

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

20. JAHRGANG
HEFT 1/2014



BRECHTS STUDIERSTUBE, JUNI 1916 (FOTO)
ZU BRECHTS VIER STALIN-GEDICHTEN IM SOMMER 1956
FESTIVAL IN AUGSBURG, BRECHT-TAGE IN BERLIN
ERSTES INTERVIEW BRECHTS

Wibner



BRECHT FESTIVAL AUGSBURG

THEATER MUSIK LITERATUR

31.1. BIS 10.2.2014

31.1. / 19 UHR / ERÖFFNUNG mit Burghart Klaußner: Fragen Sie mehr über Brecht / Theater Großes Haus

31.1. BIS 7.2. / WERKTAGS JE 17 UHR/ VORTRAGSREIHE BRECHT IN DEN 20ERN / BrechtHaus

1.2. / AB 18.30 UHR / LANGE BRECHTNACHT, u.a. mit Nina Hagen / Theater Großes Haus u.v.m.

2.2. / AB 11 UHR / THEMENTAG BRECHT INTERNATIONAL! mit Gastspielen aus Ungarn und Italien sowie einer internationalen Matinée / Theater Großes Haus & Foyer

2.2. UND 3.2. / JE 20 UHR / BRECHT UND DIE WILDE BÜHNE, u.a. mit Isabell Münsch, Stefan Sevenich und Dr. Michael Friedrichs / Hoffmannkeller

3.2. BIS 28.2. / AUSSTELLUNG DIE SCHÄTZE DER BRECHTSAMMLUNG – Teil 2 / Hauptstelle Stadtparkasse

8.2. / 15.30 UHR / GESPRÄCHSRUNDE BRECHT UND DIE 20ER, mit Armin Petras, Moderation: Christine Dössel / Aufzeichnung durch br-alpha / Theater Foyer

8.2. / 19 UHR / KULINARISCHE LESUNG mit Dr. Martha Schad / Brecht's Bistro

9.2. / 18 UHR / HINDEMITH/BRECHT: LEHRSTÜCK, Neuinszenierung / Regie: Johanna Schall / Barbarasaal

10.2. / 19.30 UHR / GROSSE GEBURTSTAGSGALA DAS CHAOS IST AUFGEBRAUCHT... mit Iris Berben, Thomas Thieme und Überraschungsgästen / Theater Großes Haus

Viele weitere Veranstaltungen und alle Informationen unter www.brechtfestival.de

Kartenvorverkauf: Theater Augsburg, Buchhandlung am Obstmarkt, AZ-Kartenservice u.v.m.



PARTNER DES
BRECHTFESTIVALS:
Stadtparkasse
Augsburg



Bayerisches Staatsministerium für
Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst



Augsburger Allgemeine
Alles was uns bewegt



INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHTHAUS

Zwischen Blumenstock und „deutscher Renaissance“: Brechts Studierstube, Juni 1916.. 3
Von Christoph Emmendorffer und Jürgen Hillesheim

KLEINE HINWEISE

Die Zukunft des deutschen Theaters: Das erste bekannte Brecht-Interview 9
Kleine Hinweise (IV)
Von Gregor Ackermann und Dirk Heiße

Brecht netzaffin: Ein paar Fundstellen 16

BRECHT FESTIVALS

Brecht Festival Augsburg 2014: „Das Chaos ist aufgebraucht ...“ 17
Von Olivia Kuderewski

10.-14.2. Brecht-Tage 2014 in Berlin: Brechts Romane und Romanprojekte. 8

Wieder Brecht-Festival in Svendborg 34
Von Jørgen Lehrmann Madsen

STALIN

Kein Haben und Soll 20
Zu Brechts vier Stalin-Gedichten im Sommer 1956
Von Dieter Henning

BEGEGNUNGEN

Thomas Bernhard, Bertolt Brecht und Augsburg 35
Von Karl Greisinger

BRECHT UND MUSIK

Todsünden im Exil, Paris 1933: Nazi-Avancen an Kurt Weill und Paul Hindemith? 37
Von Ulrich Fischer

Der Komponist Hans-Dieter Hosalla im Bertolt-Brecht-Archiv. 47
Von Martin Wolf

THEATER

Carola Neher (1900–1942)
Ausstellung im Deutschen Theatermuseum
München, 15. Nov. 2013 – 23. Feb. 2014 44

BRECHT INTERNATIONAL

Bertolt Brecht, *In the Jungle of Cities*, in London 45
A Revelation
Von Tom Kuhn
A Production of Two Halves
Von David Barnett

LESERBRIEF

Leserbrief: zum Beitrag von Frank Seiß (Heft 4/2013) 36
Von Will Sebold

Wir bedanken uns für weitere unterstützende Leserbriefe und können mitteilen, dass der Verlag uns für den Jahresbeginn ein „Zunächst weiter so“ signalisiert hat. Die Entscheidung, ob wir teilweise auf Gratis-PDF und Einschränkung des Postvertriebs umstellen, muss wegen unterschiedlicher Sponsorenreaktionen noch vertagt werden. Dieses Heft erscheint also wie gewohnt als „Printmedium“ und wird zum alten Preis vertrieben.

Gewichtige Artikel in dieser Ausgabe verlocken zum Lesen: Ein bisher unbekanntes Foto von Brecht in seiner Mansarde im Juni 1916; das vermutlich allererste Interview mit Brecht vom 29. Mai 1926 – und von dieser Frühphase ein Sprung in Brechts Todesjahr mit einer vorsichtigen und scharfsinnigen Analyse seiner vier Stalin-Gedichte von 1956. Wir haben Dieter Henning, Spezialist für die späte Lyrik Brechts, darum gebeten, das Thema *Brecht und Stalin* anzufassen, fünfzig Jahre nach dessen Tod. – Weitere Beiträge u.a. zu Weill und Hindemith, Brecht und Thomas Bernhard und zu Hans-Dieter Hosalla runden, wie wir hoffen, dieses Heft ab, zusammen mit Theaterbericht und Ausstellungshinweis.

Brechts Geburtstag naht. Das Festivalbüro Augsburg hat ein unglaublich umfangreiches Programm zum Thema „Zwanziger Jahre“ erarbeitet. Vom 31.1. bis 10.2. stellen Stars, internationale Gastspiele und die vielfältige örtliche Szene in Augsburg das Publikum vor die Qual der Wahl, der Vorverkauf ist angelaufen. Unmittelbar anschließend bieten die Berliner Brecht-Tage Analysen von Brechts Romanen und Romanprojekten.

Lesen Sie wohl!

Ihr Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

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

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtsparkasse Augsburg

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:

Gregor Ackermann, David Barnett, Christoph Emmendorffer,

Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Karl Greisinger, Dirk

Heißefer, Dieter Henning, Jürgen Hillesheim, Christian

Hippe, Olivia Kuderewski, Tom Kuhn, Jørgen Lehrmann


Madsen, Martin Wolf

Titelbild:

Brecht in seiner Mansarde im Juni 1916 (Foto: Brechtsammlung der 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.

ZWISCHEN BLUMENSTOCK UND „DEUTSCHER RENAISSANCE“: BRECHTS STUDIERSTUBE, JUNI 1916.

Von Christoph Emmendorffer und Jürgen Hillesheim

Juni 1916, so die handschriftliche Datierung damaliger Zeit auf der Rückseite des Fotos: Der junge Brecht posiert und gewährt auf diese Weise den frühesten Einblick in seine Mansarde, der überhaupt überliefert ist. Seine Familie war am 12. Dezember 1900 in das Haus Bleichstraße 2 gezogen. Es war das erste der Haindl'schen Stiftungshäuser, deren Verwalter Brechts Vater seit 1. Januar 1901 offiziell war. Die beiden kleinen Zimmer unter dem Dach, die einen separaten Zugang hatten, der über das Treppenhaus erreichbar war, bewohnte Brecht seit 1910 alleine. Aus der elterlichen Wohnung hatte er weichen müssen, weil die Mutter schwer erkrankt war und Platz für eine Pflegerin geschaffen werden musste. Der noch nicht Dreizehnjährige hatte also damit ein eigenes Reich, das er bald als Refugium, als „Werkstatt“ und Treffpunkt seines Freundeskreises und damit auch als Bühne seines Habitus als werdender Schriftsteller und Bürgerschreck nutzen sollte. Bedeutende Werke entstanden hier zumindest teilweise oder wurden geplant. Genannt seien hier nur das erste große Drama *Baal*, dessen Protagonist von Brechts Freund Caspar Neher gezeichnet wurde und die Wand der Mansarde zierte, und eine Vielzahl von Gedichten, die er später in die *Hauspostille* aufnehmen sollte. Zudem diente sie auch als „Empfangszimmer“. Erinnert sei nur an den Bericht Hanns Otto Münsterers, der bei Brecht, den er im Herbst 1917 kennen gelernt hatte, als gleichfalls ambitionierter junger Künstler in dessen Mansarde vorsprechen und ihm eigene kleinere literarische Arbeiten vorlegen durfte.¹ Aber auch Rückzugsmöglichkeit aus

der bürgerlichen Normalität waren Brecht seine Dachzimmer. So berichtet sein Bruder Walter vom Tod der Mutter und davon, dass Brecht noch am selben Tag wie sonst Freunde empfangen und ausgelassen in der Mansarde gefeiert habe.²

Dieses bis heute unbekanntes Foto aus dem Nachlass von Walter Brecht ist hochbedeutsam, nicht nur, weil Aufnahmen, die die berühmte Mansarde zeigen, seit jeher selten sind. Die wenigen vorhandenen zeigen nur kleinere Ausschnitte der Einrichtung bzw. des Mobiliars, die nicht unbedingt einen visuellen Gesamteindruck der drei überlieferten genaueren, aber nicht ganz einheitlichen Beschreibungen der Mansarde wiedergeben: Die früheste stammt von Münsterer und nennt als Mobiliar ein Bett, eine improvisierte Liege, einen „kahlen“, „über und über mit angehäuften Manuskripten und Büchern bedeckten Tisch“³ und zwei oder drei Stühle. Johann Harrer, ein Bekannter Brechts, besuchte ihn mehrmals, allerdings ebenfalls deutlich nach der Entstehung unseres Fotos, in seinem Dachzimmer und berichtet über dessen Einteilung in eine größere Wohnstube und ein kleineres Schlafzimmer, beide getrennt durch eine Tür. Unordnung habe geherrscht, ein „Wust von Büchern, [...] als ob Brecht gerade aufgehört habe zu arbeiten“.⁴ Ein Notenständer habe in einer Ecke gestanden, versehen mit einem Taktstock, mit dem Brecht Dirigierversuche unternommen haben soll. Die

2 Vgl. Brecht, Walter; Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen. Frankfurt/Main 1984, S. 349.

3 Münsterer, S. 18.

4 Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 111.

1 Vgl. Münsterer, Hanns Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922. Zürich 1963, S. 17–19.



Frank Wedekind (Foto aus: Ernst Schumacher, *Leben Brechts*, Leipzig: Reclam 1984)



Haus Bleichstraße 2, fotografiert 1910. Das Dachgeschoss hat in der Mitte hohe Fenster, siehe Foto rechts.

Wände waren versehen mit literarischen und philosophischen Gewährsmännern, die rasch wechselten. Harrer nennt Nietzsche, Hauptmann, Wedekind, und darüber hinaus jene Zeichnungen von Brechts Freund Caspar Neher.⁵

Brechts Bruder Walter setzt in seiner Beschreibung der Mansarde teilweise andere Akzente: „Atelierartig“ sei das Zimmer eingerichtet gewesen, im Wohnraum habe ein eisernes Bettgestell gestanden, auch er spricht von Unordnung, auch er führt den Notenständer in einer Ecke auf. Den meisten Raum jedoch habe ein großer Tisch, den Harrer unerwähnt lässt, eingenommen. Diesen Tisch beschreibt Walter Brecht allerdings nicht genauer.⁶ Man sieht hier nun ein wenig mehr: den Notenständer, auf dem zeitweise die Partitur von Wagners *Tristan und Isolde* gelegen haben soll und den man offenbar aus seiner Ecke geholt hat, damit er auf dem Foto zumindest teilweise zu sehen ist.

Dies ist ein Detail, beinahe schon ein Motiv, das sich Jahre später auf einer recht berühmten Fotoaufnahme wiederholen sollte: 1927 ließ Brecht sich bei der „Arbeit im Kollektiv“ in seiner Berliner Wohnung in der Spichernstraße fotografieren. Ans Klavier gesetzt wurde der Boxer Paul Samson-Körner, der dabei nicht unbedingt wie ein filigraner Pianist wirkt, Elisabeth Hauptmann sitzt an einer Schreibmaschine, allerdings im Schaukelstuhl, der in der Realität für derartige Arbeit denkbar ungünstig ist, eine „Diskussionsrunde“, bestehend u. a. aus einem Box-Manager, ist auf der Couch platziert, und über all dem posiert der stehende Brecht mit den Händen in den Hosentaschen. Wie auf dem Foto von 1916 gleichfalls in die rechte untere Bildhälfte gerückt: eine Art höhenverstellbares Steh- oder Dirigierpult mit einem Manuskript oder Noten darauf.⁷ So wird diese Möbelstück zum wiederkehrenden Requisit brechtscher Betriebsamkeit, dem roten Lampion nicht unähnlich, den die Augsburger Clique um den jungen Dichter gelegentlich als Markenzeichen mit sich trug. Und auch im Exil gehörte ein Stehpult zur Einrichtung des

⁶ Vgl. Brecht, Walter, a.a.O., S. 261.

⁷ Vgl. Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt/Main 1978, S. 69

⁵ Vgl. ebd.



Brecht in seiner Mansarde im Juni 1916 (Foto: Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg)

Arbeitszimmer Brechts, wie ein Foto dokumentiert.⁸

Über die bereits genannten Einrichtungsgegenstände hinaus erkennt man auf dem Foto der Mansarde einen Schreibtisch mit dem Bildnis von Friedrich Schiller, über dessen Drama *Wallensteins Lager* Brecht in dieser Zeit einen Schulaufsatz schrieb, der ihm Ärger einbrachte. Folgenswerer noch allerdings waren seine Ausführungen über den bekannten Horaz-Vers „Dulce et decorum est pro patria mori“, der ihm wegen seiner unverhohlenen Kriegskritik genau im Juni 1916 fast den Schulverweis eingebracht hätte.⁹

Das Foto zeigt ein Arrangement, das sehr bewusst die kreative Unauferäumtheit der

Klaue eines werdenden großen Künstlers nach außen kehren soll. Denn natürlich ist dieses Foto kein Schnappschuss, sondern es ist gestellt, durchkonstruiert bis in viele Einzelheiten. Brecht sitzt wohlkalkuliert in der Nähe eines der Fenster hin zur Bleichstraße. Fotoaufnahmen der frühen Zeit zeigen Brecht, wenn er sich im Freien befindet, mit einem seiner Markenzeichen, der Mütze. Auch diese ist integriert, zwar abgenommen, wie es sich gehört für zuhause, aber eindeutig platziert, rittlings auf den Oberschenkel gelegt. Ein Detail, das Spontaneität suggerieren soll, so, als habe Brecht sich gerade erst hingesetzt, aber sicherlich geplant ist: Mit der Mütze verhält es sich wie mit dem Notenständer: Sie ist nicht unbedacht auf Brechts Bein gelegt, sondern drapiert.

Doch ungleich wichtiger erscheint das Mobiliar, jener Tisch, der ein Schreibtisch

⁸ Vgl. ebd., S. 126f.

⁹ Vgl. Ders.: *Brecht Chronik. 1898–1956*. Frankfurt/Main 1997, S. 39.

ist, und, wie Walter Brecht betont, den visuellen Eindruck der Mansarde bestimmt und auch den des Fotos. Zu einer „atelierartigen“ Einrichtung passt er zunächst keineswegs, und er ist keineswegs „kahl“ im Sinne von einfach, wie Münsterer sich erinnert. Es handelt sich um einen typischen repräsentativen Schreibtisch aus der Zeit des Historismus im Stil der „deutschen Renaissance“, hergestellt wohl um 1880/1890. Berliner Möbelfirmen waren hier tonangebend, doch scheint es sich wohl eher um ein in Süddeutschland, möglicherweise in München gefertigtes Möbelstück zu handeln. Es ist schwer, massiv, keine massive Eiche jedoch, sondern wohl mit Nussbaum furniert und mit Fadeneinlagen. Die auf zwei Unterschränken ruhende Tischplatte hat mittig eine Schublade. Der dreiaxige Aufsatz verfügt gleichfalls mittig über ein Regalfach, das links und rechts von einem Schrankelement mit verschließbarer Flügeltür flankiert wird. Kurz: Es handelt sich um ein großbürgerliches Repräsentationsmöbel, und es bleibt rätselhaft, wie und aus welchem Grund dieses in Brechts Mansarde gelangte. Gehörte es zur ehemaligen Wohnungseinrichtung und wurde es mit Brecht gleich mitausquartiert? Oder hat man es eigens angeschafft, möglicherweise auch gebraucht erworben, um dem jungen Dichter den Umzug unters Dach schmackhafter zu machen, ihn gerade nicht wie eine Ausquartierung aussehen zu lassen? Die Schlafzimmereinrichtung, die man für die kranke Mutter neu erwarb, war jedenfalls eher schlicht; es handelte sich um funktionelle Massenware und nichts weiter. Sie ist erhalten und im Geburtshaus Brechts ausgestellt.

Fest steht: Die Einrichtung der Mansarde ist, zumindest dem Ausschnitt, den das Foto zeigt, zufolge, bürgerlich, und der Eindruck des „Atelierartigen“ entsteht erst durch jene Unordnung. Brecht nämlich degradiert das Repräsentationsmöbel zum Bücher- und Materiallager. Er macht sich breit in jener

bürgerlichen Sphäre. Er okkupiert sie, und der Betrachter muss sich die Frage stellen, wie lange die – ebenfalls möglicherweise drapierte – Topfpflanze auf dem Fensterbrett wohl noch ihr Leben gefristet hat, bis Brecht auch sie in jenes „kreative Chaos“ einbezog. Hat Brecht später vielleicht sogar – nur so ließe sich Münsterers Beschreibung eines „kahlen“ Tisches erklären“ – das Repräsentationsmöbel entfernen lassen, hat er es vielleicht gänzlich verdrängt, weil es bald schon so gar nicht mehr zum Habitus des Bürgerschrecks passte, trotz seiner auf dem Foto zu sehenden Zweckentfremdung? Dies kann als Möglichkeit zumindest nicht ganz ausgeschlossen werden.

Auch wenn sich das Fenster als natürliche Lichtquelle zum Fotografieren anbot, wird der beinahe theatralisch wirkende Effekt allzu gerne in Kauf genommen, der Brechts rechte Gesichtshälfte in Tageslicht von außen taucht. Fast wie von einem Scheinwerfer wird er angeleuchtet. Sicherheit, Selbstbewusstsein strahlt der junge Autor aus. Warum? Weil ihn diese einzigartige Aufnahme genau an der wichtigsten Schnittstelle, am markantesten Wendepunkt seines Lebens als Schriftsteller überhaupt zeigt, inmitten des Jahres 1916: Aus dem Pennäler, der 1913 eine Schülerzeitschrift, *Die Ernte*, ins Leben gerufen hatte und diese bis Februar 1914 herausgab, aus dem Verfasser eine Reihe von scheinbar national gestimmten Beiträgen für zwei Augsburgener Tageszeitungen seit Ausbruch des Ersten Weltkriegs, war nun nichts weniger als Brecht geworden. Bereits zwei Gedichte entstanden in dieser Zeit, die er 1927 in seine *Hauspostille*, nicht nur die bedeutsamste seiner Lyriksammlungen, sondern eine der größten der Literaturgeschichte, aufnehmen sollte. Das erste, *Vom Tod im Wald*, ist nicht nur gekennzeichnet von einer einzigartigen Naturmetaphorik, sondern es wurde zur Basis eines Deutungsstranges des Dramas *Baal*, dessen erste Fassung im Mai 1918 entstehen sollte. In diesem Gedicht verbinden sich

Natur- und Passionsthematik, in Brechts Werk mindestens von Relevanz bis zum Lehrstück *Die Maßnahme* (1930/31). Aus demselben Selbstbewusstsein heraus, das Brechts Pose auf dem Foto prägt, hatte er es zeitnah zu dieser Aufnahme dem damals in Augsburg wirkenden Dirigenten und Komponisten und bereits sehr angesehenen Carl Ehrenberg zur Vertonung angeboten. Der lehnte allerdings ab bzw. er antwortete auf Brechts Brief vom 16. Dezember 1916 erst gar nicht,¹⁰ was dessen Elan jedoch keinen Abbruch tun konnte.

Auch das zweite Gedicht dieser Zeit, das *Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald*, ist vor den Hintergrund der biblischen Passionsberichte zu lesen. Es handelt sich um Kriegsliteratur eines gänzlich neuen Sujets. Die Schauplätze der Schlachten des Ersten Weltkriegs waren nun passé, Brecht gelingt eine abstrahierende Allegorie. Das Leid des Krieges hebt der junge Autor auf eine verallgemeinernde Ebene: „Für das Leben gilt, was im Krieg konkret erfahrbar wird: Der Mensch steht auf ‚verlorenem Posten.‘“¹¹ Das Gedicht wurde nur wenige Wochen bzw. Tage nach Entstehung des Fotos, am 13. Juli 1916, im *Erzähler*, der literarischen Beilage der *Augsburger Neuesten Nachrichten*, erstmals abgedruckt. Auch diesen Text bot Brecht Ehrenberg, gemeinsam mit *Vom Tod im Wald*, zur Vertonung an; beide Gedichte bezeichnet er in seinem Brief an den Komponisten ungeniert als „Hymnen“.¹² So war er sich sehr wohl des Quantensprungs bewusst, den er in dieser Zeit literarisch vollzog. Mit Veröffentlichung des *Liedes*

von der Eisenbahntruppe bediente er sich nicht mehr wie bis dahin eines Pseudonyms, sondern er zeichnete seine Werke offen mit „Bert Brecht“: Ein Markenname war entstanden, just in dieser Zeit.

Weiteres kommt hinzu: Etliche ein wenig später entstandene Fotos des jungen Brecht zeigen ihn, hantierend mit einer Gitarre. Die ist zweifellos Teil seiner bald alltäglich werdenden Selbststilisierung, aber auch Ausdruck der Tatsache, dass er von Beginn an der Musik größte Bedeutung beimaß und ja auch für seine Gedichte und Lieder selbst Gitarrenbegleitung komponierte.¹³ Das Arrangement, das auf dem Foto zu sehen ist, geht jedoch weit darüber hinaus: Brecht nimmt nämlich exakt die Haltung Frank Wedekinds ein, wie eine zeitgenössische Aufnahme zeigt. Nicht nur im Habitus gleichen sie sich überdeutlich, auch der Hintergrund der jeweiligen Fotografie, das überquellende Bücherkonvolut bzw. der Bücherschrank, entspricht, sogar die Situation vor einem Fenster.

Indem Brecht Wedekind imitiert, schlüpft er bewusst in eine Rolle. Sie markiert seinen literarischen Anspruch: Ein großer Dichter will er werden, ein solcher allerdings, der unbequem ist, das Bürgertum provoziert, für Theaterskandale sorgt. Und dies mit Leichtigkeit, mit Musik, Tanz und Gesang, wie das Instrument suggeriert. Philologisch virulent bzw. nachweisbar sollte dieser Zusammenhang erst im Februar 1918, mit der Entstehung von Brechts *Philosophischem Tanzlied* werden. Zwar ist dieser Titel Nietzsches *Also sprach Zarathustra* entnommen. Hier gibt es gleich zwei Tanzlieder.¹⁴ Doch deutlich nachempfunden ist der Text einem „Lautenlied“ Wedekinds, in dem es heißt:

10 Vgl. hierzu: Gier, Helmut: Brechts erste Begegnung mit einem Komponisten und Dirigenten. Tod und Verklärung in seinen Gedichten aus dem Jahre 1916. In: Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Andrea Bartl und Antonie Magen. Paderborn 2008, S. 134–143, hier S. 138f.

11 Hillesheim, Jürgen: *Bertolt Brechts Hauspostille*. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte. Würzburg 2013, S. 147.

12 Vgl. Gier, a.a.O., S. 134.

13 Vgl. ebd., S. 137.

14 Vgl. Hillesheim, Jürgen: Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 193.

Glücklich, wer geschickt und heiter
Über frische Gräber hopst.
Tanzend auf der Galgenleiter
Hat sich keiner noch gemopst.¹⁵

Brecht macht daraus:

Wir tanzten nie mit mehr Grazie
Als über Gräber noch:
Gott pfeift die schönste Melodie
Stets auf dem letzten Loch.¹⁶

Eine genussvolle Hinwendung zum Leben findet hier ihre provokante poetische Konkretisierung, beeinflusst von Nietzsches Immoralismus. Leicht soll es dabei zugehen, beschwingt, unerschrocken vor dem, das andere scheuen und fürchten. Über Gräbern, dem buchstäblichen Beweis für Tod und Vergänglichkeit, wird musiziert und getanzt. Nicht Lethargie also zeitigt die Realität des Todes, sondern Ansporn, Lebenshinwendung, um ja nichts vom Genuss zu verpassen, den das Leben möglicherweise bereit halten könnte.

Wedekind, der große literarische Gewährsmann des jungen Brecht, dessen Gesamtausgabe er bereits seit 1914 besaß, ist also, wie das Foto zeigt, in seiner Geisteswelt früher und wirkungsmächtiger präsent als vermutet. Die Pose, die dem *Philosophischen Tanzlied* entspricht, nimmt der junge Brecht in seiner Mansarde gewissermaßen antizipierend ein. Auch in dieser Hinsicht dokumentiert die Aufnahme einen Anfang von Entwicklungen, eine spezifische Brecht-Tradition, die schon bald über Augsburg hinaus zur Kenntnis genommen werden sollte. ¶

PD Dr. Jürgen Hillesheim leitet die Brecht-Forschungsstätte Augsburg.
Juergen.Hillesheim@augsburg.de
Dr. Christoph Emmendorffer ist der Leiter des Maximilian-Museums in Augsburg.

¹⁵ Wedekind, Frank: Lautenlieder. Hrsg. von Friederike Becker. München 1989, S. 199.

¹⁶ GBA 13, S. 113.

10.-14.2. BRECHT-TAGE 2014 IN BERLIN: BRECHTS ROMANE UND ROMANPROJEKTE

Projektleitung: Christian Hippe/Literaturforum

Brechts Prosawerk steht noch immer im Schatten seiner Theatertexte und Dichtungen. Das gilt noch umso mehr für Brechts Romanschaffen.

Mo, 10.2., 20 Uhr: PODIUMSGESPRÄCH
Top oder Flop? Was taugt Brecht als Romancier?
Stephan Speicher im Gespräch mit Lorenz Jäger

Di, 11.2., 20 Uhr: PODIUMSGESPRÄCH
Wiedergelesen: Brechts „Dreigroschenroman“
– Wie erzählt man vom Kapitalismus?
Mit Jörg-Uwe Albig, Nora Bossong und Georg M. Oswald, Moderation: Jutta Person

Mi, 12.2., 20 Uhr: VORTRAG UND FILMVORFÜHRUNG
Die Verfilmung von Brechts Romanfragment „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“:
„Geschichtsunterricht“ (Italien/BRD 1972, 88 Min.), von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Einführender Vortrag: Barton Byg

Do, 13.2., 20 Uhr: PODIUMSGESPRÄCH
Wiedergelesen: Brechts „Tui“-Romanfragment
– Brauchen wir wieder mehr Satire?
Mit Jakob Hein und Gerhard Henschel
Moderation: Gerrit Bartels

Fr, 14.2., ab 10 Uhr: ÖFFENTLICHE TAGUNG,
Eintritt frei!

Brechts Romane und Romanprojekte
Moderation: Hans-Christian von Herrmann,
Helmut Peitsch, Vorträge von:
Klaus-Detlef Müller (Tübingen)
Uta Degner (Salzburg)
Helen Fehervary (Ohio/USA)
Stefan Willer (Berlin)
Ernest Schonfield (Glasgow/England)
Marja-Leena Hakkarainen (Turku/Finnland)
Frank D. Wagner (Oldenburg)

Weitere Infos unter www.lfbrecht.de

DIE ZUKUNFT DES DEUTSCHEN THEATERS: DAS ERSTE BEKANNTE BRECHT-INTERVIEW

Kleine Hinweise (IV)

Von Gregor Ackermann und Dirk Heiße

Die nachfolgende „Unterredung mit Bert Brecht“ vom 29. Mai 1926 ist allem Anschein nach der erste nachweisbare Bericht über ein Gespräch mit Brecht. Als frühestes überliefertes Gespräch galt bislang ein Interview mit Bernard Guillemin in der *Literarischen Welt* vom 30. Juli 1926 zum Thema „Was arbeiten Sie?“¹ Der bislang unbekannte Gesprächspartner Wolfgang Bardach lässt sich aufgrund intensiver Recherchen in seinem familiären Umfeld lange vor seinem tragischen Schicksal als Opfer des Holocaust als ein junger Berliner Theaterkritiker wiedererkennen, der mit Brecht in der Einschätzung der einstigen „Theaterkrise“ völlig übereinstimmte.

Die Zukunft des deutschen Theaters Eine Unterredung mit Bert Brecht

Immer wieder hört man in den künstlerischen Kreisen von einer Theaterkrise sprechen. Je nach der Einstellung des einzelnen werden die Gründe der Krise wo anders gesucht. Der Theaterdirektor meint die wirtschaftliche Krise, weil sein Theater schlecht besucht ist. Der Kritiker spricht von der Theaterkrise und meint damit das Fehlen eines starken Dramatikers.

Aber auch von einer *Darstellungskrise* kann man sprechen. Wir hatten Gelegenheit, mit dem bekannten Dramatiker *Bert Brecht* ausführlich über die gegenwärtigen Theaterprobleme zu sprechen.

Unser Gespräch nahm seinen Ausgang bei der „*Jungen Bühne*“. „Die junge Bühne,“ so sagte Brecht, „war einmal eine revolutionäre Tat. Heute hat sie ihr Ziel erreicht und ist eigentlich überflüssig geworden. Um Stücke junger Dramatiker aufzuführen, braucht man keine Versuchsbühne mehr. Mit der „Jungen Bühne“ ging es so wie mit der sozialdemokratischen Partei in der Politik. Beide sind heute staatserhaltende Elemente geworden. Die dramatische Jugend kommt heute an den Bühnen – z. B. im Staatlichen Schauspielhaus – zu Worte, so wie heute Sozialdemokraten in Ministerposten sitzen. Jetzt kommt es darauf an, die zweite wichtigere Theaterrevolution zu organisieren und durchzuführen. Die breite Masse des Publikums interessiert sich nicht mehr für das Theater. Sie hat keine Fühlung zu den Darstellern auf der Bühne. Wenn das *Publikum* ehrlich wäre, so würde es zugeben, daß es / **sich heute im Theater langweilt.** / Die Schuld an dieser Tatsache liegt in der Darstellung. Das Spiel der Schauspieler geht nicht über die Rampe. So ist keine Beziehung mehr zwischen Bühne und Zuschauerraum. Wenn das Publikum trotzdem meistens ruhig zuhört, so liegt das an der guten Erziehung der Theaterbesucher, die sich fürchten, ihre Langeweile offen zu zeigen und für ungebildet gehalten zu werden.

Das Theater muß wieder erreichen, daß sich jeder Zuschauer so gut unterhält, wie er es in einem mittleren amerikanischen Film tut. So wie heute unsere Theater rein räumlich beschaffen sind, wird dieser ideale Zustand kaum erreicht werden können. Wir müssen bei Aufführungen auf die bisherigen Theater verzichten. Das Beste wäre, man würde in

1 BHB Bd. 4, S. 458. Vgl. Werner Hecht (Hrsg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1975, S. 187–190, 211.

Die Zukunft des deutschen Theaters

Eine Unterredung mit Bert Brecht

Immer wieder hört man in den künstlerischen Kreisen von einer Theaterkrise sprechen. Je nach der Einstellung des einzelnen werden die Gründe der Krise wo anders gesucht. Der Theaterdirektor meint die wirtschaftliche Krise, weil sein Theater schlecht besucht ist. Der Kritiker spricht von der Theaterkrise und meint damit das Fehlen eines starken Dramatikers.

In einem Saale dem Publikum viel näher ist, freier und ungehemmter zu spielen.

Auf einer richtigen Bühne ist es unmöglich. Ich habe es im „Baal“ versucht. In den ersten Proben waren die Schauspieler so, wie ich sie wollte und der Erfolg war da. Aber bei der Aufführung kam wieder der alte Theatergeist über sie und sie wurden von der alten Tradition wieder ergriffen.

den Kinos der Münzstraße spielen. Gewiß ist das technisch unmöglich. Aber man wird versuchen müssen, in einfachen Biersälen zu spielen. Der Nachteil der unvollkommenen Bühne wird reichlich dadurch aufgewogen, daß das Publikum in einem Biersaal ganz anders sich einstellt. Hier läßt man sich nicht den langsamen theatralischen Stil gefallen. Hier zwingt man plötzlich den Schauspieler, der ja in einem Saale dem Publikum viel näher ist, / **freier und ungehemmter zu spielen.** / Auf einer richtigen Bühne ist es unmöglich. Ich habe es im „Baal“ versucht. In den ersten Proben waren die Schauspieler so, wie ich sie wollte und der Erfolg war da. Aber bei der Aufführung kam wieder der alte Theatergeist über sie und sie wurden von der alten Tradition wieder ergriffen.

Gewiß wird dieses *neue Theaterexperiment* auf Widerstände bei den Schauspielern stoßen. Sie sind teilweise zu sehr an den alten Trott gewöhnt, als daß sie noch neue Wege gehen könnten. Trotzdem sollte man nicht mit Anfängern spielen, sondern mit den Schauspielern, die doch noch umzubiegen sind. Die größten Hoffnungen habe ich in dieser Beziehung für Homolka. Auch Erwin Faber ist ein Schauspieler, mit dem ich in diesem neuen Geiste künstlerisch arbeiten könnte.

Die Frage des Stückes ist beinahe nebensächlich geworden. Am besten ist für dieses neue Experiment Shakespeare, da er am leichtesten ist. Unter den jungen Dramatikern ist kaum einer, den es sich noch

auf einer Experimentierbühne aufzuführen lohnt. Bronnens und meine eigenen Stücke kann jedes Theater spielen. Vielleicht Hesse-Buris „Amerikanische Jugend“ ist ein Werk für eine Experimentierbühne.

Gelingt es nicht, auf dem von mir gezeigten Weg eine / **neue Beziehung zwischen Theaterpublikum und Bühne** / herzustellen, dann glaube ich, daß überhaupt unsere Generation die Fühlung nicht mehr mit dem Theater finden wird.“

Auf meinen Einwand, daß diese neue Methode *ganz starke Regisseure* braucht, meinte Brecht: „Gewiß, unsere heutigen großen Regisseure werden diesen neuen Weg nicht mehr gehen können. Dann muß man eben nach neuen Regisseuren suchen. Ich halte es für gar nicht ausgeschlossen, daß Dilettanten die Aufgabe erfüllen können. Am besten ist es natürlich, wenn der neue Regisseur, wie ich selber, das Handwerk beherrscht und die technischen Dinge gelernt hat. Trotzdem hielt ich z. B. die Regie des Dilettanten Bronnens bei der Aufführung von Jahnns „Pastor Ephraim Magnus“ für interessanter, als die meisten anderen Regieleistungen unserer anerkannten Großen. Gewiß wird das erste Experiment einer Biersalaufführung nicht glücken. Aber es muß unternommen werden, um der Sache des Theaters willen. Eine solche Aufführung wäre eine wirklich theaterrevolutionäre Tat.“

Auf unsere Frage, ob Brecht bereit ist, die Konsequenzen aus seinen Anschauungen

zu ziehen, antwortete er, daß er gerne einen Shakespeare oder Hesse-Buris „Amerikanische Jugend“ in einem Biersaal inszenieren würde. Die „Gemeinschaft für Neue Theaterhalter“² wird ihm in der nächsten Spielzeit dazu Gelegenheit geben.

Wolfgang Bardach.

Das Kleine Journal. Berlin. Jg. 48, Nr. 22 vom 29. Mai 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal), S. [1].

Kommentar

Die junge Bühne] Die 1922 von Moriz Seeler (Greifenberg bei Stettin 1896 – Riga, nach dem 15. August 1942, ermordet³) begründete „Junge Bühne“ war kein festes Theater und hatte auch kein festes, eigenes Ensemble. Sie spielte einmalige Mittagsvorstellungen in diversen Berliner Theatern (Deutsches Theater, Renaissancetheater, Schauspielhaus, Theater am Schiffbauerdamm) und führte Stücke junger Autoren auf, so von Arnolt Bronnen (*Vatermord*, *Anarchie in Sillian*, *Die Exzesse*, *Die Geburt der Jugend*), Ernst Weiß (*Olympia*), Bert Brecht (*Baal*), Hans Henny Jahnn (*Die*

Krönung Richard III.), Marieluise Fleißer (*Fegfeuer in Ingolstadt*). Als Regisseure fungierten u. a. Berthold Viertel, Karlheinz Martin, Heinz Hilpert, Brecht, Paul Bildt. Ende 1926 stellte die „Junge Bühne“ ihre Tätigkeit ein.⁴

Bronnens Inszenierung von Jahnn's Pastor Ephraim Magnus] Hans Henny Jahnn's Stück wurde von Bronnen (gemeinsam mit Brecht, der im Programmheft nicht genannt wird) am 23. August 1923 in DAS Theater uraufgeführt. Vgl. Werner Hecht: *Brecht Chronik. 1898–1956.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997, S. 160.

Homolka] Oskar Homolka (1901–1978) spielte in der Aufführung des *Baal* in der Jungen Bühne (14. Februar 1926, Regie: Brecht) den Baal.

Erwin Faber] Erwin Faber (1891–1989) war an den Münchener Kammerspielen engagiert; in der Uraufführung von *Trommeln in der Nacht* hatte er 1922 den Kragler gespielt; ab 1924 war er in Berlin.

Hesse-Buri] Emil Burri (eigentlich Emil Hesse) (1902–1966) Schauspieler, Regisseur, Dramaturg, Drehbuchautor; Zusammenarbeit mit Brecht; später Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann; Stückbearbeitungen für den Rundfunk.

Amerikanische Jugend] Emil Burris vieraktiges Schauspiel *Eine amerikanische Jugend* war am 18. Januar 1925 an den Städtischen Bühnen Hannover uraufgeführt worden. Auszüge daraus erschienen in: *Das Kunstblatt*, H. 4, Mai 1925, S. 138 ff.

Wolfgang Bardach] Die Lebensspuren von Wolfgang Bardach (eigentlich Wolfgang Max Ludwig Benning, vormals Benjamin, Berlin 22. Februar 1903 – Auschwitz, nach dem 12. Juli 1943)⁵ lassen sich derzeit nur

2 Die Stelle scheint verderbt. Für eine „Gemeinschaft für Neue Theaterkultur“ unterzeichnete (Wolfgang) Bardach im Oktober 1925 den Aufruf *Für die Freiheit der Kunst* (In: *Vorwärts*. Berlin. Jg. 42, Nr. 465 vom 2.10.1925, Morgen-Ausg., S. [3]). Weitere Drucke dieses Aufrufs werden nachgewiesen bei Georg Potempa (Thomas Mann. Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen. Morsum/Sylt: Cicero Presse 1988, S. 33–35). Zudem unterzeichnete Wolfgang Bardach für die „Gemeinschaft für neue Theaterkultur, Berlin“ eine Zuschrift im Zusammenhang einer „Protest-Kundgebung gegen den Gesetzentwurf zur Bewahrung der Jugend vor Schmutz- und Schundschriften am 10. September 1926 im Plenarsaal des ehemaligen Herrenhauses Berlin, Leipziger Straße 3“, in: Vereinigung Linksgerichteter Verleger (Hrsg.): *Weg mit dem Schmutz- und Schundgesetz!* Berlin, Selbstverlag, 1926, S. 54, Reprint Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1988, S. 256.

3 Vgl. Günther Elbin: *Am Sonntag in die Matinee. Moriz Seeler und die Junge Bühne. Eine Spurensuche.* Mannheim: Persona 1998 (hinfort zitiert Elbin), S. 109.

4 Vgl. Elbin.

5 Anneliese Gutfeld: *Anneliese's Stories of the Meyer*

ansatzweise rekonstruieren. Er war das dritte von vier Kindern (und der einzige Sohn) des aus Stettin gebürtigen, ursprünglich jüdischen Oberstudienrats für Klassische Geschichte, Latein und Griechisch, Dr. Conrad Benjamin (1869–1939/40?), und dessen Frau Elisabeth, genannt Lili, geb. Haas (1877–1966) aus einer alteingesessenen und wohlhabenden jüdischen Familie in Frankfurt am Main. Dr. Benjamin war 1894 zum evangelischen Glauben übertreten, seine Frau ließ sich anlässlich der Heirat 1897 evangelisch taufen und die vier Kinder (von denen eine Tochter früh starb) wurden ebenfalls evangelisch getauft.⁶ Die Assimilation hatte Dr. Benjamin schon früh angestrebt. Er galt als „begeisterter Nationalist“, der sich der preußischen Armee angeschlossen hatte und dort „für die Truppenlogistik“ zuständig war.⁷ Im Juli 1909 sorgte er dafür, dass der Nachname seiner drei Kinder Helene, Wolfgang und Maria in „Benning“ geändert wurde, „um den eindeutig jüdischen Nachnamen Benjamin zu umgehen“ und seinem Sohn Wolfgang eine etwaige militärische Karriere zu erleichtern.⁸ Dieser Schritt könnte freilich auch damit zu tun gehabt haben, dass Lili Benjamin ihren Mann nach der Geburt der jüngsten Tochter Maria verlassen hatte und 1909 Conrads jüngeren Bruder, den damaligen Assistenzarzt an der Münchener Universitäts-Kinderklinik und späteren Kinderarzt, Heilpädagogen und Begrün-

der der Kinder- und Jugendpsychiatrie Dr. Erich Benjamin (1880–1943) heiratete und mit ihm und ihren drei Kindern fortan in München lebte. Erich Benjamin habilitierte sich 1914 in München und leitete seit 1916 die Münchener Kinderklinik. Im Jahr 1921 kaufte Erich Benjamin das Sanatorium in Ebenhausen (Zell) im Isartal, richtete dort ein Kindersanatorium ein und leitete es bis 1935. Nach dem Zwangsverkauf 1937 an das Deutsche Rote Kreuz konnte er mit seiner Frau und der 1919 geborenen Tochter Renate in die USA emigrieren.⁹

Erich Benjamins Stiefsohn Wolfgang Benning verbrachte seine Gymnasialjahre in München und arbeitete danach in den zwanziger Jahren in Berlin erst als Zeitungsreporter, dann als Theaterkritiker unter dem Pseudonym „Bardach“, angeblich in Anlehnung an den von ihm verehrten Bildhauer und Dramatiker Ernst Barlach.¹⁰ Sein zentrales Anliegen war die Unterstützung eines neuen „Kulturtheaters“, das sich gegen eine reaktionäre Bühnenästhetik ebenso zur Wehr setzen sollte wie gegen die Monopolstellung des „Theatertrust der Direktoren Reinhardt-Barnowsky-Robert“.¹¹ Im Namen der „Gemeinschaft für neue Theaterkultur“ unterschrieb Bardach neben vielen Prominenten, darunter Alfred Döblin, Annette Kolb, Heinrich und Thomas Mann, Stefan Zweig, Anfang Oktober 1925 unter dem Titel „Für die Freiheit der Kunst“ einen „Aufruf an die breiteste Öffentlichkeit“, anlässlich von staatlichen Restriktionen gegen die Autorin Berta Lask,

/ Benjamin / Benning / Gutfeld Family from notes by Mike Benning in 1985 and 1987 (24 S. mit Fotos, Privatbesitz, hinfort zitiert Gutfeld), S. 16 (Heiratszeugnis); Gedenkbuch – Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933-1945. <http://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/Namenverzeichnis: Wolfgang Benning>.

6 Gutfeld, S. 8; Susanne Oechsle: *Leben und Werk des jüdischen Wissenschaftlers und Kinderarztes Erich Benjamin (1880 in Berlin – 1943 in Baltimore)*. Dissertation München 2004 (PDF-Dokument: <http://d-nb.info/97234036x/34>, hinfort zitiert Oechsle), S. 10.

7 Oechsle, S. 10; Gutfeld, S. 10.

8 Ebd.

9 Am heutigen Seniorenheim in Ebenhausen erinnert seit dem 21. Juni 1993 eine Gedenktafel an das „Heilsanatorium des jüdischen Kinderarztes Prof. Dr. Erich Benjamin“; eine Straße in Schäftlarn heißt seit 1999 „Prof.-Benjamin-Allee“.

10 Gutfeld, S. 11.

11 Wolfgang Bardach: „Theater-, Aufbau“, in: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 18 vom 3. Mai 1926, S. 1 f.; vgl. Bardachs Beitrag „Der Theatertrust“ in: *Der Kritiker*, Jg. 8, Juni 1926, S. 82 f.

ihren Kollegen Johannes R. Becher und den Schauspieler Rolf Gärtner.¹²

Bardachs „Unterredung mit Bert Brecht“ druckte *Das Kleine Journal. Wochenblatt für Politik, Gesellschaft, Theater, Börse, Sport, Film. Mit der Beilage Beamtenwohl*. In diesem Blatt, genauer in der Beilage „Das Kleine Theater-Journal“, hatte sich Bardach schon vorher zu aktuellen Theaterfragen geäußert. Im Vorfeld der „Unterredung mit Bert Brecht“ ist dabei der Artikel über „Die Zukunft des Theaters“ vom 12. April 1926 bemerkenswert. Die im Untertitel genannten Stichworte „Künstlerische Krise“ und „Die Forderung nach dem Künstlertheater“ geben die kritische Richtung an. Die anhaltende „Theaterkrise“, so Bardach, werde nur durch das „Kulturtheater“ beendet werden können. Anfänge dazu, wie das gescheiterte Projekt der „Jungen Bühne“, seien zwar schon gemacht, aber noch nicht ausreichend. Die „Junge Bühne“ sei aus „zwei Gründen“ gescheitert. Zum einen habe sie „geglaubt, nur mit Uraufführungen lebender Dichter arbeiten zu müssen“, wobei diese aktuellen Dichter nicht gut genug gewesen seien; zum anderen habe die „Junge Bühne“ den „großen Fehler“ begangen, sich bei ihrer Arbeit nur auf eine einzige künstlerische Richtung zu konzentrieren: „So wurde aus der ‚Jungen Bühne‘ eine Bronnen-Brecht-Bühne.“¹³

Bardachs Kritik steht im *Kleinen Journal* im Gegensatz zu dem schon vorher geradezu hymnisch geäußerten Lob auf die von Moriz Seeler etablierte „Junge Bühne“, das Hans Tasiemka (1905–1979) dort bereits am 22. Februar 1926 unter dem Titel „Seeler – Bronnen – Brecht“ über Seeler und dessen „Hauptschützlinge Arnolt Bronnen



Wolfgang Bardach-Benning, 1939 (Foto: Privatbesitz)

und Bert Brecht“ publiziert hatte. Mit der „Jungen Bühne“, so Tasiemka, werde neue deutsche „Theatergeschichte“ geschrieben, da die neue Zeit auch nach neuen Darstellungsformen verlange:

Man darf sagen, daß die Kunst des Lichtbildes, die Kinematographie, Brecht und Bronnen stark beeinflußt haben. Sie haben eingesehen, daß die Schaubühne von gestern dem Konkurrenzkampf mit dem Kino von heute und morgen unterliegen muß, wenn sie nicht Neues, Revolutionäres zu geben vermag. Das Kaleidoskop ist Vorbild ihrer Kunst. In Bildfetzen zerreißen sie ihre Stücke und kommen damit dem Film, dem siegreichen Gegner des Theaters, zuvor.¹⁴

Bardach sah das etwas anders. Er gab auf die Titelfrage seines Artikels „Sollen Hamlet und Faust modern gespielt werden? Grundsätzliche Betrachtungen zum mo-

12 Vgl. Anm. 2.

13 Wolfgang Bardach: Die Zukunft des Theaters / Künstlerische Krise / Wie füllen wir die Theater / Der Ruf nach dem Ensemble / Die Forderung nach dem Kulturtheater. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 18 vom 12. April 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

14 Hans Tasiemka: Seeler–Bronnen–Brecht. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 8 vom 22. Februar 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

dernen Regieproblem“ am 26. April 1926 zwar eine klare Antwort: „Faust‘ kann nicht nur modern gespielt werden – er muß es.“ Aber in Sachen der „Jungen Bühne“ blieb er kritisch. Die Uraufführung des Dramas *Fegefeuer in Ingolstadt* der jungen Marieluise Fleißer durch die „Junge Bühne“ im Berliner Lessing-Theater am 25. April 1926¹⁵ bestätigte Bardach in seiner Ansicht, die neuen dramatischen Talente seien zu schwach für eine Erneuerung. In der durch die Kapiteileinteilung an das Vorbild Alfred Kerr erinnernden, neunteiligen Rezension heißt es unter Nummer 6:

Die Fleißnerin [sic] ist zweifellos eine sprachbegabte Dame – sie wird wohl lesbare Novellen schreiben können – an dramatischer Gestaltungskraft aber fehlt es ihr. Zudem hat das Werk einen inneren Bruch, der wohl daher kommt, daß für den zweiten Teil des Werkes, von der Fußwaschung ab, Brecht, Bert mit Vornamen genannt, mitverantwortlich ist. Trotzdem ist manches gut gelungen.

So sieht sich Bardach in seiner Kritik an der „Jungen Bühne“ bestätigt, wie er abschließend unter Nummer 9 ausführt:

Die Aufführung von Marieluise Fleißers Werk war eine Bewährungsprobe für die „Junge Bühne“. Seit Bronnens „Vatermord“ hat die „Junge Bühne“ nur bekannte Dichter herausgebracht. Hier hatte man eine neue Dichterin entdeckt. Die Probe ist mißglückt. Das Werk ist schwach. Man muß der „Jungen Bühne“ empfehlen, sich einen neuen Dramaturgen zu suchen.¹⁶

In der „Unterredung mit Bert Brecht“ spielt daher die „Junge Bühne“ eine besondere Rolle. Brecht teilte Bardachs Kritik – und nicht nur das. Brecht warnte Emil Hesse-

Burri (s. o.) brieflich am 9. April 1927 (also ein Jahr nach der „Unterredung“) davor, dass die „Junge Bühne“ die „Amerikanische Jugend“ (s. o.) aufführe.¹⁷ In einer Antwort an Hesse-Burri verstärkte er kurz darauf noch seine Skepsis gegenüber der „Jungen Bühne“.¹⁸ In diesem Zusammenhang wichtig ist auch Brechts Kritik „Junge Bühne – Sozialrevolutionäre“ (1929). Die einzige Furcht der Leute von der Jungen Bühne sei die vor der „Presse“.¹⁹

Bardachs zweites Thema dagegen, die Forderungen, die er kurz zuvor in seinem Artikel „Bühnengenossenschaft und Theatertrust“ gestellt hatte, die deutschen Schauspieler sollten sich solidarisieren, um „die trostlosen Berliner Theaterverhältnisse“ endlich ändern zu können, wurde mit Brecht nicht angesprochen.²⁰ Umso entschiedener verfolgte Bardach fortan dieses Problem. Er nahm sich den „Theatergeschäftsskandal des Lessingtheaters“ vor und klärte, unter Anspielung auf Lessing, darüber auf, „Wie man Defizite deckt“.²¹ Bardach lobte Leopold Jessner, als der berühmte Intendant im Juni 1926 als Vorsitzender des Verbandes der Berliner Bühnenleiter zurücktrat; Jessner stelle sich damit „gegen den Theatertrust“. Zu fragen sei allerdings: „Wo bleibt die Bühnengenossenschaft?“²² Die desolante wirtschaftliche Situation der Berliner

17 GBA, Bd. 28, Briefe 1, S. 283.

18 Ebd., S. 284 f.

19 GBA, Bd. 21, Schriften 1, S. 286 f.

20 Wolfgang Bardach: Bühnengenossenschaft und Theatertrust. Die Berliner Schauspieler ohne Führer im wirtschaftlichen Existenzkampf. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 21 vom 22. Mai 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

21 Wolfgang Bardach: Der Theatergeschäftsskandal des Lessingtheaters / Übervorteilung eines Geschäftsunkundigen / Wie man Defizite deckt. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 23 vom 5. Juni 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

22 Wolfgang Bardach: Jessner gegen den Theatertrust. Wo bleibt die Bühnengenossenschaft? In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 24 vom 12. Juni 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

15 Elbin, S. 54-80.

16 Wolfgang Bardach: „Fegefeuer in Ingolstadt“. Uraufführung der „Jungen Bühne“. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 18 vom 3. Mai 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

Schauspieler zwischen Armut, die Bardach selbst gut kannte²³, und den furchtbaren Folgen Hungertod und Selbstmord verband Bardach unter dem Titel „Sterbendes Theater“ am 19. Juni 1926 mit einem erneuten Appell an die Bühnengenossenschaft, den „Kampf für die hungernden Schauspieler“ aufzunehmen.²⁴

Bardachs „Bilanz der Schauspiel-Theater“ in Berlin fiel am 26. Juni 1926 gemischt aus; der vergangene „Theaterwinter“ sei „den überragenden deutschen Dramatiker schuldig geblieben“ – die Hoffnung, ihn im nächsten Jahr zu entdecken, werde dabei „auf die Arbeit der Staatstheater und der Volksbühne gesetzt, während wir von den Geschäftstheatern nichts mehr, was mit Kunst zu tun hat, erwarten“.²⁵

Wie Wolfgang Bardachs weiterer Weg als Berliner Theaterkritiker ausgesehen hat, ist noch zu erschließen. Im August 1926 lobte er unter dem Titel „Dramatischer Nachwuchs“ neue Werke von Fred A. Angermayer, Wilhelm Braun, Alfred Döblin, Hesse-Burri (*Die Amerikanische Jugend*, vgl. die „Unterredung mit Bert Brecht“), Wolfgang Götz, Erich Kamnitzer, Kurt Klein, Paul Kornfeld, Robert Musil und Melchior Vischer.²⁶ Nach weiteren Artikeln und Rezensionen, besonders in der Rubrik „Theater der Woche. Kritische Bemerkungen“²⁷,

ist unbedingt einmal gesondert Ausschau zu halten. Einige Beiträge Bardachs sind in den beiden letzten Jahrgängen von *Der Kritiker*, zuletzt *Blätter für Kunst, Literatur, Theater, Film und Gesellschaft* (Berlin) zwischen Juni 1926 und September/Oktober 1927 nachweisbar.

Auch über Wolfgang Bardachs weiteren Lebensweg ist nur wenig bekannt. Er heiratete in Berlin am 19. Juli 1927 Anneliese Erika Meyer²⁸ (1904–1996) und bekam mit ihr sechs Kinder. Zu Beginn des Nazi-Regimes in Deutschland erhielt er ein Arbeitsverbot als Journalist, lebte mit seiner Familie in immer schwierigeren Verhältnissen und wurde Ende 1938 dazu genötigt, das eigene Haus in Zepernick (heute Gemeinde Panketal) in Brandenburg, 20 km nordöstlich von Berlin, zu verkaufen. Die geplante Auswanderung nach Brasilien scheiterte jedoch, da die dafür notwendigen Papiere nicht mehr rechtzeitig beschafft werden konnten. Im Herbst 1941 musste Wolfgang Bardach als Zwangsarbeiter bei der Firma Osram Schwerstarbeit am Schmelzofen leisten. Von dieser Fabrik wurde er mit weiteren jüdischen Zwangsarbeitern nach Auschwitz-Birkenau deportiert; seine Häftlingsnummer war „104603“. Das letzte Lebenszeichen von ihm ist der Nachweis einer Röntgenaufnahme seiner Lunge vom 12. Juli 1943.²⁹ Bardach-Bennings Kinder überlebten den Holocaust, auch durch die Verschickung nach England. Seine Witwe Anneliese heiratete später ein zweites Mal; mit Alexander Gutfeld hatte sie noch eine Tochter. Ihre familiären Erinnerungen, die ihr Sohn Mike Benning 1985 und 1987 aufzeichnete und mit Fotos versah, zeigen den Familienvater Wolfgang Benning; der Theaterkritiker Wolfgang Bardach ist noch wiederzuentdecken. ¶

23 „He wore patched underwear and darned socks, that he had repaired himself, not very well, I might add.“ (Gutfeld, S. 11).

24 Wolfgang Bardach: Sterbendes Theater. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 25 vom 19. Juni 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2 f.].

25 Wolfgang Bardach: Bilanz der Schauspiel-Theater. Rückblick und Ausblick. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 26 vom 26. Februar 1926, 2. Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

26 Wolfgang Bardach: Dramatischer Nachwuchs. In: *Das Kleine Journal*, Jg. 48, Nr. 34 vom 21. August 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2 f.].

27 Wolfgang Bardach: Theater der Woche. Kritische Bemerkungen. Zweimal Oliver. In: *Das Kleine Jour-*

nal, Jg. 48, Nr. 37 vom 11. September 1926, Beilage zum „Kleinen Journal“ (Das Kleine Theater-Journal) S. [2].

28 Gutfeld, S. 15 f.

29 Gutfeld, S. 13.

BRECHT NETZAFFIN: EIN PAAR FUNDSTELLEN



Auf unserer Homepage www.dreigroschenheft.de finden sich unter „Neuigkeiten“ allerlei Links zu Brecht-Fundstellen (mf).

Der gute Mensch von Sezuan – Andreas Herrmann macht in Luzern ...

www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8845:der-gute-mensch-von-sezuan-andreas-herrmann-macht-in-luzern-bertold-brecht-noch-einmal-laut&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40

Brecht in der Innenstadt [Karl-Marx-Stadt 1972] – YouTube

Die Filmaufnahmen zeigen den Aufbau eines vierteiligen Skulpturenensembles zu fünf Gedichten von Berthold Brecht in der Innenstadt von Karl-Marx-Stadt im ...

www.youtube.com/watch?v=F6CKQUgkaSU

Brecht in unvermuteter Frische | ARTE Journal | Welt | de – ARTE

Regisseur Jean Bellorini zeigt Brechts „Der Gute Mensch von Sezuan“ in unvermuteter Frische.

www.arte.tv/de/brecht-in-.../7705048,CmC=7705098.html

Kultur: Brechthaus geht an die Kunstsammlungen Augsburger Allgemeine Brechts Geburtshaus in der Straße Auf dem Rain beherbergt die Gedenkstätte für den Dichter. Weil das Gebäude baufällig ist, wird nun geprüft, ob das Museum ...

www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/Brechthaus-geht-an-die-Kunstsammlungen-id27493277.html

Brechts Führerschein Augsburger Allgemeine Bertolt Brecht war ein Autonarr, fand der Student Felix Rosentreter heraus. Sein Text über Brechts Führerschein ist nun Teil der Ausstellung.

www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/Brechts-Fuehrerschein-id27409447.html

Puppenspiel: Suse Wächter kultiversum – Die Kulturplattform

Am 11.10. feiert die Puppenspielerin Suse Wächter mit Ihrem Stück «Brecht» Premiere. In «Theater heute» 10/13 haben wir sie in ihrer Werkstatt besucht.

<http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Theater-oberhausen-brecht-Puppenspiel-Suse-Waechter.html>

Neuer Fortsetzungscomic: Dieser magische literarische Name K. FAZ - Frankfurter Allgemeine Zeitung

Wir kennen ihn alle, denn die „Keuner“-Parabeln von Bertolt Brecht sind ... Im Jahr 1926 begann Brecht mit deren Abfassung, und über die Jahrzehnte ...

www.faz.net/aktuell/feuilleton/cartoons/neuer-fortsetzungscomic-dieser-magische-literarische-name-k-12576523.html

Berliner Brecht-Haus wird saniert

Erstmals seit den 70er-Jahren wird das Brecht-Haus in Berlin saniert.

<http://newsticker.sueddeutsche.de/list/id/1484782>

BRECHTFESTIVAL 2014: „DAS CHAOS IST AUFGEBRAUCHT ...“

Von *Olivia Kuderewski*

VOM 31.1. BIS ZUM 10.2.2014 wird ganz Augsburg in goldenes Licht getaucht, denn dann findet das Brechtfestival unter dem Motto „Die 20er Jahre“ statt. Unter der künstlerischen Leitung von Dr. Joachim A. Lang werden in diesen elf Tagen Literatur-, Theater- und Musikveranstaltungen stattfinden, die ein breites Publikum ansprechen und sich mal ganz direkt auf Bertolt Brecht beziehen, mal seinem künstlerischen Geist und der Atmosphäre der 20er Jahre nachspüren.

Am 31.1. wird das Festival offiziell eröffnet: Der Schauspieler und Sänger **BURGHART KLAUSSNER** wird gemeinsam mit dem Pianisten Matthias Stötzel und Festivalleiter Dr. Joachim A. Lang einen Abend mit dem Titel „Fragen Sie mehr über Brecht“ präsentieren. Klausner wird aus Gesprächen zwischen Hanns Eisler, dem lebenslangen künstlerischen Gefährten Brechts, und Hans Bunge rezitieren, spielen und singen.

Die **LANGE BRECHTNACHT** am ersten Festivalsamstag, dem 1.2., lädt an rund zehn verschiedenen Veranstaltungsorten in der ganzen Stadt zu Musik-, Theater- und Literaturerlebnissen ein. Ein Höhepunkt ist **NINA HAGEN** mit ihrem interaktiven „Brecht-Lieder-zur-Klumpfe-Abend“, den die exzentrische Brecht-Interpretin bereits im Berliner Ensemble vorstellte. Auch **BONAPARTE**, ein internationales Musiker-, Tänzer- und Performancekollektiv, das sich experimenteller elektronischer Musik und ausgeflippten, zirkushaften Shows verschrieben hat, sticht im Programm der Langen Brechnacht hervor. Außerdem ist das trinationale Theaterprojekt **BRECHT³**, das vom freien Augsburger Ensemble Bluespots Productions realisiert wird, drei Mal zu teils



31.1. BIS 10.2.2014

ungewöhnlichen Uhrzeiten (12 Uhr mittags, 20 Uhr und 3 Uhr morgens) zu sehen. Die Zeiten ergeben sich aus der Kooperation mit Theaterensembles aus Osaka (Japan) und Chicago (USA). Alle drei Ensembles werden die Stücke *Der Jasager* und *Der Neinsager* inszenieren, die Brecht aus dem traditionellen japanischen Theaterstück *Taniko oder der Wurf ins Tal* entwickelte. Das Publikum, sei es in Augsburg, Osaka oder Chicago, bekommt alle drei Inszenierungen live zu sehen: Das „Heimatensemble“ wird auf der Bühne stehen, die beiden anderen Inszenierungen werden per Online-Live Stream übertragen.

Im historischen Gebäude der Alten Post in der Grottenau entsteht in Kooperation mit dem Kulturnetzwerk Orangerie eine **BRECHT-FESTIVAL-ZENTRALE**. Es ist ein Ort für Gespräche und Begegnungen vor und nach den Festivalveranstaltungen, und auch Ausstellungen, kleinere Konzerte und Lesungen finden dort während des Festivals statt.

Eine Neuerung beim Festival 2014 ist der Thementag „**BRECHT INTERNATIONAL**“. Ein ungarisches Gastspiel von *Das Leben Eduards des Zweiten von England* und eine italienische Inszenierung von *Die Mutter* werden an diesem Tag neue Perspektiven auf den Dichter eröffnen und die Frage stellen, wie Brechts Werk in diesen europäischen Partnerländern rezipiert wird und was es für deren aktuelle Lebenswirklichkeit bedeutet.



2.2.: LA MADRE (DIE MUTTER)

Um sich ausführlich mit den ausländischen Partnern auszutauschen und die Inszenierungen mit Gesprächsmöglichkeiten zu begleiten, beginnt der Thementag mit einer internationalen Matinée. Die ausländischen Regisseure und Ensemblemitglieder werden dabei ihren Zugang zu Brecht darlegen und für Fragen des Publikums bereitstehen. Auch die griechische Regisseurin **KATERINA EVANGELATOS**, die am Theater Augsburg *Der gute Mensch von Sezuan* inszeniert, wird über ihre Arbeit sprechen (Premiere am Samstag, den 8.2.).

Zwei weitere Premieren stehen auf dem Programm des Festivals: Johanna Schall inszeniert das **LEHRSTÜCK** in Zusammenarbeit mit dem Jungen Vokalensemble Schwaben und Studierenden des Leopold-Mozart-Zentrums neu. **BÖSER BRUDER**, das im Sensemble-Theater gezeigt wird, ist von zwei Brecht-Stücken inspiriert, die ebenfalls beim Festival zu sehen sind: *Der gute Mensch von Sezuan* und *Der Jasager / Der Neinsager*.

Sechs „Brechtologen“ werden sich in einer wissenschaftlichen **VORTRAGSREIHE** im Brecht-Haus Spezialthemen rund um Brecht und die 20er Jahre widmen und dabei auch die beim Festival gezeigten Stücke flankieren. So setzt sich Dr. Fromholzer mit mörderischen Clowns in Brechts Werk auseinander, Prof. Koopmann untersucht das literarische Thema Großstadt, Dr. Gier be-



1.2.: NINA HAGEN (Foto © Nina Hagen)

handelt homosexuelle Tendenzen in Brechts Leben und Werk.

Dokumente aus Brechts Leben im Original zeigt der Zweite Teil der **AUSSTELLUNG** „Und dort im Lichte steht Bert Brecht: Rein. Sachlich. Böse.“ Die Augsburger Brechtsammlung präsentiert in der Stadtparkasse nun Dokumente aus Brechts Exilzeit und seinem Leben und Arbeiten in der DDR. Ein Katalog wird vor Ort und im Buchhandel erhältlich sein.

Die Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche haben sich mittlerweile zu einem festen Schwerpunkt des Brechtfestivals entwickelt: **RAPUCATION**, die Berliner Initiative, die kulturelle Bildungsinhalte durch Rap- und Theaterworkshops vermittelt, wird 2014 mit Augsburger Schülern eine abendfüllende, moderne Inszenierung nach Motiven von John Gays *The Beggar's Opera* – Brechts Londoner Vorlage für die *Dreigroschenoper* aus dem Jahr 1728 – auf die Bühne bringen.

Schüler der dritten bis sechsten Klasse aus ganz Schwaben haben seit dem Sommer 2013 für den Wettbewerb „**ES WAR EINMAL EIN RABE ...** Kinder illustrieren Brecht“ gemalt und sich künstlerisch mit Brecht-Texten auseinandergesetzt. Die besten Bilder erscheinen beim Festival in einem Bildband und sind in einer Ausstellung mit Vernissage (30.1.) im Theater zu sehen.



9.2.: **PATTI SMITH** (Foto © Steven Sebring)

Das musikalische Highlight des Festivals ist die Rockmusikerin und Lyrikerin **PATTI SMITH**, die im (bereits ausverkauften) Theater mit ihrem Programm „An evening of words and music with PATTI SMITH, Tony Shanahan and Jackson Smith“ auftritt.

Die Verbindung von Poesie und Musik ist auch das Konzept der beiden Veranstaltungen mit dem Titel **ABENTEUERER MIT KÜHNEN WESEN**. Junge Poetry-Slammer und Autoren, teils in ihrer Szene bekannt, teils unbekannt, werden begleitet von Harfen, elektronischen Klängen oder einer Jazz-Minimal-Gamelan-Band, die dem avantgardistischen Gedanken der 20er Jahre Rechnung trägt. Auch die bewährte Literaturveranstaltung **POETRY – DEAD OR ALIVE?!**, bei der junge Poetry-Slammer gegen tote Dichter, die von Schauspielern verkörpert werden, antreten, findet wieder statt. Eine ungewöhnliche Lesung wird sich im Rahmen eines **BOXSCHAUkampfes** abspielen – denn Brecht war begeisterter Box-Fan.

Die Regisseurin Christina Maria Pichler von Bluespots Productions wird mit ihrem Ensemble eine „Brecht **NACKTREVUE**“ mit den „Brecht-Girls“ auf die Bühne bringen. Sehr unbekannte und sehr unanständige Gedichte und Songs von Brecht werden bei dieser Abfolge von skurrilen Showeinlagen zu hören und sehen sein und die Freizügigkeit der 20er Jahre heraufbeschwören.



10.2.: **IRIS BERBEN** (Foto © Harald Hoffmann)

Auch „Brecht und die **WILDE BÜHNE**“ entführt das Publikum in die goldenen Zwanziger. Isabell Münsch und Stefan Sevenich stellen die Songs der Kleinkunstszene vor, die Brecht bei Trude Hesterberg in Berlin kennen lernte und selbst beisteuerte.

Zum Abschluss am 10.2. (116. Geburtstag Brechts) treffen sich Musiker, Schauspieler und Regisseure im Theater zu einer großen **REVUE**. Unter dem Motto „**DAS CHAOS IST AUFGEBRAUCHT ...**“ werden zahlreiche Künstler – erfahrene Brechtinterpreten sowie experimentierfreudige Neulinge – die avantgardistischen, schrägen und skurrilen Seiten Brechts zeigen, aber auch bekannte Brecht-Klassiker auf die Bühne bringen. Unter den Darbietenden sind auch das Augsburger Drehorgelspieler-Orchester und die **BOLSCHEWISTISCHE KURKAPELLE** Schwarz-Rot Berlin sowie Bertolt Brecht höchstpersönlich (!) und in überraschender Gestalt. Durch den Abend führen **THOMAS THIEME** und **IRIS BERBEN**.

Details zu diesen und vielen weiteren Veranstaltungen im gedruckten Programmheft und auf der Homepage **WWW.BRECHT-FESTIVAL.DE** bzw. www.facebook.com/brechtfestival. ¶

Olivia Kuderewski ist Projektmitarbeiterin des Brechtfestivals
 Olivia.Kuderewski@augzburg.de

KEIN HABEN UND SOLL

Zu Brechts vier Stalin-Gedichten im Sommer 1956

Von Dieter Henning

„Im Mai, zur Zeit der Baumblüte, fahre ich hinüber, um mit Josef ein ernstes Wort unter 150 000 000 Augen zu sprechen. Im Namen des Pfarrernotbundes.“

Brecht im Januar 1934 an Bernard von Brentano

1 Ein Mordopfer neben vielen Ermordeten

Nach Lustbarkeiten wie im zitierten Brief ist Brecht 1956 nur mehr bedingt zumute. Obwohl er mit Pfarrerlichem, einem Gott und dessen Anbetung, dann schon befasst ist. Er hat erfahren von Mord und Totschlag, vom Nachweis der Verbrechen Stalins und zu Stalins Herrschaftszeit. Killer im Staatsdienst gehen ungerührt wie andere gelernte Killer zu Werke, das ist in der Weltgeschichte zu lernen. Hinter jemandem zu stehen und ihm einen Eispickel in den Schädel zu rammen, ist selbst im Rahmen von Staatsterrorismus eine besondere Mordtat. Sie zu tun, wie, sie in Auftrag zu geben.

Als Brecht im August 1940 vom Mord an Trotzki, dem Mitorganisator der Revolution von 1917, liest, hat er nicht gewusst, was heute bekannt ist, aber er war insoweit mit den Gepflogenheiten in der sowjetkommunistischen Welt vertraut, dass er den Verdacht eines stalinistischen Verbrechens als mutmaßliche Gewissheit ansehen konnte. Mit Trotzki's Tod hatte Stalin zwischen 1929 und 1940 endgültig sämtliche bolschewistischen Politiker, die er als Rivalen ansah, aus dem Weg geräumt. 1940 war die SU im Bündnis mit dem nationalsozialistischen Deutschland, ein Jahr später wurde sie von diesem überfallen. Trotzki kam im Wohnort Coyoacán in Mexico vom Füttern der Kaninchen, sein Mitarbeiter Jacson (in der journalistischen Suche nach Superlativen

nennt ihn die New York Times „*infamsten Mörder unseres Jahrhunderts*“) bittet ihn um die Überarbeitung eines Textes und schlägt dann zu, der tödlich getroffene Trotzki entreißt ihm noch den Eispickel und beißt ihn in die Hand.¹ In Brechts Journal vom Sommer 1940 findet sich keine Notiz über die Mordtat.² Aber im Gesamtwerk ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Politik Trotzki's wie mit Stalin und dem Stalinismus unübersehbar.³ Sie kann hier nicht insgesamt betrachtet werden.

Trotzki's Weg als Intellektueller und Berufsrevolutionär hat Brecht anscheinend neugierig verfolgt. Er selbst ist Künstler geblieben, der mit allerlei Statements wirken konnte, aber nicht umfassend und unmittelbar politisch tätig war, jedenfalls nicht als Politiker.

Brechts letzte Auseinandersetzung mit Stalin ist ein lyrische. Sie findet im Juli 1956 statt, wenige Wochen vor Brechts Tod. Brecht wusste selbstverständlich nicht, dass es seine letzte Kommentierung war, er würde, hätte er weiter gelebt, Grund und Anlass genug zu weiterer Kritik gesehen haben.

- 1 Bericht beim Trotzki-Biographen Isaac Deutscher.
- 2 Brechts einzige Notiz zu Trotzki im „Journal“ ist mehr als zwei Jahre später verfasst, am 10.12.1942 schreibt er, er habe „mit großem Vergnügen“ Trotzki's Buch „Über Lenin“ gelesen. Brecht zitiert die Stelle, als Lenin Trotzki (wie der erzählt) 1918 von der Kritik eines Arbeiters, Lenin sei auf der Seite der Kapitalisten, berichtet und diese für „ein beunruhigendes Symptom“ hält.
- 3 In „Me-ti. Buch der Wendungen“ liegt z. B. eine Fassung mit der „Theorie des To-Tsi“ vor (Trotzki soll ansonsten unter dem Namen „Te-jil“ vorkommen; der taucht nicht mehr auf, als hätte Brecht noch mehr schreiben wollen, hat es dann aber nicht getan) wie mit den Schauprozessen Stalins „Die Prozesse des Ni-en“ (BFA Bd. 18, S. 172 und 169).

Die vier Gedichte Brechts sind also nicht als ein Vermächtnis zu lesen, sondern eher eine unmittelbare und erste Reaktion auf die Protokolle vom 20. Parteitag der KPd-SU vom Februar 1956, von denen Brecht im Frühsommer Kenntnis erhält. Informationen zum Tod Troztkis waren nicht darunter.⁴ Nicht erst seit dem Tod Stalins (2013 liegt er 60 Jahre zurück) und der erheblichen Auseinandersetzung mit dem Stalinismus, wie Brecht sie 1953 z. B. in den *Buckower Elegien* absolviert, sondern seit Stalins diktatorischer Macht in der SU hatte er sich um die Person wie deren Politik gekümmert. Die Protokolle des Parteitags fügen Gewusstem und Bekanntem, auch von Brecht Erlebtem eine neue Qualität hinzu, zumindest die von Bewiesenem und offen Eingestandenem.

2 Von den Lobreden auf Stalin

Ohne also ausführlich auf Brechts jahrzehntelange Auseinandersetzung mit dem Stalinismus Bezug zu nehmen, seien die vier Gedichte betrachtet. Als Titel sind die jeweils ersten Verse genommen worden: „*Der Zar hat mit ihnen gesprochen*“, „*Die Züchtung winterfesten Weizens*“, „*Der Gott ist madig*“, „*Die Gewichte auf der Waage*“.⁵ Liest man die Gedichte, fällt auf, dass zunächst eine Weise politischer juristischer Abwägung der Person und ihrer Politik vorgenommen zu werden scheint: Gemacht wird, was die Überschrift des letzten Gedichts nahelegt, Gewichte werden auf die Waage gelegt und es wird abgewogen. Häufig taucht in der bildenden Kunst die Allegoriefigur der Justitia mit dieser Gerätschaft auf, ansonsten wägt die Waage Tauschwerte ab, untereinander oder gegen die allgemeine Äquivalentform Geld.

Diese Vorgehensweise wäre bereits ein Grundfehler Brechts, nähme er sie auf seine Kappe. Er versucht dann nicht analytisch, soweit das in lyrischer Form machbar ist, zu ermitteln, was denn Stalins Politik gewesen ist, sondern dahingehend eine Rechtfertigung, u. U. auch eine für sich selbst, inwiefern denn an den Ergebnissen stalinistischer Politik etwas Festhaltenswertes verbleibt, dem freilich erhebliches Negatives gegenübergestellt werden muss. Insofern ist kennzeichnend, dass Brecht in zwei der Gedichte häufig die adversative Konjunktion „aber“ verwendet. Dazu wird vieles adversativ formuliert, ohne dass die Konjunktion Verwendung findet. Das Wort „aber“ lässt sich häufig ergänzen oder einfügen. Das gilt recht unmittelbar für drei der vier Gedichte. Lediglich das Gedicht „*Der Gott ist madig*“ scheint sich zunächst einer solchen Zuordnung zu entziehen. Es gilt offensichtlich der Reaktionsweise der Anhänger Stalins, der „*Anbeter*“.

Was Brecht insinuiert, ist ein Abwägung von Stalins Politik, eine Vorteils- und Nachteilsrechnung. Eine Bilanzierung, auch ein vorläufige oder bloß der Versuch derselben, ist jedoch keine kritische Untersuchung der gesamten Politik oder allenfalls ein Teil einer solchen. Es finden sich in den Gedichten der Vorgehensweise zufolge Lobreden auf Stalin. In den ersten beiden Strophen des ersten Gedichts tauchen sie noch verzinkt auf. Danach nicht mehr. Über Stalin zu sagen, er sei „*der verdiente Mörder des Volkes*“,⁶ nimmt den realsozialistischen Usus von SU inklusive DDR aufs Korn, jemand als verdienten Tätigen zu bezeichnen, der für Staat oder Volk (eine Identitätssetzung beider wird unterstellt) bestimmte Leistungen erbracht hat. Die Auszeichnung besitzt ihre

4 Auf Stalins tatsächliche unmittelbare Beteiligung weist wohl erstmals der mexikanische KP-Politiker Valentin Campa 1978 in seinen Erinnerungen hin.

5 BFA Bd. 15, S. 300–302, es wäre zu umfangreich, die Gedichte hier abzudrucken, dem Leser sei die parallele Lektüre ans Herz gelegt.

6 Der Vers taucht zunächst als erster Vers (oder sogar als Überschrift) im Gedicht „*Die Gewichte auf der Waage*“ auf, ist dort von Brecht aber im Typoskript mit Rotstift gestrichen. Die Korrektur kann als Heraushebung und Betonung der bilanzierenden Betrachtung gewertet werden.

Aussagekraft darin, dass nicht gemeint wird, da habe einer für sich selbst oder für andere einzelne Leute etwas getan, sondern es wird im Zuge einer Zielgeraden gedacht, einer Ereignistabelle zur Herbeiführung einer zukünftiger Volksherrschaft, des praktischen Glückens des ideologisch Fixierten. Ein geschichtstheoretisches Modell scheint angelegt. Da dürfte jemand vielleicht sogar verdienter Mörder sein, allerdings nicht des Volks. Wenn in weiteren Versen im Gedicht Stalin als der „größte Gelehrte der Welt“ und der „genialste Schüler Lenins“ bezeichnet wird, zitiert Brecht Kotaus von beauftragten wie speichelleckenden Lobrednern und will sich von diesen absetzen (die Thematisierung der Anbeter geschieht also schnell im Gedicht, klar ist, zu denen will sich Brecht nicht zählen und er zählt auch nicht dazu).

Allerdings greift Brecht nach den beiden Strophen dann anscheinend selbst zur Lobrede: „*aber jung war er tüchtig.*“ Stalin wurde 1879 geboren, stellt sich die Frage, bis zu welchem Alter Stalin als jung zu zählen ist. War er 1917 mit 38 Jahren noch jung? War er rechtzeitig vor den Schauprozessen dann alt? Oder erst nach 1945? Im nächsten Vers des Gedichts schreibt Brecht nämlich über Stalin: „*Aber alt war er grausam.*“ Die Aussage legt fälschlicherweise nahe, ein Stück altersstarrer Senilität sei für Stalins Mordtaten und politische Fehlleistungen verantwortlich (und hätte es diese erst im Alter gegeben).

Es wird also Tüchtigkeit als Auszeichnung genannt. Worin sie bestanden habe, bleibt ungesagt (zumindest in diesem Gedicht). Jemand kann auch tüchtig sein im Betreiben falscher Politik. Bei Stalin war das zweifellos so. Brecht schreibt weiterhin: „*Jung/ War er nicht der Gott*“ und in der nächsten und letzten Strophe des Gedichts: „*Der zum Gott wird/ Wird dumm.*“ Neben der biographischen Inschutznahme Stalins (man baut eben ab im Alter) wird eine weitere lanciert (und mit der vorhergehenden in

Verbindung gebracht): Stalin ist zum Gott geworden. Er hat sich nicht etwa selbst dazu gemacht (egal, ob das so war oder nicht), er ist dazu gemacht worden; und erst als es dazu kam, wurde er auch dumm. Die religionskritische Aussage, Götter seien dumm und Dummheit bestünde auch im Machen von Göttern ersetzt nicht nur die Analyse, sie ist vielmehr eine falsche, die Raum sogar für die Bewunderung Stalins lässt. Wenn er im jungen Alter tüchtig war, war er damals noch nicht Gott, es heißt ja, jung war er der noch nicht, vielleicht ist er wegen der Einschätzung seiner Tüchtigkeit zu Gott gemacht worden und das hat ihn verdorben und verblödet. Die Kennzeichnung von Stalins Politik (bei Brecht die des alten Stalins) als dumm, ist ganz sicher keine hinreichende Charakterisierung. Dass Brecht in den Kategorien von Weisheit urteilt, legt die Aussage im Gedicht „*Die Gewichte auf der Waage*“ nahe, dort liegt zum Abwägen „*die Klugheit*“. Sie wird nicht relativiert, es wird auch nicht gesagt, worin sie denn bestanden hätte (allenfalls kann man das später im Gedicht erschließen), ihr wird gegenübergestellt: „*Und als nötige Zuwaag/ die Grausamkeit.*“

Ich bin noch bei der Darstellung von Brechts Lobessprüchen über Stalin (Tüchtigkeit und Klugheit), aber zugleich lässt sich bereits etwas über die Kritik an ihm sagen. Als Kritik an der Person mag das sogar durchgehen, sie grausam zu nennen, aber zur Kennzeichnung stalinistischer Politik reicht das keinesfalls aus. Eher wird diese entschuldigt, indem gesagt wird, die Person, die sie verantwortet hat, sei dumm (zumindest ab einem bestimmten Zeitpunkt) und sie sei grausam. Es liegt also an charakterlichen Eigenheiten und Defekten des Täters der Politik, dass diese so war, wie sie war. Erinnert sei daran, dass neben den beiden genannten Entschuldigungen noch eine weitere bei Brecht genannt ist, die Tätigkeit der „*Anbeter*“. Haben diese sogar den Defekt erst herausgekitzelt und ihn dann

Aus Brechts Sammelalbum
ausgeschnittener Zeitungsfotos:
ein selbstzufriedener Stalin
(BBA 133/63)

STALIN



geschätzt, überzeugt von der Notwendigkeit, den richtigen Mann auf den richtigen Posten für anliegende historische Dreckarbeit zu befördern? Getreu dem Glauben, dass erst hart arbeitend das Wachstum der Produktivkräfte herbeizuführen sei, bevor an Lebensgenüsse gedacht werden dürfe.

Die „Anbeter“ kommen wie gesagt in einem eigenen Gedicht vor, aber auch ansonsten und deutlich auch im letzten Gedicht „Die Gewichte der Waage“. Dort heißt es von ihnen: „Die Anbeter sehen sich um:/ Was war falsch? Der Gott?/ Oder das Beten?“ Die Anbetung Stalins wird als wichtiges Thema von Brechts Gedichten nicht beiseite gerückt werden können, aber sie kann nicht auftauchen als zu insinuerende Ausrede dafür, dass Stalin so geworden ist, wie er dann war (als alter Stalin). Genau genommen wird über die „Anbeter“ in jedem der Gedichte gesprochen, damit auch vom Gott, von dem sowieso häufig genug die Rede ist (viermal in den vier Gedichten, davon einmal in der Überschrift; nur in einem Gedicht nicht explizit). Darauf wird noch Bezug zu nehmen sein.

Zunächst seien zwei weitere mutmaßliche (sie stehen mit Fragezeichen) Lobsprüche Stalin gegenüber zitiert (wieder im Waage-Gedicht). „Aber die Maschinen?/ Aber die Siegestrophäen?“ Die Fragen sind welche, die sich nicht nur das lyrische Ich vorlegt, der Leser wird ebenfalls zur abwägenden Stellungnahme angeleitet und soll sich die Fragen selbst vorlegen. Stalin, das wird unterstellt, hat eine Industrialisierung durchzusetzen und einen Weltkrieg zu gewinnen angeleitet. Dagegen steht dann: „Aber das Kind ohne Brot?/ Aber der blutenden Genossen/ Ungehörter Angstschrei?“ Hier wird das rhetorische Moment an den Fragezeichen vollends deutlich. Es hat den Hunger und den Tod des Verhungerns wie den Tod der vielen Genossen tatsächlich gegeben (Trotzkis Ermordung 1940 erhält die Gestalt der Morddrohung gegenüber tatsächlichen wie

erklärten Abweichlern (und dazu konnte man jederzeit erklärt werden)).

Dass nur vom Angstschrei, nicht vom Todeschrei und vom Tod der Genossen geschrieben steht, kann als Manko des Gedichts erscheinen, auch deshalb, weil das Morden als der genannten Grausamkeit geschuldet auftaucht und nicht als Bestandteil stalinistischer Politik, erklärbar und kritisierbar als solche. Zudem sind nicht nur Genossen getötet worden, aber das steht im andern Gedicht: „Mörder des Volkes“.

Zusammenfassend lässt sich mit Brecht sagen, Stalin war zeitweise als junger Stalin tüchtig, er war klug, er war siegreich in der Produktions- wie in der Kriegsschlacht. Fast könnte man meinen, ein wenig ein verdienter Täter sei er schon gewesen und wenn auch übertrieben belobhudelt, und Lenins Schüler und ein Gelehrter war er durchaus. Es sind Tote, die auf die andere Seite der Waage gelegt werden. Das macht die Ungeheuerlichkeit des abwägenden Vorgangs deutlich. Als wären Menschenleben aufzuwiegen. Brecht bezeichnet die Toten als „blutende Genossen“ und spricht von ihrem „Angstschrei“. Das ist eine Beschönigung und die gesamte im Gedicht aufgegriffene Vorgehensweise ist eine Beschönigung. Vollzieht Brechts Gedicht dieses Verfahren oder wird es von ihm betrachtet und zur Kritik ausgestellt? Auch Trotzki hat geschrien, als er den Eispickel im Schädel spürte.

3 Ein Überlegen und Nachdenken, kein Bekenntnistum

Gleichgültig, an welcher Stelle der Gedichte (ob irgendwann oder von Beginn der Lektüre an), dem Leser der Gedichte wird die Stimme der Gedichts verdächtig erscheinen, und das soll so sein und ist von Brecht erwünscht. Das lyrische Ich ist ein uneigentlicher Redner und schon gleich nicht mit dem Autor Brecht zu identifizieren. Es

greift Gedankengänge auf, von denen es anscheinend gehört hat oder meint, dass sie zu hören sein werden. Die Gedichte, die reales Verhalten von Anbetern wie deren Fragestellungen aufspießen, sind darin raffiniert, dass sie auf spezifische Weise in eine Diskussion um Stalin und den Stalinismus eingreifen.

Das lyrische Ich liefert keine Bekenntnisse und der Autor Brecht sieht sich anscheinend nicht gezwungen, ein ganz persönliches Statement abzugeben. Ein relativiertes Befassen mit dem Bekenntnishaften liegt vor; in der lyrischen Form widmet sich Brecht einem vorfindlichen oder als vorfindlich gestisch vorausgesetzten und vorgestellten Diskurs. Schon am Beispiel des ersten Gedichts ist ersichtlich, dass Redensweisen aufgegriffen werden, was so gesagt worden ist und jetzt 1956 nach dem XX. Parteitag der KPdSU gesagt werden könnte.

Die Gedichte haben eine innerkommunistische und innersozialistische Diskussion zum Gegenstand, die Diskussion um den Stalinismus, sie sind kein Kundtun oder Absondern von Brechts eigener persönlicher Position. Was nicht heißt, dass ein Verbotsschild zu errichten wäre, danach zu fragen. Dass das lyrische Ich z. B. nicht in den Konjunktiv flüchtet, in die indirekte Rede, kann als Zeichen eines eigenen Beteiligtseins und einer eigenen Betroffenheit gewertet werden, ein leichtfertiges Distanzieren wird nicht geübt, so sehr „Anbeter“ kritisch kenntlich gemacht werden. Trotzdem liegt im Vorführen dessen, was besprochen (und wie es besprochen) wird, ein Distanzieren vor. Der Leser der „Gespräche“ soll sich in diese auch bezüglich der eigenen Person hineinbegeben. In welcher differenzierten Apologie auch immer, ein „Anbeter“ soll er nicht sein oder sich davon zu entfernen lernen (auch nicht darin sein, vom großen Autor Brecht eine endgültige Aussage über Stalin zu erwarten). Und übertragen lässt sich die Kritik der Anbetung auf viele Götter. Auch

auf andere politische als Stalin, der Zar ist als Beispiel genannt. „Anbeter“, die „Anbeter“ kritisieren, sollen sich hüten, es sich im eigenen Abwenden und Erklären des Nicht-gemeintseins einfach zu machen. Wie sehr hockte man (oder hockt noch immer) vor den Weihwasserkesseln? Brechts Gedichte eröffnen eine Diskussion, an der er, weil er starb, nicht weiter teilnehmen konnte.⁷ Dass sie über falsche Blicke auf große oder eben leider nicht so große Persönlichkeiten und allgemeine Bekundungen zum Walten der Macht der Geschichte wesentlich hinausgekommen sei, wird nicht leicht zu behaupten sein; ein solches Urteile legen die Gedichte Brechts vom Sommer 1956 nahe.

4 Von der Kritik an Stalin

Zum Teil ist diese Kritik bereits benannt worden. Worin liegen Brechts Gedichten zufolge die negativ zu Buche schlagenden Sachverhalte, das, was auf die „Zuwaag“ zu legen ist, Fehler, Mängel, man müsste fast sagen Nachteile? Man landet in der Kennzeichnung dessen, was Brecht tut, schnell wieder bei der Fragwürdigkeit seines Vorgehens (oder man bleibt beim Urteil), liest man die Gedichte nicht im Rahmen einer Zitierarbeit, einer lyrischen Reportage dessen, was sich vorgeführt hat oder vorführt oder als solches vermutet wird (vielleicht auch, weil man die gut kennt, die zu den vorgeführten Vorführungen neigen). Dem Leser bleibt also auferlegt, eine Kritik als bei Brecht erwünschte aufzufassen, sie als die anzusehen, die als beachtenswert zählt und auf die Brecht hinaus will (oder man kann sie selbst äußern). Früh heißt es im ersten Gedicht, Stalin war ein Mörder. Ein schlimmerer als der Zar, der angeblich nur am „Blutigen Sonntag“⁸ mit „Gewehr und

7 An der Auseinandersetzung um den Stalinismus hat er ein Leben lang teilgenommen, auch das drängt ihn 1956 zur Äußerung.

8 Gemeint ist der 22. Januar 1905, als Zar Nikolaus II auf friedliche Demonstranten schießen lässt, damit revolutionäre Unruhen und eine Absetzbewegung

Peitsche“ vorgegangen ist, Stalin dagegen „Alle Tage der Woche“. Das stimmt ja nicht, auch der Zar hat „alle Werkstage“ mit „Gewehr und Peitsche“ geherrscht.

Es sieht so aus, als betreibe Brechts lyrisches Ich einen Diskurs zur Unterscheidung von Herrschaft und Regierung. Der Vergleich mit dem Zaren greift eine Geschichtsauffassung auf; eine bessere Welt, zumindest eine andere Regierungstätigkeit sei gegenüber der zaristischen, die revolutionär beseitigt wurde, versprochen worden, und ergeben hat sich die Potenzierung von zaristischer Gewalttätigkeit. Statt Kritik einer Regierungspolitik zu praktizieren, stehen weiterhin ein „Zar“ und ein „ihnen“ einander gegenüber. Traditionelle Herrschaft in gesteigert gewalttätiger Form. Auf das Versprechen kommt Brecht in der letzten Strophe, den letzten beiden Versen des letzten Gedichts: „Versprochen worden sind Äpfel/ Ausgeblieben ist Brot.“ Dazu später.

Ausgeblieben ist Versorgung mit materiellen Gütern. Weitere Fehler Stalins werden in den Gedichten genannt. Er habe „das Kommunistische Manifest vergessen“. Das erscheint im Gedicht als Relativieren seiner Gelehrsamkeit. Der Leser würde lieber wissen, was Stalin und seinesgleichen aus dem Manifest gemacht, wofür sie es hergenommen und als was sie es betrachtet haben, als zu lesen, sie hätten es vergessen, das haben sie nicht getan, außer man attestiert ihnen, sie haben das Falsche herausgelesen (und ein Richtiges gewissermaßen vergessen), dann muss man das eben ausführen und nicht sie des Vergessens zeihen und einen eigentlichen Inhalt gegen sie in Anspruch nehmen. Ein Vergessen ist auch ein milderer Fehler, geradezu eine Nachlässigkeit, verglichen mit einer bestimmten Interpretation und einem anschließenden und bestimmten Bezug zur geübten politischen Praxis. Dass Stalin Lenin „aufs

von Teilen der Bevölkerung von Hoffnungen gegenüber der zaristischen Herrschaft auslöst.

Maul geschlagen“ habe, sei gar nicht eigens betrachtet. Die Aussage kann als Belegstelle für ein indirektes Sprechen in den Gedichten stehen. Dass Stalin irgendwann als Gott dumm war, dass er grausam war (gegenüber Volk und Genossen (und Lenin)) und Versprechungen gemacht, die er dann nicht eingehalten habe, war schon zu lesen.

Im Zentrum der Gedichte steht die Befassung mit Stalins Anbetern, wie sie schon im ersten Gedicht genannt werden. „Anbeter“ sind jedoch nicht nur die in den Gedichten als solche bezeichneten, sondern sie sind zugleich in den Äußerungsformen des lyrischen Ichs zu enttarnende. Die Gedichte sind ein Kommentar zum Diskurs der Reihen der verschiedenen Anbeter, der realen und der gedachten oder zu denkenden. Der Kommentar lässt nicht erkennen, dass fundamentale politische Änderungen zu erwarten sind. Die bisherige Praxis wird im Rahmen einer stalinistischen Reformiertheit fortgesetzt werden. Das scheint Brecht zu befürchten.

Kritisiert worden ist schon, dass der Aussage der Gedichte zufolge „Anbeter“ Stalin als „Gott“ erst produzieren. Richtig an Brechts lyrischer Verfahrensweise ist, dass Stalin nicht als einzelne Person begutachtet werden kann, wenn es um stalinistische Politik insgesamt geht, so sehr man andererseits auch Stalin allein und z. B. seine politischen Entscheidungen und sein Schriftgut analysieren kann. Brechts Verweisen auf die „Anbeter“ kann als methodische Anmerkung angesehen werden, bitte nicht die Ursache für die begangenen politischen Fehler bei der Person Stalins abzuladen, Stalin ist es gewesen und wir sind es nicht gewesen. Insofern sind die vier Gedichte als Beginn einer Untersuchung zu nehmen (wie auch immer sie ihre Fortsetzung gefunden hätte), in welcher ein gesamtes System als Gegenstand vorzunehmen gewesen wäre, in dem dann vielleicht die Autorenperson Brecht an irgendeiner Stelle, außerhalb der genannten

„Anbeter“ oder als besonderer und sehr distanzierter solcher vorgekommen wäre, vielleicht als ungenügender und seinerseits fehlerhafter Gegner, als gelegentlich stalinistoider Antistalinist oder dergleichen.⁹ Diese Untersuchung hat Brecht nicht mehr leisten können (falls er sie gewollt hätte), er war dann tot. Sein Sterben wird vielleicht nicht völlig losgelöst von Trauer, Gram wie Verzweiflung über den Gang des Sozialismus betrachtet werden können. Aber das sind biographische Fragen.

Aufschlussreich ist, was Brecht in den Gedichten über die „Anbeter“ Genannten sagt und was seine Einschätzungen meinen und wozu sie vielleicht auch führen, was aus ihnen abzulesen ist. Ausgeblieben sei Brot, heißt es am Ende des letzten Gedichts. Gegenüber der Religionsrede von Gott und seinen Anbetern in den Gedichten sei das gleich noch einmal ins Feld geführt. Die Befriedigung von materiellen Interessen und Bedürfnissen ist nicht gelungen, nicht nur das Einhalten von Versprechungen versäumt worden, die darin falsch waren, nicht über Brot geredet und eine entsprechende Politik eingeleitet zu haben. Zudem steht schon früher im Gedicht der Vers „Aber das Kind ohne Brot?“ Die Frage ist noch im Sinne von Vorteils- und Nachteilsrechnung gemeint. Der letzte Vers ist als Urteil zu lesen. Das gefällt wird. Ob noch im Sinne des

⁹ Am 8.3.1953 lässt Brecht im ND u. a. als sein Urteil über Stalin veröffentlichen: „Aber die geistigen und materiellen Waffen, die er herstellte, sind da, und da ist die Lehre, neue herzustellen.“ Die Äußerung mag als pffiffig gelten. Aber Brecht schreibt auch über Stalin: „Ich lobe ihn aus vielen Gründen. Aber zumeist, weil unter seiner Führung die Räuber geschlagen wurden. Die Räuber, meine Landsleute.“ (BFA Bd. 23, 225f) Der vorliegende Essay ist keine Gesamtdarstellung von Brechts Position, insofern keine Bilanz. Inwieweit und wann und ob überhaupt Brecht bis zum Lebensende von einer bilanzierenden Sicht auf Stalin Abstand genommen hat, wird gerade betrachtet. Für eine ausführliche Darstellung müsste z. B. Brechts Blick auf das Buch Feuchtwangers „Moskau 1937“ und eine Fülle von Einzeläußerungen herangezogen werden. Und nicht zuletzt das Gesamtwerk und dessen Bestreben.

Abwägens der Gewichte, ist kaum genau zu entscheiden.

Die Anbeter sind mehrfach in den Gedichten als religiös Tätige angeführt. In einer Art Feuerbach-Tradition wird der Gott als Schöpfung seiner Anhänger begründet. Die Aussage „Der zum Gott wird“ lässt einen eigenen Anteil des werdenden Gotts an seiner Gottwerdung offen; wenn es heißt „Jung/War er nicht der Gott“ wird zumindest kein früher Beschluss der eigenen Vergöttlichung angenommen. Das anapherisch wiederholte „Aber“ scheint einen Diskussionsstand über die Angelegenheit zu protokollieren, oszilliert jedoch zugleich in Hinblick auf das Führen einer weiteren Diskussion.

Unabhängig von der dabei in Kauf genommenen Entschuldigung Stalins als Gott wird gesagt, dass die Anhänger nicht ganz bei Trost seien. Sie nehmen politische Betätigung als religiöse, sie glauben etwas, wovon sie ein Wissen haben sollten, zumindest ein Wissen um ihre Interessen. Dass die „Anbeter“ diese offensichtlich hintanstellen, um deren religiöse Vertretung zu betreiben, charakterisiert sie, benennt aber die falsche Politik, die gemacht wird, längst nicht umfassend genug. Vor allem fällt die Kritik nicht hart genug aus. Man könnte meinen, den Anbetern werde eine Verwechslung zugebilligt. Seien sie eben Gläubige. Sie waren jedoch mehr als das. Sie waren beteiligte Täter. Darauf verweist Brecht. Die Gedichte leisten das kaum, aufzunehmen, worin diese Tätigkeiten bestanden, erschließen lässt es sich schon; sie deuten darauf hin, darin habe eine umfassende und weitere analytische Beschäftigung zu bestehen, weit über den Rahmen eines lyrischen Diskurses hinaus, der eher als Initiation zu verstehen ist, mit vor allem auch anstehenden praktischen politischen Auswirkungen. Schade bliebe, wenn im Diskursbeginn falsche Zungenschläge anzuzeigen sind oder Fehlerhaftes. Insofern ist einerseits die Analyse von Brechts Gedichten vorzunehmen, die

solche Diskurse insinuieren, andererseits auf Konsequenzen hinzudeuten, auf die von den Gedichten ausgehend und von ihnen angeregt gefolgert werden kann.

Im Gedicht von der Waage ist ausdrücklich gesagt, dass die Anbeter nicht nur angebetet haben, dass sie vermutlich auch etwas anderes getan haben: *„Der alles befohlen hat/ Hat nicht alles gemacht.“* Der Gedanke ergibt sich, dass zu denen, die auch etwas gemacht, sogar nicht nur mitgemacht haben, nicht nur, aber eben auch, die „Anbeter“ zu zählen sind. Zusätzlich ist angegeben, dass sich in der kommunistischen Bewegung ein Gefolgschaftsverhältnis von Befehl und Gehorsam ausgeprägt hatte, ein recht umfassendes und grundsätzliches, „alles“, heißt es im Gedicht, sei befohlen und „alles“ – das Indefinitpronomen, das hier eine Schrankenlosigkeit ausdrückt, wird wiederholt – sei gemacht worden. Es sei also nichts ausgelassen oder zumindest versucht worden, alles mit Befehlen und Tätigkeit zu erfassen. Befehl und Gehorsam sind andere Kategorien und sie beschreiben eine andere Wirklichkeit als die von Untersuchung und Einsicht und von Aufklärung und Interessen und Wünschen (z. B. denen nach Äpfeln, wie es im Waage-Gedicht heißt, die als pars pro toto für ein schöneres und materiell befriedigenderes Leben stehen). Befehl und Gehorsam verweisen auf einen Glauben, dem sich die verschrieben haben, die in jenem Verhältnis miteinander verkehren, ein oberster Gläubiger und Oberhirte, der als Meister nicht vom Himmel fällt, wird zum Glaubensaufseher und zum Glaubensbewahrer. Habemus papam.

Im Gedicht vom „winterfesten Weizen“ kommen die „Anbeter“ noch einmal vor, ohne dass sie als solche benannt werden: *„Zumindest durch die Statistik/ Indem sie tun oder lassen/ Führen die Geführten.“* Wieder der Hinweis darauf, dass nichts abzuschreiben ist an die Person Stalins, jemand der nicht gelassen oder gerade eben gelas-

sen und der etwas getan hat, hat selbst geführt und ausgeführt und muss über seine eigene Tätigkeit und über die eigene Person nachdenken und sich überprüfen. Die Anmerkung von der Statistik meint, allein zahlenmäßig seien es viele Betreiber gewesen und nicht nur einer, die für eine bestimmte Politik verantwortlich waren. Brecht geht im Gedicht vom madigen Gott noch einen Schritt weiter. Er kritisiert die Gläubigen. Sie meinen nämlich, Gläubige bleiben zu können, indem sie ihren Gott als madig ansehen; ihr Fehler sei nicht das Anbeten oder die Gottvorstellung oder die insoweit schon, als sie diese nämlich nicht ernst und genau genug genommen haben, sie haben nicht gesehen, dass ihr Gott madig war und die Maden entfernt oder wenigstens darum gebetet, dass die sich verziehen oder was man eben alles sich vorstellen kann, was einer machen kann, der seinen Gott als madig erlebt.

In Brechts Gedicht *„Schlagen sich [die Anbeter] auf die Brust/ Wie sie den Weibern auf den Hintern schlagen/ Mit Wonne.“* Das letzte Wort sei gleich betrachtet. Wer sich mit Wonne auf die Brust schlägt, tut das nicht nur und eher kaum anklagend und selbstkritisch, er hält weiter sich selbstbestätigend an seiner Anbeterei fest und fühlt sich wohl dabei. Einen madigen Gott zu erleben (oder vom XX. Parteitag vorgesetzt zu bekommen), ist offensichtlich Anlass, an der Glaubensbereitschaft wie am Glauben, also auch dessen Inhalten festzuhalten, falsch war lediglich die Madigkeit des Gotts und die Anbetung des Madigen, korrigiert man das, mit der Wonne eben des wonniglich weiter Anbetenden, der sich in dümmlichem Überzeugtsein von seinem Dasein genauso im Recht glaubt wie wenn er *„Weibern auf den Hintern“* haut. Selbst wenn man davon ausgeht (und es als Brechts Meinung einbegreift), dass es schön sein kann, Weibern auf den Hintern zu schlagen (oder auch umgekehrt, sich von Weibern schlagen zu lassen), sollte man das nicht ohne

wechselseitiges Einverständnis tun (u.U. wird es dadurch genussvoller). Jedenfalls ist es anscheinend nicht Teil der Stalin im Zar- und im Waage-Gedicht unterstellten Grausamkeit.¹⁰ Eine Problematik des Schlagens erkennen die Anbeter offensichtlich nicht.

Die Anbeter werden also heftig kritisiert in diesem Gedicht, sie werden auch bloßgestellt in ihrer verbliebenen Unaufgeklärtheit, nicht nur indem sie Anbeter sind oder geblieben sind, sie haben auch mit vermeintlich veränderten politischen Umständen nach der Revolution nicht viel gelernt oder sich nicht gesagt oder sagen lassen oder es ist ihnen nicht gesagt worden, dass veränderte erotische Verkehrsweisen Bestandteil der allgemein zu verändernden Umgangsformen sind. Zumindest sollten sie angestrebt oder erarbeitet werden, das sollte in Augenschein geraten (auch lustvoll ausprobiert werden), vor allem wenn die Veränderung der Umstände auch den Bereich der jeweils individuellen Haltungen und Handlungen mit umfasst; die Bereitschaft, von einem Automatismus auszugehen, wenn man „*Weibern auf den Hintern*“ schlägt, sollte zum Abzustellenden gehören. Sie wird nicht moralisch bemängelt, sondern als Selbstbezug fragwürdig.

Es sind gewohnheitsmäßige Vorgehensweisen von Herrschaft und Beherrschten, im vorliegenden Fall von Männern und Frauen (und nicht nur von „*Führer*“ und „*Geführten*“), die weiter ausgeübt werden, als seien nicht grundsätzliche Veränderungen in den politischen Verhältnissen geschehen, die eine vollständige Umkehrung von Herrschaftsverhältnissen anstreben. Vielleicht ist das auch nicht deutlich gemacht worden oder unzureichend und

falsch betrieben worden (offensichtlich ist das der Fall, meint das Gedicht) und Befassungen mit Regierungspolitik allgemein liegen innerhalb der veränderten Verhältnisse im Argen. Es gehörte dann zum Bestandteil stalinistischer Politik, dahingehend nichts geändert oder falsche Veränderung betrieben zu haben; bliebe es beim Verhältnis von Befehl und Gehorsam, wie es im Gedicht heißt, bliebe es bei den entsprechenden Taten. Die Biederkeit wie Beflissenheit der Gläubigen lässt wenig Änderung hoffen.

Bleibt noch über die Maden im Leib Gottes zu sprechen. Woher kommen die denn? Da ist allerlei zu mutmaßen. Ein Gott, der madig ist, verdient das Gottesurteil nicht mehr, er scheitert am Gottesbeweis. Er wird ja sowieso zerfressen und dann ist er hin, da glaubt man besser gleich nicht mehr an ihn. Jetzt, da der Gott Stalin tot ist und tatsächlich von den Maden zerfressen wird, fällt die kritische Wonne über seine Falschheit leicht. Entweder war es ein schwacher Gott, der nicht allmächtig genug war, sich der Maden zu erwehren (und seine Verehrer haben ihn auch nicht gegen die Maden unterstützt) oder die Maden im Leib Gottes sind gerade die verfluchten Anbeter, die sie ihm durch ihr Beten angesetzt haben.

Schließt man die Verse aus dem anderen Gedicht an, könnte man sagen, die Vergöttlichung hat den zum Gott Gemachten auch zum dummen Gott gemacht und diese Verdummung sei gerade der Madenzug und die beginnende Erkrankung und der Sterbensprozess des Gottes. So wäre auch erklärbar, dass die Anbeter so blöd waren, einen madigen Gott anzubeten statt einen gescheiterten, sie waren selbst die Maden oder auf jeden Fall mitten unter ihnen. In ihrer verbleibenden Falschheit werden sie sich einen solchen besseren Gott suchen und als Antistalinismus wird lediglich Madenanalyse anliegen. Wo war denn überall korrekte Glaubensverhältnisse unterminierendes

¹⁰ Im Gedicht „Die Musen“ unter den Buckower Elegien gibt es den „Eisernen“ (neben vielen anderen Eisernen Stalins Person unterstellt), der den Musen die Augen bläut und sie auf den Hintern schlägt, sie zu lauthalsen Beweihräucherungen seiner Person und seiner Tätigkeiten gewaltsam anhaltend.

Ungeziefer am Werk? Antistalinismus als Poststalinismus.

Brecht wäre mit den Gedichten als jemand anzusehen, der die Glaubensprozesse und Vorgänge in der sowjetkommunistischen Weltbewegung kritisiert. Anschließen müsste sich, woran sie denn allesamt glauben, die so beflissen aneinander Geketteten und sich Kettenden.

5 Von der Fehlerhaftigkeit der Ausrichtungen

Dabei wären sie weiterhin wichtig, die bisher Gläubigen (so werden sie bei Brecht gesehen, die vielen Andersgläubigen oder Ungläubigen, die den stalinistischen Glauben nicht teilen, kommen kaum vor (außer sie besitzen den Wagemut von Übertragungsmöglichkeiten), Brecht meint, man brauche sie, der „*Aufbau des Sozialismus*“ könne nicht „*Von ein paar Leuten im Dunkel zusammengepfuscht werden.*“ Erstens lässt die Aussage die Ergänzung zu, dass bislang das Erreichte im Sozialismus Pfuscherwerk war, Ansprüchen von Aufklärung „*im Dunkel*“ nicht standhält, wozu auch rechne, dass mit den vielen anderen Leuten, die den Unzulänglichkeiten des Aufbaus „*von ein paar Leuten*“ ausgesetzt waren, nicht ausführlich und genau und auch kritisch genug geredet worden ist, man hat sie höchstens angehalten, zu Gläubigern und Anbetern zu werden, so wie es sie unter den „*ein paar Leuten*“ schon gab.

Seinesgleichen zu produzieren und den eigenen Fehler damit fortzupflanzen, ist kein Ausgang aus dem Pfuscherwerk gewesen. Brechts Gedicht spricht sich für die vielen Forscher aus und setzt sich für deren öffentliche Mitwirkung ein. Die „*Geführten*“ werden in ihrer Rolle genauso kritisiert wie die Führung. Sie machen den Fehler, an der „*Züchtung winterfesten Weizens*“ nicht teilzunehmen, sie werden auch nicht herangezogen, wie es im Gedicht heißt. Die Weizenzüchtung könnte erbringen,

was im letzten Gedicht moniert wird, Brot sei ausgeblieben. Übertragen könnte man sagen, das Überleben der Revolution, ihre Zukunft, ist im Winter, in ungünstigen Zeiten, falsch betrieben und nicht gesichert worden.

Brechts vier Gedichte halten sich zwischen dem Aufgreifen der Diskussion um den Stalinismus und der eigenen Teilhabe auf, den Ratschlägen, dem Eingreifen in das Verfahren. Offensichtlich ist das von Brecht so gewollt. Er will nicht lediglich Lesern etwas entgegensetzen, sondern deren eigene Tätigkeit. Sie sind als Fortsetzer des Gesprächs erwünscht wie als Korrektoren einer falschen Praxis.

Im Gedicht „*Zur Züchtung winterfesten Weizens*“ lässt sich Brechts gewollte lyrische Mehrpolarität nahezu im Verwenden des Buchstabens „z“ aufzeigen, jedenfalls am Begriff „*Züchtung*“. Vorausgesetzt kann werden, dass der winterfeste Weizen nicht lediglich der Weizen ist, sondern die sich veränderten Geführten und die Forscher und jene als Forscher selbst in der geübten Teilhabe winterfester Weizen geworden sind, in ihnen gilt der Same als aufgegangen, im „*Aufbau des Sozialismus*“ ihre Aufgabe zu sehen. Sie säen, was sie dann ernten wollen. Freilich werden die Beteiligten nicht so einfach zum Saatkorn. Und zu was für einem? Und nur zum Saatkorn? Der Zischlaut „z“ zündelt in den ersten beiden Versen des Gedichts jeweils im ersten Wort, im ersten Vers gleich zweimal am Anfang der beiden ersten Worte: „*Zur Züchtung [...] Zieht man ...*“, heißt es. In der zweiten Strophe tritt der Buchstabe „z“ im mittleren Vers in der Konjunktion „*Zumindest*“ wieder auf, die den gesamten Bau der Strophe inhaltlich strukturiert. Die „*Geführten*“ sollen es dabei, zu „*tun oder lassen*“, eben nicht belassen. Sie sollen sich vielmehr zu den vielen Forschern zählen. In der ersten Strophe ist davon die Rede, dass „*man*“ diese heranzieht. Eine Selbsttätigkeit

oder Selbstbetätigung der Forscher ist nicht genannt.

Zöge man die „Geführten“ ihrerseits heran, blieben sie prompt Geführte, so wie anscheinend auch die Forscher als solche gesehen werden. Als zum sozialistischen Aufbau herangeführte. Der Begriff der „Züchtung“ erscheint in seiner Ausrichtung auf die Leute nicht so nett und reichlich ungeeignet, als lägen Umgangsweisen mit allein biologischer Stofflichkeit an. Mindererte man die Bedeutung der Begrifflichkeit vermeintlich und spräche von einer Selbstzüchtung, zu der die Leute sich befähigt sehen und sich befähigen sollten, verlöre die Bezeichnung wenig von ihrer Unschönheit. Die Schwierigkeit des politischen Vorgangs wird eher offensichtlich. Der „Aufbau des Sozialismus“ sollte gewollt werden und die Erkenntnis sich ausbreiten, dass er im eigenen Interesse liegt. Würde man nur zu ihm herangezogen, kann man ihn gleich vergessen (ein anderes und nicht unentscheidendes Problem entstünde außerdem darin, was die Leute „tun oder lassen“, wenn dazu ein Vorgehen gegen den „Aufbau des Sozialismus“ zählte).

Würde zur Befragung anstehen, ob denn ein Glauben zu teilen wäre und die Anbetung eines guten Gottes anläge, erscheint nicht recht aussichtsreich, aus den Geführten sich selbst Führende zu machen, diesen diese Veränderung ans Herz zu legen; sie machten sich lediglich selbst führend zu Geführten, zu Gläubigen unter der Führung eines Gottes und von Religionsaufsehern. In Aussicht zu stellen wäre etwas jenseits von solchen Verhältnissen; in den Bereichen von Äpfeln und Brot.

So gesehen, scheint Brechts lyrisches Ich vorzuschlagen, wäre ein selbstständiges Heranziehen der Leute zum „Aufbau des Sozialismus“ möglich, ohne dass letztlich stalinistische Züchtungsprozesse mit ihnen zu absolvieren wären, wie sie historisch in den

verschiedenen Glaubenskämpfen zu verzeichnen gewesen und weiter zu verzeichnen sind. Brechts Kritik, nimmt man ihn als Hintersassen des lyrischen Ichs, scheint zu sein, nicht auf Glaubensprozesse zu setzen, sondern auf Interessen und Wünsche eines allgemein befriedigenden materiellen Lebens derer, die es bislang nicht haben.

Glaubt man freilich daran, dass das Volk, die bislang Geführten das schon richten werden, dem Volk gar, wie Brecht einige Male geschrieben und es nicht nur ironisch verzeichnet hat, eine eigene Weisheit zu attestieren sei, landet man jedoch leicht wieder bei einem Glaubensakt (vom Volk ist allerhand zu erhoffen), in dessen Verfolgung dann durchaus stalinistische Mechanismen wieder greifen könnten und man der Volksaufseher bedürfte. Brecht ist in dieser Hinsicht Kritiker wie Teilnehmer des stalinistischen Problemfalls. Als Glaubenskämpfer mischte er mit im Glaubenskämpferischen. Der pastorale Künstler wird in Anhängerschaft wie Distanz gegenüber Stalin erklärbar.

6 Ein Ächtungsurteil: keine Äpfel, kein Brot

Keine Frage, dass Äpfel und Brot zu wenig wären. Die Sachverhalte sind nicht plötzlich einfach geworden, nur weil statt Glaubensrichtungen wertzuschätzen und sich eine Weltanschauung zu verpassen, bei Brecht materielle Interessen in den Vordergrund gerückt und als entscheidend angesehen werden. In Brechts Bild am Ende des vierten Gedichts verweist die Anmerkung, dass „Versprochen“ worden ist, auf etwas Falsches. Da wollte jemand den Glauben an das Versprechen provozieren und endet dabei, wenn nicht einmal Brot gewährleistet wird, dass er nur mehr den Glauben propagieren kann und mit allen übrigen Gläubigen auf der Welt um den richtigen streitet. Dass Anbetungen Gepflogenheit werden und ein Gott ernannt wird, kann nicht weiter verwundern.

Die letzten beiden Verse des letzten Gedichts Brechts über Stalin sind Teil der verbliebenen Beurteilung eines Jahrhunderts sowjetkommunistischer Entwicklung. Es ist eine Absage sondergleichen. Nicht, dass falsche Versprechungen waren und Versprechungen generell, statt richtige konkrete und pragmatische Praxis, wird kritisiert, es ist nichts gelungen, überhaupt nichts: „Ausgeblieben ist Brot.“ Wenn nicht einmal das Grundnahrungsmittel zur Verfügung stand, wird eine üble Entwicklung attestiert. Es wird nicht vom Brot allein gesprochen (auch Brecht weiß, dass es Brot gegeben hat), das Grundnahrungsmittel zu nennen, bedeutet, dort hätte man trotz aller Schwierigkeiten und Probleme in Formen von Beteiligung und Gehörtwerden, revolutionär veränderter Regierungspolitik, Grund gehabt, gerne zu leben, auch in der Bemühtheit, schön zu leben. Das war aber nicht. Man sollte sich die Rolle des Anbetens antun und manche haben das getan, einzelne Übergänge, selbst angeboten zu werden, inklusive. Außerdem sind nicht nur Personen anbetet worden, sondern Glaubensinhalte.

Die letzten lyrischen Äußerungen Brechts mehr als drei Jahrzehnte vor dem Untergehen des Sowjetmarxismus (so viel Zeit wäre gewesen für Veränderung, es gibt keine Zwangsläufigkeit des Ruins, wie keine des Glückens, der historische Materialismus gilt auch nicht in einer negativen Form) formulieren einen abschlägigen Bescheid, Missbilligung und Zurückweisung. Sozialistische Entwicklung wird nur in einer Ablehnung und Verurteilung der stalinistischen Tradition von Gläubigkeit und Gewalt fortzuführen sein, diese Konsequenz ergibt sich.

Die beiden letzten Strophen des Gedichts, die sich mit Befehlshabern und Befehlsempfängern und mit Äpfeln und Brot befassen, verlassen die Logik der Vorteils- und Nachteilsrechnung, von Soll und Haben, die kurz zuvor noch einmal deutlich in der

Wiederholung eines viermaligen abwägenden „Aber“ angeführt wird (wie ein Zitieren und Übertreiben und Verhöhnern des doppelten „Aber“ im Gedicht „Der Zar hat mit ihnen gesprochen“ liest sich das). Angesichts „der blutenden Genossen.“¹¹ Einer von denen war Trotzki.

7 Schuld und Verdienst, Soll und Haben

Brechts Aufgreifen des Bilds von der Waage, des quasi juristischen Aufrechnens von Verdienst und Schuld, ist zugleich das Bild eines Bilanzierens, es ist das Verrechnen eines Kontos. Dabei ist nicht nur bemerkenswert, dass Brecht die Errichtung eines üblichen Ausgleichspostens ablehnt, sondern die Fragwürdigkeit des gesamten Vorgangs bezüglich der Person Stalins anspricht. Solches Vorgehen erinnert an die Logik derer, die Hitler immerhin den Bau der Autobahnen zugutehalten. Einnahmen und Ausgaben, Zugang wie Abgang zu verbuchen und als zweiseitige Rechnung im Rahmen von doppelter Buchführung zu summieren, ist über die Jahrhunderte habituellem Bestandteil des Selbstverständnisses des bürgerlichen Menschen geworden; nicht nur in der Weise, dass ihm die ökonomische Organisation der Gesellschaft, in der er lebt, diese Rechnung in der Praxis von Revenue auferlegt, sondern zugleich als Innenausstattung.

Die moralische Begutachtung von individuell Erreichtem bildet sich aus, die Übereinstimmung von Sieg und Erfolg mit Anständigkeit will überlegt sein. Das hat Tradition, seit in der frühen Betrachtung der industriellen marktwirtschaftlichen Gesellschaft ihre ersten Analytiker oft moralphilosophisch wie wirtschaftstheoretisch zugleich tätig sind (Adam Smith ist das bei Marx aufgenommene wichtige Beispiel).

¹¹ In BBA 95/06 ist sowohl die Leseart „des“ wie „der blutenden Genossen“ möglich, unklar, was wie ersetzt werden sollte, der einzelne Tote bleibt bedacht wie deren Gesamtzahl.

Dass Egoismus eine Gemeinwohlperspektive beinhalten soll, ja, als das bestmögliche Betreiben derselben gilt, ist die allgemeine Grundlage der genannten Abwägung. Wie böse darf ich sein, um noch als brav zu gelten? In die individuelle Wunschproduktion wird hineinverwoben, was gilt, aus der Tauschwertproduktion stammt und unterschiedliche Bedingungen für Reichtum und Armut enthält und prolongierend erzeugt.

Brecht erfährt 1956 den Beleg von Erschreckendem (dessen Ahnung er gehabt haben muss), es taucht etwas auf, was auf der Soll- und Schuldbilanz der Politik Stalins erheblich aufschlägt. Damit ist auch die eigene Person betroffen, Brecht ist bestürzt und konsterniert, es wäre die eigene private Bilanz gefragt. Er mag sich wie auf den Kopf geschlagen gefühlt haben und vorgekommen sein. War man nicht genug dagegen gewesen? Und viel zu feige und zurückhaltend im Widerstand? Brecht führt den buchführenden Gestus lyrisch vor, er stellt ihn aus; wie weit er ihn teilt, ist nicht vollständig klar, eher meint er ihn wohl bevorzugt zitierend, vor allem wenn am Ende selbst der vorläufigen Reaktion, die dann wegen des eigenen Todes die letzte verzeichnete bleibt, eine Negation ausgesprochen wird und ein Nein steht. Glaubensrichtung und Glaubensgepflogenheiten als falscher Weg erscheinen.

8 Der geehrte und verdiente Mörder

Der zu Beginn des Artikels Jacson genannte Mörder Trotzki erhält bereits 1940, gleich nach seiner Mordtat, in Abwesenheit den Leninorden und die Auszeichnung „Held der Sowjetunion“. Stalin legte Wert auf die Demo von Macht und Gewalt. Jacson saß die zwanzig Jahre Haft, zu der er verurteilt wurde, in Mexiko ab. Selbst seine Mutter, Agentin des NKWD wie er selbst, soll eine Befreiungsaktion aus Angst, er würde danach vom Geheimdienst umgebracht, abgelehnt haben. Im Sommer 1953 wurde

Jacsons wahre Identität ermittelt. Brecht hat höchstwahrscheinlich davon nichts erfahren. Die Literatur über Trotzki und über seinen Mörder ist umfangreich. Einer größeren Öffentlichkeit sind die Ermittlungen der mexikanischen Behörden erst nach 1960 bekannt geworden. Jacson war der spanische Kommunist und sowjetrussische Agent Jaime Ramon Mercader. Schon während des Bürgerkriegs in Spanien hatte er im Auftrag Stalins gewirkt. Nach seiner Freilassung im Jahr 1960 – Stalin war tot und Usancen poststalinistischer Praxis hatten sich ausgeprägt – lebt er – offensichtlich einigermaßen versorgt – in verschiedenen Ländern Osteuropas; auch in der DDR soll er gewesen sein. 1978 stirbt er auf Kuba, die Leiche wird nach Moskau überführt und dort bestattet. So wie ja auch Brechts Bezug zu Stalin vielfach beleumundet wird und gelegentlich überraschende Erwähnungen findet,¹² ranken sich um die Figur Mercaders diverse Gerüchte. Aus dem Kreis von CSSR-Emigranten (Mercader war nach 1960 zunächst in Prag) ist berichtet worden, er habe geplant, Memoiren zu schreiben. Vielleicht wollte er mit der Drohung, wenn es denn eine war, seine Lebensbedingungen unter der Ägide verschiedener Geheimdienste verbessern. Er soll die Reformbemühungen Dubceks wie russische Dissidenten positiv gesehen haben und als Angestellter von Instituten für Marxismus-Leninismus ausgerechnet die dort vorrätigen Werke Trotzki studiert haben. Was nicht viel besagt, nach Stalins Tod ist in seiner Bibliothek ein Exemplar von Trotzki's Buch „*Terrorismus und Kommunismus*“ gefunden worden, das mit zustimmenden Notizen Stalins versehen war.¹³ ¶

12 2013 z.B. bei McEwan, Honig, Zürich, wo Brecht im Jargon der Ich-Erzählerin als Parteigänger Stalins firmiert.

13 Mitteilung bei Slavoj Žižek, Die bösen Geister des himmlischen Bereichs. Der linke Kampf um das 21. Jahrhundert, Frankfurt/Main 2011, S. 203.

WIEDER BRECHT-FESTIVAL IN SVENDBORG

Von Jørgen Lehrmann Madsen

Vom 18. bis 22. September 2013 fanden wieder die „Dage med Brecht“ in Svendborg (Dänemark) statt, und auch dieses Jahr war es den Veranstaltern gelungen, ein reichhaltiges und sehr abwechslungsreiches Programm auf die Beine zu stellen.

Das Festival wurde am 18. September eröffnet. Der deutsche Botschafter, Michael Zenner, der am Nachmittag bereits das Brecht-Haus besucht hatte, hielt am Abend in der Stadtbibliothek eine Ansprache und wohnte – zusammen mit dem Svendborger Bürgermeister und einem großen Publikum – dem sehr festlichen Eröffnungskonzert mit deutschen und dänischen Künstlern bei.

„Die Begegnung ist die Ambition des Festivals“, sagte die Koordinatorin der „Dage med Brecht“, Anneline Köhler-Juul im Programmheft: „eine Begegnung zwischen Dänen und Deutschen, zwischen Publikum und Künstlern und nicht zuletzt zwischen verschiedenen Künstlern.“ Ein Beispiel für diese letztere Begegnung war vielleicht auch ein Höhepunkt des Festivals, nämlich ein gemeinsames Konzert mit der dänischen Gruppe „Laila & Symfobia“, die bereits beim letztjährigen Festival einen bemerkenswerten Auftritt hatte, und dem



Laila von „Laila und Symfobia“ (links) gemeinsam mit Eva Gold von MISUK in Svendborg

deutschen Ensemble MISUK, das von den Augsburger Brechtfestivals der letzten Jahre bekannt ist. Jede Gruppe für sich begeisterte in Svendborg die Zuhörer; als aber die beiden zusammen auftraten, übertrugen sich die Aufmerksamkeit und Sensibilität der Musiker auf das Publikum und vermittelten das Gefühl, dass man etwas ganz Einmaliges erlebte – eine künstlerische Begegnung zwischen einer dänischen und einer deutschen Brechtinterpretation mit vielversprechendem Potential. Man kann sich auf das kommende gemeinsame Auftreten der beiden Gruppen in Augsburg nächstes Jahr freuen!

Die „Tage mit Brecht“ brachten darüber hinaus Workshops, Ausstellungen, Führungen und Vorträge. Den Schlussstrich des Festivals zogen am 22. September Sonja Kehler und ihr estisch-finnischer Pianist Riivo Sarapik mit ihrem Konzert „Sonjas Brecht-Favoriten“. Der junge Pianist und die irgendwie ewigjunge Schauspielerinnen und Sängerinnen hielten den ganzen Saal in ihrer hohlen Hand und gaben auf diese Weise dem guten, alten b.b. das letzte Wort. ♪

Jørgen Lehrmann Madsen ist einer der Bewahrer des Brecht-Hauses in Svendborg.
joergen.lehrmann.madsen@skolekom.dk

„Wer nicht lachen kann, ist nicht ernst zu nehmen.“

THOMAS BERNHARD, BERTOLT BRECHT UND AUGSBURG

Eine Erinnerung zu Thomas Bernhards 25. Todestag

Von Karl Greisinger

Am 12. Februar dieses Jahres jährt sich der 25. Todestag des österreichischen Dichters und Dramatikers Thomas Bernhard. Am Morgen des 12. Februar 1989 war einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller im Alter von 58 Jahren in Gmunden am Traunsee gestorben. Zwei Tage zuvor hatte er in Salzburg testamentarisch die (inzwischen aufgehobene) Aufführung und Publikation seiner Werke in Österreich verboten. Der langjährige „Skandalautor“ wurde 1988 nach der Uraufführung seines letzten Dramas „Heldenplatz“ am Wiener Burgtheater (Regie: Claus Peymann) öffentlich als „Nestbeschmutzer“ geschmäht. Das Bernhard-Unwort „Kloake“ brachte das Fass zum Überlaufen. Im Theaterstück um den immer noch vorhandenen Antisemitismus beklagt eine Figur, was gewisse Leute „aus Österreich gemacht haben (...) / eine geist- und kulturlose Kloake“.

Ein Schwenk von Wien nach Augsburg. Die Lechstadt wurde schon 1974 bei den Salzburger Festspielen im Bernhard-Stück „Die Macht der Gewohnheit“ mit diesem Unwort konfrontiert. Die Hauptfigur, der desolate Zirkusdirektor Caribaldi, blickt zu Beginn noch hoffnungsvoll auf die nächste Tourneestation „Augsburg“. Sein leitmotivisch wiederkehrendes „Morgen Augsburg“ verheißt erst Gutes, bis sein Frust über die scheiternde Probe des „Forellenquintetts“ in die Beschimpfung Augsburgs als „Lechkloake“ mündet. Die Wellen der Entrüstung schwappten am Lech über. Es hagelte geharnischte Leserbriefe, dem Beleidiger Bernhard wurden sogar juristische Schritte angedroht. Und wieder einmal war die „Freiheit der Kunst“ bedroht.



Ein weiterer Schwenk von Bernhard zu Brecht. Dass der lebenslange „Unruhestifter“ Bernhard ein kenntnisreicher Brechtverehrer war, blieb den meisten Bernhard-Gegnern und Kritikern damals noch verborgen. War der Augsburger Dichter und Dramatiker Bertolt Brecht nicht auch bis in die 70iger Jahre hinein in seiner „Vaterstadt“ verpönt? Unschwer hätten sich Parallelen im Werk beider „Unruhestifter“ ausfindig machen lassen. Steckt doch just der berühmte Bertolt Brecht der „Dreigroschenoper“ (1928) in Thomas Bernhards Skandalstück von 1974. Brechts Bettlerkönig Peachum singt: „Wir wären gut – anstatt so roh / Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.“ Bernhard dreht in seiner suadeartigen Wiederholungsmanier den Spieß nur um: „Die Zustände / die Umstände / die Zustände / wie die Umstände / sie sind so.“ Heute dürften diese Parallelen längst bekannt sein. Ohnehin feiert die Brecht-Dramaturgie der „Verfremdung“ und „Desillusionierung“ in den Bernhard-Stücken fröhliche Urständ. Skurrile Komik, parodistische Elemente, selbst an Karl Valentin erinnernde makaber-aberwitzige Szenen gehören zu Brechts wie zu Bernhards Theater-Stilmitteln. Wo



Brecht Fragen über das Vorzeigen, die Gestik, evozieren will, erschüttert der Jüngere in endlosen Tiraden und Wiederholungen die Fragehaltung des Zuschauers, um schließlich das Brechtsche Ziel zu erreichen: Über das Zeigen und Nachdenken zur Veränderung! Die Zuschauer selber sind aufgerufen, die gesellschaftlichen Veränderungen (zumindest gedanklich) herbeizuführen. So sind beide, Brecht wie Bernhard, Warner, Aufklärer und Weltveränderer in einem.

Beiden ist die Ambivalenz des Lebens nicht fremd, beide machen die Widersprüche des Lebens im „Einerseits“ und „Andererseits“ fest. Damit ihre Zweifel nicht in Verzweiflung umschlagen, halten beide Dichter eine mehr oder weniger deutliche ironische Distanz in und zu ihren Werken aufrecht. „Ein Dummkopf / der heute noch einem Künstler glaubt“, bekennt der Zirkusdirektor Caribaldi bei Bernhard. Und Brecht bezeichnet seine von Experten und Interpreten gelobte Methode der marxistischen „Dialektik“ gegen Ende seines Lebens gar als einen „Witz“. Bernhards Botschaft in seinem Roman „Der Untergeher“ (1983) lautet: „Wer nicht lachen kann, ist nicht ernst zu nehmen.“

Dem wollen wir Heutigen nichts hinzufügen – außer dem kleinen Hinweis, dass Augsburg das „Morgen Augsburg“ inzwischen nicht nur verdaut, sondern bei den Bayerischen Theatertagen 2012 freudig aufgegriffen hat – siehe Bild oben. ¶

Karl Greisinger ist Lehrer im Ruhestand und Lyriker. Gondeleisen@t-online.de

LESERBRIEF: ZUM BEITRAG VON FRANK SEISS (HEFT 4/2013)

Der geschichtliche Rückblick auf das Liedgut der bündischen Jugend rief die Erinnerungen an weit zurückliegende Erlebnisse wach.

In der Nachkriegszeit war ich in Göttingen in einer Gruppe der deutschen Jungenschaft. Wir haben an Lagerfeuern und auf Fahrten Brechtlieder und Texte aus der demokratischen Tradition gesungen. Außerdem entwickelten wir ein Mysterienspiel (lehrstückhaft) in Anlehnung an die Antike. Es stand bei uns nicht der nationale Charakter im Vordergrund, sondern wir schlugen auch Verbindungen zu europäischen Jugendgruppen. Eine Begegnungsfahrt mit französischen Jugendlichen war einer der Höhepunkte. Der Bundesführer war seinerzeit Max Ursin, dieser regte uns zur Kreativität an.

Die Mitgliedschaft in der bündischen Jugend gab den Anstoß zu meinem späteren beruflichen Werdegang als analytischer Psychotherapeut für Kinder und Jugendliche. ¶

Will Sebode, Schiffdorf bei Bremerhaven

NEUERSCHEINUNGEN IN VORBEREITUNG:

Zum Brechtfestival erscheint ein **KATALOG** zu den „Schätzen der Brecht-Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek“, hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, mit dem Titel **UND DORT IM LICHT STEHT BERT BRECHT. REIN. SACHLICH. BÖSE**. Paperback, 9,80€

„**ES WAR EINMAL EIN RABE – KINDER ILLUSTRIEREN BRECHT**“ – ca. 50 der schönsten Zeichnungen von Schülerinnen und Schülern der Klassen 3–6 in Bayerisch Schwaben. Paperback, 9,80€
Beides im Wißner-Verlag Augsburg

TODSÜNDEN IM EXIL, PARIS 1933: NAZI-AVANCEN AN KURT WEILL UND PAUL HINDEMITH?

Von Ulrich Fischer

Bereits im Frühsommer 1933 wurden die extremen Schockwellen, die vom 30. Januar 1933, dem Tag der nationalsozialistischen „Machtergreifung“, wie es beschönigend hieß, auch über Kultur und Kunst ausgingen, für ganz Europa mit aller Brutalität deutlich. Dass gerade die Künstler unter dem verhöhrten Künstler Adolf Hitler unmittelbar und sofort zu leiden haben würden, hatte sich bereits seit Anfang der Dreißigerjahre abgezeichnet.

Zwei absolute Hassobjekte der brutalen Machthaber waren die Schöpfer der Dreigroschenoper, Bertolt Brecht und Kurt Weill. „Qualifiziert“ hatten sie sich dafür durch ihr gesamtes Auftreten in der Kulturszene der Weimarer Republik, vor allem in Berlin. Auch nach der persönlichen und politischen Trennung von Kurt Weill und Bertolt Brecht blieb Weill im Focus nazi-stischer Angriffe, zum letzten Mal anlässlich der Triple-Premiere des „Silbersees“ am 18.2.1933 in Leipzig, Erfurt und Magdeburg. Zwar konnte Kurt Weill zwei Tage vor dem Reichstagsbrand in einem Schreiben an den Leiter der Bühnenabteilung seines Musikverlegers der Wiener Universal Edition (UE) Hans Heinsheimer mit Befriedigung feststellen, dass er

wirklich erstaunt (sei), wie günstig sich fast die gesamte Presse bis ins deutschnationale Lager hinein diesmal eingestellt. ... auffallend ist doch, wie positiv sich fast die gesamte Presse zu meiner Musik stellt, wie überall der Fortschritt festgestellt wird und wie zurückhaltend sich sogar Nazi-Blätter äußern.

Vor der Zukunft schien er sich (noch) nicht zur ängstigen:

Ich glaube aber trotz allem, das wir schon im Herbst mit diesem Stück allerhand machen können. Dass es hier so wie jetzt noch lange bleiben kann, glaubt hier niemand.

Heinsheimer hatte die für Weill gefährliche Lage wesentlich realistischer gespürt und sie „seinem“ erfolgreichen Komponisten in einem Schreiben vom 24. Februar 1933 dringlich vor Augen geführt:

Nochmals, lieber Freund, bitte ich Sie herzlich unser Gespräch zu überlegen und die Fragen, wie Film, Übersiedlung nach Paris, Amerikareise, die Einrichtung einfach auf ein Vakuum bei den deutschen Bühnen, Schulen, Radios auf längere Zeit, zu prüfen und in einer neuen unerbittlichen Situation Entscheidungen zu treffen.

Am Morgen nach dem Reichstagsbrand vom 27. Januar 1933 war die „unerbittliche Situation“ nicht mehr zu leugnen. Es war für Weill unausweichlich geworden, sich aus der existentiellen Bedrohung zu retten. Am 28.2.1933 ging er in eine ungewisse Zukunft nach Paris. Geradezu trotzig stürzte er sich in die Arbeit, weniger die des Komponierens, als des Organisierens und Einrichtens in die neue Konstellation. An Heinsheimer, seinen Vertrauten bei der UE, schrieb er am 14. März 1933:

Ich finde es einfach ganz falsch und unhaltbar, dass Sie alle jetzt in Wien sitzen und Trübsal blasen, anstatt das zu machen, was in Ihrer und unsrer aller Lage das einzig mögliche ist: ins Ausland zu gehen und dort alle Möglichkeiten zu untersuchen, um für Ihre Verlagswerke Absatzmärkte zu finden, neue Beziehungen anzuknüpfen, neue Auf-

führungsmöglichkeiten aufzuspüren oder zu schaffen.¹

In einem weiteren Schreiben vom 3. April 1933 an Heinsheimer sprach sich Kurt Weill selber Mut zu, als er formulierte:

In meiner Lage kann ich zunächst für meine Situation in Deutschland nichts anderes tun als abwarten. Diese Wartezeit wäre glänzend ausgenützt, wenn ich dazwischen ein französisches Ballett und einen französisch-englischen Film machen würde. Damit kann man beweisen, dass man nicht auf sie angewiesen ist. Und das ist immer gut. Im Übrigen kann ich nur wiederholen, was Sie mir sagten, als Sie in Leipzig während des Silbersees in der Pause zu mir kamen: „Was kann mir schon passieren!“²

Ja, was konnte schon passieren?

Paul Hindemith, Anfang der Zwanzigerjahre eher ein unpolitischer „Bürgerschreck“, war spätestens ein Kandidat für die schwarze Liste, seit Adolf Hitler in der Kroll-Oper seine mit Marcellus Schiffer als Librettisten geschaffene Oper „Neues vom Tage“ gesehen hatte. Dort musste der Wagner-Verehrer den Anblick einer nackten Dame (die allerdings züchtig mit einem fleischfarbenen Trikot bekleidet war) erleben, die in dem von ihm so geliebten Wagnerschen Stile die deutlichen Vorzüge der Warmwasserversorgung, die an Stelle der Badeöfen getreten war, pries. Das hat er nie vergessen. Diese Oper und ihr musikalischer Schöpfer Hindemith waren für Hitler persönlich und die Nazibewegung der Inbegriff des sogenannten „Kulturbolschewismus“ und der „entarteten Musik“.

Weill und Brecht hatten zu Beginn ihrer Emigrationszeit Glück im Unglück. Denn

ihnen bot sich die Chance, in Paris, dem ersten Exilort Weills, in den Brecht aus dem schweizerischen Carona angereist war, ein neues „gemeinsames Werk“ aus der Taufe zu heben, die *Sieben Todsünden*. Die Gemeinsamkeit des Werkes, der jeweilige Anteil, ist allerdings so klar nicht, wie Stephen Hinton kürzlich wieder nachgewiesen hat.³ Von einem engagierten Librettisten und Ideenlieferanten Brecht ist wenig bis nichts überliefert, zumal sich Brecht während der Entstehungszeit überwiegend nicht in Paris aufhielt.

Finanziert wurde das Werk von einem englischen Mäzen, Edward James, der seit 1931 mit Tilly Losch verheiratet war. Für sie als Solotänzerin in der Hauptrolle kommissionierte er einen kompletten Ballettabend bei *Les Ballets 1933* in Paris, in der Choreographie von George Balanchine, mit nachfolgender Aufführung in London (dort unter dem Titel *Anna Anna*, „Todsünden“ waren dem englischen Publikum wohl nicht zumutbar). Auf dem Programm standen daneben u. a. Werke von Mozart, Schubert, Beethoven und Milhaud. Am Pult des Orchesters stand Maurice Abravanel, einer der engsten künstlerischen und persönlichen Freunde Kurt Weills.

Die Musikszene in Paris hatte Kurt Weill schon Ende 1932 näher kennen gelernt, als er von der Vereinigung zeitgenössischer französischer Komponisten „La Serenade“ dem französischen Publikum mit „Mahagonny“ und „Der Jasager“ mit großem Erfolg vorgestellt wurde. Hier traf er nun auf einen Bekannten aus Berlin, Nicolas Nabokov (oder auch Nabokow, Nabokoff, Naboukoff). 1903 geboren, war er mit seinen Eltern im Zuge der russischen Revolutionswirren nach Westeuropa emigriert. So wie sein Vetter Vladimir Nabokov, der

1 Kurt Weill, Briefwechsel mit der Universal Edition, ausgewählt und herausgegeben von Nils Grosch, Stuttgart/Weimar, 2002, Seite 461.

2 ebenda, Seite 465.

3 Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater, Stages of Reform*, Berkeley/Los Angeles/London, 2012, S. 204 f.; s.a. Münch-Kienast, in *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1, Stücke, S. 316 ff.

später weltberühmt werdende Schöpfer des Lolita-Romans, wurde er Teil der damals etwa 50.000 Menschen umfassenden russischen Emigrantenkolonie in Berlin. Während Vladimir sich seinen Lebensunterhalt durch Tennislektionen an Kulturschaffende verdiente,⁴ setzte Nicolas seine Kompositionsstudien 1922/23 in Berlin fort, und zwar bei Ferruccio Busoni, der damals eine ganze Reihe von vielversprechenden jungen Musikern als Meisterschüler um sich scharte, darunter auch Kurt Weill. David Drew hat Nabokov als Freund Weills apostrophiert.⁵ Ob er es wirklich war, ist fraglich, wenn man berücksichtigt, was hier nachfolgend berichtet wird.

Nicolas Nabokov ging 1923 nach Paris, wie viele andere russische Emigranten, blieb aber in ständigem Kontakt mit der Musik- und Kulturszene in Berlin. Dieser war immerhin so eng, dass er, wie übrigens auch Kurt Weill, im Hause des Harry Graf Kessler ein häufiger, gern gesehener Gast war. Dieser wiederum hatte bei seinen häufigen Besuchen in Paris die Gelegenheit, das Hineinwachsen des jungen russischen Komponisten in die Pariser Musik- und Kulturszene, sowohl der Immigranten, als auch der französischen Intellektuellen, durch häufige Treffen zu verfolgen und darüber in Berlin zu berichten. Allerdings war das Verhältnis Nabokovs zur Avantgarde und den progressiven Kräften in Berlin nicht ganz ungetrübt, denn Kessler berichtete in einem Eintrag vom 23.3.1926, dass Nabokov nach seinem Weggang von Berlin nach Paris

geglaubt (habe), fertig zu sein; und da habe er entdeckt, dass Alles, was (er) machen wollte, schon gemacht worden sei. Das habe ihm einen Stoß versetzt, den er erst nach zwei drei Jahren überwunden habe.⁶

4 Siehe Geza von Cziffra, Kauf Dir einen bunten Luftballon, Erinnerungen an Götter und Halbgötter, München/Berlin, 1975, S. 139.

5 David Drew, Kurt Weill, A Handbook, 1982, S. 21.

6 Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, 8. Bd., 1923–

Kessler kommentiert das so: „Charakteristisch für das Verhältnis von Berlin zu Paris heute in der Musik.“

Paul Hindemith gehörte zwar nicht zum engeren oder weiteren Zirkel um Harry Graf Kessler, dieser war jedoch ein Bewunderer seiner Musik.

Der umtriebige Nabokov war auch in Hindemiths Umgebung kein Unbekannter. Im legendären Berliner Adressbuch Paul Hindemiths⁷ ist er mit seiner Pariser Anschrift vermerkt. Und auch sonst lassen sich vielfältige Kommunikationsstränge und Treffen zwischen den beiden feststellen, die sich als Freunde verstanden, bis in die amerikanische Emigrationszeit Hindemiths hinein.⁸ In einem Brief an Hindemith vom 3.3.1944⁹ schmeichelte er Hindemith so:

Es (ist) so wohl(tu(h)end, einen wirklichen General wie Sie als Freund zu haben denn, nur mit Genialen kann man eigentlich sprechen, sonst haben die meisten Menschen Viehsgehirn.

Viel dicker und anbiedernder geht es wohl nicht. – Jedenfalls war Nabokov in Paris kein Unbekannter, im Gegenteil, er arbeitete mit bedeutenden Theaterleuten und Choreografen zusammen. Ist es verwunderlich, dass der eine oder andere russische Emigrant nicht begeistert war, dass jetzt eine neue, große Welle von Emigranten aus Deutschland nach Paris schwappte und die Konkurrenz- und damit Lebenssituation erheblich verschärfte?

1926, Stuttgart, 2009, S. 760

7 Fischer-Defay/Schaal, Hrsg., Berliner ABC, Das private Adressbuch von Paul Hindemith 1927–1938, Berlin, 1999.

8 vgl. dazu Nicolas Nabokov, Zwei rechte Schuhe im Gepäck, Erinnerungen eines russischen Weltbürgers, München, 1979, Seite 219.

9 eingesehen im Hindemith Institut Frankfurt am Main, mit herzlichem Dank an die ehemalige und jetzige Leitung, Giselher Schubert bzw. Susanne Schaal-Gotthard.

„Es ist das übliche Durcheinander“, schrieb Kurt Weill Ende Mai über die Probenarbeiten am Ballett *Die Sieben Todsünden* an Bertolt Brecht und fügte hinzu:

Natürlich hat sich unter den Anhängern des alten Russenballetts eine kleine Partei gebildet, die unser Ballett zu wenig „Ballett“ findet und nicht genug „reine Choreografie“. Dadurch hat es in den letzten Tagen große Kräche gegeben, und ich habe durchgesetzt, dass ein Mann kaltgestellt worden ist. Balanchine steht zwar zwischen den Parteien, hat aber ausgezeichnet gearbeitet und tatsächlich eine Darstellung gefunden, die zwar sehr künstlerisch, aber doch sehr real ist.¹⁰

Ob es wirklich nur das „übliche Durcheinander“ war? Wer wurde kaltgestellt? Nach ihrer im Streit gescheiterten Zusammenarbeit bei „Mahagonny“ war es wahrlich nicht verwunderlich, dass sich Brecht und Weill nicht mehr verstanden, weder künstlerisch noch persönlich, und diese ihre letzte bühnenwirksame Zusammenarbeit stellte den besten Beweis dafür dar und den Totenschein für ihre gemeinsame Zukunft. Jedenfalls gingen die Streitereien weiter, auch nach der äußerst zwiespältigen Aufnahme von Weill und Brechts *Sieben Todsünden* bei der Premiere am 7. Juli 1933.¹¹ Harry Graf Kessler notierte unter dem 15.6.1933 in seinem Tagebuch: „Weills Ballett hat überhaupt hier sehr enttäuscht“.

Diese abwertende Einschätzung bedarf jedoch der erklärenden Relativierung. Schon bei der Programmgestaltung war ersichtlich, dass *Die Sieben Todsünden* in so gut wie keinem inhaltlichen, strukturellen und ästhetischen Kontext zu den übrigen aufgeführten Werken standen. Da das Werk in deutscher Sprache gesungen wurde, fehlte

es schon an der Textverständlichkeit, ganz abgesehen davon, dass die formale und inhaltliche Gestaltung für das französische Publikum ohne jede Vorbereitung kam. Auch der ästhetische Kontext zur Aufführungstradition von George Balanchine, auf den Weill in dem oben wiedergegebenen anspielt, war offensichtlich zu disparat. Es konnte deshalb keine Überraschung sein, dass die Qualitäten des Werkes bei seiner Uraufführung nicht erkannt wurden.

Lotte Lenya berichtet an Kurt Weill in einem Brief vom 16. Juni 1933 im Zusammenhang mit der geplanten Übernahme des Ballett-abends nach London:

Mit Abravanel haben sie eine Riesenschweine-
nerei gemacht. James hat (auf Stänkereien
der Russen und besonders Naboukoff) einen
englischen Dirigenten für London verpflichtet
und Abravanel abgesagt. Das war gestern
Abend. James sagte es ihm am Mittagstisch,
ich war gerade wegen der Übersetzung da.
Ich sagte James, ich finde es nicht gut, wenn
ein anderer Deine Musik machen würde.
Aber Du weißt ja, wie der ist. Ich rief Abravanel
an und sagte ihm, er solle sich für 5 Tage
krankmelden ... Das hat er heute früh getan
und eine Viertelstunde später war Naboukoff
schon bei ihm und hat ihm beteuert, wie gut
er seinen Dreck macht. Darauf wurde mit
James telefoniert, und jetzt wird es so sein,
dass Abr. Dein Stück, Tänze von Naboukoff
und den Schubert dirigiert, wenn nicht noch
eine andere Schweineerei dazu kommt.¹²

Und so spricht doch einiges dafür, dass es Nicolas Nabokov war, den Kurt Weill „kaltgestellt“ hatte. Die Stimmung war also nicht gut. Zudem schwirrte Paris von Gerüchten, was die Verhältnisse in Deutschland und die sich daraus ergebenden Perspektiven anging. Mittendrin Nicolas Nabokov, der

10 Zitiert nach: Sprich leise, wenn Du Liebe sagst, Der Briefwechsel Kurt Weill-Lotte Lenya, herausgegeben und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke, Köln, 1998, S. 91.

11 Siehe dazu auch GBA 4, S. 498 ff.

12 Sprich leise, wenn Du Liebe sagst, Der Briefwechsel Kurt Weill-Lotte Lenya, herausgegeben und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke, Köln, 1998, S. 5. 93

von Harry Graf Kessler am 13. Juni 1933 zu einem Frühstück eingeladen worden war, in dessen Mittelpunkt auch die politische Lage in Deutschland und ihre Auswirkungen auf die in Paris anwesenden Exilanten stand. Harry Graf Kessler scheint nicht besonders überrascht gewesen zu sein, als ihm Nabokov bei dieser Gelegenheit aufgeregt erzählte,

Hindemith sei vor die Wahl gestellt worden, entweder zu den Nazis überzugehen oder Deutschland zu verlassen. Da das zweite für ihn unmöglich war, habe er sich den Nazis verschreiben müssen und sei dann auch sofort zum Direktor der Hochschule für Musik in Berlin ernannt worden. Auch Kurt Weill seien aus Berlin Angebote gemacht worden, wenn er zu den Nazis übergehen wolle.¹³

Eine unerhörte, absurde Behauptung. Das Tagebuch schweigt sich darüber aus, wie glaubhaft die Nabokovschen „Erzählungen“ Harry Graf Kessler erschienen, ob er Weill – dazu hätte er mehrfach Gelegenheit gehabt – in den Folgetagen darauf ansprach oder nicht. Eine Schlangengrube, anders kann man es wohl nicht bezeichnen, die sich bei diesem Frühstück öffnete. Die politische Dimension der Aussage war natürlich für alle, die von ihr Kenntnis bekamen, höchst brisant, ja bedrohlich. Wem konnte, wem durfte man noch trauen, wer war noch Freund, wer schon Denunziant.

Es können nur persönlicher Rachemotive gewesen sein, die Nabokov zu seiner intriganten Denunziation gegenüber Harry Graf Kessler veranlassten. Denn auch nur der Anschein einer tatsächlichen Konstellation lässt sich nicht verifizieren. Wobei es schon mehr als symptomatisch erscheint, dass Nabokov Hindemith und Weill in einem Atemzug erwähnt, zwei Persönlichkeiten, die zu keiner Zeit und an keinem Ort, innerhalb oder außerhalb Deutschlands, vor oder

nach 1933, wirklich die an sich angemessene persönliche oder künstlerische Beziehung zueinander finden konnten. Vielleicht wären die Persönlichkeitsunterschiede so zu beschreiben: Weill der introvertierte, zurückhaltende und sensible Komponist, Hindemith der Meister der Kommunikation, extrovertiert, zupackender Vollblutmusiker. Der „Schuldige“ für diese freundliche Nichtbeziehung war wohl nicht Paul Hindemith, sondern eher Kurt Weill, der sich möglicherweise in gewisser Weise zurückgesetzt fühlte. Psychologisch betrachtet spricht die knappe Bemerkung Weills in einem Brief an Lenya vom 27. Januar 1930 Bände: „Abends traf ich Hindemiths, die sehr verlegen und von überströmender Herzlichkeit waren.“¹⁴

Objektiv nachprüfbar ist die Falschmeldung über Hindemith, denn von einer Ernennung zum „Direktor der Hochschule für Musik in Berlin“ konnte nicht die Rede sein. Er war, wie schon beschrieben, in den Wochen und Monaten nach dem Reichstagsbrand auf Konzertreisen in Belgien, England und Österreich. Seine Tagebucheintragungen¹⁵ und Briefe lassen irgendwelche Avancen der Nazis nicht erkennen. Im Gegenteil, in einem Brief an seine Frau geißelt er das Verhalten von Wilhelm Backhaus, dem damaligen deutschen Pianistenstar, der

plötzlich aus Amerika und dort William Bachhaus geheißen habend auftaucht und auf seinen Klavierabendplakaten mitteilt: „Auf besonderen Wunsch des Herrn Reichkanzlers. Der Herr Reichkanzlers hat sein Erscheinen zugesagt.“ Leibhautundharnpoet.

Aber ganz sicher war sich Hindemith in der Einschätzung der entstandenen Lage

14 Lys Symonette/Kim Kowalke (Hrsg.), Sprich leise, wenn Du Liebe sagst, Der Briefwechsel Kurt Weill/Lotta Lenya, Köln, 1988, S. 69 f.

15 eingesehen im Hindemiths Institut, Frankfurt am Main, mit Herzlichen Dank an deren ehemaligen und jetzigen Leiter, Giselher Schubert bzw. Susanne Schaal-Gotthard.

13 Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, 9. Bd., 1926-1937, Stuttgart, 2010, S. 584.

nicht. Seine Werke wurden weiter, wenn auch deutlich weniger, aufgeführt. Eine neue Situation entstand, als es um den Versuch ging, Hindemiths neue Oper „Mathis der Maler“, die vom Sujet her an sich in die neue Zeit passte, in Nazideutschland aufzuführen. In seiner berüchtigten Berliner Sportpalast-Rede am 7.12.1934 polemisierte Goebbels:

Das ist es ja, dass Gelegenheit nicht nur Diebe, sondern auch atonale Musiker macht, die, um der Sensation zu dienen und dem Zeitgeist nahezu bleiben, nackte Frauen auf der Bühne in obszönsten und kitschig-gemeinsten Szenen im Bade auftreten lassen und sie dabei zur Verschrottung eines feigen Geschlechts, das zu schwach ist, sich dagegen aufzulehnen, mit den misstönenden Dissonanzen einer musikalischen Nichtskönnerei umgeben.¹⁶

Damit war nichts anderes als Hindemiths *Neues vom Tage* gemeint. Und so einem sollte einer der wichtigsten Posten im musikalischen Leben des damaligen Deutschlands anvertraut werden? Abwegig, zumal Hindemith Ende Mai zugetragen wurde, dass seine Rückkehr zur Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule unerwünscht sei.¹⁷

Die angeblich Kurt Weill gemachten Angebote sind nach dem dargestellten Zeitpanorama ebenfalls dem Bereich der böswilligen Unterstellung zuzuordnen. Kurze Zeit nach der Uraufführung der „Sieben Todsünden“ am 7.6.1933 wurde Kurt Weill ein Brief der Universal Edition genau von diesem Tage zugestellt, der an geschäftstüchtiger Boshaftigkeit kaum zu überbieten ist:

16 Zitiert nach Giseler Schubert in Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band I, 7 – 1, Erster Teil, Mainz, 2003, S. XXV.

17 Paul Hindemith, *Das private Logbuch, Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friederike Becker und Giseler Schubert, Mainz/München, 1995, Seite 119, Fußn. 407.

Wir hätten es sehr begrüßt, wenn Sie trotz Ihrer jetzigen Situation, die sich hoffentlich immer mehr bessern wird, dem Verlag, der die ganze Zeit sich mit seiner vollen Kraft für Sie eingesetzt hat, mit Rücksicht auf die gegenwärtige Lage in Deutschland entgegenkommen und für die nächsten Monate den Vertrag auch ohne monatliche Zahlungen aufrechterhalten wollen.

In einem P.S. heißt es dann fast schon zynisch: „Wir freuen uns, von anderer Seite zu hören, dass das Werk [*Die Sieben Todsünden*, UF] den größten Erfolg des Abends hatte und möchten dieses Ballett noch in den Rahmen unseres Vertrages, bevor wir eine Pause eintreten lassen, einfügen.“¹⁸

„Daraufhin“, so Symonette/Kowalke,¹⁹ „erlitt Weill einen schweren Anfall von Psoriasis und entschloss sich – völlig erschöpft, am Rande eines Nervenzusammenbruchs –, in Italien Ferien zu machen.“

Nur daraufhin? Vielleicht war es nicht nur dieser Brief, nicht nur die Frustration über die unbefriedigende Zusammenarbeit mit Brecht und Neher, sondern auch und nicht zuletzt die Intrige Nabokovs, die hier in einer unheiligen Allianz ihr lebensgefährliches Unwesen trieb. Und doch und trotz alledem. Kim H. Kowalke hat Recht, wenn er schreibt, Weills Musik zu den *Sieben Todsünden* sei „the crowning masterpiece of his European Career“.²⁰ ¶

Ulrich Fischer ist Rechtsanwalt in Frankfurt am Main. info@ulrichfischer.de

18 Kurt Weill, Briefwechsel mit der Universal Edition, Ausgewählt und herausgegeben von Nils Grosch, Stuttgart/Weimar, 2002, S. 470 f.

19 Sprich leise, wenn Du Liebe sagst, Der Briefwechsel Kurt Weill – Lotte Lenya, hrsg. und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke, Köln, 1998, S. 92.

20 zitiert nach Ronald K. Shull, *The Genesis of Die Sieben Todsünden*, in Kim H. Kowalke (Herausgeber), *Auch New Orpheus, Essays on Kurt Weill*, New Haven/London, 1986, S. 203.

BRECHT

Das gesamte Programm
jetzt unter
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11
86152 Augsburg
Telefon 0821-518804
Fax 0821-39136
post@buchhandlung-am-obstmarkt.de
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de

CAROLA NEHER (1900–1942)

Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München 15. Nov. 2013 – 23. Feb. 2014

Auf Anregung von Memorial Deutschland e.V. hat die Stadt München eine Straße nach Carola Neher benannt. Eine Ausstellung im Deutschen Theatermuseum erinnert an die frapperende Schauspielerin.

Carola Neher wurde am 3.11.1900 in München geboren. Nach Engagements an den Münchner Kammerspielen und in Baden-Baden feierte sie große Erfolge an den Bühnen in Breslau, Berlin und Wien. Sowohl ihr erster Mann, der Dichter Klabund, als auch Bertolt Brecht schrieben für sie Rollen, die sie in ganz Deutschland bekannt machten. Ihre Ausstrahlung ist immer noch zu spüren in den „Mysterien eines Frisiersalons“ (1922) und dem „Dreigroschenoper“-Film von 1930/31.

Brecht hat für sie zwei Gedichte geschrieben, „Rat an die Schauspielerin C.N.“ und „Das Waschen“. Ihre Bedeutung für Brecht drückt sich auch darin aus, dass ihr Name in sechzehn Bänden der GBA steht. Biografien über sie (und Klabund) gibt es u.a. von Matthias Wegner und Guido von Kaulla.

Wegen ihrer politischen Opposition gegen das Hitler-Regime emigrierte sie 1933 über Wien und Prag nach Moskau, zusammen mit ihrem zweiten Ehemann Anatol Becker. Dort wurde sie wegen angeblich trotzkistischer Tätigkeiten verhaftet und 1937 zu 10 Jahren Lagerhaft verurteilt. 1942

verstarb sie im Gefängnis von Sol-Ilezk an Typhus.

Die Ausstellung zeigt rund 80 Fotografien aus dem Familienbesitz, ergänzt von ausgewählter Grafik des (nicht verwandten) Caspar Neher aus dem Österreichischen Theatermuseum, ihre Kostüme in den Produktionen *Der Kreidekreis* von Klabund 1925 und *Die Dreigroschenoper* von Brecht (Rolle: Polly) 1929, ihre Originalstücktexte zu Theaterproduktionen, mit Widmungen Klabunds und Ödön von Horváths sowie persönliche Memorabilien wie ihr eigenes Reisegrammophon, Schellackplatten, Theaterkritiken und ihre gesammelten Mode-Fotografien.

In der Ausstellung ist auch die Dokumentation besonderer Lebenssituationen zu finden: die Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft, die ihr eine Rückkehr nach Deutschland unmöglich machte, die Geburt ihres Sohnes Georg Becker in Moskau, die Bedingungen der Haft in zahlreichen sowjetischen Gefängnissen und die spätere Rehabilitation durch den obersten sowjetischen Militärgerichtshof.

Darüber hinaus zeigt die Ausstellung die künstlerische Würdigung von Carola Neher in den Nachkriegsjahren. Hinweise zu Veranstaltungsprogramm und Führungen auf www.deutschestheatermuseum.de.

Öffnungszeiten: Dienstag–Sonntag 10–16 Uhr (am 24., 25. und 31.12. geschlossen; am 1. und 6.1. geöffnet). Kontakt: Deutsches Theatermuseum, Galeriestr. 4a (Hofgartenarkaden), 80539 München ☎



BERTOLT BRECHT, *IN THE JUNGLE OF CITIES*, IN LONDON

Über die Inszenierung des Split Moon Theatre im Arcola Theatre, London, haben wir zwei unterschiedlich akzentuierte Besprechungen erhalten. Wir bringen beide und entschuldigen uns bei den Autoren für einige Kürzungen. (mf)

A Revelation

Von Tom Kuhn

This very early play of Brecht's is almost notorious for its impenetrability. It is a brave company and a brave director who will take it on ... Split Moon and Peter Sturm have done so triumphantly. Set in the mythologised wilderness of the modern city (which Brecht often called 'Chicago', although he as often meant 'Berlin' or 'some bleak anywhere') it tells the story – no, that's not right: it sketches, in scenes of a heightened, almost surreal intensity, the *situation* of two men in inexplicable, existential, mortal combat: George Garga, a humble employee at Mayne's lending library, and the mysterious Shlink, a Malay entrepreneur in the lumber trade.

At this early stage in his creative life, Brecht is not really on to a social analysis of capitalism, but he is revealed here as a theorist of the struggle, even before he had any notion of what that struggle might precisely be. The play is full of the talk of white and brown and yellow, and of thick and thin skins, all brilliantly set against one another in Sturm's production, and painfully suggestive of the extreme fragility of identity in the metropolis. Garga (Joseph Arkley) has some of the nervous cynical energy of a young David Bowie. Shlink (Jeffrey Kisson, a great actor with a wealth of experience with the Glasgow Citizen's, Peter Brook, the RSC) is a wonderful existence, at once both porous



Probenfoto mit Joseph Arkley als George Garga und Jeffrey Kisson als Shlink

and threatening. The multi-ethnic cast are skilfully deployed to suggest waves of migrants, each as marginalised and alienated as the other. Even the smaller parts are often beautifully realised. Especially worthy of mention: Worm (Jurgen Schwarz) and the young black MC (Joseph Adalokun) who calls out the 'rounds' of this boxing match of a play with carefully timed and knowing glee. Brecht's characters don't so much exchange meaningful dialogue, as indulge wonderful Whitmanesque monologues and throw Pinter-like fragments at one another (my favourite: 'Do you still know your catechism, Jane? – 'Things are getting worse, things are getting worse, things are getting worse.').

After the show, the director told me how hard it had been to persuade his actors to cast off their notions of psychological motivation (legacy of their drama school training). But, he declared, the more Shake-

spare they had done, the better they could play Brecht. Whatever he has done with them, they seem now able to inhabit the language (Gerhard Nellhaus's sometimes irritating, but often radiantly lyrical version) with an uninhibited gusto. Throughout the play the floor remains littered with the torn up pages of the old culture, the ruined books of the lending library (one imagines: Upton Sinclair, Kipling, Rimbaud, Schiller ...), the library where Shlink first throws down his challenge to the young Garga, and a ghostly metaphor of the real library in Augsburg where Brecht's extraordinary literary career had its beginnings.

This play reminds us of the radicalism and brilliance of Brecht. The production is a revelation. Go and see it while you can.

Tom Kuhn ist Fellow des St Hugh's College, Oxford.

A Production of Two Halves

Von David Barnett

It is no great surprise to find that *In the Jungle of Cities* is rarely staged in the UK. Yet British audiences have had two opportunities to experience the play recently. In May 2013, playwright Mark Ravenhill curated a radio version for the BBC, and in September it was staged in London at the Arcola Theatre. The main playing area was surrounded on three sides by seating, thus allowing for a closer relationship between actors and audience, and a raised section provided an extra location for scenes that required a more intimate space.

This was a production in two halves, divided by an interval after the sixth scene. A man dressed as an MC at a boxing match announced each scene's title as a way of emphasizing the pugilistic nature of the play. As it happened, this was also a production of two halves. The first offered a fairly un-

differentiated presentation of the characters and the action. Its flatness was unable to evoke the very peculiar texture of the play, its jarring events and unexpected dialogue. As a result of this and other failures to note the very oddness of the text, the scenes passed by without much contour or definition. By the end of the first half, the production was hardly exhibiting just how strange the play is, despite the obvious commitment of the cast.

The second half betrayed more directorial input. By the penultimate scene, the actors had got a far better sense of how to change mood and tempo, and lend their performances the jaggedness missing elsewhere. Ultimately, this was a disappointing production but one that can be mitigated, at least in part, by the vagaries of the British theatre system. Public subsidy is minimal in UK theatre, and, in the post-show discussion, director Peter Sturm noted that he only had three weeks to rehearse the difficult play. He also acknowledged that British actors are mainly trained to apprehend character through psychology, and so he also had to introduce his cast to ways of working that involved alternative methods. It is perhaps questionable as to whether a director should approach a play of this complexity and sheer strangeness with such a short rehearsal period at his disposal, but the result was perhaps a valiant failure. The actors did not lack energy and, in the second half, the director did not lack ideas; the central problem was one of preparation time.

PS Having spoken to friends who saw the production later in its run, I have heard many good things about the production. These responses suggest that the extended experience of performing the play has indeed afforded the cast the time required to refine and hone the work undertaken during rehearsal with many welcome results. ♣

David Barnett ist Reader in Drama an der University of Sussex.

DER KOMPONIST HANS-DIETER HOSALLA IM BRECHT-BRECHT-ARCHIV

Von Martin Wolf



Hans-Dieter Hosalla (Foto: Vera Tenschert)

Der Beginn der Brotschlacht aus „Der Brotladen“ (1967).

Der Name des Komponisten Hans-Dieter Hosalla ist inzwischen wohl nur noch Brecht-ForscherInnen ein Begriff – und doch würden sich die vermutlich irren, die behaupteten, sie hätten noch nie etwas von ihm gehört. In verschiedenen Medien, vom Hörspiel über den Kino- und Fernsehfilm bis zum Sprech- und Tanztheater und in den verschiedensten Genres, quasi vom Kindermärchen bis zum Ballett, sind Hosalla-Musiken zu finden.

Hans-Dieter Hosalla wurde am 8.12.1919 in Erfurt geboren. Nach seiner Ausbildung in den Fächern Klavier, Dirigieren und Theorie am Thüringischen Landeskonservatorium zu Erfurt, die vom Krieg

unterbrochen wurde, bzw. an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar, arbeitete er zunächst am Landestheater Meiningen. 1953 ging er als musikalischer Leiter der Abteilung Neuer Künstlerischer Tanz an die neugegründete Fachschule für künstlerischen Tanz in Berlin (heute Staatliche Ballettschule und Schule für Artistik). Hier wurde wohl Paul Dessau auf ihn aufmerksam und nahm ihn als Meisterschüler auf. Vom September 1956 bis zu seiner Verrentung 1984 war Hosalla am Berliner Ensemble als musikalischer Leiter tätig, und naturgemäß besteht sein Werk zu einem großen Teil aus Vertonungen von Brecht-Stücken und Liedern: Seine Musik zu *Der aufhaltsame Aufstieg des*

Arturo Ui (1958/1959) – eine überdrehte Jahrmarktsmusik mit jazziger Rhythmik und Instrumentierung – gehörte zu seinen ersten großen Erfolgen. Für Bessons Inszenierung von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* schrieb Hosalla den Strohhütten sakral anmutende Chöre im Marschrhythmus mit Banjobegleitung (1961), in der 1968er Fassung ergänzt durch weitere Chöre und Sprechchöre. Ganz ähnlich ging er bei der Musik zu *Der Brotladen* (1967) vor. Darüber hinaus schrieb er Musiken zu *Das Leben Eduards des Zweiten von England* (1959, bzw. 1974) und vertonte die Lieder daraus, wie auch die aus *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher* (1972, bzw. 1981) und eine Vielzahl weiterer, etwa die *Keuschheitsballade in Dur* aus der *Kleinbürgerhochzeit*, *Die Ballade von der Hanna Cash* oder *Die Legende von der Dirne Evlyn Roe*.

Zusammen mit Wolfgang Pintzka arbeitete Hosalla bei dessen Inszenierung von *Furcht und Elend des Dritten Reichs* (*Det var engang – ?*) am Nationaltheatret Oslo (1980). Außer Texten von Bertolt Brecht vertonte Hosalla auch Bühnenwerke und Lieder von u.a. Sean O'Casey, Volker Braun, Helmut Baierl und Peter Hacks und schrieb zwei Ballette *Der eingebildete Kranke* (nach Molière, 1963) und *Bernarda Albas Haus* (nach Lorca, 1974). Es würde zu weit führen, das Werk des Film- und Hörspielkomponisten Hosalla hier auch nur zu skizzieren: Erwähnenswert ist sicher die Musik zum Fernsehfilm *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* (Peter Palitzsch, BRD 1967).

Hans-Dieter Hosalla starb am 18.8.1995 in Berlin. Der Nachlass wurde im Oktober 2010, nach dem Tod seiner Frau Gisela, die ebenfalls am Berliner Ensemble arbeitete, der Akademie der Künste übergeben. Er ist unlängst ergänzt worden durch Werke Hosallas aus dem Archiv des Berliner Ensembles. Im Hans-Dieter-Hosalla-Archiv

befinden sich, neben Partituren, Stimmen und Entwürfen zu den eben erwähnten Stücken, Filmen und Liedern und vielen weiteren, u.a.:

- Korrespondenz, u.a. mit Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth,
- Privat- und Arbeitsfotos,
- Auszeichnungen,
- Arbeits- und Aufführungsverträge, u.a. mit dem BE.

Im Bestand Audiovisuelle Medien des Bertolt-Brecht-Archivs befinden sich außerdem u.a.:

- ein Mitschnitt von einer Probe zu *Der Brotladen* (MC),
- Arbeitsbänder u.a. zu *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Das Leben Eduards des Zweiten von England*, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, *Turandot* (MCs/Tonband),
- ein Umschnitt der Platte *Lieder, Chöre, Musiken zu Aufführungen des Berliner Ensembles* (MC).

Die Möglichkeit, den Komponisten Hans-Dieter Hosalla zu entdecken, gibt es jetzt im Bertolt-Brecht-Archiv. ¶

Martin Wolf hat den Nachlass Hosalla für das Bertolt-Brecht-Archiv erfasst.

Die Bibliografie „Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs“ erscheint wieder in Heft 2/2014.

Dr. Stefan Kiefer
Ihre Stimme
für Augsburg.



**ZORN UND UNZUFRIEDENHEIT ALLEIN
GENÜGEN NICHT, SO ETWAS
MUSS PRAKTISCHE FOLGEN HABEN.**

Bertolt Brecht

Stadtrats- und Oberbürgermeisterwahl
**16.
März
2014**

**MEHR EHRlichkeit.
MEHR OFFENHEIT.
MEHR AUGSBURG.**

www.dr-stefan-kiefer.de



SPD Augsburg

www.spd-augsburg.de

UND DORT IM LICHT STEHT BERT BRECHT: REIN. SACHLICH. BÖSE.

Die Schätze der Brechtsammlung der
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

TEIL 2

04.02.
28.02.
2014

Ausstellung der Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg anlässlich des Brechtfestivals 2014. Mit bedeutenden Exponaten aus Brechts Schaffenszeit ab 1924.

Ausstellungskonzeption:
Dr. Helmut Gier
PD Dr. Jürgen Hillesheim

Die Ausstellung ist zu sehen vom 4. bis 28. Februar 2014 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

Brecht | Foto: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg



Stadt
Augsburg



Stadtparkasse
Augsburg