11,00 €
m.u.pauli@t-online.de

Erhard Kunkel, Regisseur, Schriftsteller, von 1959 bis 1967 Spielleiter und Schauspieler am Staatstheater Schwerin, lebt in Neustrelitz. ¶



Svendborg feiert „Dage med Brecht“

Von Joergen Lehrmann Madsen

In Svendborg hat man im Spätsommer 2012 mit dem kleinen Festival „Dage med Brecht“ (Tage mit Brecht) den Stückeschreiber gefeiert, der bekanntlich 1933–1939 sechs produktive Jahre in Skovsbostrand bei Svendborg verbrachte. Kulturkoordinatorin Anneline Köhler Juul hat das Arrangement initiiert und die Bemühungen verschiedener kultureller Institutionen in Svendborg koordiniert. Mit finanzieller Unterstützung vom dänischen Kulturministerium sowie von der Stadt Svendborg wurde Anfang September ein fünftägiges Programm auf die Beine gestellt.

Eröffnet wurde das Festival mit der dänischen Brecht-Interpretin Birgitte Bruun, die im klassischen Brecht-Stil bekannte Songs von Brecht in dänischer Übersetzung vortrug. Später gab es ein Konzert mit einer eher modernen Brecht-Interpretin, Laila Skovmand, und darüber hinaus brachte die Brecht-Woche in Svendborg eine Kunstausstellung mit Arbeiten, inspiriert von Brechts Werk. Im Programm waren auch Vorträge, Filmvorführungen (Kuhle Wampe und Galileo) und eine Diskussion über Brecht und Karin Michaëlis, die ja entscheidend dazu beitrug, dass Brecht in Svendborg blieb. Ein „Berliner Salon mit Spoken Words und Musik“ beendete die „Tage mit Brecht“, die ein ganz großes Publikum fanden. Eine Arbeitsgruppe untersucht nun, ob man aus dem erfolgreichen Experiment eine Tradition machen kann. Weiteres unter <http://www.dagemedbrecht.dk/>

Joergen Lehrmann Madsen ist einer der engagierten Bewahrer des Brechthauses in Svendborg. joergen.lehrmann.madsen@skolekom.dk ¶

I. INTERNATIONALES TREFFEN „DIE MÖGLICHE AKTUALITÄT VON BRECHT“ IN ARGENTINIEN – EIN BERICHT

Von *Laura Brauer*

Am 12. September 2012 um elf Uhr eröffnete die Gruppe *Actuarnos Otros*¹ das internationale Treffen „Die mögliche Aktualität von Brecht“ im Theater mit Schule „Andamio 90“. Dies ist eine der wichtigsten Theaterschulen von Buenos Aires, begründet von Alejandra Boero, einer der bedeutendsten Theaterpersonen des argentinischen „Movimiento del Teatro Independiente“, das vor allem in den sechziger Jahren großen Einfluss hatte. Das Treffen war bekanntgemacht worden als „... ein Weg Brechts, Vorschläge für das Theater aus einem theoretischen und praktischen Standpunkt zugänglich zu machen. (...) Es geht uns darum, im Einklang mit den Richtlinien des deutschen Dramaturgen, die Teilnehmer für ein politisch engagierteres Theater zu motivieren(...)“.

Das erste Gespräch wurde geleitet von Laura Brauer, verantwortlich für die Theatergruppe *Actuarnos Otros*, und Carlos Fos, dem Direktor der AINCRIT (*Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral*). Es ging dabei um das Verständnis von Bert Brecht in Buenos Aires: seine Rezeption, die Aufführungen seiner Werke, wie seine Dramaturgie in den Schauspielschulen gelehrt wird und sein Einfluss auf die Theaterschriftsteller. Danach war das Publikum eingeladen, Fragen zu stellen und mit den Organisatoren ins Gespräch zu kommen.

Um 13 Uhr wurde der Film von Joachim Lang „Die Kunst zu leben“ gezeigt. Die spanischen Untertitel wurden live gelesen. Es war das erste Mal, dass dieser Film in Bue-

nos Aires öffentlich gezeigt wurde. Nach der Mittagspause wurde das Gedicht „Die Nachtlager“ inszeniert als Endproduktion eines Bert-Brecht-Schauspielworkshops. Die Inszenierung hatte das Ziel, das Thema „die Hilfe als Gewalt“ zu diskutieren. Um 20 Uhr wurde vor einem vollen Saal die Uraufführung einer Adaptation von „Der Messingkauf“ präsentiert, unter der Verantwortung des Organisationsteams. Die Aufführung wurde als „philosophische Dialoge über Theater“ beschrieben. „Eines der wichtigsten Anliegen des Stückes ist, dass das Publikum sich einbringt, d.h., eine ‚aktivierte‘ Bindung zwischen Bühne und Parterre gelingt. Dafür ist es aus Brechts Perspektive nötig, die konventionellen Ideen über das Theater zu deaktivieren. (...) Um die Theorie zu dynamisieren, den Text lebendig zu machen und diese Ideen dem Publikum nahezubringen lieferte die Gruppe *Actuarnos Otros* hier eine Studium basierende Interpretation des Textes in dieser Uraufführung (...)“. Am Ende gab es eine sehr interessante und fruchtbare Diskussion, die auch für die nächsten Präsentationen der Gruppe sehr nützlich sein wird.

Der Donnerstag begann mit dem Gespräch „Brecht in Argentinien“, das von zwei Protagonisten des argentinischen Theaters geführt wurde. Einer der beiden war Manuel Iedvabni, der unbestrittene Spezialist für Bert Brecht in Buenos Aires. Er ist Regisseur, Begründer von drei unabhängigen Theatergruppen, hat mehr als zwanzig Stücke argentinischer Autoren inszeniert und mehr als vierzig von Autoren der ganzen Welt, darunter acht von Bertolt Brecht. Er erhielt mehrere Preise. Er

1 Gestaltet von Pilar Alarez Garcia, Rodrigo Aroste-gui, Carolina Avigliano, Laura Brauer, Guadalupe Lanusse, Cecilia Lucino, Sabino Molina, Lina Pi-zarro, Daniel Tazzoli.

begann im emblematischen „Teatro IFT“² (Idish Folks Theatre), wo man die Stücke zunächst auf jiddisch inszenierte. Iedvabni erzählte hauptsächlich über die ersten Inszenierungen in den fünfziger Jahren und zeigte damit, wie Bertolt Brecht damals verstanden wurde. Gesprächspartner von Manuel Iedvabni war Jorge Dubatti, der seit 1998 für das „Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral“ verantwortlich ist. Seit 2001 koordiniert er die „Escuela de Espectadores de Buenos Aires“ und hat u. a. etwa fünfzig Bücher über Theater geschrieben. Dr. Dubatti setzte sich theoretisch und formal mit der Rezeption von Brecht in Argentinien auseinander sowie mit der Frage, was Brecht uns heutzutage zu sagen hat. Das Gespräch mit dem Publikum fand vorwiegend auf politischer Ebene statt. Um 15 Uhr wurde nach kurzer Einführung der Film „Kuhle Wampe“ gezeigt. Um 17 Uhr gab es einen offenen praktischen Unterricht für Schauspieler nach Brechts Vorschlägen für die Schauspielkunst.³ Schauspieler von Argentinien und Chile improvisierten hier zusammen mit dem Publikum. Alle diese praktischen Übungen wurden danach erklärt, damit Schauspieler und Publikum deren Sinn und Ziel verstehen konnten.

Um 20 Uhr begann die erste Sequenz von zu vergleichenden Bühnenaufbauprojekten derselben Szenen des Lehrstückes „*Die Ausnahme und die Regel*“. Zuerst wurde ein Text gelesen, in dem der Begriff „Lehrstück“ sowie die Aussage des Stückes erklärt wurden, damit das Publikum die ausgewählte Szene⁴ verstehen konnte, wenn drei verschiedene Regisseure mit den jeweiligen Ensembles sie aufführten. Das erste Ensemble stand unter der Leitung von Diego Rodriguez,

Opern- und Theaterregisseur von Buenos Aires. In seiner stark am Text orientierten Inszenierung agierten zwei junge Schauspielerinnen vor einem schmucklosen Bühnenbild und symbolischen Objekten in einem lustigen Umgangston. Am Ende wurden die Leute eingeladen, vor dem Saal ihre eigenen Meinungen und Impressionen über diese Aufführung aufzuschreiben. Die nächste Aufführung verantwortete Valeria Fadel, Theaterregisseurin und Dramaturgin. Vom Ensemble wurden Zettel mit Informationen über die Veränderung des Textes verteilt. Das Ensemble bestand aus vier Schauspielerinnen und einem musikalischen Duett und präsentierte einen total neu geschriebenen Text über den Konflikt des Theaterschriftstellers im Rahmen der aktuellen Zeiten. Der Brecht-Text hatte sie zu diesem Thema motiviert. Wieder notierten die Zuschauer ihre Meinungen. Die letzte Inszenierung zeigte ein Chilenisches Ensemble, geleitet von Macarena Jiménez aus Valparaiso. Zwei Schauspieler, ein Mann und eine Frau, stellten zwei sehr charakteristische Figuren dar. Viele Elemente, z. B. Umkleidehäuschen oder von den Schauspielern hinuntergeworfener Sand, halfen dabei, sich den Kontext der Fabel vorzustellen. Am Ende sprachen die Teilnehmer u. a. über ihre eigene Erfahrung, die Beziehung zu Brecht und den Fortgang dieser Präsentation. Danach wurde das Publikum eingeladen, Fragen zu stellen oder Kommentare abzugeben. Der Dialog schloss mit einer langen, aufgeregten Diskussion über die mögliche politische Aktualität einiger Voraussetzungen von Brecht und anderer seiner Zeitgenossen.

Am Freitag begann das Treffen erst um 17 Uhr mit einem Gespräch über „Brecht heute: sein möglicher gesellschaftlicher Beitrag und die Aktualisierung“ mit Julián Bokser, Doktorand der sozialwissenschaftlichen Fakultät (UBA), Professor an der Universität und Gründungsmitglied des GIAT (Grupo de Investigación en Artes para

2 Information über das IFT Theater: <http://www.teatroift.org.ar/index.php?contenido=secciones&valor=Historia%20del%20Teatro>

3 Geleitet von Laura Brauer, die u. a. bei Carmen Maja Antoni in der Ernst Busch Schauspielschule hospitierte.

4 Die Szene ist diejenige, in welcher der Kuli umgebracht wurde, und der folgende Prozess.

la transformación) und Pedro Espinosa, Theaterkritiker, Professor der Theaterschule von Buenos Aires und verantwortlich für zahlreiche Theaterartikel. Das Gespräch ging um die Bedeutung des Theaters als Motor der politische Praxis in unserer Gesellschaft sowie über die Begriffe „Identifikation“ und „Verfremdung“ bei Stanislavsky und Brecht.

Den Abschluss bildete die zweite Sequenz von zu vergleichenden Bühnenaufbauprojekten derselben Szenen des Textes „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“. Sie begann mit einem Text, der den Begriff „Episches Theater“ erklärte, sowie einer Darstellung der Aussage des Stückes, damit die Zuschauer die Folge der Szenen verstehen konnten. Der gewählte Teil war der vierte: „Der Makler Slift zeigt Johanna Dark die Schlechtigkeit der Armen ...“. Das erste Ensemble leitete der Brasilianer Pedro Mantovani (Sao Paulo), Regisseur, Doktorand der Philosophie und Spezialist

zum Thema, hat er doch den Text „Fatzer“ von B. Brecht ins Portugesische übersetzt. Die Gruppe bestand aus drei argentinischen Schauspielern und stellte die Szene in drei Schichten vor. Die erste war ein Film, gedreht in der Wurstfabrik „TORGELON“⁵, die eine „Fabrica recuperada“⁶, also eine von ihren Arbeitern übernommene Fabrik ist. Zum Film gehörten einige Szenen, die in der Fabrik gefilmt und in der Ästhetik der dreißiger Jahre gezeigt wurden (schwarz-weiß, ohne Ton, alte Kostüme). Die zweite Schicht bildeten die Schauspieler als Cha-



Szene aus „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, inszeniert von Teatro Comunitario: Circuito Cultural Barracas, Regie Ricardo Talento (Fotos: Julio Locatelli).

raktere im Dialog mit der Kinoleinwand. Die letzte Schicht sind die Schauspieler als Schauspieler, die offen zeigten, dass sie beim Spielen waren. Am Ende hatte das Publikum Zeit, die eigene Meinung aufzuschreiben, bevor die zweite Gruppe anfang. Sie spielte unter der Leitung des spanischen Regisseurs, Autors und Theaterdozenten Yoska Lázaro, der eine unterhaltsame Probe aus dem Stück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ präsentierte. Ein Schauspieler spielte den Regisseur, für den die anderen Mittel und Wege suchten, das Stück „Brechtianer“ vorzuspielen. Das Ensemble bestand aus fünf Schauspielern, darunter

5 <http://torgelon.blogspot.com.br/>

6 <http://www.fabricasrecuperadas.org.ar/>

ein Spanier und eine Kolumbianerin. Die letzte Inszenierung stand unter der Regie von Ricardo Talento, seit 1987 Regisseur der Gruppe „Los Calandracas“, mit der er 1996 den Circuito Cultural Barracas gründete und mit der er diese Szene zeigte. Er ist außerdem auch als Autor verantwortlich für mehrere Stücke und Co-Regisseur von Adhemar Bianchi im Stück von Catalinas Sur „El Fulgor Argentino“. Er erhielt mehrere Preise und ist weltweit bekannt mit der Gruppe des „Teatro Comunitario“.⁷ Der Anknüpfung von mehr als dreißig selbsternannten „Nachbarn“ jeglichen Alters und Aussehens machte auf uns alle einen unglaublichen Eindruck. Das Klima wurde plötzlich außergewöhnlich. Die Dramaturgie arbeitete mit clownesken, musikalischen und chorischen Elementen sowie einer eigenen Variation des Textes von Brecht. Die Schauspieler bildeten einen Chor von Armen, und zwei Puppenmarionetten spielten die Rollen des jungen Arbeiters und des Chefs. Somit wurde ein ganz unterschiedlicher Blick auf das Thema wie auch auf die verschiedenen Gruppen ermöglicht.

Die Sicht auf die verglichenen Szenen war diesmal besonders bereichernd und erlaubte eine tiefe Auseinandersetzung mit den verschiedenen Standpunkten. Wie bei jedem derartigen Treffen wollten wir am

7 „(...) Das TEATRO COMUNITARIO arbeitet mit der Idee von der Inklusion und der Integration, deshalb ist es offen für jeden, der teilnehmen will, als Amateur oder Freiwilliger. Es gibt Platz für alle Leute, ob sie 4 oder 90 Jahre alt sind. Die Erfahrungen mit verschiedenen Altersgruppen sind sehr wertvoll. Alle Teilnehmer haben eine Verpflichtung der Kunst gegenüber (sie sollen proben, üben, Aufführungen machen) und gegenüber den organisatorischen Notwendigkeiten der Gruppe. „Teatro Comunitario“ braucht viele Leute. Es soll nicht weniger als 20 Teilnehmer geben. Daher wird in den Stücken oft das epische „Wir“ verwendet. Es dürfen Tragödie oder Komödie gespielt werden, aber niemals ein psychologisches Drama. Das T. C. bringt neue Bedeutung für populäre Genres wie das sainete, murga, der Zirkus, die „zarzuela“, usw (...)“ http://www.teatro-comunitario.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=23

Ende mit dem Publikum einen Dialog führen. Aber diesmal war es ganz anders: mehr als 50 Personen auf der Bühne machten aus der Situation ein richtiges Fest. Jeder Gruppe gewann kurzfristig Erfahrungen mit den gespielten Szenen, aber das Thema ging hauptsächlich um die Situation, Theater in Buenos Aires zu machen. In diesem Fall kamen die Erfahrungen von einem Ausländer, einem Immigranten (Yoska Lazaro lebt in Argentinien seit mehreren Jahren) und einer Gruppe von mehr als 200 Leute gemeinsam. Ebenso war das Gespräch über eine stärkere Politisierung des lokalen Theaters komplexer und interessanter geworden. Schließlich führte uns die Runde von Fragen und Kommentaren zu einem angenehmen und rührenden Gespräch, das mit Umarmungen, kräftigem Beifall, Tränen der Rührung und großer Freude endete.

Mehr Informationen unter: www.posibleactualidaddebrecht.blogspot.com ¶

Und wieder ruft Dessau: Kurt-Weill-Fest 22.2.-10.3., Thema „New York“

Jahr für Jahr gelingt es Dessau, ein hochkarätiges, international besetztes Programm zusammenzustellen. Informationen unter www.kurt-weill-fest.de, Tel. 0341-14990900.

Und wieder ruft auch Berlin: 11.-15.2., „Brecht und Büchner“

Die Brecht-Tagung „Theater der Revolution. Brecht und Büchner“ findet im Rahmen der Brecht-Tage vom 11.-15.2.2013 statt (also im Anschluss an das Augsburger Festival), sie wird ausgerichtet vom Literaturforum des Brecht-Hauses. Kontakt: hendrik.blumentrath@hu-berlin.de



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.

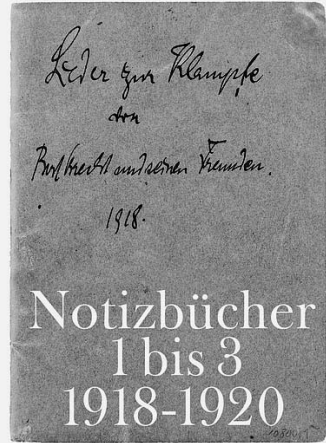
NEUES ALTES VOM UNRUHESTIFTER

Von Dirk Heißeherer

Bertolt Brecht: Notizbücher. Herausgegeben von Martin Köbel und Peter Villwock im Auftrag des Instituts für Textkritik (Heidelberg) und der Akademie der Künste (Berlin). Band 1: Notizbücher 1-3 (1918-1920). Berlin, Suhrkamp Verlag, 2012. ISBN: 978-3-518-42299-1. 484 S. Euro 32,95.

Die Diskussion um Brechts Notizbücher dauert auch im DGH schon länger an. Erstmals war davon die Rede in Heft 2/2008, worin der Herausgeber Peter Villwock am Beispiel von „Das Zehnte Sonett“ die Edition erläuterte; anschließend berichteten Kurt Idrizovic und Dirk Heißeherer von der Präsentation der Notizbücher-Edition am 17. Februar 2008 in der Akademie der Künste zu Berlin, bei der allerdings noch kein Band der Edition angeboten werden konnte. Der damals für Mai 2008 angekündigte Band 7 (der seit 2007 druckfertig vorlag) erschien erst am 6. Dezember 2010 und wurde in Heft 2/2011 kontrovers besprochen. Klaus-Dieter Krabiell lobte kundig und mit vielen Details die Vorzüge dieser auf 14 Bände angelegten Gesamtausgabe der Notizbücher, bei der die digitale Sicherung das rein materielle Verschwinden der seinerzeit von dem 20- bis 22-jährigen werdenden Autor Brecht erstellten, teilweise nur noch schwer entzifferbaren handschriftlichen Einträge auf altem Papier verhindern soll. Jan Knopf dagegen bemängelte grundsätzlich, dass hier nichts Neues präsentiert werde, was nicht bereits Eingang in die 30-bändige Große Berliner Brecht-Ausgabe (GBA) gefunden habe, deren Mitherausgeber er gewesen sei. Notizbücher sind für Knopf auch „kein literarisches Genre“, sie bieten „keinen Zusammenhang“, allenfalls einen „Einblick [...] in Brechts unsystematische Produktionsweise“. Schließlich wird noch dekretiert, dass

Bertolt Brecht



Band 1

Suhrkamp

„Wissenschaft [...] nicht aus der Verdoppelung des Vorhandenen, sondern in dessen kritischer Aufarbeitung“ bestehe.

Der am 16. April 2012 erschienene Band 1 der Notizbücher scheint auf den ersten Blick dem Kritiker recht zu geben. Der Suhrkamp Verlag bietet im Großformat (27,5×18 cm) die zwischen 17,1×11,3 und 19,2×12,4 cm großen einzelnen Notizbuchblätter in höchster Qualität der Abbildungen ein zu eins in der Weise, dass eine rechte Seite eben rechts und eine linke Seite links zu stehen kommt (die Umschrift jeweils gegenüber). Was soll das, könnte man fragen. Jedes Notizblatt hat seine Buchseite, und ein „Eingelegtes Blatt“ (zwischen Notizbuch 1 und 2) beansprucht sogar (mit Titel) glatt fünf Buchseiten, wirkt dabei wie ein ausgefranztes Kunst-Blatt von Joseph Beuys. Man könnte gar an ein Fetischverhältnis zum Text denken, wie es Autographensammlern zugesprochen wird. Aber das täuscht. Man täuscht sich sogar sehr, wenn man diesen Band 1 (und seinen Vorgänger Band 7) mit einem gewohnten Buchblick anschaut, durchblättert und liest. Man muss einfach, buchstäblich, umdenken, den Kopf

zur Seite neigen oder das Buch drehen, um vertikal Geschriebenes (bzw. entsprechend Gedrucktes) oder auf dem Kopf Stehendes lesen zu können. „Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann“, sagt Francis Picabia; an diesem Band hätte er wahrscheinlich seine besondere Freude. Dank eines hohen materiellen und ideellen Aufwands, der finanziell von der Otto Wolff Stiftung unterstützt wird, haben wir mit dieser vorzüglichen, sehr angenehm zum vielfältigen Lesen, Forschen, Stöbern, Sichten einladenden broschierten Studienausgabe nichts weniger vor uns als eine große Wende auch in der Brecht-Philologie. Die literarischen Werkausgaben mit der unmittelbaren Präsentation von ‚Original‘ und Umschrift, die seit der bereits legendären Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (Stroemfeld, Hrsg. D. E. Sattler) vor allem durch das Institut für Textkritik in Heidelberg mit Ausgaben zu Kafka und Kleist erstellt worden sind, setzen völlig neue Maßstäbe. „Kern der vorliegenden Edition“, heißt es im Anhang, „ist die digitale Reproduktion der Notizbücher Bertolt Brechts. Sie ist ihr Ausgangs- und Zielpunkt.“ Ergänzend dazu findet sich die „elektronische Edition (EE) [...] unter www.suhrkamp.de/brecht/notizbuchausgabe_elektronische_edition. Sie ist Fundament und Ergänzung der Buchausgabe.“ Dabei hat die unmittelbare und durch Zoomen noch größere Nähe zum Text bereits den einen unschätzbaren Vorteil, dass die von den beiden Herausgebern Manfred Kölbl und Peter Villwock sorgsam zum selbständigen Entdecken angeleiteten Leserinnen und Leser nicht mehr zu den sorgsam gehüteten Blättern ins Berliner Brecht-Archiv der Akademie der Künste reisen müssen, sondern sie sich ubiquitär, ganz egal wo, ansehen können. Und sie können sich mit diesen Blättern aus den verschiedensten Gründen befassen. So bietet Notizbuch 1 vor allem Musikalisches: „Lieder zur Klampfe / von / Bert Brecht und seinen Freunden. / 1918“. Der Titel ist wie für ein Liederbuch gestaltet, und dank Brechts ei-

gener und eigens auf selbstgezogene Notennlinien gesetzten Melodien lassen sich die Stücke „Baals Lied“, „Lied der müden Empfänger“, „Lied der Galgenvögel“, „Ein bitteres Liebeslied“ oder das „Lied der Kavaliere der Station D“ (das sind die geschlechtskranken Patienten der dermatologischen Krankenstation im Augsburger Lazarett) nun buchstäblich gleich aufspielen. Diese Noten präsentiert die GBA (Bd. 11, 9-12, 291 f.) *nicht*, vielleicht deshalb, weil Noten auch „kein literarisches Genre“ sind? Aber die Noten gehören hier doch zum Text! Dank dieser Kombination aus Liedtext und Noten wird der junge, so musikalische Brecht nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar; und seine Lieder (und die seiner Freunde) lassen sich mit denen des literarisch-musikalischen Vorbilds Frank Wedekind aus eben dieser Zeit vergleichen – neue interessante Möglichkeiten eröffnen sich hier, ergänzt noch durch viele Noten-Notizen in den beiden anderen Notizbüchern. Einmal angenommen, diese „Lieder zur Klampfe“ würden von den trefflichen Hofmark-Musikanten aus Gempfung bei einem „Bayern quer“-Abend in Augsburg gespielt, wären die frühen Brecht-Songs bald ein Geheimtipp der alternativen Volksmusik! Aber ganz im Ernst: Ein direkter Weg geht von hier, von dem sich selbst bereits 1916 in seiner „Serenade“ als „Bert Brecht mit seinem Klampfentier“ (GBA 13, 93 f.; 433) stilisierenden Jungautor zu den Noten Brechts in seiner „Taschenpostille“ (1926) und der „Hauspostille“ (1927), und auch die weltbekanntesten Lieder der „Dreigroschenoper“ von Kurt Weill hören sich mit diesen frühen Liedern Brechts gleich noch ein wenig frecher an.

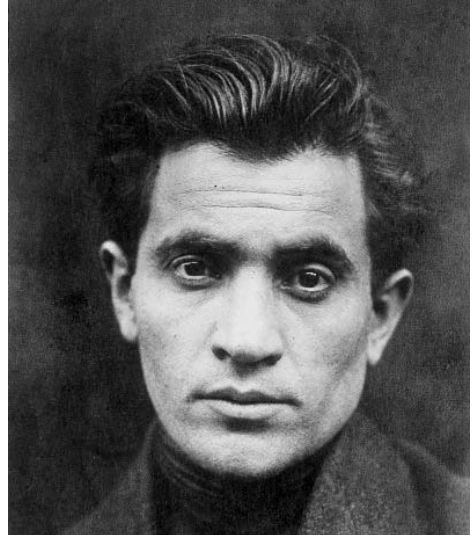
Mit anderen Worten: Gerade das Unsystematische, das Durcheinander, das Brouillon, das hier in den Notizen des jungen Brecht so transparent und lesefreundlich geboten wird, ist noch für viele Entdeckungen und Überraschungen gut. Zum Beispiel ist die Suche nach einem Titel für das später

„Trommeln in der Nacht“ genannte Kriegsheimkehrerstück nicht allein durch den Text „Das sterbende Gespenst / oder Der Liebhaber auf der Barrikade. / oder / Der Massenmörder aus Liebe / oder / Von der Barrikade ins Ehebett / oder / Per aspera ad astra“ (NB 2, 15 recto, Umschrift S. 103) interessant, also durch die Einsicht, wie Brecht hier die Titel untereinander setzte, dass sie wie ein modernes Gedicht wirken. Vielmehr schrieb er schon vorher ebenso sorgfältig seine Ausgaben im Januar 1918 untereinander (NB 1, 11 recto) und hielt sich dabei an die Vorgabe seiner Eltern im Haushalt der Familie (Kommentar S. 328).

Die beiden anderen Notizbücher, die Band 1 präsentiert, enthalten Aufzeichnungen (mehr in schwarzer Tinte als vorher in grauem Bleistift) zu den ersten großen Theaterstücken, „Baal“ und „Spartakus“ (später: „Trommeln in der Nacht“); dazwischen wird eine Doktorarbeit erwogen, und offenbar im Zug nach Berlin entsteht „Sentimentales Lied No. 1004“ (NB 3, 32 recto und verso), das den ersten bisher sogar ungedruckten Entwurf zu dem Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ darstellt. Die Frage also, ob sich diese Notizbücher lohnen, ob man sie sich anschaffen soll, kann nur mit einem entschiedenen ja, und ob beantwortet werden. Es ist kein Geheimnis, dass sich alte Texte, wenn sie gut sind, über die Zeiten halten und immer wieder neu lesen lassen. Wenn sie, wie hier, auch noch in ihrem einstigen Schreibprozess, in statu nascendi sozusagen, dargestellt werden, eröffnen sich auch für das grandios edierte Werk Bert Brechts eine ganze Reihe neuer Erkenntnisse. Über die Forschung hinaus lassen sich womöglich, auch aufgrund der neuen digitalen Möglichkeiten, neue Leserinnen und Leser für das Werk Brechts gewinnen. Brecht hat auf jeden Fall wieder einmal die Nase vorn. Die Edition der Notizbücher sollte daher weiterhin jede nur denkbare Unterstützung erfahren. ¶

SEHENSWERTER FILM ÜBER ALEXANDER GRANACH

Von Michael Friedrichs



Das Leben des großen Schauspielers Alexander Granach (1890 oder 1893–1945) wird in diesem sehr sorgfältig gemachten Film von Angelika Wittlich anschaulich dargestellt, der jetzt in Programmkinos läuft. Im Zentrum stehen seine Briefe an die Schweizer Schauspielerin Lotte Lieven. Besonders eindrucksvoll die Recherchen im ehemaligen Galizien, wo er herstammte, und in Moskau, wo er nach Verhaftung wohl nur dank Feuchtwangers Fürsprache freikam. Granach selbst hat mit seiner Autobiografie „Da geht ein Mensch“ ein literarisches Meisterwerk vorgelegt – das leider seine intensive Zusammenarbeit mit Brecht nicht mehr enthielt. In diesem Film wird Brecht erwähnt, aber Granachs große Rollen bei ihm kommen nicht vor. Er war z.B. der Kragler in der Berliner Erstaufführung 1922 der „Trommeln in der Nacht“ und spielte 1931 einen der vier Soldaten in „Mann ist Mann“ in Berlin. ¶

DEN NEUEN BLICK AUF DAS WESENTLICHE GELENKT: AUF DIE SPRACHE UND DEN SPRACHKÜNSTLER

Von Werner Wüthrich

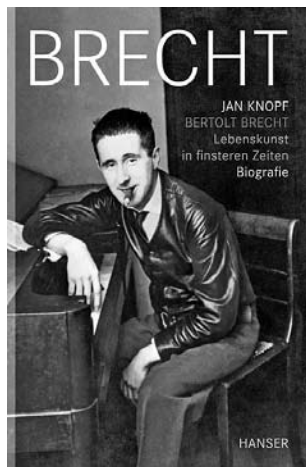
Jan Knopf: *Bertolt Brecht – Lebenskunst in finsternen Zeiten*. Biografie. Hanser Verlag. ISBN 978-3-446-24001-8. München 2012. 559 Seiten.

Den ideologischen Schutt aus dem Kalten Krieg zur Seite schieben: Jan Knopfs «Lebenskunst in finsternen Zeiten», die erste umfassende Brecht-Biografie seit 1989, lädt ein, den Schriftsteller und Zeitkritiker neu zu lesen.

Bertolt Brecht war eine Jahrhundertfigur, über ihn und sein Werk scheint alles gesagt. Fast jeder Lebenstag ist in Chroniken festgehalten. Aber – ist wirklich schon alles gesagt? Warum ist gerade heute eine neue Brecht-Biografie so notwendig? Es gibt gleich mehrere gewichtige Gründe.

Vor einiger Zeit nannte Jan Knopf die unbekanntesten Textkonvolute, zahlreichen Briefe und neuen Materialien, die seit dem Erscheinen der grossen Werkausgabe im Jahr 1998 wieder aufgefunden oder neu entdeckt worden sind, indem er feststellen musste: „Ein Drittel des Werkes war bisher gar nicht bekannt. Die Brecht-Rezeption kann jetzt überhaupt erst beginnen.“

Eine bisher wenig verbreitete Einsicht ist ebenfalls noch nicht lange bekannt: Brecht geriet zu jedem seiner fünf erlebten Gesellschaftssysteme in Widerspruch und wurde in jedem Exilland überwacht und bespitzelt. All dies hatte bleibende Folgen in Bezug auf die Rezeption seines Werkes ebenso wie in Bezug auf das Bild, das wir durch die bisherigen Biografien kennen.



Brecht hat einem modernen, urbanen Lebensgefühl Sprache gegeben. Was er an Widersprüchen, menschlichen Hoffnungen und politischen Entwicklungen zu seiner Zeit dargestellt hat, setzt sich bis in unsere Gegenwart fort. Was er vor bald hundert Jahren aufzuschreiben beginnt, sehen wir heute in voller Blüte: den modernen Menschen und die Globalisierung der Welt. Ein „wissenschaftliches Zeitalter“, hat der Dichter gehofft. Er sieht die grossen Stürme und Hurrikane heraufziehen und warnt in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* weniger vor den Naturgewalten als vor den Menschen selber:

Wir brauchen keinen Hurrikan
Wir brauchen keinen Taifun
Was der an Schrecken tun kann
Das können wir selber tun.

Brecht wäre nicht Brecht, würde sein Werk nicht Fragen nach Glücksmomenten stellen. Nach einem besseren Leben und nach verbesserter Lebensqualität als handfeste Zeichen eines beginnenden neuen Zeitalters. Es ist also naheliegend, wenn Jan

Knopf in seiner Biografie, die von der neueren Brechtforschung mit Spannung erwartet wurde, die Sprache und das Wort des Dichters ins Zentrum seiner Biografie rückt. Und seine zum Teil geradezu sensationellen Erkenntnisse stets durch das Werk selber, mit treffend ausgewählte Zitaten und Textstellen, belegt. Dies geschieht nun aber, was ich besonders an dem Buch schätze, ohne Brechts Engagement, seinen Standpunkt und die politische Sympathien, etwa für den Marxismus, für die UdSSR von Lenin und Stalin oder für die revolutionäre Rätebewegung um 1918, zu diskreditieren oder gar zu verschweigen.

Jan Knopf liess sich von Bertolt Brecht anstecken – auch beim Freilegen der „Lebenskunst in finsternen Zeiten“. Auf einmal wird der Vorhang der Vorurteile weggezogen, so dass auch die Umrisse des eigentlichen Brechtstils auf der Theaterbühne deutlich sichtbar werden. Durch die neue Vermittlung erfahren wir auf einmal, wie experimentierfreudig und versiert der Theaterdichter als Regisseur war. Weit entfernt von jenem Bild des verkappten „Weltverbessers“ und „Oberstudienrats“, wie es noch heute in vielen Köpfen herumwirrt, der das Theater mit der Schulstube verwechselt habe. Im Gegenteil: Brecht betonte unermüdlich, Kunst – auch die Theaterkunst – habe in erster Linie Vergnügen zu bereiten. Im *Antigonemodell 1948*, während der Proben am Stadttheater Chur entstanden, fragte sich etwa der vermeintliche „Schulmeister“: „Wenn das Theater imstande ist, die Wirklichkeit zu zeigen, muss es auch imstande sein, ihre Betrachtung zum Genuss zu machen. Wie nun ein solches Theater machen?“ In Zukunft wird Brechts Theaterverständnis vielleicht doch mit dem Zitat zu belegen sein: „Ein Theater, in dem man nicht lachen kann, ist ein Theater, über das man lachen soll.“ Bereits vor vielen Jahren schrieb der Brecht-Schauspieler und Regisseur Ernst Ginsberg:

„Brecht war eine durchaus ambivalente Persönlichkeit. Es könnte ihm nichts Fataleres geschehen, als dass man jeden seiner theoretischen Sätze zum Dogma erhebt, wie es blutlose Meisterschüler von ihm gerne tun.“

In ihren Erinnerungen schrieben Freunde und Zeitzeugen immer wieder, Bertolt Brecht sei in seiner Widersprüchlichkeit kaum zu fassen und zu beschreiben. Dennoch liess sich Jan Knopf, im Wissen um das schier unmögliche Unterfangen, nicht von einem erneuten Versuch abbringen. Dabei beschreibt er eine überragende Künstlerpersönlichkeit, wie mir scheint, mit ziemlich grossem Vergnügen. Als profundem Kenner von Brechts Leben und Werk stehen ihm die gesicherten, aber kaum mehr überschaubaren Mengen an Fakten ebenso zur Verfügung wie all die Legenden und Mythen, die bis heute über das Dichtergenie zirkulieren. Da sich Jan Knopf der Tragweite seines Versuchs sehr bewusst war und dabei diese ganze Problematik in seiner umfassenden Arbeit offengelegt hat, ist das Resultat für mich umso überzeugender ausgefallen.

Mit dem Wort und der Sprachkunst Brechts im Zentrum gelingt es Knopf, den Klassiker der Vernunft als einen Menschen mit vielen Gesichtern darzustellen. Man sagt ja auch, die Widersprüche seien der Motor der Geschichte. Daher werden in dieser Biografie, die den Autor Brecht beim Wort nimmt, sowohl die Widersprüche seiner Zeit wie diejenigen und seiner Person zu einem neuen Gesamtbild gebündelt. Und das konnte nur dazu führen, dass Jan Knopf eben alles Bisherige über den ebenso berühmten, wie widersprüchlichen Zeitgenossen auf den Prüfstand gestellt und hinterfragt hat.

Angesichts der falschen Etikettierungen, Beschuldigungen, Boykotte während des Kalten Kriegs und einer späteren Vereinahmung mag es zwar noch immer schwer fallen, die Werke von Bertolt Brecht unbe-

fangen zu lesen. Oder sich über den umstrittenen politischen Autor – einmal auch ohne Vorurteile – ein Bild zu machen. Schon lange hat die neuere Brecht-Forschung ein Buch, das dazu einen Neuanfang und eine Grundlage bietet, erwartet. Nun legt Jan Knopf die erste grosse Brecht-Biografie nach der deutschen Wiedervereinigung vor und – übertrifft damit alle Erwartungen.

Brechts Leben wird also mit grosser Sachkenntnis in den wesentlichen kulturellen und gesellschaftlichen Bewegungen und weltpolitischen Ereignissen verortet. Des Weiteren wird der geneigte Leser mit Brechts Verbindungen zu einer Reihe von Kollegen und Künstlern überrascht, deren Bedeutung und Einfluss von der bisherigen Forschung nicht wahr genommen oder anders gewichtet wurde. Stellvertretend sei hier auf den eindrücklichen Briefwechsel mit Georg Grosz und mit Friedrich Wolf hingewiesen. Im Mai 1935 wollte der Maler und Zeichner seinen Freund in die USA locken, um Brecht dort als „eine Art Don Quichote von heutzutage“ unter komfortablen Bedingungen einsperren zu lassen. Denn es müsse nun ein „Satiriker grossen Formats“ her, „der endlich einmal all diese linken Phrasen usw. heilsam zerpfückt“ (Seite 313). Was im Anschluss zwischen Svendborg und New York wiederum zu zynischen Kommentaren über die Linken, die Ultralinken, die Liberalen und die Sozialisten führte, die sich noch im Krieg bis aufs Messer bekämpften.

Oder, wenn Knopf mit dem vernichtenden Urteil über das Nachkriegs-„Germanien“ des kommunistischen Kulturfunktionärs, beide Schriftstellerkollegen, Brecht und Wolf, als Kritiker der eigenen Reihen in ein neues Licht stellt und (auf Seite 458) festhält: „Wolf sichtete keine Arbeiterklasse, sondern nahm nur ein depraviertes Volk wahr, das nach Hitler immer noch auf geradezu idiotische Weise in seiner Mehrheit

nationalistisch gesinnt war. Bitterer Kampf gegen das eigene Volk war angesagt, erst einmal für Demokratie und dann vielleicht auch für so etwas wie Sozialismus.“

Doch Jan Knopf bewahrt – eine weitere Qualität dieses Buches – bei all den Fakten und Einzelheiten den Überblick und lässt die Leserin und den Leser am Entstehen der Werke und an Brechts eigener Lebenskunst teilhaben. Und wie es bis tief ins 20. Jahrhundert zu den befangenen Sichtweisen, den Vorurteilen und falschen Vereinnahmungen vor, während und nach der Emigration gekommen ist.

Bertolt Brecht ist uns in seiner Sprache und seinen szenischen Bildern gerade deshalb so nahe, weil er im Zeitalter der beginnenden Massenmedien und des globalen Palavers das Wesentliche heraushört und auf den Punkt bringt. Angesichts der weltweiten Finanzkrise mit einer ständig wachsenden Kluft zwischen Arm und Reich hat Brecht mehr denn je seine Gültigkeit und eine Aktualität.

Wahrheit und Lebenskunst in finsternen Zeiten – das schien im 20. Jahrhundert geradezu ein Ding der Unmöglichkeit. Also zwischen den Kriegen eine Art moderne Utopie. Bertolt Brecht hat diese nicht nur für sich gesehen und gefordert. Und Jan Knopf weist in seinem Buch zu Recht darauf hin, dass Brechts unverwechselbare Sprache stets Lebenslust, Wahrheit und Utopie als Dreiklang ertönen lässt.

„Bertolt Brecht – Lebenskunst in finsternen Zeiten“ ist geprägt von Ehrlichkeit, einer überzeugenden Schlagfertigkeit und dem für Jan Knopf typischen Augenzwinkern. Einem erfrischenden Humor. Denn, wie bemerkte schon Bertolt Brecht einmal: „Humorlose Leute sind lächerlich.“ Auch deshalb war die Lektüre für mich von der ersten bis zur letzten Seite ein einziges Vergnügen.¶

EDITOREN-GRAUBROT ODER ACH AMORE, FEINSTDOSIERT

**Erdmut Wizisla ediert hingebungs-
und verdienstvoll den Briefwechsel
Brecht-Weigel**

Von Ulrich Scheinhammer-Schmid



Fangen wir doch, wenn es schon um einen Autor aus Schwaben geht, einfach mit den nackten Zahlen an. Von den 402 Seiten dieser Ausgabe der „Briefe 1923-1956“, die Bert Brecht und Helene Weigel wechselten (von ihm sind weit mehr erhalten als von ihr), sind 50 völlig leer und auf 33 Seiten stehen nur 10 Zeilen oder noch weniger. 83 Seiten, d. h. etwa 20% des Bands, bieten also weitestgehend nur meditative Leere.

Dann handelt es sich bei den verbleibenden 80% also zweifellos um hochinteressante, das Leben und Lieben der beiden Protagonisten intensiv ausleuchtende neue Lebensmaterialien? Mitnichten! Die (mit seltenen Ausnahmen) aufregendsten Texte stehen auf dem Schutzumschlag, wo sich Brecht als 48jähriger Jung-Hausmann und als altersloser Liebhaber äußert („Ich lerne: gläser und tassen spülen“/„Ich küsse Dich vorsichtig und unvorsichtig, sorgfältig und flüchtig, schnell und langsam“), aber auch Helene Weigel bekennt: „Ich bräuchte Dich unter allen Umständen zu allen Dingen und allen Zeiten“.

Wer die werbend-balzenden und literarisch rollenspielenden Briefe Brechts an die „arme Mariandelzigeunerin“ Marianne Zoff kennt, seine Liebesraserei, als er um sie wirbt, und seine Wutausbrüche, als sich „meine Marianne“ von ihrem „Bert“ endlich trennt, der sie schon seit langem mit Helene Weigel (inklusive Kindszeugung) betrogen hat – der sollte in der Weigel-Korrespondenz nichts Gleichartiges erwarten. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist das Geschäftsschriftverkehr, Termine, Kontakte und Geldsorgen sind die bestimmenden Themen, und Erwin

Piscators Nachschrift zu einer Brechtschen Ansichtskarte aus Paris („Hier ist wirklich nichts los!“) könnte als Überschrift größtenteils auch über diesem Briefwechsel stehen.

Einerseits – aber bevor wir zu dem „andererseits“ kommen, bleiben wir noch bei den Problemen. „Was macht

XX?“ – „Was machst Du?“ – „Brauchst du Geld?“ – „Ich schicke Geld“ usw. usw. – das ist der durchgehende Basso continuo in vielen dieser Briefe (nach 1949 dann abgelöst von theaterpraktischen Erörterungen: Wer spielt was mit wem?). Die Oberstimmen sind die zahllosen Kontakte, die dem relativ schmalen Band immerhin 22 Seiten Personenregister beschert haben, von Abra-vanel, Maurice de, bis Zweig, Arnold. Viele der Schreiben sind Postkarten und schon durch ihre Kürze wenig inhaltreich, andere (vor allem im amerikanischen Exil und in der DDR) sind nüchterne Geschäftsbriefe mit klitzekleinen erotischen Schlenkern (die in der DDR stark nachlassen, wo man sich regelmäßig im Berliner Ensemble und auch privat sah und auch gelegentlich nicht sehen wollte). Es geht um Aufführungs-, Besetzungs- und Finanzierungsfragen, um Wohnungsprobleme und um Übersetzungen und auch um tarifrechtliche Belange – und in der DDR auch um Helene Weigels Bemühen, den Laden zusammenzuhalten („mußte feststellen, daß es ab 14.00 Uhr keinen der Herren Regie-Assistenten mehr im Haus gibt und daß sie sich auch nirgends abmelden“, S. 336).

Das gilt weitgehend auch für die in Wizislas Ausgabe neu abgedruckten Briefe, die bei Brecht vor allem den Zeitraum 1943-1947 betreffen (sie stammen aus dem 1999 aufgefundenen Nachlass Victor N. Cohen). Im Fall Helene Weigels als Briefschreiberin lagen „bisher lediglich sieben [Briefe] gedruckt“ vor; die ungedruckten stammen im Wesentlichen „aus den Jahren 1951 bis 1956 und betreffen die Arbeit am Berliner Ensem-

ble“ (S. 370). Darunter sind natürlich einzelne Schätzchen, etwa wenn die Prinzipalin empört feststellen muss, dass die Jungen zwitschern, wie der Chef ihnen vorsingt: „Es hat sich außerdem noch herausgestellt, daß sie hier im Ensemble Mädchen mit heraufgenommen haben, und ich kann die Verantwortung nicht übernehmen“ (287). Auch hier geht es um Gagen, Kontrakte, Kosten und Rollenfragen – trockenes Alltagsbrot des Theaterbetriebs.

Außerdem ist der Großteil dieser Briefe in der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe bereits veröffentlicht, die die Westdeutschen gerne BFA nennen, während die Berliner mit der Abkürzung GBA ihrem Lokalpatriotismus frönen. Ärgerlich ist, dass Erdmut Wizisla die Abdruckorte in der GBA nicht angibt – hier wäre mühelos durch den Kontext aller dort veröffentlichten Brecht-Briefe manche zusätzliche Erkenntnis möglich.

All die vielen in den Briefen erwähnten Details hat Erdmut Wizisla mit akribisch-selbstloser Präzision in knapp-zurückhaltenden Kommentaren erhellt, und das Personen-Register liefert nach bester DDR-Tradition (hier hätte die BRD-Germanistik schon immer viel lernen können, wenn sie denn dazu willens gewesen wäre) nicht nur die Namen, sondern bei den meisten auch Lebensdaten und hilfreiche nähere Angaben zur Position im Leben: „Hold, Maria (1909-1980); Haushälterin von Brechts Vater in Augsburg, später Haushälterin der Familie Brecht in Berlin und Svendborg (Mari, Marie)“.

Darin liegt denn auch der Hauptgewinn dieser Neuauflage: Deutlicher als anderswo wird hier das gigantische Netzwerk, an dem Brecht all die Jahre werkelt, um sein Werk unter die Leute zu bringen. Und Helene Weigel ist die geduldige Mitworkerin, die die Eskapaden ihres Gatten meist ohne größeres Murren aushält, wobei uns nur ganz wenige Momente tiefere Einblicke in die höchst komplizierte Beziehung der beiden erlauben.

Am 1. Januar 1933, also am Beginn eines schicksalschweren Jahrs, schreibt Brecht einen Brief an seine „liebe Helli“, der sich in

dem (hier frei zitierten) Karl Valentinschen Diktum zusammenfassen lässt: „I sag nix – das wird man doch noch dürfen!“ Oder, im Klartext Brecht: „vergiß nicht, ich lebe gerade (und meistens) in schwieriger Arbeit und schon dadurch ohne rechte Möglichkeit, mimisch usw. mich auszudrücken, und fürchte Privatkonflikte, Szenen usw., die mich sehr erschöpfen. Nicht aber lebe ich ausschweifend“ (S. 79 = GBA 28, S. 343f.). Und vice versa beginnt Helene Weigel „etwa 1944“ einen (wohl nicht vollendeten) Brief an den „lieben Bert“, in dem sie sich beklagt, dass er „solche Ansprüche einer anderen Frau“ einräume, nämlich die auf „eine deklarierte mit Stempel versehene Ehe“. Und wenn sie ihn daraufhin anspreche, sei seine „Antwort“, „daß Du völlig verschwindest, schweigend drei Wochen eine völlige Änderung einführst, das ist schon ein Fußtritt von besonderer Heftigkeit“ (S. 194).

Erdmut Wizisla ist für seine zurückhaltenden, sachlichen Kommentare und seine knapp-präzise „Nachbemerkung“ zu rühmen – gelegentlich freilich gibt er ganz beiläufig seinem Gaul die Zügel frei, wenn er etwa zu Helene Weigels Wienreise 1937 anmerkt: „bemüht sich dort [in Wien und Prag] um Projekte und Abstand zu Brecht“ (S. 157).

Die Bilanz der neueren Brecht-Ausgaben, von den Notizbüchern bis zu diesem Briefwechsel, hat Brecht selbst schon 1918 seinem Freund Hanns Otto Münsterer, dessen Aussage zufolge, mitgeteilt: „Da kamen die anderen Hunde/ und setzten ihm einen Stein/ und auf dem Marmorsockel/ grub man die Inschrift ein.“ (GBA 30, S. 515). Die bisher vorliegenden Notizbücher-Ausgaben sind Marmorsockel für Papierschnipsel, wie alle derartigen Monumente von relativ geringem Erkenntniswert; dieser Briefwechsel dagegen ist ein faktengesättigtes, aber langweiliges Arbeitsmittel, das der genialen „Grotteske“ von Egon Friedell und Alfred Polgar, „Goethe im Examen“, folgt: „In Goethes Leben ist nichts unwichtig. Merken Sie sich das, Sie Grünschnabel!“[¶]

LAUTMALEREI UND INDIZIENKETTEN: ÜBER BRECHTS GEDICHT „LAUTE“

Von *Michael Friedrichs*

Dieter Henning, *Das Orakel der Vogellosigkeit. Ermittlungen und Entdeckungen zu Brechts Gedicht „Laute“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 272 Seiten, 29,80 €



Werk von Brecht. ... Eine falsche Art und Weise von Sozialismus dürfte sich den Vorwurf mangelnder Pflege der Freude am Leben von Nietzsche wie Brecht und Foucault verdient haben. Und von Marx, nicht zu vergessen.

S. 238: ... könnte man sagen, Brecht unternimmt in den Gedichten der *Buckower Elegien* das künstlerische Vorhaben, Probleme

Dieses Buch ist eine Zumutung, im Sinne von *Sapere Aude*: Es fordert Mut und Beharrlichkeit. Und es lohnt sie.

Hat schon mal jemand ein dickes Buch über ein Sechszeilengedicht geschrieben? Dieter Hennings Gegenstand ist eine der von Brecht nicht veröffentlichten Elegien aus Buckow. Seine Leistung ist, sie in den weltliterarischen und zeitpolitischen Kontext einzuordnen. Es gehen einem die Augen auf, und man bereut, was man alles zu lesen versäumt hat. Insbesondere Vergil und dann vor allem Nietzsche zieht er zum Vergleich und Verständnis heran, in geringerem Umfang auch Horaz und Dante und Goethe und Marx. Und viele Texte von Brecht, die anklängen im Gedicht „Laute“. Es ist ein großer Versuch, die Intertextualität des Brechttextes zu rekonstruieren, um so womöglich seine Bedeutungsebenen zu erfassen. Und dabei geht es auch darum, Gründe dafür zu finden, warum Brecht gerade diesen Text nicht veröffentlichte.

Er kommt nicht ohne den Konjunktiv aus, Gewissheit ist selten zu haben, aber zwischen Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit gibt es viele Schattierungen. Ein paar Textproben:

S. 212: Das Beharren auf Lebenskunst ist sicherlich die nietzscheanische Konstante im

der Mechanik von Macht anzusprechen, wie sie in der Übergangsgesellschaft der DDR in Praxis wie Theorie falsch angegangen worden sind. Das Gedicht „Laute“ wäre ein Stück hochkomplexe Verdichtung dieses Unternehmens, die erst im Einvernehmen eines Anspielungsreichtums des Gedichts ausführlich entdeckt werden kann.

S. 250: Und es könnte durchaus sein, dass Brecht seine spezifischen Nietzsche-Kenntnisse (wie sie z. B. im Gedicht „Laute“ entbergbar erscheinen) davor bewahrt haben, hineinzusumpfen in realsozialistische Vorstellungen von Ideologie, von Auffassung, von Gesinnung und Weltanschauung. Die große Aussprache über Brecht [sic] Gedicht „Laute“ hat eine Fülle von verschiedenen Überlegungen zum Ergebnis.

Soviel kann man sicher sagen: Die es am nötigsten hätten, insofern sie immer noch Brecht zum linientreuen DDR-ler erklären wollen, werden das Buch leider nicht lesen. Es wäre Stoff für ein ambitioniertes Uni-Seminar, und es wäre schön zu erfahren, was heutige junge Intellektuelle mit den Fragestellungen und Befunden dieses Buches anfangen können. (Ein Index der Namen und der zitierten Brecht-Werke wäre keine Platzverschwendung gewesen.)

Inzwischen hat Dieter Henning, wie er andeutet, ein weiteres Buch schon fast fertig, Thema Buckower Elegien. Man wird ein Auge auf diesen Autor haben müssen. ¶

BRECHT-CHRONIK VON HECHT

Von Michael Friedrichs

Werner Hecht, *Kleine Brecht-Chronik. Basiswissen über sein Leben und Werk.*
Hamburg: Hoffmann und Campe,
288 Seiten, 19,99 €



Werner Hecht ist längst nicht mehr den Nachweis schuldig, der ausdauerndste Brecht-Publizist zu sein; dennoch macht er weiter. Nun hat er, fußend auf seiner erstmals 1997 erschienenen und 2007 ergänzten Brecht-Chronik, eine „Kleine Brecht-Chronik“ vorgelegt, nicht bei der alten Heimat Suhrkamp, sondern bei Hoffmann und Campe. „Basiswissen“ wird hier angeboten, mit Blick auf Schüler, Lehrer, Studenten.

Gegenüber der großen Chronik sind einige hilfreiche Übersichten am Ende hinzugekommen: eine Übersicht über Brechts längere Reisen, Kurzbiografien wichtiger Mitarbeiter und Freunde, sowie eine herausklappbare Zeitleiste mit den Kategorien *Biographie*, *Werke*, *Freunde/Mitarbeiter*, *Historische Ereignisse* sowie *Ämter/Institutionen*. Für viele Zwecke der Lesenden wird das hilfreich sein und wird das Buch großen Nutzen haben.

Manche Zuordnung in diesen Spalten mag hier verwundern, wenn etwa der Tod von Albert Einstein unter den „historischen Ereignissen“ vermerkt wird, dagegen der Tod von Brecht in der Spalte „Werke“. Aber das ist vermutlich ein Lektoratslapsus.

Den Lesegewohnheiten kommt das eher lockere Layout entgegen, was allerdings bedeutet, dass sehr massiv gekürzt werden musste. Nehmen wir als Beispiel den Kreis von Brechts Jugendfreunden, so sind aus Brechts engerem Freundeskreis folgende Namen nicht mehr auffindbar: Otto Bezold,

Julius Bingen, Georg Geyer, Walter Groos, Heiner Hagg, Rudolf Hartmann, Ernestine Müller, Lilly Prem, Rudolf Prestel. Den Barfüßer-Pfarrer Hans Detzer sucht man vergeblich (der in der großen Chronik irrtümlich als Paul Detzer ge-

führt wird), auch Pater Sauer und sämtliche Lehrer fehlen. Für die Jahre 1898 bis 1919, mehr als ein Drittel seines Lebens, müssen hier elf Seiten ausreichen. Zum Vergleich: In Knopfs halb so dicke *Bertolt Brecht Basis-Biographie* (Suhrkamp 2006) hatten immerhin Bezold, Geyer, Hartmann, Prestel und auch Pater Sauer Eingang gefunden.

Durch Kürzungen entstehen auch Merkwürdigkeiten wie diese: Brecht verfasst im Herbst 1919 Einakter „unter Einfluss des Kabarettisten“ [?!] Karl Valentin, lernt den Mann aber erst 1920 kennen. (Dass übrigens Brecht bei Valentin aufgetreten sei, ist keineswegs gesichert.)

Über Formulierungen stolpert man nicht nur hier: Im April 1917 lernt Brecht Paula Banholzer kennen, und: „Es entwickelt sich eine Liebesaffäre.“ Nach wessen Verständnis handelte es sich um eine Affäre? Dann wird Brecht mit Hanns Otto Münsterer bekannt, „der sich auch literarisch versucht“ – klingt das nicht abwertend?

Das sind sicher kleinliche Einwände. Aber es wäre schön gewesen, wenn ein ausgewogener Band entstanden wäre. ¶

BRECHT IM DREIECK

Von Michael Friedrichs

Ján Demčišák, *Queer Reading von Brechts Frühwerk*, 214 Seiten, Taschenbuch, Marburg: Tectum, 2012, 24,90 €

Brechts Sexualeben wird aus irgendwelchen Gründen seit Jahrzehnten vorrangig unter dem Aspekt „viele Frauen, und das auch noch gleichzeitig“ diskutiert, ist ja auch stets interessant und schön klatschträchtig, und insbesondere wir Männer bemitleiden dann gern posthum die armen Frauen (Unterton: bei uns hätten sie es besser gehabt). Mit dem Aspekt Männerliebe bei Brecht dagegen wird sich wissenschaftlich und, davon abgeleitet, auch boulevardmäßiger wenig befasst.

Dieser Autor, erfolgreich promoviert in Bratislava 2010, geht in zweierlei Hinsicht einen anderen Weg. Er befragt überhaupt nicht das Leben Brechts, sondern das Werk, und zwar das Frühwerk. Und das mit einem unvoreingenommenen, methodisch mit allen postmodernen und genderadäquaten Wassern gewaschenen Blick auf die Darstellung von Begierde zwischen Männern, sowie zwischen Männern und Frauen, gerade auch unter dem Aspekt des Dreiecks. „Trianguläres Begehren“ ist einer der Leitbegriffe, ein anderer die „heterosexuelle Matrix“. Der Begriff „queer“, eingeführt bereits 1989, dient dazu, die begrenzten Begriffe „schwul“ und „lesbisch“ zu überwinden (S. 23).

Nach einem ausführlichen Kapitel zur Methodik und zu Demčišáks Verständnis von „Queer Reading“ folgen detaillierte Untersuchungen früher Stücke: *Baal*, *Im Dickicht der Städte* sowie *Leben Eduards des Zweiten von England*, ferner der Erzählung „Bargan läßt es sein“ sowie einer Reihe einschlägiger Gedichte. Ein Beispiel aus seiner *Dickicht*-Analyse: Er zitiert den Satz des Leihbibli-



othek-Inhabers Maynes gegenüber Garga: „Sie sind ein Narr und ein Waschlappen, ein phlegmatischer Kuli“ und schreibt dazu:

Mit den Bezeichnungen „Narr“, „Waschlappen“ und „Kuli“ tastet Maynes die Bereiche des Bewusstseins (des Intellekts), der Männlichkeit und der sozialen Position an, die sich im Verlauf der Handlung bei der Figur Garga auch trotz seines Widerwillens und der dreifachen Verneinung neu konstituieren. Die Eltern, die Schwester und die Geliebte werden als Instrumente innerhalb dieses Prozesses, der als Kampf zwischen Shlink und Garga ausgetragen wird, erkennbar gemacht. (S. 82)

Die Methode erweist sich als fruchtbar, und es fällt einem auf, wie wenig beredt die Sekundärliteratur an diesem Punkt ist. In der Lyrik lenkt Demčišák den Blick auf viele Gedichte, die zumindest der Rezensent bisher nicht einmal wahrgenommen hatte, so etwa „Oh! ihr Zeiten meiner Jugend“ mit Verszeilen wie „O Gekreisch der schnarrenden Gitarren!“ und den dazu gehörigen „Hosen, die vor Schmutz und Liebe starren!“ (GBA 13, S. 228f.) Also: Unbedingt lesenswert, weil blickerweiternd.

Etwas mehr Ortho- in der Bibliografie hätte dem Buch zusätzlichen Charme verpasst. ¶

LESEBRIEF ZU KNOPF, „WIE AUS STALIN LENIN WURDE“

(3gh 4/2012, S. 14-15)



Es ist schon sehr verblüffend, was für ein Text Jan Knopf gelungen ist. Er will uns wohl seine Ansicht über die DDR mitteilen, die er im Schluss-Satz so formuliert: „Hauptsache die Ideologie stimmt, und dafür schrieb man immer ein wenig die Geschichte um.“

Belegt wird das mit der falschen Bezeichnung des Stalin-Friedenspreises als Lenin-Friedenspreis in einer Bildmappe des Henschelverlags aus dem Jahre 1978, die aus Anlass des 80. Geburtstages Brechts erschien. Da ich mich nicht daran erinnern konnte, dass solche Umbenennungen in der DDR die Regel waren, tat ich einen Griff in mein Bücherregal. Ich fand dort den Prachtband „Leben Brechts in Wort und Bild“ von Ernst und Renate Schumacher, erschienen ebenfalls im Jahre 1978 aus Anlass des 80. Geburtstags Brechts und im selben DDR-Verlag. Dort sehe ich auf Seite 335 die Abbildung der Urkunde, die Brecht erhielt (siehe Foto). Auf dieser Urkunde wie auch in der Abbildungserklärung wird der Preis als Stalin-Preis benannt. Wie man also sieht, gab es im Henschel-Verlag und in der DDR offensichtlich keine Leitlinie, die die Feststellung untersagte, dass Brecht den

„Internationalen Stalin-Preis für die Erhaltung und Festigung des Friedens“ erhalten habe und dass der Preis auch so hieß. Damit ist natürlich auch Jan Knopfs Schlussfolgerung hinfällig.

Ergänzend sei noch darauf hingewiesen, dass seine Verknüpfung der Falschbezeichnung des Preises in der Bildmappe von 1978 mit einer Rede Erich Mielkes, die dieser 21 Jahre vorher gehalten hat, schon auf den ersten Blick so abstrus ist, dass man hier nur eine denunziatorische Absicht vermuten kann. Jan Knopfs Argumentation ist für meinen Begriff sehr holzschnittartig. Mit differenzierter literaturgeschichtlicher Darstellung hat sie nichts zu tun. Sie hat mich an die Zeiten des Kalten Krieges erinnert.

Mit freundlichem Gruß
Klaus Hildebrandt, Bremen
khilde@uni-bremen.de

Anmerkung der Redaktion: Bereits im Band „Erinnerungen an Brecht“, Reclam Leipzig 1964, wird von einer „Verleihung des Lenin-Preises“ geschrieben.¶

„AN STELLE VON HEIMAT“: STEFFEN FUCHS STELLT AM THEATER KOBLENZ „DIE SIEBEN TODSÜNDEN“ IN DEN KONTEXT DES EXILS

Von *Andreas Hauff*

Brechts und Weills Ballett *Die sieben Todsünden* ist auf deutschen Bühnen inzwischen häufig zu sehen. Doch die Koblenzer Aufführung ist dann doch etwas Besonderes. Einmal, weil Ballettdirektor Steffen Fuchs nicht – wie üblich – nur Anna 2 tanzen lässt, sondern nahezu die gesamte Kompanie. Und weil, zum zweiten, das Stück als Eröffnung eines choreographischen Dreiteilers in einem ungewöhnlichen Kontext steht, der durch das Schicksal der drei Komponisten zusammengehalten wird. Sowohl Kurt Weill (1900–1950) als auch Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) und Franz Waxman (ursprünglich Wachsmann, 1906–1967) stammten aus dem deutschsprachigen Kulturkreis, waren jüdischer Abstammung und konnten sich vor den Nazis in die USA retten – Weill und Waxman mit einer Zwischenstation in Paris. Der Titel des Abends *An Stelle von Heimat* stammt aus dem Gedicht *In der Flucht* der deutsch-jüdisch-schwedischen Lyrikerin Nelly Sachs (1891–1970). Dort lauten die letzten beiden Zeilen: „*An Stelle von Heimat / halte ich die Verwandlungen der Welt.*“

Weill bemühte sich 1933 in Paris – nach wenigen Wochen Exil – in den *Sieben Todsünden* seine bisherige kompositorische Linie weiter zu entwickeln und eine Synthese zwischen dem vor allem mit Brecht verbundenen Songstil und seinem inzwischen entwickelten sinfonischen Stil zu schaffen. Korngold, Sohn des berühmten Wiener Musikkritikers Julius Korngold und in Brünn geboren, blickt in seinem noch in Österreich und gleichfalls 1933 entstandenen *Streichquartett Nr. 2* in Es-Dur schon nostalgisch auf die Welt des *Fin de Siècle* zurück. Musikalisch zeigt der Abend stilistische Vielfalt – wie Steffen Fuchs betont, „eine Vielfalt, die von den Nationalsozia-

listen unterbunden, verboten, diffamiert und dem Publikum über Jahre vorenthalten wurde.“ Interpretiert wird Weills Partitur vom Hausorchester, dem Staatsorchester Rheinische Philharmonie, unter der Leitung des jungen 2. Kapellmeisters Leslie Sukanandarajah. (Er stammt aus Sri Lanka und erhielt seine musikalische Ausbildung in Hannover, Lübeck und Weimar.) Korngolds Musik spielen im Wechsel das Acanthis Quartett und das Meander Quartett, zwei aus dem Staatsorchester erwachsene Kammermusik-Formationen. Den dritten Teil mit Musik von Waxman übernimmt dann wieder das Orchester.

Waxman, der aus dem oberschlesischen Königshütte stammte, in Berlin Pianist der legendären Weintraub Syncopators war und Friedrich Hollaenders Musik zum Film *Der blaue Engel* arrangierte und dirigierte, kam schon 1934 in die USA und hatte 1935 mit der Musik zu *Frankensteins Braut* (Regie: James Whale) seinen ersten großen Erfolg als Filmkomponist in Hollywood. Aus diesem Film stammt *Danse macabre*, das erste der beiden in Koblenz gespielten Stücke. Das zweite, *Dusk*, kommt aus dem Film *Night unto Night* (Regie: Don Siegel), in dem interessanterweise der spätere US-Präsident Ronald Reagan die männliche Hauptrolle spielte. Waxman komponierte übrigens auch die dem Kinogänger vertraute Metro-Goldwyn-Mayer-Fanfare, und er dirigierte 1943 in der Hollywood Bowl die große Aufführung von Kurt Weills und Benjamin Hechts Freilicht-Oratorium *We will never Die*, das die amerikanische Öffentlichkeit auf den Holocaust aufmerksam machen sollte.

In dieser Aufführung der *Sieben Todsünden* wird die gespaltene Anna von zwei sehr unterschiedlichen Darstellerinnen verkör-

pert. Da ist Isabel Mascarenhas aus dem Schauspielensemble, eine adrette, gutaussenhende, resolute junge Frau im grauen Business-Kostüm, und da ist Martina Angiolini, die exzentrische, extrovertierte, gelenkige Balletttänzerin im rosa Tutu. (Sie alterniert im Spielplan mit Yolanda Bretones Borra.) Die Machtverhältnisse sind lange ziemlich eindeutig: Anna 1 führt ihre Schwester am Gängelband, behandelt sie wie eine willenslose Puppe, biegt sie nach den Erwartungen der Familie zurecht, treibt sie an, nötigt sie. Schon zu Beginn sind die weiteren Mitglieder der Ballettkompanie zu erleben: In blauen Trainingsanzügen sind sie in permanenter Bewegung und zelebrieren eine disziplinierte Ertüchtigungsgymnastik, als seien sie im Fitnessstudio. Dazwischen spazieren Annas Eltern und Brüder umher, erkenntlich an ihren hohen schwarzen Zylindern, und sortieren nach und nach Tänzer um Tänzerin aus, bis ihre Anna endlich ohne Konkurrenten dasteht.

Indem Fuchs die Familie (Dirk Eicher, Tobias Rathgeber, Marco Kilian, Hyeonjoon Kwon) in die Choreographie integriert, schwächt er ein wenig den musikalischen Witz der Partitur ab, in der immerhin ein Bass die Rolle der Mutter singt, doch andererseits entsteht dadurch ein Gefühl für die gnadenlos wettbewerbsorientierte Gesellschaft, in der sich das Gespann Anna und Anna bewegt. An der hinteren Bühnenwand rieseln Geldmünzen in eine überdimensionierte Sanduhr. Es geht um Profit, das Ziel ist bekannt: Das kleine Haus in Louisiana. Doch die Zeit ist begrenzt: Sieben Jahre! Anna 2 posiert zwischen umschwärmten Blondinen, muss sich eine Torte ins Gesicht schmeißen lassen, lächelt fotogen in die Kameras, wird von Paparazzi verfolgt – und wird dabei immer wieder von ihrer vernünftigen Schwester angetrieben.

Nur einmal nicht: Da lösen sich zwei smarte junge Männer aus dem Ensemble, Fernando und Edward, und es ist die smarte Anna 1, die ihnen verfällt. Da muss dann Anna 2 eingreifen, die die Selbstdisziplin nun schon

verinnerlicht hat, ihre Schwester von den Kerlen wegreißen und sie tapfer auf dem Rücken nach Hause schleppen. Es ist eine eindrucksvolle Szene, denn sie zeigt, dass es auch ganz anders kommen könnte, dass jede der Schwestern auch das Gegenteil in sich trägt. Aber es kommt, wie es kommen muss: Am Ende liegt die Tänzerin entkräftet da, vermag nicht einmal mehr das stereotype „Ja, Anna“ über die Lippen zu bringen, und die Geschäftsfrau steht im Dollarregen unter der Sanduhr und lässt sich von den Männern der Kompanie hochheben und hochleben.

Ausstatter Martin Käser hat für diesen Teil der Produktion eine schlichte Kulissenbühne aufgebaut, wie sie ähnlich, aber weniger einfach, schon 1787 zur Eröffnung des historischen Koblenzer Theaters in Gebrauch war. Aber diese altmodische Bauform passt gut zu den immer neuen Auftritten von der Seite. Die fliegenden Wechsel im Bühnenpersonal funktionieren reibungslos, ebenso das Zusammenspiel der beiden Hauptdarstellerinnen. Isabel Mascarenhas singt auch gut – allerdings in der eine Quarte abwärts transponierten Version, die Wilhelm Brückner-Rüggeberg nach dem Krieg für die gealterte Stimme Lenyas arrangierte. Das führt leider dazu, dass das Orchester die tiefer gelegte Singstimme häufiger überdeckt, wodurch die Textverständlichkeit leidet. Doch die szenische Intensität der Choreographie entschädigt in vieler Hinsicht, und Leslie Suganandarajah kostet das expressive Potential von Weills Musik voll aus. So nuanciert, so farbig, so atmosphärisch hört man die *Sieben Todsünden* selten. Es verändert sich in den letzten Jahren wirklich etwas in der Weill-Interpretation: Die klassisch-romantische Tradition kommt wieder zum Vorschein, in der diese Musik eben auch steht.

Auch gegen diesen Weill wirkt Korngolds Streichquartett immer noch wie eine musikalische Zuckertorte – allerdings eine sorgfältig gebackene und hervorragend abgeschmeckte. Zum nostalgischen, gleichwohl sehr wachen Ton der Musik passt das Szenario, das sich Steffen Fuchs und Martin

Käser haben einfallen lassen: Menschen am Strand – vor etwa 100 Jahren. Spielerisch begegnen sich junge Männer und junge Frauen im Allegro. Im Intermezzo wird ein wenig kokettiert, und die Damen amüsieren sich über pfaunhaftes Getue eines Möchtegern-Helden. Für das Larghetto changiert der zunächst einfarbig blaue Bühnenhintergrund in eine Collage aus blauen, grünen, grauen und gelben Farbtönen, und ein Paar zeigt dazu einen innigen Strandspaziergang in der Dämmerung. Das Finale, ein abendlicher Tanzabend zwischen Ausgelassenheit und Romantik, gerät zur Apotheose des Wiener Walzers. Durchweg horcht die Choreographie geradezu liebevoll in die musikalischen Strukturen hinein: Die Bewegungsfolgen scheinen völlig organisch. Um so schroffer wirkt dann der dritte Teil des Abends, den das Regieteam in ein düsteres Dunkelgrau taucht. Waxmans Musik wirkt spröde, manchmal geradezu ausgedünnt, und doch werden immer wieder klare Konturen spürbar, scheinen hoffnungsvolle Momente auf. Und so richten sich auch die zehn Gefangenen auf der Bühne, die in ihren langen Kitteln dem Publikum den Rücken kehren, langsam, fast apathisch auf und schleppen sich voran. Doch sie kommen nicht weit und bleiben vor dem großen Metalltor, das die Bühne nach hinten abschließt, hängen. Es dauert eine Weile, bis der Zuschauer merkt, dass hier keine realistische Situation gemeint ist, sondern eine seelische Zustandsbeschreibung – die allerdings durchaus realistische Assoziationen von Menschen in Aussichtslosigkeit und Verzweiflung wachruft. Zwei von den Zehn auf der Bühne lösen sich wieder von der Metallwand. Sie versuchen zu fliehen, wissen aber nicht wohin, fallen hin, helfen einander auf, wanken, halten sich aneinander fest – und suchen weiter die Richtung, so lange noch ein Funke Hoffnung in ihnen lebt. Und so bündelt sich am Schluss der Abend in den Anfangszeilen von Nelly Sachs' Gedicht: „*In der Flucht / welch großer Empfang / unterwegs.*“

ONKEL EDE ZUM MITSINGEN

Von Diana Deniz

Bertolt Brecht schrieb viele Kindergedichte. Daran erinnert sich seine Tochter Barbara Brecht-Schall noch heute gerne. Immerhin hat ihr Vater einige speziell für sie geschrieben. Nur in musikalischer Form gab es diese zauberhafte Lyrik für Kinder noch nicht. Das FaksTheater in Augsburg begeistert Kinder wie Erwachsene seit Jahren mit den Kindergedichten Brechts, und die Mitmachkonzerte sind ein Garant für gute Laune. Nun haben Karla Andrä und Josef Holzhauser erstmals eine CD mit Liedern und Gedichten herausgebracht. „Onkel Ede hat einen Schnurrbart“ heißt sie und das gleichnamige Lied darauf ist hitverdächtig. Wer sich diese CD anhört, hat danach nicht nur einige Ohrwürmer, sondern lernt dabei jede Menge über die Arbeit und das Leben des berühmten Augsburgers Brecht. Das FaksTheater hat gleich eine ganze Band mit im Gepäck und das macht die Musik auf der CD beschwingt und abwechslungsreich. Ob Jahrmarktsatmosphäre zur Plärrerszene, der Rap zu „Es war einmal ein Schwamm“ oder die einfühlsame Melodie mit der wunderschön klaren Stimme Andrä's zu „Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster“ versetzen Zuhörer jeden Alters in die Stimmung, die Brecht mit seinen Texten vermittelt. Das beliebte „Alfabet“ darf natürlich nicht fehlen und auch nicht die „Kinderhymne“ nach der Musik von Hanns Eisler sowie „Die Moritat von Mackie Messer“ von Kurt Weill. „Onkel Ede“ wurde von Augsburgs bekannter Illustratorin und Kinderbuchautorin Daniela Kulot auf das CD-Cover gezeichnet. Somit ist die CD durch und durch ein Augsburger Gewächs, dem man es wünscht, dass es weit über die Grenzen dieser Stadt hinauswächst.

„Onkel Ede hat einen Schnurrbart“: Bertolt Brecht für Kinder. 30 Lieder und Gedichte, € 13, erhältlich unter www.fakstheater.de



Käthe Reichel als Shen Te am Berliner Ensemble 1957 (Foto: Pisarek) und bei einer Lesung in Bad König 2008.

„EMPFINDUNGEN UND VERNUNFT“: KÄTHE REICHEL GESTORBEN

Die Brecht-Schauspielerinnen Käthe Reichel, geboren 1926 als Waltraut Reichelt, ist am 19. Oktober in Buckow gestorben. Sie war ein selbstbewusstes Arbeiterkind, hatte sich nach Erfolgen an verschiedenen Bühnen 1950 um ein Engagement bei Brecht beworben und war genommen worden. Ihre erste Rolle war ein Dienstmädchen in der „Mutter“. In einem Interview mit der Zeitschrift „Sibylle“ sagte sie 1959:

„In dem Maße, wie ich die gesellschaftlichen Zusammenhänge begreifen lernte, erfasste ich auch das Brechtsche Anliegen und lernte wirklich Theater spielen. Nämlich: Die Verhaltensweise der Gestalten und ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge so zu fixieren, dass sie dem Zuschauer bewusst werden. Nicht die Darstellung des Kammers ist interessant, sondern die Aufdeckung der Ursachen des Kammers.“

Eine ihrer einprägsamsten Rollen war die Hauptfigur im „Guten Menschen von Sezuwan“ 1957. Aus einer Rezension:

„Wie die Reichel drei, vier Ebenen von Empfindungen und Vernunft mit spröder Stimme, die so wundervoll innig aufleuchten kann, beherrscht, wie sie ihr eigenwilliges Gesicht aufschließen kann durch ein Lächeln, das bleibt unvergesslich.“ (Heinz Hofmann, National-Zeitung Berlin, 19.10.57)

Brecht hat (laut Ernst Schumacher) für sie um 1951 die zehn „Elementarregeln für Schauspieler“ zusammengestellt. Sein Gedicht „Der Rauch“ beschreibt ihr Haus. Ihre Lieblingsrolle war, wie man liest, die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“. Bis ins hohe Alter trug sie gern aus diesem Stück vor.

Für die Presserecherche danke ich sehr herzlich Anett Schubotz, Brecht-Archiv Berlin (*mif*) ¶

DIE BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS GEHT ONLINE

Von Helgrid Streidt

Die Archivbibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs umfasst ca. 16.000 Medieneinheiten (darunter zahlreiche Rara, mehr als dreißig Widmungsexemplare für Helene Weigel)

Sammlungsgebiet: Literatur von und über Brecht; Drucke der Werke Brechts zu Lebzeiten, darüber hinaus alle Erstdrucke, Werkausgaben, Auswahlausgaben, Drucke in Periodika und Sammelbänden aller Art, Einzeldrucke, Faksimiledrucke, Übersetzungen (Verzeichnung von Übersetzungen in mehr als fünfzig Sprachen); Biographien; Bibliographien sowie andere Hilfsmittel der Brecht-Forschung; deutsch- und fremdsprachige Literatur zu Leben und Werk: Arbeiten zur internationalen Brecht-Rezeption, zu Ausstellungen, Tagungen und anderen Veranstaltungen, zur Brecht-Rezeption in Literatur, Musik, in den bildenden Künsten, in Film, Fernsehen und Rundfunk, zur Forschung und Edition, Rezensionen; Arbeiten zu den Beziehungen Brechts zu Personen und Werken, zu Institutionen und Organisationen, zu Ländern und Orten, zu Epochen und Ereignissen, zu Quellen Brechts; Zeitdokumente; Werke an Brecht; literarische, bildkünstlerische, musikalische Werke über Brecht; Brecht-Rezeption in literarischen Werken; von Brecht benutzte Stoffe in der Bearbeitung anderer Autoren; Literatur von und über Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Margarete Steffin. Bestand: Lexika, Wörterbücher, Handbücher, Kataloge, Monographien, Jahrbücher, Verzeichnisse, Hochschulschriften, Tagungsbände, Festschriften, Loseblattausgaben, Bildbände, Kalender, Programmhefte, Sonderdrucke, umfangreicher Bestand an Zeitschriften- und Zeitungsartikeln.

http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/kuenstler/BB_Archivbibliothek.htm

Hinweise zur Recherche

Bis 2007 wurden die Neuzugänge in Zettelkatalogen, ab 2007 über das elektronische Katalogsystem der Bibliothek der Akademie der Künste Berlin verzeichnet und sind damit über den webOpac der Akademie der

Künste recherchierbar. Als Nutzer werden Sie über die Homepage der Akademie der Künste <http://www.adk.de/>, *Archiv, Bibliothek, Opac-Bibliothek*, > zum *elektronischen Katalog* geleitet: <http://opac.adk.de/webOPACClient/start.do>

Wollen Sie nur im Bestand des Bertolt-Brecht-Archivs recherchieren, so geben Sie bitte in der *Suche* die *Signatur BBA** ein. Derzeit erhalten Sie dazu ca. 2000 Treffer. In der erweiterten Suche können Sie zwei weitere Felder auswählen und sich so Ihre persönliche Liste der Neuzugänge in der Bibliothek des BBA speichern und ausdrucken. Die Funktion *Suche eingrenzen* ist momentan nicht abrufbar. Wollen Sie Beiträge aus Zeitschriften und Innenaufnahmen aus Monographien aufrufen, gelingt das auch mit der Eingabe von **au** im Feld *Veröffentlichungsart*. Ebenso können Sie in der einfachen (freien) Suche mehrere Suchbegriffe eingeben. Weitere Hinweise zur Recherchesyntax entnehmen Sie bitte der *Online-Hilfe*.

Die Literatur ist im Lesesaal des Bertolt-Brecht-Archivs einsehbar. Seit Dezember 2011 sind die Titel teilweise über den Kooperativen Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg (KOBV) im Karlsruher Virtuellen Katalog (KVK ; <http://www.ubka.uni-kl.de>) zu finden. Ein Treffer wird dort als im Bestand der Bibliothek der Akademie der Künste Berlin befindlich unter folgender Angabe angezeigt: Bestand im KOBV Bibliothek der Akademie der Künste Berlin (Sigel B 486)

Gern beantworten wir Ihre Fragen zum Bestand und zur Recherche und sind dankbar für ErwerbungsHinweise.

Kontakt: Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv, Chausseestraße 125, 10115 Berlin
Tel. (030) 200 57 18 00

Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter (wizisla@adk.de)

Helgrid Streidt – Bibliothek (streidt@adk.de) ☞



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

Ausstellung: Schätze der Brechtsammlung UND DORT IM LICHT STEHT BERT BRECHT: REIN. SACHLICH. BÖSE.

08.02.-15.03.
2013

Ausstellung der Schätze der Augsburger Brechtsammlung anlässlich des Brechtfestivals 2013. Mit bedeutenden Exponaten aus Brechts jungen Augsburger Jahren.

Ausstellungskonzeption:
Dr. Helmut Gier
PD Dr. Jürgen Hillesheim

Die Ausstellung ist zu sehen vom 8. Februar bis 15. März 2013 während den Öffnungszeiten Montag und Donnerstag 8:30 - 18:00 Uhr, Dienstag und Mittwoch 8:30 - 16:00 Uhr, und Freitag 8:30 - 15:00 Uhr in der Kundenhalle der Stadtparkasse Augsburg, Hauptstelle, Halderstraße 1-5.

BRECHT FESTIVAL
AUGSBURG 2013



Stadt
Augsburg



Stadtparkasse
Augsburg