

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

22. JAHRGANG
HEFT 1/2015



NEUES AUS BUCKOW ÜBER COURAGE, SCHACH, ELEGIEN (FOTO)
HANNAH ARENDT UND UWE JOHNSON DISKUTIEREN BRECHT
LUCCHESI UND HAUFF ÜBER NEUERSCHEINUNGEN
FESTIVAL AUGSBURG: „BRECHT UND EXIL“

Wibner



BRECHT FESTIVAL AUGSBURG

**30.1.
BIS 10.2.15**

**30.1. / 19 UHR / FESTIVALERÖFFNUNG MIT THOMAS THIEME *UND BRECHTS
LEBEN DES GALILEI* / Theater Großes Haus/Foyer**

31.1. BIS 6.2. / JEWEILS 17 UHR / Vortragsreihe: Brecht im Exil / BrechtHaus

**31.1. / 11 UHR / MATINEE: EIN WELTSTAR STÖSST ZUM BRECHT-TEAM /
Sparkassen-Planetarium**

1.2. / 19 UHR / DER GROSSE ABEND ZU BRECHT IM EXIL / Theater Großes Haus

2.2. / 20 UHR / DAS EXILKABARETT / Hoffmannkeller

**2. BIS 5.2. / 19.30 UHR / EXIL HEUTE: POLITISCHE PODIUMSDISKUSSION
UND LESEREIHE MIT EXILSCHRIFTSTELLERN / Theater Foyer**

8.2. / 11 UND 19.30 UHR / BRECHTS KRIEGSFIBEL / brechtbühne

**9./10.2. / 19.30 UHR / GASTSPIEL: BERLINER ENSEMBLE *MUTTER
COURAGE UND IHRE KINDER* / Theater Großes Haus**

Viele weitere Veranstaltungen und alle Informationen unter www.brechtfestival.de,
www.facebook.de/brechtfestival und www.twitter.com/brechtfestivalA, #brechtfestival

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

STALIN

Hannah Arendt und Uwe Johnson diskutieren Brecht	3
<i>Sven Hamuschek</i>	

BRECHT INTERNATIONAL

Ein unvergeßlicher Samstag	10
<i>Johannes Edfelt</i>	
Johannes Edfelts Begegnungen mit Brecht	12
<i>Hans Peter Neureuter</i>	
Brechtfestival 2015: „Exil“	14
<i>Alexandra Pelzl</i>	
Brecht-Haus in Santa Monica im Umriss erhalten.	16
<i>Ehrhard Bahr</i>	
„Die mögliche Aktualität von Brecht“.	43
Ein Bericht über das II. Internationale Treffen in Argentinien	
<i>Laura Brauer</i>	

BUCKOW

Die „COURAGE“ im Deutschen Theater – Weichenstellung fürs Berliner Ensemble	18
<i>Boris Klein</i>	
Brechts Schachtheorie: eine Denunziation als Apfelscherz?	21
<i>Bernd-Peter Lange</i>	
„Leben in Beschlag“: An Investigation into the <i>Buckower Elegien</i>	23
<i>Tom Kuhn</i>	

REZENSIONEN

Brechts Weihnachtsgeschichte illustriert	22
Eine wichtige Studie über den <i>Jasager</i>	25
<i>Bernadette Cronin</i>	
Brecht-Biografie auf Chinesisch	33
„Einiges über Mich“: Brechts Notizbücher 1920.	31
<i>Dirk Heißerer</i>	
Blühende britische Brechtwelt	35
„Ich bin völlig erschöpft durch diese Hundearbeit“.	37
Neuerscheinungen zu Hanns Eisler	
<i>Joachim Lucchesi</i>	
Stephen Hinton: Weill's Musical Theater	40
<i>Andreas Hauff</i>	

DER AUGSBURGER

Brechts Schule feiert Jubiläum	27
<i>Michael Friedrichs</i>	
<i>Hans im Glück</i> am Berliner Ensemble.	28
<i>Michael Friedrichs</i>	

KLEINIGKEIT

„mit den Fingernägeln auskratzen“: Eine Ergänzung	34
<i>Dirk Heißerer</i>	
Brecht-Tage Berlin 9.-13. Februar 2015	42

BRECHT-ARCHIV

Die Gastspiele des Berliner Ensembles im Spiegel der internationalen Presse	47
<i>Julia Hartung</i>	

Es sind vielleicht nur die älteren unserer Leserinnen und Leser, die die glühende Verehrung und die schroffe Kritik von Hannah Arendt an Brecht kennen. Sven Hanuschek ergänzt diese Diskussion, bei der es wesentlich um die Stalinfrage geht, um einen wenig bekannten Aspekt: Er versucht, den Dialog zwischen Hannah Arendt und Uwe Johnson zu rekonstruieren und kommt zu dem Ergebnis, dass Arendt – die Werk und Leben Brechts in der DDR nur sehr fragmentarisch kennen konnte – ihre Position in einigen Punkten revidiert zu haben scheint.

Daran schließt ein Schlaglicht aus dem Alltag von Brecht und Johannes Edfelt in Schweden an, das wir Hans Peter Neureuter verdanken: ein engagierter, aber vergeblicher Versuch, zwei Flüchtlinge zu retten. Flüchtlinge sind auch ein Kernthema beim kommenden Augsburgs Brecht-Festival (30.1.-10.2.) zum Thema Asyl – Brechts unfreiwilliger Auslandsaufenthalt, der länger dauerte, als er 1933 erwartete, steht im Zentrum einer Vielzahl von Veranstaltungen. Von Brechts Domizil im amerikanischen Santa Monica gibt uns Ehrhard Bahr Nachricht: Das Haus ist verkauft und wurde durch einen modernen Neubau ergänzt, aber in seinem Charakter erhalten geblieben. Den neuen Pool hätte Brecht nicht gemocht, wird vermutet.

Einen besonderen kleinen Schwerpunkt dieses Heftes bildet Brechts Rückzugsort Buckow: mit einem Renovierungsbericht, einem Schach-Artikel und einer Buchrezension, die uns aus Oxford erreichte. Und es gibt noch mehr wichtige neue Bücher, über die unsere eifrigen Rezensenten Lesenswertes schreiben.

Lesen Sie wohl!

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

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

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (mf)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heiße, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

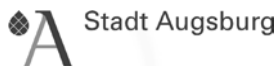
Ehrhard Bahr, Laura Brauer, Bernadette Cronin, Johannes Edfelt, Michael Friedrichs, Sven Hanuschek, Julia Hartung, Andreas Hauff, Dirk Heiße, Boris Klein, Tom Kuhn, Bernd-Peter Lange, Joachim Lucchesi, Hans Peter Neureuter, Alexandra Pelz

Titelbild:

Buckow, Ausblick auf den See (Foto: Margret Brademann)

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.

„Den Streit wegen Brecht, den hatten wir schon 1968“

HANNAH ARENDT UND UWE JOHNSON DISKUTIEREN BRECHT

Sven Hanuschek

Im Folgenden geht es um die Rekonstruktion eines Konflikts, über den wir im Kern zuerst einmal nichts wissen: Hannah Arendt hat sich kritisch über Brecht in seinen DDR-Jahren geäußert, und Uwe Johnson hat ihr widersprochen, in der Frühzeit beider Freundschaft. Die Auseinandersetzung scheint vor allem mündlich stattgefunden zu haben und bietet einer Rekapitulierung daher einigen Widerstand. Ich kann im engen Rahmen dieses Hefts die Argumentation nur skizzieren; Arendts Argumente liegen offen und nachlesbar auf dem Tisch, Johnsons Widerrede nicht in gleicher Weise, sie werde ich also zu rekonstruieren versuchen. Den titelgebenden Satz¹ schrieb Johnson im Nachruf auf Hannah Arendt, der sozusagen einzige belastbare Satz zum Thema in der vorbildlichen Edition des Briefwechsels.

Voraussetzungen I

Arendts Argumente haben Gewicht, weil die Philosophin, die ihr Fach eher in der politischen Theorie als in der Philosophie gesehen hat, eine begeisterte Leserin Brechts war, und sie hat sich in einem politisch sensiblen Moment entschieden öffentlich für Brecht eingesetzt: 1948 hat sie den Band *Selected Poems* in der amerikanischen Zeitschrift *The Kenyon Review* besprochen. Ihre Rezension greift in die höchsten Register, sie verortet Brecht in der Frühen Moderne und findet wenige Autoren, die sich ihm an die Seite stellen ließen: Kafka und Broch, Joyce und Proust.² Sie rühmt die zynische, radikal

diesseitige Philosophie von Brechts Frühwerk; leise Kritik klingt nur darin an, dass auch er phasenweise empfänglich gewesen sei für „propaganda slogans“, seine Gedichte seien allerdings schlecht geschrieben, wenn er nicht ganz an deren Wahrheit glaube.³ Sie wirbt für ihn als zornigen Künstler, der gegen die Geschichte aufbegehrt; Brecht empöre nicht so sehr Armut, Unterdrückung und Ausbeutung, sondern „die Tatsache, daß die Armen, Unterdrückten und Ausgebeuteten nie zu Worte gekommen sind“.⁴ Auch die *Maßnahme* verteidigt Arendt, das Stück offenbare gerade das, was der Parteiapparat geheimhalten wollte – die Gering-schätzung des Einzelnen.⁵

Ihr Essay war ein politischer Akt, weil Brecht ein Jahr zuvor vor dem Komitee für Unamerikanische Aktivitäten aussagen musste und danach fluchtartig nach Europa, nach Zürich zunächst, zurückgekehrt war; es war das Amerika der McCarthy-Ära, der paranoiden Kommunistenhatz. Neben dieser markanter Verteidigung finden sich immer wieder Passagen, die zeigen, welch prominenten Platz Brecht in ihrem persönlichen, ja privaten Kanon eingenommen hat; *Vita activa* beginnt mit dem Auszug eines frühen *Baal*-Gedichts, zu Beginn des Eichmann-Buchs stehen Brecht-Gedichtzeilen, und den plötzlichen Herztod ihres Mannes Heinrich Blücher 1970 vermerkt sie in ihrem Denktagebuch

Poetry of Bertolt Brecht. In: Barbara Hahn, Marie Luise Knott (Hg.): Hannah Arendt – Von den Dichtern erwarten wir Wahrheit. Berlin 2007, S. 225–233, hier S. 225.

3 Dies., S. 232f.

4 Arendt zit. n. Marie Luise Knott: Bertolt Brecht. In: Hahn/Knott (Hg.): Arendt, S. 140–145, hier S. 143.

5 Dies., S. 141.

1 Hannah Arendt – Uwe Johnson. Der Briefwechsel. 1967–1975. Hg. von Eberhard Fahlke und Thomas Wild. Frankfurt am Main 2004, S. 163.

2 Hannah Arendt: Beyond Personal Frustration. The

mit drei Zeilen aus der frühen *Ballade vom Mazeppa*. Mitte der sechziger Jahre schrieb sie aber ein kritisches Brecht-Porträt,⁶ 1971 erschien es als Buch zusammen mit dem Essay über Walter Benjamin in Deutschland. Ihre Kritik kommt nicht ohne die Prägekraft Brechts aus, der Titel des Buchs – *Men in Dark Times* bzw. *Menschen in finsternen Zeiten* – ist natürlich eine Anspielung auf das Gedicht *An die Nachgeborenen*. In einer ausführlichen Darstellung auch der Person Brechts, der Genialität seiner frühen Werke konstatiert Arendt hier, das Schlimmste, was einem Dichter geschehen könne, sei es, „daß er aufhört, ein Dichter zu sein; und gerade dies ist Brecht in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens geschehen.“ Unter den wenigen, auch postum veröffentlichten Gedichten finde sich „kaum ein wirklich ganz gelungenes, geschweige denn ein großes Gedicht“.⁷ Als Ausnahme zählt sie das Gedicht auf den Aufstand von 1953, *Die Lösung*, in dem Brecht vorgeschlagen hatte, die Regierung solle doch das Volk auflösen und sich ein anderes wählen. Das „Aussetzen der Begabung, [...] eben der höchsten“ (BB, 71), sei nicht zu bestreiten. Schwächen sieht sie auch schon in den ersten Jahren der Emigration, in Gedichten wie dem *Begräbnis des Hetzers im Zinksarg*, in dem er wirklichkeitsfremde materialistische Klischees gedroschen habe, ohne wahrzunehmen, dass die Hetze keineswegs in erster Linie den Arbeitern, sondern den Juden gegolten habe. Allerdings habe sich seine Produktion zumal in den Exiljahren in den USA wieder belebt, sie denke etwa an *Leben des Galilei*, das sie in der ersten Insze-

nierung mit Charles Laughton in den USA und zehn Jahre später in Ostberlin gesehen habe, „wo jede Zeile wie eine offene Kriegserklärung an das Regime klang und als solche verstanden wurde“. Aber „alle Stücke, die er in Ostberlin auf die Bühne brachte, [sind] außerhalb Deutschlands geschrieben worden“ (BB, 103). Seine Schwierigkeiten hätten begonnen, sobald er sich der Wirklichkeit des politischen Engagements ausgesetzt habe; er habe „sich in der Wirklichkeit des eigentlich Politischen nie ganz ausgekannt, trotz aller scharfen Intelligenz und hintergründigen Klugheit“ (BB, 104).

Das Stalin-Lob ist der zweite Vorwurf, den Arendt Brecht macht, sie ergeht sich hier, im deutschen Text, eher in Andeutungen, ohne ausdrücklich Gedichte zu nennen; dass er während der Moskauer Prozesse wohl nur nach außen linientreu blieb (während ihr Mann Heinrich Blücher sich da von der kommunistischen Bewegung abgewandt hatte), sieht sie Brecht nach, es ist ihr klar, dass er nie der Partei beigetreten ist; dass er sich dem stalinistischen Alltag der DDR ausgesetzt hat, sieht sie als einen Fehler an, der den Irrtum der frühen Bekehrung zum Kommunismus weit übersteige.

Arendts Brecht-Essay hat in den USA wie in Deutschland Kontroversen hervorgerufen, die vor allem Brechts Verhältnis zu Stalin anders beleuchteten; in der deutschen Buchausgabe hat Arendt eine Fußnote eingefügt, man lese mit Vergnügen, dass Brecht offenbar doch Zweifel hatte und marxistische Theoretiker mit „Pfaffen“ verglichen habe, gegen die er einen „von der Großmutter her ererbten Haß“ hege; und es gebe neuerdings ein „interessantes Zeugnis von Brechts verzweifelten Versuchen, sich mit Stalins Herrschaft abzufinden: ein eigenartiges Bändchen mit hauptsächlich aus den dreißiger Jahren stammenden Aphorismen, die nach Brechts Tod unter seinen Papieren gefunden wurden. Uwe Johnson hat es herausgegeben und 1965 unter dem Titel

6 Zunächst 1966 im *New Yorker*, dann 1968 in dem Band *Men in Dark Times* erschienen, 1969 als deutscher Vortrag vom BR gesendet und im *Merkur* veröffentlicht; vollständige (und in Teilen kommentierte) deutsche Ausgabe von *Menschen in finsternen Zeiten* erst 1989.

7 Hannah Arendt: Bertolt Brecht. In: H. A.: Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays. München ²1986 [zuerst 1971], S.63–107, hier S.69; künftig: BB.

Me-ti, Buch der Wendungen veröffentlicht“.⁸

Voraussetzungen II

Uwe Johnsons Verhältnis zu Brecht ist noch inniger als das Hannah Arendts, Verweise, Zitate, Auseinandersetzungen durchziehen das vollständige Werk von einem Schulaufsatz⁹ bis hin zum Hauptwerk *Jahrestage*. Arendt kannte er flüchtig von einer Lesung im Goethe House im Mai 1965,¹⁰ sie waren sozusagen Nachbarn am Riverside Drive von 1966 bis 68; diese Jahre waren die Inkubationszeit für die *Jahrestage*.

Das ganze Spektrum der Bedeutung, die Brechts Werk für Johnson hatte, kann hier unmöglich vorgestellt werden, Erdmut Wizisla hat den Versuch einer solchen Skizze unternommen und aus der Sicht des Brecht-Archivs die Professionalität von Johnsons Edition von Brechts *Me-ti. Buch der Wendungen* bestätigt.¹¹ Das Werk Johnsons ist durchtränkt von Zitaten, Anspielungen, Kommentaren von, auf, über Brecht. Hervorhebenswert ist, dass Johnson überlegt hat, eine Brecht-Biographie zu schreiben; das Unternehmen scheiterte nicht an ihm, sondern an Helene Weigel, die schon einen anderen Biographen vorgesehen hatte.¹² Johnson besaß nicht nur einen reichhaltigen Bestand mit entlegenen Ausgaben

und Forschungsliteratur, er hatte sogar einen Abguss von Brechts Totenmaske.¹³ Ein kleiner Prosatext, *Über eine Haltung des Protestierens* (1967), ist von der Konzeption her direkt Brechts Gedicht *Lied über die guten Leute* (1939) verpflichtet.¹⁴

Johnson war ein professioneller Germanist, dennoch war es ungewöhnlich, dass er als ‚Republikflüchtling‘ im Brecht-Archiv für die *Me-ti*-Edition Korrektur lesen durfte. Er ging so selbstverständlich das Risiko ein, als Stasi-überwachter Schriftsteller im Brecht-Archiv zu arbeiten, sich mit ostdeutschen Kollegen zu treffen, und vielleicht auch noch Durchschläge von Brecht-Gedichten aus dem Archiv zu schmuggeln. Einige der Gedichte, die belegen, wie sehr Brecht auch mit dem DDR-Establishment, mit der Niederschlagung des Aufstands 1953 gehadert hat, sind in der Kulturszene Ostberlins auf diesem Weg verbreitet worden, man wusste, dass die Regierung Brechts Erklärung zum 17. Juni 1953 verkürzt gedruckt hatte, man kannte auch das Gedicht mit dem Lösungsvorschlag, die Regierung solle doch das Volk auflösen und sich ein neues wählen. Das Gedicht von den ‚Guten Leuten‘ wird ausführlich in den *Begleitumständen* zitiert, der Weg aus dem Archiv wird beschrieben, „wie aus dem Nachlass [...] nun Abschriften geschmuggelt wurden, heimlich vervielfältigt und weitergegeben, zum Missvergnügen der Genossen im Ministerium für die Kultur“, Brecht selbst „habe die Originale auf allerdünnstem weissen Papier festgehalten [...] Das war ein Hinweis auf mögliche Schwierigkeiten beim Transport und der Unterbringung beschriebenen Papiers“.¹⁵ Natürlich wissen wir nicht, ob Johnson selbst auf diesem Weg Gedichte aus dem Archiv getragen hat, denkbar wäre

8 Hannah Arendt: *Menschen in finsternen Zeiten*. Hg. von Ursula Ludz. München, Zürich 2012, S. 392; Arendts Fußnotenapparat zum Brecht-Essay ist nur in dieser Ausgabe mitgedruckt worden.

9 Uwe Johnson: „Entwöhnung von einem Arbeitsplatz“. Klausuren und frühe Prosatexte. Hg. von Bernd Neumann. Frankfurt am Main 1992, S. 79–82.

10 Vgl. Arendt – Johnson: *Der Briefwechsel* (Anm. 1), S. 302f.

11 Erdmut Wizisla: „Aus jenem Fach bin ich weggelauften“. Uwe Johnson im Bertolt-Brecht-Archiv – die Edition von *Me-ti. Buch der Wendungen*. In: „Wo ich her bin...“ Uwe Johnson in der DDR. Hg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla. Berlin 1993, S. 301–319.

12 Vermutlich Klaus Völker; ders., S. 316.

13 Ders., S. 319.

14 Uwe Johnson: *Über eine Haltung des Protestierens*. In: U. J: *Berliner Sachen. Aufsätze*. Frankfurt am Main 1975, S. 95f.

15 Uwe Johnson: *Begleitumstände*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 2003 [zuerst 1980], S. 122; künftig: BU.

es immerhin. Er war also kundig in den Überlebens- und Subversionsstrategien im Sozialismus, ich erinnere noch daran, dass Johnsons spätere Frau Elisabeth Schmidt nach dem Mauerbau illegal über die Grenze geschleust worden ist, dass er Interviews mit Fluchthelfern geführt hat, die 2010 als eigenständiger voluminöser Band erschienen sind.

Johnsons Argumente für Brecht

Johnson muss sich über Arendts Kritik geärgert haben, schrieb sie doch aus der Distanz über Verhältnisse, die er *sehr* genau kannte, bis hinein in den Nachlass Brechts: *Me-ti* zeigt ja gerade eine Auseinandersetzung Brechts mit Stalin, mit einigen Anstrengungen noch, sich diese Diktatur schönzureden, aber auch sehr kritischen Anteilen. Johnson hat sich auf eine Nachbemerkerung beschränkt, die das Werk einen Versuch nennt, „die wichtigsten politischen Vorgänge der Zeit marxistisch in chinesischem Gewand zu analysieren“.¹⁶

Im Briefwechsel selbst schickt Johnson Hannah Arendt 1970 einen Artikel aus dem Berliner *Tagesspiegel*, der das Aufflackern der Brecht-Kontroverse nach dem Erscheinen von *Men in Dark Times* referiert, vor allem zwei Aspekte: Arendt spreche von Brechts „Ode an Stalin und seinem Lob für Stalins Verbrechen“, dann von „Oden“ im Plural.¹⁷ Der britische Brecht-Herausgeber John Willett widerspricht ihr; dass Brecht lange Jahre für Stalin gewesen sei, werde von niemandem bestritten. Seine Stalin-Unterstützung werde aber nur an drei Stellen deutlich: In der Kantate *Die Erziehung*

der Hirse (1951) ist von „des Sowjetvolkes großer Ernteleiter“ die Rede, damit handle es sich aber noch lange nicht um eine Ode an Stalin; es gibt sogar auch eine Lesart des Gedichts, die den Text als *Parodie* auf sowjetische „Produktionslyrik“ zeigt. Dass Brecht in seinem Fünfzeiler zum Tod Stalins von der Verkörperung der Hoffnung der „Unterdrückten von fünf Erdteilen“¹⁸ geschrieben habe, sieht Willett als rein strategische Erklärung; und dass die Stalin-Figur „Ni-en“ in *Me-ti* als „der Nützliche“ apostrophiert werde, müsse in Zusammenhang mit den sehr kritischen Passagen im gleichen Buch gesehen werden – von einer Ode also keine Spur.

Arendt hat Johnson die Beilage dieses Artikels nicht beantwortet, jedenfalls nicht brieflich. Gleichwohl sind die Argumente festzuhalten; in den deutschen Fassungen von Arendts Essay finden sich die Stalin-Oden nicht mehr. Weiterhin lässt sich nach Argumenten in den *Jahrestagen* selbst suchen; Johnson wollte Arendt ja als Figur einschreiben, unter ihrem wirklichen Namen, weil sie ihm für das intellektuelle Milieu des jüdischen Exils in den USA wichtig, *die* zentrale Auskunftsperson war. Arendt hat sich das verboten; Johnson hat deshalb eine Figur erfunden, die Gräfin Seydlitz, die in den biographischen Mutmaßungen, die sich über sie finden, wenig mehr mit Arendt zu tun hat. Als deutsche Emigrantin führt sie dann aber doch wieder ins Zentrum der *Jahrestage*.¹⁹

Es gibt eine Seite in Johnsons Roman, auf

16 Bertolt Brecht: *Me-ti*, Buch der Wendungen. Frankfurt am Main 1969, S. 174. – Die „Anmerkung“ der letzten Seite ist nicht namentlich gezeichnet, wie auch der „Hrsg.“ (S.7) dieser Ausgabe an keiner Stelle genannt wird.

17 Julian Exner: War Brecht ein Stalin-Barde? „Times Literary Supplement“ greift die Kontroverse wieder auf. *Tagesspiegel*, 28.5.1970. In: Arendt – Johnson: Briefwechsel (Anm. 1), S. 27–29.

18 Brecht: Zum Tod Stalins. In: BFA 23, S. 225.

19 Thomas Schmidt hat nachgewiesen, wie sehr Arendt in der Gräfin Seydlitz ‚anwesend abwesend‘ ist, wie sehr die Figur die Aufgabe erfüllt hat, für die Johnson sich Arendts Namen gewünscht hatte; T.S.: Die anwesende Abwesenheit Hannah Arendts im Salon der Gräfin Seydlitz. Zur Funktion ‚randständiger‘ Tageskapitel in Uwe Johnsons „Jahrestagen“. In: Uwe Johnson. Zweite Auflage: Neufassung. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Gastredaktion: Ulrich Fries und Holger Helbig. München 2001, S. 135–148.

der beide, Brecht wie Seydlitz, vorkommen; es geht hier um eine der zahlreichen Kommentierungen von Zeitungsmeldungen aus der *New York Times*. Johnsons Protagonistin Gesine Cresspahl meint, mit manchen Meldungen seien sie verfahren „streng nach dem Vorschlag eines Literaten der Gegenwart und haben sie behandelt mit Rücksicht und hilfsbereit“,²⁰ Zeitungsmeldungen, die ihrem politischen Horizont und Urteil widersprechen (hier ist konkret von einer Putschempfehlung die Rede, die die *NYT* dem griechischen König gegeben habe) – eine Anspielung auf Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*, „Ihr aber, wenn es soweit sein wird/ Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist/ Gedenkt unsrer/ Mit Nachsicht“. Gräfin Seydlitz erklärt Gesine, die Journalisten „schreiben was die Bezieher des Blattes erwarten, Sie aber Gesine sind naiv“ (JT, 69). Auf die Brecht-Debatte bezogen, hieße das ja wohl: Seydlitz erkennt an, dass politische Äußerungen in einer Zeitung dem Augenblick unterliegen und strategisch gemeint sein können; Gesine hingegen nimmt diese Äußerungen nicht ernst, sie gedenkt ihrer, mit Brecht, mit Nachsicht. Das klingt wie eine starke Annäherung der Positionen.

Es gibt zahlreiche weitere Brecht-Nennungen und Anspielungen in den *Jahrestagen*; und ein weiteres Kapitel, das sich auf die Debatte beziehen ließe: Im Kapitel zum 14. August 1968, eines der letzten, wird eine Schulstunde in Jerichow erzählt, 1952, unter einer parteitreuen Lehrerin, die *Die Erziehung der Hirse* im Deutschunterricht aufsagen lässt. Aus Brechts Text, 1950 in *Sinn und Form* veröffentlicht, rückt Johnson den 20. Abschnitt ein: „Josef Stalin sprach von Hirse/ Zu Mitschurins Schülern, sprach von Dung und Dürrewind./ Und des Sowjetvolkes großer Ernteleiter/ Nannt die Hirse ein verwildert Kind. // [...]“

²⁰ Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt am Main 2008 [zuerst in 4 Bänden, 1970–1983], S. 68f.; künftig: JT.

Nicht die Hirse war die Angeklagte/ Als die launische Steppentochter ward verhört./ In Lyssenkos Treibhaus, fern in Moskau, sagte/ Aus sie, was ihr hilft und was sie stört.“ (JT, 1634) Die Kantate, vertont von Paul Dessau, fand tatsächlich Aufnahme im Schulunterricht der DDR und wurde als Beitrag zum Aufbau des Sozialismus gewertet; in der Bundesrepublik entsprechend negativ, als Propaganda-Machwerk. Stalin ist also tatsächlich erwähnt, nicht nur als ‚Ernteleiter‘ verkläuselt. Das Gedicht ist nur in der DDR-Ausgabe der *Hundert Gedichte* Brechts gedruckt worden, in der bundesdeutschen Suhrkamp-Ausgabe *Gedichte und Lieder* (1953) fehlt es. Johnson deutet ironisch-übertriebene Anpassung seiner Schülerfiguren an, die sich insgeheim über den Text wie auch über die Kantate amüsieren; die Bilanz der Erzählerin Gesine fällt anders aus:

Aber das Lehrziel erreichte die Schule. Indem sie uns nur die Brotarbeit Brechts vorführte, mit einem Nationalpreis (hunderttausend Mark) als Belohnung dazu, verleidete sie uns die Hundert Gedichte, die im selben Jahr 1951 auf den Markt kamen; die durften wir als auch madig verdächtigen. (JT, 1636)

Aus der Distanz der sechziger Jahre bedauert Gesine diesen fatalen Lernerfolg ihrer Schule; sie setzt fort:

Wer ein Exemplar von Bertolt Brechts Hundert Gedichte, wie immer antiquarisch, wenn möglich mit dem Schutzumschlag, abzugeben gewillt ist, wird um einen Preisvorschlag gebeten an Mrs. Gesine Cresspahl, wohnhaft [...] (JT, 1636)

Das Kapitel scheint eine Versöhnung im Streit zwischen Johnson und Arendt über Brecht zu bieten. Einerseits ist es sehr kritisch; aus Schülerperspektive wird gezeigt, dass Brecht sehr wohl propagandistische Arbeiten, als Schulkantaten!, verfasst hat. Gleichzeitig, durch die Distanz, aus der Ge-

sine erzählt, wird ihre Sicht der sechziger Jahre eingerückt. Sie differenziert zwischen ‚Brotarbeit‘ und dem ‚eigentlichen‘ Werk, das sich in einer Blütenlese wie den *Hundert Gedichten* zeigt, das sie nun doch gern hätte – und offenbar in der ostdeutschen Variante, die *Erziehung der Hirse* wäre also sogar enthalten.

In ihrer Übertragung auf den Streit sind auch die Argumente der Brecht-Passagen in Johnsons Frankfurter Vorlesungen interessant (1980). Er hat Brecht hier zweimal verteidigt, einmal gegen den Außenminister Heinrich von Brentano, der 1957 Brecht mit Horst Wessel verglichen hatte; Johnson dokumentiert und kommentiert über mehrere Seiten den Schlagabtausch zwischen Peter Suhrkamp als Brechts Verleger und dem Minister, vor allem auch die westdeutsche Medienkampagne, die v. Brentano unterstützt (vgl. BU, 204). Zweitens hat Johnson in den *Begleitumständen* seinen Streit mit Hermann Kesten festgehalten, der 1962 in einem Vortrag Brecht als Diener der Diktatur beschimpfte und in der anschließenden Diskussion den jungen Johnson gleich mit, als Verteidiger der Mauer, der spreche wie Ulbricht. Johnson hatte Glück, dass ein Tonband mitgelaufen war und er Kesten öffentlich einen Lügner nennen konnte, ohne dass dieser prozessieren hätte können; uns interessiert hier, wie Johnson Kesten gegenüber Brecht verteidigt hat. In seiner eigenen Zusammenfassung:

Nämlich Hermann Kesten hatte in seinem Vortrag mit dem Wortspiel „Ulbrecht“ Zeugnis gegeben von seiner hohen literarischen Kultur und nannte ihn dann einen „Diener der Diktatur“. Sein italienischer Ausdruck „servitore“ bedeutet eher „Knecht“. Nach dem Tonband habe ich wirklich erwidert: „Ich möchte dem entgegenhalten, dass Brecht in einer Diktatur lebte.“ Und: „Vor die Wahl gestellt, ein international berühmtes und ihm persönlich wichtiges Theater aufzugeben oder es zu behalten, entschied Brecht sich

für die Möglichkeit, uns Kenntnisse zu übermitteln, die wir jetzt nicht mehr entbehren wollen.“ Und: „Ich finde, dass Brecht uns ein Beispiel des Überlebens geboten hat, auf das es mehr ankommt, als auf kurzfristige moralische Entscheidungen.“ (BU, 220)

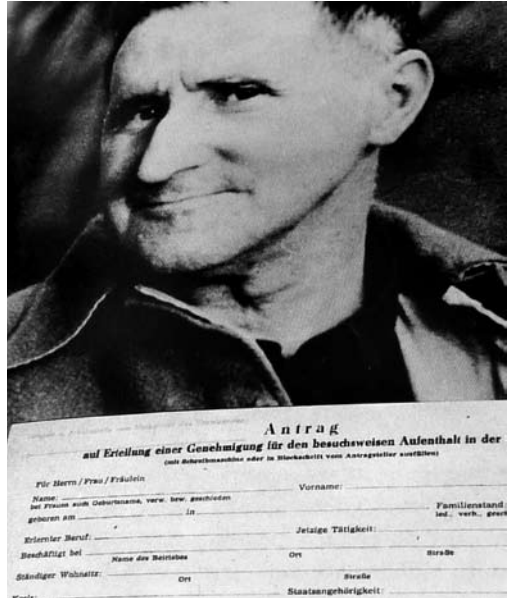
Brecht hat also die Bühne, die ihm in Ostberlin geboten wurde, angenommen. Ein Welt Dramatiker wie mit der *Dreigroschenoper* 1928 war er nach Kriegsende nicht mehr, sondern ein eher mäßig erfolgreicher Exilautor, der noch dazu 1947 fluchtartig die USA verlassen hatte. Seine Theorie des epischen Theaters und deren Umsetzung in den Stücken hat er am Berliner Ensemble in einer Reihe von Muster-Inszenierungen vorgelegt, diese auch dokumentieren lassen, es gibt Filme, Fotografien, umfangreiche Selbstkommentare, Regiebücher, all das hat zweifellos wesentlich zum erneuten Welterfolg Brechts als Dramatiker beigetragen. Man könnte überlegen, ob Brecht das gleiche in der Schweiz oder in der Bundesrepublik unternommen hätte, wenn ihm denn jemand ein Theater dafür gegeben hätte; eine nicht ganz müßige Spekulation – es *hat* ihm eben niemand sonst dieses Theater angeboten.

Fazit

Offensichtlich hat Hannah Arendt sich gelegentlich, bei aller Treffsicherheit andernorts, von politischen Wertungen stärker tragen lassen als von ästhetischen. Johnson kann ihr gegenüber die Argumente vertreten haben, die er in anderen Arbeiten verwendet hat: Brecht lebte in einer Diktatur und hat versucht, sein eigenes Verständnis von Sozialismus aufrechtzuerhalten. Von daher war ein spezifischer Zungenschlag in der Auseinandersetzung mit Stalin nötig, der sich zum Beispiel im *Me-ti-Fragment* findet, dessen Texte auch ungedruckt kursiert sind. Außerdem hat Brecht mit seiner Arbeit am Berliner Ensemble die Grundlage für den Welterfolg seiner Dra-

matik gelegt; sogar Arendt erwähnt das in der deutschen Fassung ihres Essays: „Brechts Berliner Ensemble“ sei vielleicht „die hervorragendste kulturelle Leistung im Deutschland der Nachkriegszeit“ gewesen, „ein sehr wichtiger Aktivposten“ (BB, 73) – *Deutschlands*, schreibt sie, nicht Ostdeutschlands.²¹

Mit welcher Art von Argumenten verteidigt der Schriftsteller Johnson den Autor, der ihm so wichtig war, gegen die Philosophin? Denn: Das einzige Originaldrama, das Brecht unter großen Mühen in der DDR schrieb, ist *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher* (1954, UA 1969); unter der Lyrik sind die *Buckower Elegien* ohne Zweifel unter die wichtigen Gedichte zu zählen; seine Stalin-Auseinandersetzung zieht sich über Jahre hin und mündet in den Satz nach Chruschtschows geheimer Parteitagsrede von 1956 gegen den Personenkult, in dem Brecht von Stalins „verbrecherische[r] Selbstherrschaft“ schrieb. Vielleicht mündet sie sogar in Brechts Tod, wie ihn Heiner Müller verstanden hat: Er hätte nach dem Stand der Medizin nicht sterben müssen, Brecht sei „an der Grippe gestorben“,²² er wollte sozusagen nicht mehr weitermachen, seine berühmten letzten Worte lauteten: „Laßt mich in Ruhe!“²³ Das alles konnten weder Johnson noch Arendt so genau wissen, die große kommentierte Brecht-Ausgabe hat noch nicht existiert, die jüngste Brecht-Biographie von Jan Knopf ebenso wenig wie Werner Hechts Monographie über Brechts Jahre in der DDR.²⁴



Das Brecht-Foto hing in Johnsons Bibliothek, unter das Glas war das Antragsformular für eine Aufenthaltsgenehmigung in der DDR geschoben. (Foto aus: „Die Katze Erinnerung“: Uwe Johnson – Eine Chronik in Bildern und Briefen, zusammengestellt von Eberhard Fahlke, Suhrkamp 1994)

Johnsons Argumente sind außerästhetischer Natur: Das Überleben, das beispielhafte Vorleben eines Autors in der Diktatur zählt für ihn so viel wie die Faktur der Texte. Und er verteidigt Brecht mit dem Argument, ein Werk allein reiche nicht aus, es müsse auch durchgesetzt werden – ohne das Berliner Ensemble, ohne die DDR-Jahre wäre der Dramatiker Brecht womöglich nicht mehr präsent. Kanon braucht das Publikum, die Distribution (und wenn es aus dem Archiv geschmuggelte Gedichte sind), und Kanon braucht Marketing, ein Argument, das wir von diesem Autor nicht unbedingt erwartet hätten. ¶

Prof. Dr. Sven Hanuschek lehrt Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der LMU München. Eine ausführliche Fassung des Artikels wird im Johnson-Jahrbuch 22 (2015) erscheinen.

- 21 Im Erstdruck ist das Argument bereits da, wenn auch schwächer instrumentiert, vgl. Hannah Arendt: What is permitted to Jove. In: *The New Yorker* 42 (5.11.1966) Nr. 37, S. 68–122, hier S. 75.
- 22 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992, S. 231.
- 23 Jan Knopf: *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*. München 2012, S. 520.
- 24 Werner Hecht: *Die Mühen der Ebenen. Bertolt Brecht und die DDR*. Berlin 2013.

EIN UNVERGESSLICHER SAMSTAG

Johannes Edfelt



Links: Das Gebäude der deutschen Gesandtschaft in Schweden 1945. Rechts: Dramaten, das Theater von Stockholm, im Jahre 1940 (Quelle: Wikipedia)

Es geschah an einem Samstag im halb entvölkerten sommerlichen Stockholm. Ich erhielt einen Anruf, und es war Bertolt Brechts Stimme, die ich am Apparat hörte. Er wohnte eine Zeitlang vor Kriegsausbruch in einem Atelier auf Lidingö; ich hatte ihn einigemal bei verschiedenen seiner Freunde getroffen, deutsche Emigranten wie er selbst und seine Familie. Nun war er nach Stockholm hereingefahren, und seine sonst so ruhige Stimme war merkwürdig aufgeregt, als er mich bat, umgehend in die Stadt zu kommen und ihn in einer höchst wichtigen Angelegenheit zu treffen. Wir verabredeten uns in einem Café in Humlegården.

Als ich in das Lokal kam, fand ich eine Anzahl Emigranten vor, eifrig doch gedämpft miteinander redend. Brecht setzte mich hastig aber konzentriert wie gewohnt ins Bild über die Sache, um derentwillen er mich angerufen und in die Stadt zu kommen gebeten hatte an diesem trockenen und heißen Sommertag. Zwei deutsche Flücht-

linge, Mann und Frau, beide in den Zwanzigern und beide in einer Widerstandsorganisation gegen die Nazis im Untergrund tätig – aber mit Auslandsverbindungen – hatten sich vor einiger Zeit auf ein Schiff geschmuggelt, das nach Stockholm fuhr. Unmittelbar nach der Ankunft hatten sich die blinden Passagiere bei der Polizei gemeldet und Asyl als politische Flüchtlinge beantragt. Aber gab es Beweise für ihren Status als politische Flüchtlinge? Konnten sie die vorweisen? Nein, sie hatten keinerlei Papiere zu dem Behuf. Sie erhielten einen schwedischen Rechtsanwalt als Beistand, und Briefe wurden abgeschickt an einige in Deutschland zurückgebliebene Mitglieder der Untergrundorganisation, der sie angehörten. Antwortbriefe kamen auch an, aber selbstverständlich enthielten sie nur verschlüsselte Botschaften. Unter anderem gab es da Anspielungen auf den Namen der beiden Flüchtlinge – zugleich erinnernd an einen der größten Dichter Deutschlands – und auf die berühmte Rede

des Marquis Posa im *Don Carlos* über die Freiheit. Nichts davon half: Diese Briefe wurden nicht als zureichender Grund für das Recht der beiden deutschen Staatsbürger auf Asyl anerkannt. Der Mann hatte anderthalb Jahre im Konzentrationslager gesessen, seine Frau zwei. Sie sollten noch am Abend desselben Samstags, an dem ich Brechts Notruf erhielt, mit dem Zug nach Trelleborg überführt werden, begleitet von Polizei in Zivil, zur weiteren Beförderung ins ‚große Vaterland‘. So lautete in Kürze der Bericht, den Brecht mir gab.

Es galt nun mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu versuchen, diesen Menschentransport zu verhindern. Nur eine Amtsperson würde hier wirksam eingreifen können. Doch wo eine solche Autorität zu fassen kriegen an diesem Samstag, diesem Weekend im sommerschwülen Stockholm? Ich suchte im Telefonbuch nach denkbaren Namen und begann Personen anzuläuten, von denen ich vermutete, daß sie Einfluß hätten in den hier infragekommenden Kreisen. Totenstille begegnete mir bei den meisten dieser Anrufe. Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgten die bleichen und flüsternden Emigranten am Kaffeetisch die Schritte, die da unternommen wurden, um ihre zwei Kameraden vor der Ausweisung aus Schweden zu retten an diesem Sommerabend.

Schließlich gelang mir, Verbindung mit Fredrik Ström aufzunehmen, der zuhause in seiner Villa draußen in Äppelvik war. Brecht, ein junger schwedischer Student und ich setzten uns in ein Taxi und fuhren hinaus zu Ström. Er hörte sich die ganze Geschichte der beiden Flüchtlinge und der bevorstehenden Ausweisung an und regte sich ebenso wie wir über die Polizeiverordnung auf. Ström sagte, er wisse, daß ein Regierungsmitglied am Abend nach Malmö reisen würde. Er wolle ihm ein Telegramm schicken, um ihn dazu zu bewegen, dafür einzutreten, daß der Ausweisungsbefehl



Johannes Edfelt, 1943 (Quelle: Wikipedia)

ausgesetzt werde. Der Student, energisch in seinem Idealismus, erbot sich, in den Zug nach Malmö zu steigen und zu versuchen, den Mann in die Situation der zwei Flüchtlinge zu versetzen und ihn zu überreden, seinen Einfluß geltend zu machen, um sie zu retten. Gesagt, getan: wir fuhren zum Hauptbahnhof, wo der Student eine Fahrkarte kaufte und zwischen Stockholm und Södertälje den Regierungsvertreter auch glücklich zu fassen kriegte.

Und die Frucht all dieser hektischen Bemühungen? Die beiden Flüchtlinge wurden dem Ukas gemäß mit Polizeieskorte nach Trelleborg gebracht und dem Kapitän der Fähre nach Saßnitz übergeben – mit der sicheren Aussicht auf Folter und Untergang.

Nicht genug damit: vermutlich bedeutete ihre Auslieferung, daß auch andere Mitglieder der deutschen Widerstandsgruppe ihrer Handlungsfreiheit beraubt wurden oder ihr Leben verloren.

Zur bitteren Ironie dieser Geschichte von den Lebensbedingungen und Schicksalen der Emigranten im Schweden der ausgehenden 30er Jahre gehört, daß wenige Tage nach der Ausweisung der beiden jungen Menschen der Brief eines Mitglieds derselben Widerstandsgruppe eintraf, der die beiden angehört, ein Brief eines in Paris lebenden Juristen (so erfuhr ich später), der in klaren und unzweideutigen Worten über das politische Vorleben des Flüchtlingspaars Rechenschaft ablegte und ihr Recht auf Asyl in Schweden einwandfrei bewies.

Dieser stickige Samstag im Sommer: aus dem, was ich berichtet habe, versteht man wohl, daß er durch seine geballte Tragik zu den unvergeßlichen Tagen in meinem Leben gehört.

(Aus: J.E.: Årens spegel, Stockholm 1963.
Übersetzung Hans Peter Neureuter)

Johannes Edfelts Begegnungen mit Brecht

Hans Peter Neureuter

Johannes Edfelt (1904-1997) ist einer der großen Namen in der schwedischen Lyrik des letzten Jahrhunderts. Überdies war er Essayist, Kritiker, Übersetzer, Literaturhistoriker und – Kenner der deutschen Literatur. Nelly Sachs übertrug eine Gedichtauswahl von ihm ins Deutsche (*Schattenfischer*, 1958), ein weiterer Auswahlband auf deutsch erschien 1963 und 1984 die schönen Prosagedichte unter dem Titel *Fieberbrief*.

Zum 50. Geburtstag würdigte Nelly Sachs Edfelt auch als „Freund der Verfolgten“ in den dunklen Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft: „Viele meiner damaligen Unglücksgefährten haben mit mir die Bereitwilligkeit dieses Dichtermenschen erfahren, an ihres Leidens innerster Substanz teilzunehmen und zu verstehen was hier bis auf den Grund ausgekostet werden mußte.“ (En bok till Johannes Edfelt, Stockholm, Bonnier, 1954, S. 153) Einen Überblick über den organisatorischen Rahmen von Edfelts Engagement gibt Helmut Müssener: *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933*, München 1974, bes. S. 207ff.

Von dieser Rolle als „Freund der Verfolgten“ soll hier die Rede sein, genauer: von Edfelts Begegnungen mit Bertolt Brecht. Die Geschichte, die sein Erinnerungstext erzählt, wird nur von ihm erzählt. Wer sie erwähnt, beruft sich auf ihn als einzigen Zeugen. Es sind auch m. W. nur drei Autoren: Jan Olsson in seiner ungedruckten Stockholmer Dissertation *Bertolt Brechts schwedisches Exil*, 1969–1970, Teil I (von 3), Kapitel *Af-färe Schiller* (S. 56–61), Helmut Müssener (wie oben) in einer Anmerkung (Nr. 88, S. 414) und schließlich E./R. Schumacher, *Leben Brechts in Wort und Bild* (1979, zwei Sätze S. 145). In anderen Brecht-Chroniken und -Biographien sucht man sie vergebens.

Ich hörte die Geschichte zum erstenmal von Johannes Edfelt selbst, als er mich 1982 in seinem Sommerhaus im süd-schwedischen Ramlösa Brunn zu einem Interview über Brecht empfing und ich selber seine Güte und herzliche Hilfsbereitschaft erfahren durfte. Er habe seit 1938 in Rönninge bei Stockholm gewohnt, begann Edfelt, wie übrigens auch Arnold Ljungdal, der ebenfalls mit Brecht verkehrt und ihn übersetzt habe. 1939 habe er Brecht wohl zuerst bei Bernheim getroffen – Kurt Bernheim, ehemaliger Mitarbeiter des Malik-Verlags und seit 1933 Lektor im

Stockholmer Bonnier-Verlag. Eingeladen von Pär Lagerkvist, wurde er dann Zeuge eines langen Gesprächs der beiden Schriftsteller vor allem über den deutschen Expressionismus, so über Reinhard Goerings *Seeschlacht*, die seit 1920 auch in schwedischer Übersetzung vorlag. Lagerkvist sei sehr an Brecht interessiert gewesen, und auch Brecht müsse etwas von ihm gekannt haben; da er nur mühsam Schwedisch las, habe vielleicht [die Schauspielerin] Naima Wifstrand ihm vorübersetzt. Oder er sah *Bödeln* [Der Henker, 1933] im Theater, mit Ekman in der Hauptrolle. [Brechts *Journal* enthält unter dem 16.1.1940 eine längere – sehr kritische – Aufzeichnung eines Gesprächs über Lagerkvists Stück *Sieg im Dunkeln*.] Einmal, fuhr Edfelt fort, habe er Brecht auf der Straße getroffen; es entspann sich ein Gespräch über Literatur. Brecht staunte, daß der Schwede Kafka kannte: Der und Karl Kraus, sagte er, seien die Besten, von Kraus besonders *Die letzten Tage der Menschheit*. Irgendwann kam das Gespräch auch auf Brechts weiteren Fluchtweg. Edfelt: „Du mußt ja über Rußland fahren!“ Brecht: „Ich bin kein besonderer Freund von Kamerad Stalin.“ [Original wohl „Genosse Stalin“]

Brechts frühe Lyrik war Edfelt schon seit etwa 1931 bekannt, die *Hauspostille* habe er 1934 besprochen. Das erste Gedicht von Brecht, das er übersetzte, seien *Die drei Soldaten* gewesen; *Die Osseger Witwen* erschienen dann 1938 in der Stockholmer Zeitung *Social Demokraten*, für die er 1937–1939 schrieb. Dort habe er auch die *Svendborger Gedichte* mit großem Respekt rezensiert. Ich meinte allerdings herauszuhören, daß er – wie schon Ljungdal – die frühen Gedichte für bedeutender hielt. Auch Brechts neuestes Agitationsstück *Was kostet das Eisen?* habe in Schweden keine Wirkung über die Clarté-Zirkel hinaus gehabt. Die bekannteste Brecht-Übersetzung Edfelts (und seiner Frau Brita) wurde später die der *Mutter Courage* und des *Kaukasischen Krei-*

dekreises im Auftrag des Göteborger Stadttheaters, 1954 als Buch erschienen. [Brecht besaß den Band (Bibliothek Nr. 343) und rühmte in einem Brief (an Lars Schmidt, 7.3.1955), er könne sich keinen besseren Übersetzer vorstellen als Edfelt.]

Umgekehrt beabsichtigte auch Brecht, Gedichte Edfelts zu übersetzen, so namentlich das gerade 1939 erschienene schöne Gedicht *Vintern är lång* [Der Winter ist lang]; meine Suche nach dieser Übersetzung in Brechts Nachlaß blieb leider erfolglos.

Briefe Brechts an Edfelt sind bislang unbekannt, doch sind drei Briefe Edfelts im BBA erhalten. Der erste ist ein Willkommensgruß in Schweden vom 30.6.1939 (BBA 911/67), der zweite bittet um Genehmigung der erwähnten Stücke-Übersetzung, und der dritte spiegelt das letzte Treffen 1954 in Amsterdam, als Brecht mit Peter Huchel und Hans Mayer auf dem Weg zu einer PEN-Tagung in Paris war: „Gamlegården, Ramlösa Brunn, 9.VII. [19]54/ Lieber Bert Brecht,/es war mir eine große Freude, Dich in Amsterdam zu treffen. Und auch eine große Freude zu hören, dass Du fünf von meinen Gedichten übertragen hast. [...]“ (BBA 976/19) Auch von diesen fünf Gedicht-Übersetzungen hat sich keine Spur gefunden.

Die Geschichte von der Auslieferung der beiden deutschen Widerstandskämpfer, deren Schicksal unbekannt ist, hat sicherlich zur mehrfach bezeugten ‚Nervosität‘ Brechts in Schweden beigetragen. Er wurde immer unruhiger, sagte Edfelt, kam sich auf seiner Insel Lidingö eingesperrt vor „wie eine Ratte“. Aber er setzte eine zynische Maske auf, um ‚tough‘ zu erscheinen. Eine Maske von Ironie verbarg seine Gefühle, er war kein offener Mensch; am offenherzigsten sprach er noch über Politik.

Mit diesem Resümee endete unser Gespräch über Brecht am 7. Juli 1982.☐

BRECHTFESTIVAL 2015: „EXIL“

Alexandra Pelzl



„Brecht und Exil“ ist das Thema des Brecht-festivals 2015, das vom 30.1. bis 10.2.2015 unter der künstlerischen Leitung von Dr. Joachim A. Lang wieder zahlreiche (inter)nationale Stars aus Theater, Musik und Literatur in die Fuggerstadt locken wird, um mit einem breitgefächerten Programm seine Gäste zu begeistern.

Das Thema „Brecht und Exil“ ist heute aktueller denn je: Die Themen Krieg, Flucht und Vertreibung spielen nicht erst seit dem UN-Flüchtlingsbericht 2014 in Deutschland eine große Rolle. Der Flüchtlingsstrom aus unterschiedlichen Krisengebieten ist 2014 erstmals wieder so hoch wie im Zweiten Weltkrieg. Krieg, Verfolgung und der Weg ins Exil sind omnipräsent – so wird sich das Programm in politischen Diskussionen und Lesungen auch mit der aktuellen Situation und der Lage der Flüchtlinge auseinandersetzen.

Feierlich eröffnet wird das Festival am 30. Januar um 19 Uhr mit einem Bühnenhighlight: der berühmte Theater- und Filmschauspieler Thomas Thieme ist gemeinsam mit einem Kinderchor aus der Region Augsburg und Musikern in einer Neuinszenierung des „Leben des Galilei“ im Theater Augsburg zu sehen. Den gültigen Dramentext erarbeitete Brecht im amerikanischen Exil zusammen mit dem Hollywood-Star Charles Laughton unter sorgfältiger Beachtung aller theatralischen Raffinessen; er stellt eine der ergiebigsten Theater-Partituren für die Bühne überhaupt dar und behandelt das Thema der Wissenschaft und der Sicherung ihrer Freiheit sowie die Bewahrung ihrer Erkenntnisse vor der Verwertung durch verantwortungslose Politik, auf heitere Weise.

Ein musikalischer Höhepunkt ist die Lange Brechnacht am 31.01. Der Musiker und Literat Peter Licht, unter anderem bekannt durch „Sonnendeck“, wird das Publikum im Großen Haus in seinen Bann ziehen, bevor die Berliner Band MIA. es endgültig zum Beben bringt. Außerdem sind die skurrile Gypsy-Folk-Band Barbarellas Bang Bang und die französische Elektro-Swing-Band Lamuzgueule zu sehen. Die norddeutsche Punkband Feine Sahne Fischfilet sorgt mit einer festivalerprobten Gitarrenwand aus Punk und Soul für Stimmung und bringt das Publikum zum Schwitzen. Insgesamt versetzen 13 Veranstaltungen von Elektro bis zu Punk, von Spoken Word bis Chanson, experimentellem Theater, Pop und Jazz ganz Augsburg in Festivalstimmung!

Liebhaber klassischer Musik kommen beim Sinfoniekonzert „Schauspiel für die Ohren“ der Augsburger Philharmoniker am 9. und 10. Februar auf ihre Kosten. Sie widmen sich in ihrem 5. Sinfoniekonzert Brechts Zeitgenossen Kurt Weill und Karl Amadeus Hartmann sowie Ludwig van Beethovens Schauspielmusik zu Goethes Egmont. Künstlerische Abrundung findet das Konzert durch Rezitationen aus Egmont durch den international bekannten Schauspieler Sebastian Koch.

Auch im Bereich Theater ist wieder Einiges geboten: der große Abend zu Brecht im Exil „Vertriebene sind wir, Verbannte“ am 1.2. bringt Texte aus Brechts Arbeitsjournalen, die seine Stationen während des Exils als auch zeitgenössische Ereignisse

der Weltgeschichte dokumentieren, mit renommierten Schauspielern wie Burghart Klaußner, Max Hopp, Angela Winkler und Traute Hoess auf die Bühne. Stolz präsentiert das Brechtfestival am 9. und 10.2. das Gastspiel „Mutter Courage und ihre Kinder“ des berühmten, von Bertolt Brecht und Helene Weigel gegründeten Berliner Ensembles. Nach Gastspielen in Lyon, Teheran, Paris und Porto Alegre kommt es nun auch nach Augsburg. Ein weiterer Höhepunkt ist die Erstaufführung von „Die Reisen des Glücksgott“ am 6.2., welches die Enkelin Brechts Johanna Schall mit Texten aus dem Nachlass ihres Großvaters neu arrangiert hat und somit in dieser Zusammenstellung erstmalig auf eine Bühne bringt.

Das junge Literatur- und Theaterpublikum kommt natürlich auch auf seine Kosten. Der legendäre und hochkarätig besetzte Poetenwettbewerb des Brechtfestivals „Poetry – Dead or Alive?!“ am 4.2. lässt fünf der besten Slam-Poeten Deutschlands gegen verstorbene Weltliteraten antreten. Bei „Abenteurer mit kühnen Wesen“ am 6.2. treffen Dichtung und Musik höchst abenteuerlich aufeinander! Zwei Wortzauberer nehmen die Zuschauer und -hörer mit zu neuen Räumen und imaginären Gebieten. Musikalisch sorgen die Tiroler-Zwillingsbrüder Andreas Matthias Pichler mit einer Fusion aus amerikanischen Traditionen und musikalischen Überlieferungen Europas für Folk-Gesang, der zuweilen an Nick Drake denken lässt.

Natürlich gehört zum dem Thema „Exil“ eine kritische Auseinandersetzung mit der aktuellen Lage der Flüchtlinge auf der ganzen Welt. Eine Politische Podiumsdis-



kussion am 2.2. mit Politikern sowie Vertretern des Bayerischen Flüchtlingsrats, der Caritas und dem Künstler Darioush Shirvani, moderiert von Andreas Bönte (Bayerischer Rundfunk), leistet dazu einen Beitrag. Eine Lesereihe mit Exilschriftstellern vertieft das Thema und erzählt von Heimat, Exil und dem Leben in einem Zwischenzustand. Die in Kooperation mit dem PEN-Zentrum stattfindende Reihe gibt Schriftstellern, die heute

im Exil leben und schreiben, ein Forum für ihre Stimme. Bertolt Brecht war Mitglied des PEN-Clubs, und auch die Gäste dieser Reihe sind Stipendiaten des Writers-in-Exile-Programms des PEN.

Beim Brechtfestival 2015 ist für jeden Geschmack etwas dabei. Ausgewiesenen Brecht-Fans, innige Kunst- und Kulturliebhaber sowie ein Publikum von jung bis alt werden sich in dem spartenübergreifenden Programm wieder erkennen. Lokale, überregionale und internationale Künstler erweisen Brecht die Ehre und bringen Brechts Werk und Haltung von Augsburg in die Welt. Experten und Betroffene nehmen sich dem Exilthema an, ziehen Verbindungen zwischen damals und heute und stellen somit wieder fest: Brecht und sein Werk verlieren nie an Aktualität und Reiz.

Die Details zu den allen Veranstaltungen können im Programmheft zum Brechtfestival 2015 nachgelesen werden. Es findet sich an allen bekannten Stellen in Augsburg sowie im Internet auf der Homepage www.brechtfestival.de. Weitere Informationen finden sich auch auf www.facebook.com/brechtfestival oder auf www.twitter.com/BrechtfestivalA. Der Kartenvorverkauf hat am 4.12. begonnen.¶

BRECHT-HAUS IN SANTA MONICA IM UMRISS ERHALTEN

Ehrhard Bahr



Im Dezember 2010 kam das Brecht-Haus mit der Hausnummer 1063 auf der 26. Straße zum Preis von \$1,350.000 auf den Wohnungsmarkt. Der Besitzer hatte nichts Wesentliches am Aussehen des Hauses verändert, so dass man sich die Familie Brecht ohne Schwierigkeiten als Bewohner zwischen 1942 und 1947 vorstellen konnte. Brecht verließ die Vereinigten Staaten per Flugzeug nach Paris am 31. Oktober 1947, nachdem er am Tag zuvor vom House Un-American Activities Committee (HUAC) verhört worden war. Mit Ausnahme seines Sohnes Stefan folgte ihm seine Familie (Helene Weigel und Tochter Barbara) nach Zürich nach.

Im Dezember 2010 musste man befürchten, dass der eventuelle Käufer das Brecht-Haus würde abreißen lassen, um auf dem Grundstück eine gigantische Villa zu errichten. Deshalb wandten sich Brecht-Freunde in Los Angeles an die Baubehörde der Stadt Santa Monica, um das Haus unter Denkmalschutz zu stellen. Im Mai 2011 erteilte die Santa Monica Landmarks Commission die sogenannte Landmark-Designation. Da-



Vorher – nachher: Oben und rechts der neue Zustand (Fotos: Los Angeles Times), unten die Fassade vor der Renovierung (Foto 2011: Lucchesi)

mit war das Haus unter Denkmalschutz gestellt und der zukünftige Besitzer war dazu verpflichtet, das Haus im ursprünglichen Zustand zu erhalten. Ich habe darüber im Dreigroschenheft (Heft 3/2011, S. 27–28) berichtet.

Inzwischen hat sich ein Ehepaar als Käufer gefunden, die das Haus renovierten und einen modernen Nebenbau errichteten, der mit seiner schmucklos weißen zwei-



stöckigen Hauswand mit dem Brecht-Haus kontrastiert, ohne es zu erdrücken. Die ursprünglichen Farben Weiß und Blau verleihen dem alten Haus seine visuelle Eigenständigkeit. Beide Gebäude sind im zweiten Stock mit einer Glasbrücke verbunden. Im oberen Stock befinden sich die Arbeitszimmer des Ehepaars, während es im unteren Stock eine Suite für Gäste gibt. Das Nebengebäude enthält die Wohnräume für die Familie, die im Stil der kalifornischen Moderne mit hohen Fenstern und Schiebetüren zum Innenhof versehen sind. Dort befindet sich auch ein Schwimmbad für die Kinder (weitere Fotos der Los Angeles Times unter latimes.com/brecht/.../la-hm-0315-brecht-pictures-phot).

Das Schwimmbad, das von der Straße nicht einzusehen ist, stellt vielleicht den einzigen Stilbruch mit dem Brecht-Haus dar. Wie der Dichter in der dritten Hollywood-Elegie schrieb, waren die lasterhaften „Schwimmpfuhle“ seiner symbolischen Exil-Topographie eigentlich für die Filmproduzenten und Geldgeber vorgesehen, die dort „allmorgendlich die Schreiber“

abfütterten. Brechts Garten mit den alten Bäumen (Pfeffer- und Feigenbaum), den er oft zum Thema seiner Gedichte wählte, ist vom Schwimmbad verdrängt worden. Der Dichter hätte es gehasst. Die neuen Besitzer des Brecht-Hauses sind sich ihres berühmten Vorgängers bewusst gewesen und haben sich weitgehend den Bedingungen des Denkmalschutzes angepasst. Die Außenansicht des Brecht-Hauses ist unverändert erhalten geblieben und erfüllt somit weiterhin seine Funktion als Erinnerungsort der deutschen Exilliteratur in Los Angeles. Inzwischen erhielt das Nebengebäude von der Santa Monica Conservancy den Preservation Award für 2014. ¶

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

DER KRIEG IST NICHTS ALS DIE GESCHÄFTE ...

Die „COURAGE“ im Deutschen Theater – Weichenstellung fürs Berliner Ensemble

Boris Klein

brechtweigel
haus**uckow**



Am 4. November 2014 um 15 Uhr eröffnete das **brechtweigelhaus** die theatergeschichtliche Ausstellung mit den originalen Requisiten aus Bertolt Brechts Stück „Mutter Courage und ihre Kinder“. Das Herzstück der Ausstellung bildet der legendäre Planwagen. Heinrich Kilger baute ihn in den Werkstätten der Staatsoper für die deutsche Erstaufführung am 11. Januar 1949 nach einer Zeichnung des Schweizer Bühnenbildners Teo Otto. Der Planwagen war auf unzähligen Bühnen in ganz Europa in insgesamt 405 Aufführungen des Stückes im Einsatz. Flankiert von Helene Weigels originalen Kostümen der Mutter Courage komplettiert neueste Medientechnologie die fesselnde Geschichte um Krieg, Geschäft und Verlust.

Zur Eröffnungsfeier kamen rund 80 Gäste jeglicher Couleur. Die Kulturministerin Brandenburgs Sabine Kunst sprach sich hoffnungsvoll für die Kulturlandschaft aus und bezeugte mit Enthusiasmus die Reichweite des **brechtweigelhauses**: „Wir werden gemeinsam mit allen Verantwortlichen darüber nachdenken, wie die Ausstrahlung,

die Anziehungskraft und die Wirksamkeit des **brechtweigelhauses** weiter erhöht werden kann. Das Potenzial des Literaturmuseums kann schon an diesem Tage gefühlt werden.“ Gernot Schmidt, Landrat Märkisch-Oderland, bedankte sich bei der Kulturstätte für die dauerhafte Zusammenarbeit und betonte eindringlich, noch mehr junge Menschen an das Erbe Brechts, seine Klarheit und die Radikalität seiner Sprache heranzuführen.“ Gina Pietsch trug Songs aus dem Stück in der ihr eigenen Interpretation vor und deutete die Texte für uns heute. Besonders eindrucksvoll und a capella sang sie das „Lied von der Bleibe“. Ein angenehmes Herbstwetter zauberte einmal mehr eine angenehme Atmosphäre in die Eröffnungsfeier im Garten des **brechtweigelhausuckow**.

Der neu gestaltete Theaterschuppen ist das erste Element einer viergliedrigen Konzeption zur Umgestaltung des gesamten **brechtweigelhauses**. Nach einem Besuch des Staatssekretärs Martin Gorholt aus dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg im Sommer 2012 war die Chance für eine Neukonzeption der Ausstellungen gegeben. Im Jahr 2013 konnte ein Antrag auf Projektförderung für den ersten Schritt der insgesamt vierstufigen Konzeption gestellt werden. Zur großen Freude des gesamten Teams ging der Zuwendungsbescheid der Investitionsbank des Landes Brandenburg aus Mitteln des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) am 4. Dezember 2013 ein. Für die notwendige Kofinanzierung sorgte

der Landkreis Märkisch-Oderland. Am 17. März 2014 begann die Sanierung des sogenannten Bootshauses, dass von nun an Theaterschuppen genannt wird.

Brechts erster Regiearbeit im Nachkriegsdeutschland und Weigels Comeback nach fünfzehneinhalb Jahren Exil gebührt nun die Ehre, nach der kompletten Sanierung des kleinen Ausstellungsgebäudes dauerhaft der Nachwelt erhalten bleiben zu können. Seit 1977 steht der legendäre, weltberühmte Wagen der Mutter Courage in BUCKOW. Der Brechtexperte Werner Hecht hatte den Couragewagen nach BUCKOW bringen lassen, als dort am 1. Juni 1977 das brechtweigelhaus eröffnete. Im Museum für Deutsche Geschichte war er nach 1961 in einer Scheune aufbewahrt worden. Für die Überführung nach BUCKOW wurde der abgestellte Wagen von Bühnentechnikern des Berliner Ensembles und den Werkstätten der Staatsoper auf der Grundlage der alten Pläne völlig überarbeitet und wieder original hergerichtet. In den letzten Jahren konnte weder das damalige Bootshaus noch die durch ihn gegebene Präsentationsmöglichkeit dem Anspruch



Neue Ausstellung im sanierten Theaterschuppen (Fotos: Hans-Friedger Lachmann)

des dauerhaften Erhalts gerecht werden. Anhand der Messreihen der Temperatur und der Luftfeuchtigkeit wurde ersichtlich, dass eine umfassende Sanierung dringend geboten war.

Die neuen Medienstationen zeigen Ausschnitte aus dem Theaterfilm der DEFA, der am 10. Februar 1961 uraufgeführt wurde. An zwei Hörstationen werden die Songs und Dialoge in originalen Aufnahmen dargeboten. Historische Theaterfotografien und Probenfotos offenbaren das Leben hinter und während der Aufführung. Aus aller Welt bezeugen Theaterplakate das internationale Renommee des kriegskritischen Stückes. Zitate aus Brechts „Messingkauf“ und aus dem „Kleinen Organon für das Theater“ geben dem Betrachter einen Einblick in Brechts Theatertheorie. Die Konzeption der Ausstellung nach den Vorgaben von Margret Brademann und Arno Gassmann setzte der Grafikdesigner und Ausstellungsmacher Rolf E. Hartmann um. Seiner schlichten und zurückhaltenden Darstellung ist das Augenmerk auf das Wesentliche zu verdanken. Die Restaurierung des legendären Planwagens und der Kostüme der Mutter Courage übernahm die Textilrestauratorin Susanne Buch. Die Jahrzehnte hatten ihre Spuren hinterlassen, so dass sich die Gäste des brechtweigelhauses heute mehr denn je über den bleibenden Erhalt erfreuen dürfen. Insgesamt erscheint die Ausstellung als ein Ensemble unterschiedlichster Impressionen, um der facettenreichen Wirkung des Theaterstücks gerecht zu werden und sie weiterhin aufleben zu lassen. Nicht nur Unerfahrene kommen dabei in den Genuss. Auch die Kundigen dürften der Darstellung einiges abgewinnen.

Das Bertolt Brecht Archiv und die Kunstsammlung der Akademie der Künste unterstützten bei den Recherchen und stellten Fotos, Dokumente, Presseartikel und Plakate bereit. Die Ausstellung bietet neben den ori-

ginalen Theaterrequisiten Plakate internationaler Inszenierungen und das Presseecho. Ein großer Teil der Pressestimmen äußerte sich zustimmend und lobend, begriff die Aufführung als außerordentlichen Erfolg. Brecht fühlte sich verstanden. Sein Konzept des „epischen Theaters“ wurde vielschichtig beurteilt und insgesamt als Durchbruch für die internationale Theaterwelt bewertet. Die offizielle Ostberliner Theaterkritik war anderer Meinung. In der so genannten Kritikerschlacht um die „Mutter Courage“ wurde eine von der SED gelenkte Scheindiskussion geführt. Dabei ging es um den Widerspruch zwischen Brechts epischem Theater und dem sozialistischen Realismus. Hauptkontrahenten waren der Publizist, Schauspieler und Schriftsteller Fritz Erpenbeck, der 1945 aus dem sowjetischen Exil nach Deutschland in die sowjetische Besatzungszone zurückgekehrt war, und der junge Philosoph, Literatur- und Theaterkritiker Wolfgang Harich. Erpenbecks Kritik an Brechts epischer Theaterpraxis gipfelte in dem Vorwurf einer volksfeindlichen Dekadenz, was Wolfgang Harich temperamentvoll und polemisch zurückwies. „Es gab natürlich Leute, die den sozialistischen Realismus durchsetzen wollten, 1949 und davor und danach auch,“ meint die Leiterin Margret Brademann dazu. „Und es gab auch diejenigen, wie Wolfgang Harich zum Beispiel, die das epische Theater favorisierten und dafür eintraten. Welche Wellen das schlug und welche Auswirkungen das hatte, das können Sie hier nachlesen.“⁹

brechtweigelhaus – eine Einrichtung der Kultur gGmbH Märkisch-Oderland
Bertolt-Brecht-Straße 30
15377 Buckow
Tel.: 033433 467
www.brechtweigelhaus.de

BRECHTS SCHACHTHEORIE: EINE DENUNZIATION ALS APRILSCHERZ?

Bernd-Peter Lange

Wer im Internet nach Brechts Verbindung mit dem Schachspiel sucht, stößt auf die Schachdatenbank von *Chessbase*. Sie reproduziert zum Beispiel die Diskussion der bekannten Partie von Brecht und Walter Benjamin aus Svendborg 1934 in *Radical Philosophy* (s. den Beitrag von Michael Tiedemann im *Dreigroschenheft* 2/2014). Dem schließt sich ein längerer Text an, der unter dem Titel „Briefwechsel Brecht-Lasker“ zunächst auf die bevorstehende Publikation einer vorher nie bekannten Korrespondenz Brechts mit dem ehemaligen Schachweltmeister hinweist und diese mit der Abbildung der Umschlagseite dieser unglaubliche 1500 Seiten umfassenden Briefsammlung aus dem New Yorker Lasker-Nachlass beglaubigt. Das Titelbild ist der großen Laskerbiographie des Exzelsior Verlags (Berlin 2009) nachgestaltet und benennt auch deren Herausgeber als für den Folgeband mit dem Briefwechsel Verantwortliche.

Der graphisch erzeugte realistische Eindruck soll im Folgenden dann durch angeblich von Brecht verfasste Auszüge aus dem Briefwechsel verstärkt werden. In drei Briefen aus dem Jahr 1935 entwickelt Brecht eine „proletarische“ Theorie des Schachspiels. Ausgangspunkt ist ein – nicht authentisches – Treffen Brechts mit Lasker anlässlich der Einweihung der Moskauer Metro im Jahr 1935, in dem auch das große Moskauer Schachturnier stattfand. Ein (kollagiertes?) Foto zeigt Brecht neben Lasker. In den teilweise recht witzigen, leicht an Brechts Schreibstil angepassten Briefen an Lasker macht Brecht Vorschläge zur Kritik einiger, immerhin realistisch umrahmter Partien Laskers gegen andere Großmeister. Brecht schlägt jeweils inkorrekte offensive



Dieses Bild von Brechts Anwesen mit Blick auf den See in Buckow unterschreibt Chessbase geistreich als „Seeufer mit großem Springer“.

Bauernzüge vor, deren Grundlage in einer naiven Parallelisierung von Schachfiguren und proletarischer Entwicklung liegt: „Im Schach übernimmt das Proletariat im Endspiel die Anführerschaft, und sollte es nicht auch so sein bei der Bestimmung der Geschichte des Menschen?“

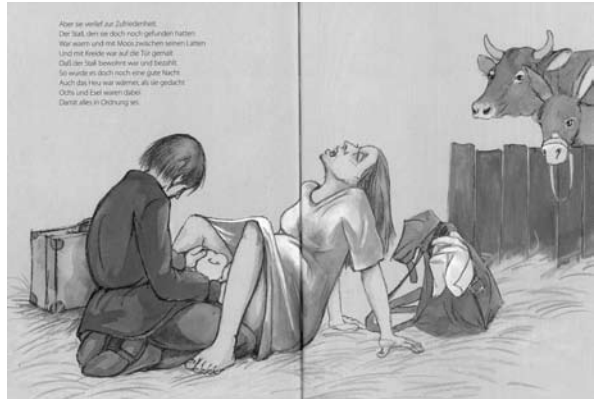
In den Briefen Brechts, von denen sich keiner im Brecht-Archiv der Akademie der Künste findet, mischen sich belegbare Details mit fragwürdigen Charakterzügen des Schreibenden, so wenn Brecht die ihm zugesandten Bücher Laskers und deren Autor im Brief an seine finnische Freundin Hella Wuolijoki höchst abfällig kommentiert. Spätestens an diesem Punkt geht ein recht feinmaschiges Gewebe der Parodie, deren Entzifferung vom Leser Spezialkenntnisse verlangt, in eine grobgestrickte Burleske über. Nach etlichen wirklichkeitstreuem Fotografien von Brechts schönem Buckower Anwesen, die diese Anschaffung suggestiv mit Brechts oberflächlich unkritischer Haltung nach dem 17. Juni 1956 verknüp-

fen, folgt noch die, ebenfalls frei erfundene, Mitschrift eines Radiointerviews Brechts vom 1.9.1954. Hier modifiziert Brecht seine „revolutionäre“ Theorie des proletarischen Schachs für DDR-Verhältnisse: „Wir brauchen ein Schachspiel, das zum Nachdenken anregt, ein modernes Schachspiel ... Bisher gab es ja nur Bauern im Schach. Da brauchen wir natürlich auch Arbeiter. Also vier Bauern und vier Arbeiter ... Für dieses Arbeiter- und Bauernkollektiv habe ich mir neue Namen einfallen lassen: Kombinate und Kolchosen.“ Auf Brechts literaturstrategisch motiviertes „plumpes Denken“ antwortet hier die grobschlächtige Persiflage einer vergangenen Zeit.

Hier tritt die Beglaubigung des Textes durch historisch überlieferte Details (zum Beispiel Brechts Ideen zur Funktionsveränderung der Schachfiguren im Dialog mit Benjamin) hinter eine satirisch diffamierende Tendenz

zurück. Das von Brecht gezeichnete Porträt stützt sich offensichtlich auf die ikonoklastische Brechtbiografie John Fuegis, deren übersetzte und erweiterte deutsche Fassung als *Brecht & Co* 1999 erschien. Die von Fuegi bezweifelnde Autorschaft Brechts an vielen seiner Werke wird ebenso einbezogen wie seine als opportunistisch unterstellte Haltung zur DDR-Regierung und seine Grobheit Anderen gegenüber. Mit anderen Worten: die Satire rettet die Mentalität des Kalten Krieges für die Gegenwart. Ihre Spitzfindigkeit und ihre schachhistorische Beschlagenheit werfen dennoch die Frage auf, ob solche Datenbanken ohne jedes editorische Korrektiv bleiben sollten. Aber das ist ein allgemeines Problem des Mediums Internet. ¶

Prof. Dr. Bernd-Peter Lange ist emeritierter Kulturwissenschaftler., früher Universität Magdeburg. bpr-lange@t-online.de



BRECHTS WEIHNACHTSGESCHICHTE ILLUSTRIRT

Der Brecht-Grafik-Spezialist Volkmar Häußler hat uns wieder auf ein besonderes Buch mit Grafik zu Brecht aufmerksam gemacht, bereits 2008 im Leipziger Kinderbuchverlag erschienen, illustriert von dem in Erfurt lebenden Autor und Illustrator Frank Ruprecht. Der 1941 in Magdeburg geborene Künstler hat an der Folkwang-

schule Essen Grafik studiert und mittlerweile 35 Bilderbücher gemalt und geschrieben sowie etwa 300 Bücher anderer Autoren illustriert. Brechts Gedicht „Die gute Nacht“ vom Dezember 1926 steht hier neben Texten von Luther, Goethe und Heine. Wurde Christi Geburt schon einmal so realistisch dargestellt? ¶ (mf)

„LEBEN IN BESCHLAG“: AN INVESTIGATION INTO THE *BUCKOWER ELEGIEN*

Tom Kuhn

This is a difficult book to read on holiday. It weighs in at 1.6 kilos, whereas the *Buckow Elegies* themselves, the few sheets of paper that are the subject of this massive investigation, fail to impress my scales at all. It is hard not to begin with the apparent striking disproportionality between Brecht's fragile, elusive, by turns blunt and mysterious little poems, mostly dating from the summer of 1953, and Dieter Henning's extraordinary work of scholarship and reflection. It is not a heavy book in all respects. Henning's style is refreshingly lively and unlike much German academic writing. He likes short sentences. It fairly speeds along. So much vigour can be exhausting. Can one, should one, write this much, about that little?

The book is constructed with purposeful simplicity. The opening chapters (the first 122 pages) discuss Brecht's situation in the newly founded GDR and his response to the events of 17 June 1953, pausing for frequent detailed and often interesting commentaries on Brecht's *Journal* notes and such like. Then the bulk of the book is taken up with individual commentaries on the poems. Much of the introductory sections circles about a small corpus of facts, texts, issues. There is plenty of anticipation of the analyses that are to come, and a certain amount of repetition, perhaps rather less sense of progress. There are deviations too (such as the long, and surely superfluous, argument with Daniel Kehlmann in note 66 on page 54). Nonetheless, the account of Brecht's circumstances, if not new, is certainly reliable and readable, and the preparation of the thematic ground of the *Buckow Elegies* is substantial. To use the earlier poem 'Der Zweifler' as a way into the *Haltung* of the *Buckow Elegies* is a persuasive move.



Dieter Henning, *Kapitalismus, Sowjetkommunismus und Nationalsozialismus in Brechts 'Buckower Elegien'*, 956 Seiten, Königshausen & Neumann 2013, 98 €

The commentaries that follow are ordered, in the absence of an authorised sequence for the collection, according to a rather personal reading of their themes and concerns. Some twenty to forty pages are devoted to each of the twenty-three poems, the six published by Brecht and the seventeen that remained unpublished in his lifetime, with countless digressions for cross-references and interweavings. Indeed, it is one of the strengths of this book that it takes the trouble to expound the many allusions and connections that run through the *Elegies*. The commentary on 'Lebensmittel zum Zweck', for example, is detailed in its exposition of the relevant social and cultural history (*CARE-Pakete* and *Völkerwanderung*). Discussion of 'Die Wahrheit einigt' leads into an exposition of possible relationships between the Caesars, Lenin and the Soviet Russian poet Tvardovsky. Talk of birds or boats or trees in one poem recalls all the talk of trees and boats and

birds in others. Or even auguries in world literature. Sometimes this sort of approach seems to take us too far. A discussion of the motto-poem, 'Ginge da ein Wind ...', leads us into a five-and-a-half-page discussion of the motif of wind throughout Brecht's work – and yet, we do indeed return to the poem with a heightened sensitivity of the possible associations of Brecht's image. Much the same happens with smoke when we come to 'Der Rauch'. Almost every word is taken this seriously. My first reaction was that this weight of scholarship would crush any lively dialogue with the poems themselves. But in fact it can be quite beguiling (to another scholar who has written on Brecht's poems and is now trying – God help him! – to translate them) to witness this degree of engagement with the detail. If we were not taken so far off course, the aspiration of the book to expand our readings of the poems would fall short. The byways are an essential part of the undertaking. Besides, Henning is good on Brechtian imagery and thematics, good on the references to contemporary politics, social history and the history of historical materialism, good on the Classical allusions and hints. Even after all of this, however, there are omissions, omissions which perhaps reveal a flaw in the whole method. Why, for example, does Henning not tell us more about the starlings in 'Der Himmel dieses Sommers' (famed for flocking, voracious appetites and for mimicry, birds, moreover, about whom Brecht has written elsewhere)? Partly, I suspect, because, even in 952 pages, he cannot tell us everything about everything.

It is strange to speak of what is missing, but there is one really important complex that Henning regularly passes over with hardly a mention: that of the rhythms, sounds and movement of these poems – the 'Sprachgestus' – indeed so much of what makes these poems poems, rather than merely chopped up prose aphorisms. The discussion of 'Ge-

wohnheiten' is exceptional in its emphasis on sounds. The piece on 'Der Himmel dieses Sommers' has some rather far-fetched stuff on vowel sounds, but nothing on the rhythms and line-breaks of the poem. It won't do to talk about 'Die neue Mundart' without reference to that striking sequence of trochaic heptameter and iambic pentameter that opens the poem,

Als sie einst mit ihren Weibern über Zwiebeln
sprachensprachen
Die Läden waren wieder einmal leer.

to the expectations that are thus set up, of metre, even rhyme, and content, and then to the disappointment and the breakdown of those traditional narrative forms (possibly echoes again of Latin verse) as the poem proceeds. A poem about language, about the rhythms as well as the lexis of the people and the rulers.

The insistently repeated thesis of the book is that the poems must be understood as a response to the events of 17 June 1953 and as a conscientious, if elliptical, altercation, not just with Fascism, but also with Stalinist Communism and with market capitalism. Some of this, it has to be said, is very familiar. What is more, and again Henning is insistent, the collection represents a polyphonic political discussion that takes cognisance of the reality and importance of the voice(s) of the people: 'die große Aussprache' that Brecht missed elsewhere. The readings, under this over-arching title and guiding motto, are at least consistently illuminating – if also sometimes more than a little laborious.

So is the book too long? That is perhaps a strange question to ask. If Brecht's poems had less intractable life in them, they might perhaps be squashed by such idiosyncratically detailed readings. There is no danger of that. Nonetheless, it takes Henning a full page to expound the allusion when Brecht

writes to Peter Suhrkamp of his 'Buckowlische Elegien'; and there is an almost comical derailment when it comes to explaining a passing reference to the tiger as 'Lebenskünstler' in a contemporary note on Molière's *Don Juan*. (We learn arresting, but hardly relevant, details about a tiger's sex life.) In his aspiration to explain everything (almost everything), Henning sometimes loses sight of the wood for all the many and wondrous trees. It is perhaps symptomatic that the book has no conclusion. It ends instead with an investigation of the recurrent thematic of a founded socialism. Why should it have a conclusion? It is the meandering journey that is the thing. Like many a river, this is a book that it is easy to dip

into, even if it may be hard to follow from start to finish. But I do believe that a brutal editor might have improved things. Will anybody read it? That is perhaps a more important question. It is hard not to fear that readers will be thin on the ground. Length is some of the problem, along with the consequent price, a fat 98 Euros (over twenty times the cost of a new Suhrkamp edition of the poems themselves). But *Das Leben in Beschlag* is a remarkable and unforgettable achievement. It will be unthinkable for anyone else to write on any of these poems without taking the labour of Henning into account.¶

Tom Kuhn, St Hugh's College, Oxford

EINE WICHTIGE STUDIE ÜBER DEN *JASAGER* (ERSTE FASSUNG)

Bernadette Cronin

Der Norweger Theaterautor Finn Iunker hat eine Forschungsarbeit über Brechts *Jasager* abgeschlossen und vor international renommierten Gutachtern verteidigt. Wir dokumentieren eines der Gutachten. Die Arbeit liegt als Veröffentlichung der Universitaet Oslo vor. Eine alsbaldige Publikation in einem regulären Verlag ist ihr zu wünschen. (mf)

Bei Finn Iunkers Dissertation „Der *Jasager* (erste Fassung): Text, frühe Rezeption und Einverständnis als Einwilligung“ haben wir es mit einer wissenschaftlich sehr gründlichen und umfangreichen Studie über dieses bisher wenig erforschte Lehrstück von Bertolt Brecht zu tun. Neben diesem Lehrstück wird als Kontext Bezug genommen auf weitere Lehrstücke von Brecht, auf die Genese, die Quellen, die Musik und die Rezeption, auch auf Brechts ästhetische Theorie sowie die politischen und philosophischen Implikationen, die Einflüsse, die kollektiven Arbeitsverfahren, die Diskussionen unter Kollegen und Freunden.

Sehr zu begrüßen ist die vielschichtige Methodologie, die für eine interessante und spannende Lektüre sorgt, und zwar für ein sehr breites Spektrum an Lesern und Wissenschaftlern. Die Studie ist als ausgesprochen interdisziplinär oder fachübergreifend zu bezeichnen; einige Bereiche, Stichpunkte und Themen, die das Geflecht bilden, sind: Philologie, Philosophie, Theaterwissenschaft, Literaturgeschichte, Politik, Musik, Komposition, Adaption, Übersetzung, Literaturgeschichte, Schauspieltechnik, der Zuschauer, Inszenierung, Arbeitsweisen im Brecht Kollektiv, Pädagogik, Rezeption. Der Autor bezieht sich auf ein breites Spektrum an Sekundärliteratur – Klaus-Dieter Krabiel, Günter Hartung, Nikolaus Müller-Schöll, um einige zu nennen – als Ergänzung, Kontextualisierung, Beweisführung für seine Thesen, aber Iunkers Stimme verschwindet nie hinter den anderen Stimmen; er bleibt fest an seiner Stelle als Dirigent. Sehr zu schätzen neben der wissenschaftlichen Leistung ist zudem die Haltung des Autors gegenüber seinem Material, die sich

bei der Lektüre deutlich erkennen lässt, man könnte sie als eine souverän-offene, humorvolle Haltung bezeichnen. Dies zeigt sich beispielsweise deutlich daran, dass der Autor bereit ist, Risiken einzugehen, dem Leser originelles Denken zu diversen Themen anzubieten, wie bei dem gedankenregenden Exkurs zu den Themen ‚dramatische Welt, dramatischer Text‘, der viele Fragen und Diskussionspunkte aufwirft, wie zum Beispiel Iunkers These, dass Regieanweisungen in einem dramatischen Text der Stimme eines auktorialen Erzählers im Roman gleichgesetzt werden können. Diese Haltung weist darauf hin, dass der Autor nicht nur wissenschaftlich, sondern auch mit Leidenschaft, Neugier und kreativem Denken an das Material herangetreten ist. Er deutet seine Haltung gleich auf der ersten Seite an, indem er schreibt: ‚Hier gibt es wenig anzugreifen, nichts zu verteidigen‘ – und dann etwas bescheiden hinzufügt: ‚und doch viel zu beschreiben.‘ Es wird vieles in der Studie näher beschrieben, wir gewinnen einen umfangreichen Blick in den Kontext um das Lehrstück herum, und doch geht diese Arbeit weit darüber hinaus.

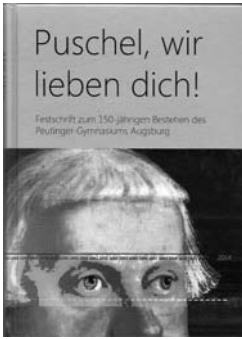
Um eines zu nennen, was eventuell bei der Studie fehlt: Bei dem Lehrstück oder der Schulooper *Der Jasager* haben wir es mit einer Adaption zu tun, einer transtemporalen und transkulturellen Rekontextualisierung eines Stücks aus der hochstilisierten, ausgeprägt kodifizierten japanischen Tradition des Noh-Theaters, das ursprünglich aus dem 14. Jahrhundert stammt, zu einer Form von epischem Theater des 20. Jahrhunderts. Die Umsetzung oder Übersetzung beinhaltet mehrere Ebenen einschließlich der sprachlichen Übersetzung. In ihrer Studie von 2006 *A Theory of Adaptation* weist Linda Hutcheon darauf hin, dass Adaption ‚Product and Process‘ – auf Deutsch Endergebnis und Verfahren oder Arbeitsvorgang – zugleich bedeutet. Diese Studie geht auf dieses Verfahren ein, ohne sich aber groß auf das neue Feld von Adaptionstheorie oder das verwandte Feld von Übersetzungstheorie zu beziehen.

Manche Argumente und Gedankengänge hätten von einem Blick auf adaptionstheoretische oder übersetzungstheoretische Konzepte profitieren können: Bei dem Vergleich zwischen Waleys englischer Übertragung aus dem Japanischen (‚Taniko – the Valley-Hurling‘) und Elisabeth Hauptmans Übertragung von Waleys Text ins Deutsche zum Beispiel wird hin und wieder auf Fragen eingegangen wie die Sequenz der Handlungen: Was passiert zuerst? Wird die Reise in die Berge zunächst begonnen und unterwegs erkrankt der Knabe wegen Überanstrengung, oder ist das in Hauptmanns Übertragung irreführend? Oder es ist manchmal von Absurditäten aus einer Perspektive der Logik die Rede, oder die Handlungen und Worte der Studenten im deutschen Text werden aus einer modernen psychologischen und philosophischen Perspektive diskutiert. Hierbei wäre es interessant gewesen, sich mehr auf die Noh-Tradition zu beziehen, bei der es sich nicht um narratives Drama wie in der westlichen Tradition handelt, sondern eher um das Sichtbarmachen eines Gleichnisses oder einer Metapher, und adaptionstheoretisch zu erörtern, was bei der Rekontextualisierung, bei dem Adaptionsverfahren passiert ist: Was hat man ausgewählt und wie ist man damit umgegangen?

Der Autor hat es vorgezogen, eher andere Bereiche auszuweiten; ein Kernpunkt dieser Dissertation ist die philosophische Reflexion und Diskussion um die Frage des Einverständnisses im vierten Kapitel. Hervorzuheben ist auch, dass diese Studie das bisher unveröffentlichte Typoskript aus dem Elisabeth Hauptmann-Archiv, *Das Lehrstück vom Ja-Sager*, beinhaltet, womit dem Leser eine wichtige Phase der Genese angeboten wird. Auch sehr aufschlussreich sind die ebenfalls bisher unveröffentlichten Protokolle der Schüler an der Karl-Marx-Schule in Berlin, mit denen Brecht einen Dialog aufnahm.¶

Dr. Bernadette Cronin ist *Head of Drama and Theatre Studies* am University College Cork

BRECHTS SCHULE FEIERT JUBILÄUM

Michael Friedrichs

Oben: Die Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Schule. Das heutige Peutinger-Gymnasium hieß zu Brechts Zeiten Realgymnasium an der Blauen Kappe.

Rechts: Die erste Szene von „Leben des Galilei“ wurde beim Festakt fantasievoll-verfremdet als Marionettentheater gezeigt (Foto: Maximilian Rößle)



„Puschel, wir lieben dich!“ Die Sache mit Puschel und warum das Peutinger-Gymnasium ihn oder sie liebt, konnte man bisher außerhalb der Anstalt nicht leicht verstehen; zum Glück wird die Festschrift mit einem Beitrag zur Geschichte dieses Schul-Mottos eröffnet (nicht ohne eine Verbeugung gegenüber ihrem berühmten Schüler, denn in der Überschrift wird das an die Schulwand gesprühte Motto als eine „unbesieglige Inschrift“ bezeichnet).

Anlass für die Veröffentlichung ist das 150-jährige Bestehen der Schule, die früher „Königliches Realgymnasium an der Blauen Kappe“ hieß. Das Jubiläum wurde mit einem Festakt im Goldenen Saal des Augsburger Rathauses am 10. Oktober begangen. Und die Schülerinnen und Schüler, die wesentliche Teile des Festprogramms mit bemerkenswerter Souveränität gestalteten, vermittelten den Eindruck, dass sie sich heute keineswegs noch als „eingeweckt“ betrachten wie damals der Bert. Besonders

eindrucksvoll war der große Chor, der Freddie Mercurys „Bohemian Rhapsody“ mit erstaunlicher Präzision präsentierte.

In mehreren Beiträgen der mehr als 300-seitigen Festschrift werden Brecht-Themen behandelt. Die merkwürdige Karriere von Otto Dickel wird beschrieben, der zumindest eine Zeitlang Brechts Turnlehrer war und später Hitler die Führung der NSDAP streitig machen wollte. Bilder von Schülerinnen zu Brechts Kindergedichten sind abgedruckt. Dr. Else Rapp schreibt über ihren Großvater Dr. Friedrich Gebhard, Brechts Lateinlehrer und zumindest mitverantwortlich für dessen lebenslange Liebe zu Horaz. Selber durfte ich einen Beitrag über den Freundeskreis des 15-jährigen Brecht beisteuern.

Die Festschrift ist im Augsburger Buchhandel und per E-Mail über peutinger.stadt@augzburg.de erhältlich (15 € + 4,50 € Versandkosten).¶

HANS IM GLÜCK AM BERLINER ENSEMBLE

Michael Friedrichs

Hans im Glück, entworfen 1919, ist eines der zahlreichen Stückfragmente des jungen Brecht. Es wurde erst 1997 im Rahmen der Werkausgabe veröffentlicht (GBA 10, S. 75–119); einen Artikel gab es dazu von dem damaligen Augsburger Dramaturgen Lenz Prütting bereits im 3gh 2/97, S. 53–54. Er arbeitet Parallelen zu *Baal* heraus und erwähnt eine szenische Lesung des Stückes, die im Foyer des Augsburger Stadttheaters am 16.2.1997 stattgefunden hatte.¹ Ein Jahr später war die Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg.

Ein Teil des Texts steht in Brechts *Notizbuch 2* vom Herbst 1919; am 14. September 1920 notiert er dazu im *Journal*: „Hans im Glück‘ mißlungen, ein Ei, das halb stinkt“ (GBA 26, S. 165). Die Inszenierung auf der Nachwuchs Bühne des Berliner Ensembles hatte am 1. März 2014 Premiere (Regie: Sebastian Sommer), ich war in der Aufführung am 18. September.

Zwar ist die Grundstruktur des Stückes ähnlich wie im bekannten Märchen, aber die Ausgangssituation und die Motivation zum Tauschen sind deutlich verändert. Im Märchen hat Hans sieben Jahre bei einem Bauern gedient und wird dafür, als er heim zur Mutter gehen will, mit einem Goldklumpen belohnt.² Bei Brecht ist Hans ein junger, kinderlos verheirateter Bauer, der Hof gehört anscheinend seiner Frau. Im Märchen geht die Initiative zum Tauschen zunächst von Hans aus, dem das Gold zu

schwer, das Pferd zu ungestüm, die Kuh zu alt ist – erst bei dem Tausch Schwein gegen Gans und Gans gegen Schleifstein wird er bewusst von den Tauschpartnern hinter Licht geführt. Dagegen wird der Brecht'sche Hans jeweils von anderen zum ungleichen Tausch verleitet, die daraus gezielt ihren Vorteil ziehen.

Brechts erster, fragmentarischer Entwurf der Szenenfolge lautet: „1 Frau gegen Haus / 2 Haus gegen Wagen / 3 Wagen gegen Karussell / 4 Karussell gegen Frau / 5 Frau gegen Gans (...) / 6 Gans gegen Freiheit / 7 Freiheit gegen nacktes Leben / 8 Nack / 9“ (NB 2, 7'; GBA 10, S. 75)

„Gans“ ist das einzige Tauschobjekt, das das Stück direkt mit dem Märchen verbindet. Bei Brecht sind mit dem Tausch vor allem Beziehungen zwischen Menschen verbunden. Gleich zu Beginn wird seine Frau Hanne von einem redegewandten Reisenden aus der Stadt verführt, während der gutmütige Hans dessen Pferd neu beschlägt; anschließend zieht die Frau mit dem Reisenden mit und überlässt ihrem Mann den Hof. Bei „Haus gegen Wagen“ ignoriert Hans die Interessen der Magd und lässt sie mit den Kaufleuten im Haus zurück. Das Karussell wird ihm vom Weib zugesagt, wenn er zu ihr ins Bett kommt. Bei abendlichen Karussellfreuden taucht plötzlich Hanne wieder auf, die sich von dem Reisenden getrennt hat. Usw. Hans macht insofern in ähnlicher Weise Erfahrungen mit der menschlichen Schlechtigkeit wie später Brechts Heilige Johanna der Schlachthöfe oder sein Guter Mensch von Sezuan. Nur gibt es hier noch nicht explizit das Ziel einer Person, Gutes zu tun oder die Welt zu verändern; im Zent-

1 Auskunft von Lenz Prütting am 22.9.2014.

2 Ein für ein Märchen überraschender Ausgangspunkt; tatsächlich handelt es sich um ein Kunstmärchen von August Wernicke 1818, das die Gebrüder Grimm adaptiert haben.



*Hans weiß nicht so recht bei den Avancen des Karussellweibs:
Anke Engelsmann und Peter Miklusz (Foto © Lucie Jansch)*

rum steht der einfache Naive, er ist genügend und zufrieden wie im Märchen, dazu kommt seine Freude an der Natur, die immer wieder besonders betont wird. Schon enthalten ist auch das Thema Sexualität in der Spannung zwischen Geschäft und Moral, sowie die Möglichkeit, durch pseudointelligentes Geschwätz andere zu übertölpeln. (Hat der redegewandte Brecht da aus eigenen Erfahrungen geschöpft?)

In einem Aufsatz von 2004 interpretiert Marielle Silhouette das Stück v. a. als Anti-Expressionismus: Hans als „Simplex“ im Gegensatz zum traditionellen dramatischen Helden, und sie sieht eine Entwicklungslinie zu späteren Figuren Brechts wie Galy Gay, Schweyk, Shen Te und Johanna Dark.³

Anregung durch Claudel?

Hat Brecht sich auch vom Drama *Der Tausch* von Paul Claudel anregen lassen? Der Titel legt das nahe. Er hat das Stück sowohl der Bi Banholzer, die das in einem Brief vom Februar 1922 kommentiert

3 Marielle Silhouette, „Hans im Glück (1919): du conte populaire à la forme dramatique, le théâtre lieu d'échanges“, in: *Brecht entre théâtre et théorie. Revue de littérature comparée*, Avril-Juin 2004, S. 207-218.

(GBA 26, S.562), als auch der Marianne Zoff (GBA 28, S.153), als auch der Hedda Kuhn (Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Berlin 1997, S.197) zu lesen gegeben oder geschenkt.

Das Stück war bis dahin in zwei verschiedenen Übersetzungen erschienen, 1910 von Franz Blei und 1920 von Jakob Hegner. Brecht schreibt im Januar 1922, er habe es „vor einem Jahr gelesen“ (GBA 28, S.153) – das mag stimmen, es war aber mit Sicherheit nicht seine erste Lektüre, denn nach übereinstimmender Auffassung der Sekundärliteratur stammt sein Kosename für Paula Banholzer, den er ab Januar 1918 (GBA 28, S.42) (in der Form „Bi“, „Bittersüß“ oder „Bittersweet“) in Briefen an sie verwendet, aus Claudels Drama. In der Ausgabe von 1910 heißt es dort:

Louis Laine: Ich höre, Bittersüß.

Martha: Warum nennst du mich Bittersüß, womit du mir Lust und Pein gibst? Aber hör mich: Ein Weib brachte dich zur Welt und jetzt ist es wieder ein Weib.

Louis Laine: Und so muß ich dich also ganz allein lieben?

Martha: Ja.

(S. 18–19)

Die großartige Karussellszene: Peter Miklusz als Hans im Zentrum, ferner Marina Senckel, Antonia Bill, Matthias Mosbach, Felix Tittel, Marko Schmidt und Anke Engelsmann (Foto © Lucie Jansch)



Insofern ist es unerheblich, welche Claudel-Ausgabe Brecht verschenkt hat; in beiden findet sich die Bezeichnung „Bittersüß“ für die Figur Martha im Stück.

Jedenfalls hat Brecht das *Tausch*-Drama gelesen, ehe er seine Version von *Hans im Glück* entwarf, und die komplizierte Geschlechterbeziehung bei Claudel mag eine Rolle gespielt haben für die verwickelten Geschlechterbeziehungen in Brechts Entwurf.

Als fertiges Stück gezeigt

Die Berliner Inszenierung mit acht Schauspielern und zwei vielseitigen Musikern erweckt den Eindruck, das Stück sei fertig. Der hübsche Programmflyer gibt keinen Hinweis darauf, dass es unvollendet geblieben und von Brecht nachträglich verworfen wurde. Vielleicht hat Brecht sich ja geirrt und das Stück ist gut? Bereits in Knopfs *Brecht Handbuch* kommt Hans Peter Neureuter, der Ähnlichkeiten zu Büchners *Woyzeck* hervorhebt, zu dem Schluss, das Stück sei „bis zur Spielbarkeit ausgeführt“ (2001, S. 55). Das vorwiegend junge Ensemble spielt es mit recht hohem Aufwand im „Pavillon“ des Berliner Ensembles

auf einer einfachen Guckkastenbühne mit 100 Plätzen in knapp 90 Minuten. Einige thematisch passende Brecht-Gedichte wurden in die Inszenierung eingebaut und vertont. Geradezu mit Bravour gelangen die Szenen mit dem Kettenkarussell, das an der niedrigen Bühnendecke aufgehängt ist und von dem fröhlichen Hans (Peter Miklusz) kräftig in Schwung versetzt wird.

Mich hätte es mehr gereizt, wenn die vorhandenen Bruchstellen sichtbar gemacht worden wären, wenn die Gruppe den Schein von Abgeschlossenheit durchbrochen hätte. Hätte man in so einer Experimental-Inszenierung nicht weniger konventionell arbeiten können? Aber dem Publikum hat's in dieser Form gefallen. Etwa je zur Hälfte waren Ältere und Schüler/Studenten gekommen.

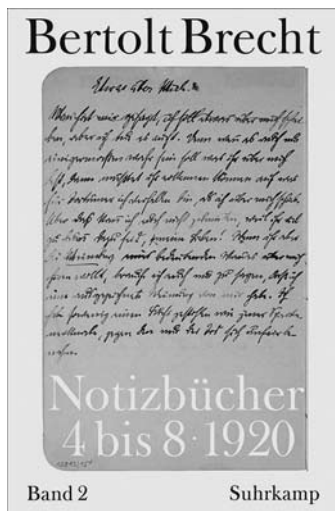
Wär doch was für Augsburg

Jedenfalls ist das Stück, fertig oder nicht, mit seiner Plärreratmosphäre und dem frühen Brecht-Ambiente unbedingt was für das Augsburger Publikum. Schade, dass nach der Initiative von Lenz Prütting 1997 nicht nachgelegt wurde. Aber das kann ja noch kommen. ¶

„Einiges über Mich“: BRECHTS NOTIZBÜCHER 1920

Dirk Heißenrer

Die Reihe der auf 14 Bände angelegten Notizbücher Brechts nimmt allmählich Gestalt an. Nach Band 7 (1927-1930) (DGH 2/2008) und Band 1 (1918-1920) (DGH 1/2013) liegen nun mit Band 2 vier Notizbücher aus dem Jahr 1920 in der gleichmäÙen mustergültigen wie aufschlussreichen Edition von Martin Kölbl und Peter Villwock vor. Wie gewohnt werden die Notizbücher Blatt für Blatt als Faksimile wiedergegeben, die Vorderseite (recto, r.) rechts, die Rückseite (verso, v.) links, die Transkriptionen jeweils gegenüber. Erneut scheint man anfangs beim Durchblättern des buchtechnisch sorgfältig hergestellten Bandes einem Tohuwabohu ausgesetzt und kann wieder nur die geradezu unglaubliche Entzifferungsarbeit der beiden Herausgeber bewundern, die nicht nur den in deutlicher Tintenschrift ausgeführten Prosagedichten, sondern auch den naturgemäß undeutlicheren bis kaum noch lesbaren Bleistiftnotizen nachspüren, den Sinn der Wörter nachvollziehbar erschließen und sachlich angemessen kommentieren. Überhaupt wird man wohlthuend konkret informiert und findet sich mühelos bis in die Zeilenzählung zurecht. So gehörten die Notizbücher 4 und 5 (80 Blatt) anfangs zu einem Heft der Monate April bis Juni 1920, das später aus der Bindung gelöst und in zwei Lagen überliefert wurde. Aus den hier notierten Prosagedichten wählte Brecht später 19 als „Psalmen“ aus. Neben Reimgedichten wie „Die Geburt im Baum“ oder „Sentimentales Lied No. 78“ (NB 5, 45v-46r), einer Variation zu Wedekinds Gedicht „Ilse“, findet sich Allerlei: Entwürfe zum Romanprojekt „Das Buch Gasgarott“, das auch Notizbuch 6 (21 Blatt) bestimmt, sowie zu den Stücken „Trommeln in der Nacht“, „Karl der Kühne“ und „Saul und David“, Aufsätze (wie



der „Aufruf an die jungen Maler“), Notizen (zu einer Aufführung von Schillers „Don Carlos“ in Augsburg), Filmideen, Lektürespuren, eigene und fremde Sentenzen und Adressen. Man ist beim Schiffschaukeln auf dem Plärrer dabei, erfährt etwas zu den diversen Freundinnen des Jungdichters und kann Wort für Wort nachvollziehen, wie er auf den Tod seiner Mutter am 1. Mai 1920 reagierte.

An das Notizbuch 4/5 schließt Notizbuch 8 (31 Blatt) ergänzend an. Das bis auf einen Stückentwurf unbeschriebene Notizbuch 7 enthält zwei eingelegte Blätter mit Entwürfen zum Stückprojekt „Malvi“ und zu den beiden Gedichten „Über den Schnapsgeuß“ und „Gardinenpredigt“. Auch das Tagebuch des Freundes Caspar Neher von April bis Juni 1920 wird in einer Transkription geboten.

Das klingt nun etwas prosaisch nach Stoff für Brecht-Forscher, für Spezialisten. Aber nicht jeder muss die Texte im Entstehen beobachten und mit den finalen Fassungen der Werkausgabe vergleichen. Doch die einst ungebahnten Wege werden durch diese großformatige und angenehm zu lesende Edition auch für heutige ‚normale‘ Leser

gangbar gemacht. Interessant ist jedenfalls für alle der überall durchscheinende Lebenszusammenhang. Die notierten Gedichte, Dialoge, Szenen gehören in diejenige Zeit, als der 22-jährige, wie auch die Tagebücher belegen, voller Zweifel an seinen künstlerischen Möglichkeiten war, und besonders bei den Stücken „Baal“ und „Trommeln in der Nacht“ nach allen nur möglichen Auswegen suchte. Die scheinbare Zufälligkeit der Notizen wird jedenfalls erst durch die Edition zum erkennbaren System. So stößt man etwa auf „Gottes Lieblingskoral“ (NB 4, 8v), der später in „Gottes Abendlied“ (NB 4, 20r) aufgenommen wurde, aber eben nicht mit „Wenn der blaue Wind des Abends Gottvater weckt“ (vgl. GBA 11, 34) beginnt, sondern schroff mit dem Vers „Der Schrei überschwemmter Wälder, die am Ertrinken sind“. Zu „Gottes Lieblingskoral“ gehören weiter, sehr originell, „Das gigantische Darmgeräusch mit dem das letzte Mammut sein hartes und seliges Erdenleben abschloß“, aber auch „Die angstvollen Gebete der Mütter großer Männer.“ Und nicht zuletzt kommt der sorgenvolle junge Autor selbst (mit eigenwilliger Orthographie) in „Gottes Lieblingskoral“ vor: „Das Gletschergebrüll: des weißen Himalaya der in seiner eigenen Einsamkeit sich amüsiert. und die Qual Bert Brechts, dem es schlecht geht“ (NB 4, 8v, 9r).“ Brecht war demnach schon früh auf Du und Du mit dem „liebe(n) Gott“, der im Gedicht „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ der „Hauspostille“ (1927) am Ende „Ganz ohne großen Umtrieb (...) am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt“ (GBA 11, 73). Die derart lesbar gemachten Notizbücher bieten durchweg eine anarchisch-systematische Lektüre und eröffnen, auch weil sie Brechts Schreibweise mit allen Eigenheiten beibehalten, durch zahlreiche Verweise auf die Werkausgabe viele neue Einsichten. Es gibt auch Sentenzen, die nicht in der Werkausgabe vorkommen oder dort nicht gleich entdeckt werden können. So die schon 1920 überlegte epochale Einschätzung des

eigenen Werkes: „Vierzig Jahre und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends. Ich habe die Liebe zu den Untergehenden und die Lust an ihrem Untergang.“ (NB 4, 42r). Der Spruch, der 1998 zum Titel der Berliner Jahrhundert-Ausstellung wurde, gehört somit in den Kontext der trotzig bekämpften Selbstzweifel von 1920, denen auch ein köstlicher „Réfëraing“ zu verdanken ist: „Das Leben ist ganz scheen / schnell und von vorn besehn – / doch liebt ihr es zu lang und heiß / dann zeigt es euch den Steiß.“ (NB 4, 45r). Die poetisch produktive Selbstreflexion hat in diesen Notizbüchern einen hohen Stellenwert. In der Notiz „Etwas über Mich“ (der Pluralis Majestatis wurde nachträglich korrigiert) spricht Brecht imaginär seine unbestimmten Zuhörer („ihr“) aus einer Verweigerungshaltung an. Er werde der Aufforderung, über sich zu schreiben (diese Eingangszeile wurde gestrichen), nicht nachkommen: „Denn wenn es auch nur einigermaßen wahr sein soll was ihr über mich lest, dann müßtet ihr erkennen können auf was für Irrtümer ich verfallen bin, als ich über mich schrieb.“ (NB 4, 15v) Das ist schon der Gestus des „armen B.B.“ in der „Hauspostille“, der den Frauen versichert: „In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.“ (GBA 11, 120) Dazu passt der im Villon-Stil verfasste (und ebenfalls in den Pluralis Majestatis korrigierte) „Gesang von Mir / 16. Psalm“, der klar macht, warum Brecht in seiner berühmten „Serenade“ seine Gitarre wegen der Darmsaiten ein „Klampfentier“ (GBA 13, 93) nennt: „Ich spiele die Gitarre und die Vergangenheit der Saiten wacht wieder auf unter meinen großen Händen: es sind Därme von Vieh, die Gitarre singt viehisch, es ist ein großes Tier, das mir am Leib hängt wie eine Zecke und es schreit wohltönend, wenn ich es würge. Dazu singe ich kleine Lieder, die ich von den Bäumen plückte (!) am Morgen.“ (NB 4, 61v; vgl. GBA 11, 28). Zugleich hegt der junge Mann, „Wiewohl ich erst 22 Jahre zähle, aufgewachsen in der kleinen Stadt Augsburg am Lech und nur

wenig von der Erde gesehen habe“, einen auf den ersten Blick größtenwahnsinnigen „Wunsch, die Welt vollkommen überliefert zu bekommen. Ich wünsche alle Dinge mir ausgehändigt, sowie Gewalt über die Tiere und ich begründe meine Forderung damit, daß ich nur ein Mal vorhanden bin.“ (NB 8, 19v) Darauf und auf diese egozentrische Begründung muss man erst einmal kommen! Aber diese Verstiegtheit kennt auch ihren Gegensatz oder ihre Gefährdung, und Brecht benennt sie in merkwürdiger Übereinstimmung von Autor und lyrischem Ich in der ersten Strophe von „10. Psalm“: „1) Ganz gewiß: ich bin wahnsinnig. Es dauert / nicht mehr lang bei mir. Ich bin nur noch / wahnsinnig geworden.“ (NB 4, 46v). Der junge Brecht lotet tabulos seine Grenzen aus; die Notizbücher übertreffen darin noch die Direktheit der Tagebücher.

Die anregende Lektüre eröffnet den Raum für neue Erkenntnisse. So verdanken sich beispielsweise die zwei „Kari“-„Notate in bayerischem Dialekt mit unbekanntem Bezug“ (NB 5, 49v; S. 584) allem Anschein nach den Darbietungen von Karl Valentin und Liesl Karlstadt im März 1920 auf der „Charivari“-Bühne im Münchener Hotel Germania an der Schwanthalerstraße; Brecht konnte Liesl Karlstadt dort in der Soloszene „Kare mit der Zigarre“ erleben und dürfte die beiden improvisierten Sentenzen im Valentin-Karlstadt-Ton festgehalten haben: „Du Kari schmeiß dein Aug dem Paller [Polier] ins Gsicht daß er uns drecker anschauen kann! // Du Kari, siehst du die Fliegen? / Na! / Dann is dunkel. Dann brauch mr nimmer arbeiten!“ Band 2 der Notizbücher Brechts wartet möglicherweise noch mit weiteren Entdeckungen und Erkenntnissen auf, denn: „Das wichtigste Gesetz für den Dichter ist, daß er innerhalb seines Stoffs die Merkwürdigkeiten herausfindet (die sonst Fehler von ihm sind). Auf jemehr Wunder er den Zuschauer hinweist, desto reicher ist sein Werk.“ (NB 4, 59v). Keine Frage: Der Band, die Reihe sorgen für

ein gründlich erweitertes, wenn nicht gar erneuertes Brecht-Verständnis und gehören in jede Brecht-Bibliothek! Der nächste Band 3 (1921) ist derzeit in Vorbereitung und für Herbst 2015 vorgesehen. Als dankbare Leser wünschen wir dieser fortan unverzichtbaren Edition weiter Ausdauer und Zuversicht – kaum eine Investition in der Brecht-Welt ist derzeit wohl besser angelegt als die in Brechts Notizbücher. ¶

Bertolt Brecht: Notizbücher. Herausgegeben von Martin Kölbl und Peter Villwock im Auftrag des Instituts für Textkritik (Heidelberg) und der Akademie der Künste (Berlin). Band 2: Notizbücher 4-8 (1920). Berlin, Suhrkamp Verlag, 2014. ISBN: 978-3-518-42431-5. 657 S. Euro 49,95.

Brecht-Biografie auf Chinesisch

Bertolt Brecht spielt in China innerhalb des allgemeinen Interesses an der deutschen Sprache und Literatur nach wie vor eine gewichtige Rolle. Die neue Biografie „Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten“, verfasst vom Leiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht am KIT, Jan Knopf, wirft einen neuen Blick auf die Werke und die Person Brechts in Verbindung mit der Zeit, in der er lebte und überleben musste. Nach Empfehlungen von chinesischen und deutschen Experten wählten die Goethe-Institute Chinas die Biografie für die Übersetzungsförderung aus und luden den Autor nach Peking zu einer Übersetzerwerkstatt, Vorträgen in der Volksuniversität und einem Podiumsgespräch in das Penghao-Theater ein. Das chinesische Publikum schätzt Brechts gesellschaftskritische Kunst als aktuell ein. Die chinesische Übersetzung erscheint voraussichtlich 2015 und trifft auf den inzwischen größten Buchmarkt der Welt. (nach: Badische Neueste Nachrichten, 2.10.2014)

„MIT DEN FINGERNÄGELN AUSKRATZEN“: EINE ERGÄNZUNG

Dirk HeiBerer

Auf meinen Aufsatz „Die ‚Fingernägel‘ des Petronius. Eine unbekannte antike Stilfigur beim frühen Brecht“ (DGH 2/2009) bekam ich vor kurzem mündlich einen interessanten Hinweis. Zur Erinnerung: Anlässlich des Todes seiner Mutter am 1. Mai 1920 verfasste der 22-jährige Brecht das „Lied von meiner Mutter / 8. Psalm“ (GBA 11, 21 f., neuerdings als Faksimile der Handschrift wiedergegeben in: Notizbücher Band 2, 2014, NB 4, 37v-38r). In der letzten Strophe heißt es: „Jetzt ist meine Mutter gestorben, gestern, auf den Abend, am 1. Mai! Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen!“ Die Stelle steht bekanntlich in Verbindung mit den schon zwei Jahre früher verfassten „Auslassungen eines Märtyrers“ vom Februar 1918, die allem Anschein nach ein Streitgespräch zwischen Brecht und seiner Mutter beim Aufhängen nasser Wäsche über den unschicklichen Ausdruck „die Wäsche (...) pißt“ wiedergeben. Die Mutter verzweifelt und weint, ihr Sohn, der „Pornografist“, bringe „sie noch unter die Erde / Und der Tag werde noch kommen, wo ich sie werde mit den Nägeln auskratzen wollen / Aber dann sei es zu spät, und daß ich es noch merken würde / Was ich an ihr gehabt habe, aber das hätte ich dann früher bedenken sollen“ (GBA 13, 111 f.).

Unbeschadet dessen, dass sich diese Stilfigur im *Satyrikon* des Petronius (München 1909) wiederfinden lässt, scheint die Sentenz auch im bayerisch-schwäbischen Sprachraum nicht ganz unbekannt zu sein. So teilte mir der Informant, Gerhard Burkard aus Unterthürheim, mit, er kenne eine Dame in Unterthürheim, Jg. 1920, die am Ende des Zweiten Weltkriegs aus dem nordböhmischen Aussig (heute Usti nad

Labem) geflohen und 1946 nach Pfaffenhofen gekommen sei. Dort fand sie Unterkunft bei einer Familie, wo vor kurzem die Ehefrau gestorben war. Ihr Gatte soll in seiner Trauer gesagt haben: „Wenn i kunnt dät i sie mit meine Fingernägel rauskratze“. Der junge Brecht kannte diese Gegend durch die Besuche bei seinem Bruder Walter, der im Sommer 1917 Kriegshilfsdienst in der Bartlstockschwaige nördlich von Pfaffenhofen leistete. Auch der Vater der beiden, Direktor Brecht von der Papierfabrik Haindl in Augsburg, kannte diese Gegend, weil er ein Fischrecht in der Zusage hatte und daher gern und oft zum Fischen kam. Es ist daher durchaus möglich, dass Brecht das drastische Wort vom Auskratzen mit den Fingernägeln auch in der Umgebung von Pfaffenhofen aufgeschnappt haben könnte. ¶

Bartlstockschwaige ist eine Einöde der Gemeinde Buttenwiesen im schwäbischen Landkreis Dillingen an der Donau. Der Hof liegt im Norden der Gemarkung von Pfaffenhofen. Die Schwaigen waren ursprünglich rein milchwirtschaftliche Höfe zur Käseherstellung. Die Bartlstockschwaige kam 1763 an das Damenstift St. Stephan in Augsburg und wurde 1802/03 mit dem Stift säkularisiert.

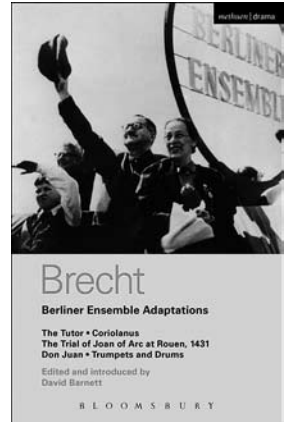
Literatur: Georg Wörishofer, Alfred Sigg, Reinhard H. Seitz: Städte, Märkte und Gemeinden. In: Der Landkreis Dillingen a. d. Donau in Geschichte und Gegenwart. Hgg. vom Landkreis Dillingen a. d. Donau, 3. neu bearbeitete Auflage, Dillingen an der Donau 2005, S. 196

(nach: Wikipedia)

BLÜHENDE BRITISCHE BRECHTWELT

Dieses Bücherjahr war höchst ergiebig für Brecht in Großbritannien. Es gab einen ganzen Schwall hochrangiger Publikationen von sehr namhaften Autoren, Übersetzern und Herausgebern, und wir machen gern darauf aufmerksam.

Unter der Homepage „writing brecht“ <http://brecht.mml.ox.ac.uk/> kann man sich auf dem Laufenden halten. Sie wird maßgeblich von Tom Kuhn gefüttert, der seit 1996 für die Herausgabe von Brecht-Titeln bei Methuen Drama verantwortlich zeichnet. Er wird unterstützt von Steve Giles, Marc Silberman, David Constantine und David Barnett. In diesem Jahr sind erschienen:



- *Brecht on Theatre* (3., überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage), Verlag Bloomsbury
- *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* (Erstauflage), Verlag Bloomsbury. Hierzu kann man auf der Verlagshomepage ein Video von einem Theaterworkshop zum „Messingkauf“ sehen.
- *Berliner Ensemble Adaptations: The Tutor; Coriolanus; The Trial of Joan of Arc at Rouen, 1431; Don Juan; Trumpets and Drums*, herausgegeben von David Barnett, Verlag Bloomsbury

- *Bertolt Brecht, Love Poems*, Translated by David Constantine and Tom Kuhn. With a Foreword by Barbara Brecht-Schall, Verlag W.W. Norton & Co

Der Band mit Brechts Liebesgedichten ist bibliophil ausgestattet, und die Übersetzungen werden als meisterhaft gefeiert (ebenso wie die Gedichte selbst, die im englischen Sprachraum offenbar noch zu entdecken sind), vgl. www.newrepublic.com/article/120363/bertolt-brechts-love-poems-review. ¶ (mf)

fantasievoll & farbenfroh

Es war einmal ein Rabe ...

Kinder illustrieren Brecht

ISBN 978-3-89639-947-2 | 96 Seiten | 9,80 €



**BRECHT
FÜR GROSS
UND KLEIN**



WISSENSWERT & AUFSCHLUSSREICH

**Und dort im Lichte steht Bert Brecht.
Rein. Sachlich. Böse.**

Die Schätze der Brechtsammlung der Staats-
und Stadtbibliothek Augsburg

ISBN 978-3-89639-932-8 | 204 Seiten | 9,80 €

Wissner

Zum Brechtfestival 2014 hat die Stadt Augsburg ein Buch mit den schönsten Werken aus einem Mal- und Zeichenwettbewerb sowie den Katalog zur Ausstellung in der Stadtparkasse mit Abbildungen von Originaldokumenten (Auszüge privater Korrespondenz, Zeitungsausschnitte ...) herausgegeben. Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Wißner-Verlag – auch im Internet: www.wissner.com

„ICH BIN VÖLLIG ERSCHÖPFT DURCH DIESE HUNDEARBEIT“

Neuerscheinungen zu Hanns Eisler

Joachim Lucchesi

Kaum konnte Eisler den Broterwerb seiner Exiljahre genauer umschreiben: als den Zwang, seinen Unterhalt mit dem Komponieren von Filmmusik für das Traum-Imperium Hollywood zu verdienen. Paradox ist diese Situation schon, denn Eisler hat trotz Übellaunigkeit auch noch Erfolg und wird sogar für seine Filmmusik zu *Hangmen Also Die* 1943 für den „Oscar“ nominiert. Der inzwischen vorliegende **zweite Band der Eisler-Briefe**, welcher die Jahre von 1944 bis 1951 umfasst, ist kontrastreich. Denn in den Briefen dieses Zeitraums spiegeln sich die konfliktreichen Jahre der Entscheidungen und Weichenstellungen wieder, die u.a. darin bestanden, sich den Marktgesetzen der amerikanischen Filmindustrie anzuliefern (was letztlich ein Stück weit Akzeptanz für den „American way of life“ beinhalten musste), den vom HUAC-Ausschuss ausgehenden Gefahren während der Anhörungen listenreich zu entgehen oder die völlig anders gearteten Lebensverhältnisse in der sich bildenden DDR zu meistern. So gibt dieser Band, von Maren Köster und Jürgen Schebera herausgegeben, Einblicke in ein Komponistendasein, das zwischen den politischen und kulturpolitischen Grenzbeziehungen des Eisernen Vorhangs, den Ansprüchen an die eigene Profession zwischen Broterwerbs-Routine und dem Komponieren für den Konzertsaal pendelt und freilich auch durch diese Widersprüche geprägt ist. Oft sind die Briefe kleine Momentaufnahmen Eislerscher Befindlichkeit. An seinen Freund, den Dirigenten Josef Schmid, schreibt er im Juni 1945: „Der Garten ist grau mit Morgennebeln. Ich habe seitdem ich aus N. Y. zurück bin 11 Sequenzen (das sind ca 20 Min. Orchestermusik) komponiert. Heute habe ich Aufnahme, um 10 h

vorm. Ich bin völlig erschöpft durch diese Hundearbeit. Wenn ich das finstere Gesicht meines abscheulichen Taktschlägers sehe, abscheulicher noch weil er meine Musik weder versteht noch liebt, werde ich an Dich denken. Was für eine Freude könnte das sein! So ist es eine Nervenmarter. [...] In den Studios herrschen grausam u. kalt die Musik-Banditen“ (S. 21). Nur sechs Jahre später, im Mai 1951, wendet sich der Komponist – inzwischen in der DDR – an den Förderungsausschuss Berlin mit der Bitte, einer Erhöhung seiner verordneten Benzin-Ration um 120 Liter stattzugeben (S. 194). Aus dem Land des Ölreichtums in ein anderes mit Brennstoffknappheit wechselnd: Eislers Lebensalltag gerät – beileibe nicht nur hier – in Gegensätze, die größer nicht hätten sein können. Trotzdem: Er akzeptiert in seinen Briefen die kargen Verhältnisse und beruhigt sich mit dem Gedanken, dass Mangelwirtschaft nicht gleichzusetzen sei mit dem großartigen Konzept eines neuen Gesellschaftsmodells, an dessen Aufbau er gewillt ist teilzunehmen. Die Briefe geben Auskunft über den Abschied von der alten und vom Eintritt in eine neue, sich eben bildende Welt, der die Hoffnung noch nicht abhanden gekommen war.

In den Jahren 2003 und 2009 veranstaltete das Wiener „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“ zwei internationale Eisler-Symposien, deren Referate zum ersten Symposium in erweiterter Form in eine umfangreiche Aufsatzsammlung mit dem Titel „**Hanns Eisler – ein Komponist ohne Heimat?**“ eingingen. Was die Qualität dieses von Hartmut Krones herausgegebenen Bandes ausmacht, ist die Präsentation von Erkenntnissen und Fakten, die bislang in

der Eisler-Forschung fehlten oder nicht genügend ausgearbeitet worden waren. So beschäftigen sich gleich mehrere Aufsätze mit der Wiener Zeit nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, die für den Komponisten das Scheitern einer erhofften Professur bedeutete und die dann letztlich zur Übersiedlung in die DDR führte. Aber das ist nur bedingt richtig, denn Eisler verbrachte einen beträchtlichen Zeitraum bis zu seinem Tod 1962 immer wieder in Österreich. Diese biografischen Detailuntersuchungen werden zugespitzt zu der Fragestellung, wo Eisler, der in Leipzig geborene, in Wien aufgewachsene, in Berlin zum bedeutenden Komponisten sich entwickelnde, ins amerikanische Exil verjagte und schließlich nach Europa zurückkehrende zu verorten sei? Dazu wird mit Blick auf den Buchtitel festgestellt, dass der Komponist sich in Ostberlin zwar mit den Verhältnissen arrangiert und dort seinen Platz gefunden hatte, aber dennoch Wien als seinen Heimort ansah. Dieser Band liefert für die Eisler-Biografie unbekanntes Material, und die Spannweite ist breit gefasst: Sie reicht von Untersuchungen zum kulturgeschichtlichen Umfeld des jungen Eisler, über die Klaviersonaten und zum *Palmström*, den Liedern im Exil bis zu den *Ernsten Gesängen*, von Untersuchungen zu Eisler in der Wiener Komponistenszene der Nachkriegszeit bis zu neuen autographen Eisler-Materialien, entdeckt im Besitz des österreichischen Regisseurs Wolfgang Glück, inzwischen angekauft und aufbewahrt im Eisler-Archiv der Berliner Akademie der Künste. Dem Band ist eine CD-Einspielung zu Nestroys *Höllengangst* sowie einer DVD mit filmmusikalischen Ausschnitten aus dem österreichischen Spielfilm *Schicksal am Lenkrad* von 1954 beigegeben.

Eine die Leseerwartung vermutlich nicht einlösende Darstellung der amerikanischen Lebensphase Eislers liefert Horst Weber mit seinem Buch „**I am not a hero I am a Composer. Hanns Eisler in Hollywood**“. Was

mit Blick auf den Titel eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung zu sein scheint, überrascht den Leser: Weber wählt einen Sprachstil, der romanesk-erzählerisch ist und dadurch eine große Nähe zum Gegenstand und zur Person Eislers erzeugt, ohne dass notwendige Distanz aufgegeben wird. Weber konzentriert sich auf die Jahre des Exils in Hollywood; er setzt mit der Reise Eislers aus New York nach Los Angeles ein und betitelt dieses 1. Kapitel mit „Reisesonate“. Kundig beschreibt er das Leben und die Hölle Los Angeles, die schon in unzähligen Texten beschworen wurde – gerade was das so genannte „Klein-Weimar“ der Exilanten angeht. Aber ihm gelingt es, mit ironisch-amüsamem Tonfall und unterhaltsam-lockerer Darstellung das detailreiche und gründlich recherchierte Material aufzubereiten; dabei stehen die unterhaltsamen Texte und die Menge der wissenschaftlichen Anmerkungen (und Literaturangaben) in einem bemerkenswerten Kontrast zueinander. Die scheinbar lockere und zugleich wissenschaftlich fundierte Darstellung ist die Königsdisziplin – sie ist Eisler angemessen – aber sie bekommt auch dem Leser, der sich gern darauf einlässt, Eisler und seiner Frau Louise in das verhängliche Labyrinth des American way of life zu folgen. Doch geht der Autor nicht streng chronologisch vor, denn immer wieder durchbricht er den linearen Erzählstrang und blendet beispielsweise zurück in die Zeit vor 1933. Seine drei Kapitel (mit jeweils 5 Unterkapiteln) nennt er „Reisesonate“, „Filmmusik“ und „Lou“. Immer wieder unterbrechen musikalische Analysen den erzählhaften Ton und schaffen wissenschaftliche Zäsuren. Damit wechselt das Buch innerhalb seiner drei Kapitel von einer biografisch spannend erzählten Momentaufnahme des Lebens in Hollywood zu analytischen Untersuchungen von Eislers Musik, wobei natürlich dessen Filmmusik im Vordergrund steht. Einzelne Unterkapitel nennt er „Lieder vom Hoffen“, „Das Verhältnis zum Wort“, „Abgesang auf die Sonate“ oder „Das Verhältnis

zum Ton“. Den Schluss bildet das mit „Tribunale“ überschriebene Kapitel zu Eislers Verhören vor dem „Ausschuss für unamerikanisches Verhalten“. Auch hier werden eine ganze Reihe von Details angeführt, die neue Einsichten ermöglichen. Weber ist ein zugleich kurzweilig-unterhaltsames wie wissenschaftlich-anspruchsvolles Buch über Eisler gelungen.

Unter den Neuerscheinungen zu Eislers 50. Todestag findet sich auch ein Sonderband „**Musik-Konzepte**“, der, von Ulrich Tadday herausgegeben, den Titel „Hanns Eisler. Angewandte Musik“ trägt. Namhafte Musikwissenschaftler und Musikpraktiker untersuchen hier Aspekte von Eisler Musik, die als angewandte Musik firmiert. Nach einem Einleitungstext von Thomas Phleps zur angewandten Musik bei Eisler schreibt Peter Schweinhardt über Eislers Weg zur *Maßnahme* anhand früher Theaterarbeiten. Gerd Rienäcker untersucht detailreich Musik von Klage und Trauer in der *Maßnahme*. Günter Agde, Wolfgang Thiel und Johannes C. Gall wenden sich der Filmmusik Eislers zu; dabei stehen dessen Arbeiten für die Filme *Heldenlied*, *Die Jugend hat das Wort*, *Komsomol* und *14 Arten den Regen zu beschreiben* im Interesse der Betrachtung. Schließlich untersuchen Laura Silverberg und Maren Köster musiktheatralische wie schauspielmusikalische Aktivitäten bei Eisler. Alles in allem ist auch dies ein sehr informativer Band zu Eisler, der Einsichten in neue Forschungsstände gibt.

Innerhalb der **Eisler-Gesamtausgabe** bei Breitkopf & Härtel ist auf das Erscheinen des neuen Bandes **VI/10** zu verweisen. In dieser, die neue Werkgruppe „Filmmusik“ eröffnenden Notenedition werden zwei Filmmusiken präsentiert, von denen zumindest die eine im Zusammenhang mit dem Film einem breiteren Publikum bekannt sein dürfte: Es handelt sich um Fritz Langs Antinazi-Spielfilm *Hangmen Also Die* aus dem Jahr 1942. Die andere Musik

und der dazugehörige Film dürften weniger bekannt sein, denn *The Grapes of Wrath* (nach John Steinbecks gleichnamigem Roman) wurde von Eisler im Rahmen seines Rockefeller-Filmmusikprojekts (1940-42) ausgesucht, um hier unterschiedliche Möglichkeiten des filmischen und filmmusikalischen Zusammenhangs zu untersuchen und darzustellen. Eisler hatte ungeachtet der bereits existierenden Filmmusik eines Kollegen – Alfred Newman hatte die Originalmusik 1940 komponiert – einige Szenen ausgesucht, um seinen eigenen musikalischen Kommentar als Alternative zu liefern. Natürlich konnte dieses Experiment nicht öffentlich gezeigt werden, da Eisler als Exilant in Hollywood auf das Wohlwollen der Filmindustrie hoffen und es vermeiden musste, den Verdacht einer musikalischen Besserwisseri aufkommen zu lassen. Erst durch umfangreiche Recherchen und Nachlassfunde ist es dem Herausgeber Johannes C. Gall gelungen, die kaum bezeichneten Notenskizzen im Nachlass Eisler zu identifizieren und daraus diese alternative Filmmusik zu rekonstruieren. Damit liegt ein erster Band mit Eislerscher Filmmusik aus Hollywood vor, der Zeugnis abliefern von der wesentlichen Tätigkeit des Komponisten im Exil. ¶

Hanns Eisler: Briefe 1944-1951. Hg. Maren Köster, Jürgen Schebera. Leipzig: Breitkopf & Härtel 2013.

Hanns Eisler. Ein Komponist ohne Heimat. Hg. Hartmut Krones. Wien: Böhlau Verlag 2012.

Horst Weber: „I am not a hero, I am a composer“. Hanns Eisler in Hollywood. Hildesheim: Olms Verlag 2012.

Hanns Eisler. Angewandte Musik. Musik-Konzepte, Sonderband. Hg. Ulrich Tadday. München: edition text + kritik 2012.

Hanns Eisler Gesamtausgabe VI/10. Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* / *Hangmen Also Die*. Hg. Johannes C. Gall. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2013.

STEPHEN HINTON: WEILL'S MUSICAL THEATER. STAGES OF REFORM.

University of California Press (Berkeley, Los Angeles, London) 2012,
586 Seiten, \$ 52,95; £ 36,95 (auch als E-Book)

Andreas Hauff

Zwei Jahre lang ist Stephen Hintons umfassende Studie zu Weills Musiktheater nun schon auf dem Markt, und soweit ich sehen kann, hat sie im deutschsprachigen Raum noch kaum Spuren hinterlassen – weder in der Musikwissenschaft noch in der Theaterpraxis. Dabei war es längst fällig, dass jemand Weills Musiktheater als Ganzes in den Blick nimmt – über die Brüche hinweg, die die Flucht nach Frankreich 1933 und die Emigration in die USA 1937 anscheinend markieren.

Stephen Hinton, derzeit Avon Foundation Professor in the Humanities an der Universität in Stanford (California), ist dafür bestens qualifiziert. Der gebürtige Brite hat Musikwissenschaft und Deutsch in Birmingham und an der TU Berlin studiert; er war wissenschaftlicher Assistent des führenden deutschen Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus (1928-1989), 1990 ging er als Assistant Professor nach Yale, 1994 dann nach Stanford, wo er neben Musikwissenschaft auch das Fach Deutsch lehrt. Hinton kennt sich aus in der Weill-Rezeption auf beiden Seiten des Atlantiks, und er geht sein Thema unparteiisch und ohne die ideologischen Scheuklappen an, die das Verständnis für Weill gerade in Deutschland infolge seiner erzwungenen Emigration 1933 so erschwert haben. Zu diesen Scheuklappen gehörten das musikphilosophische Missverständnis, Arnold Schönbergs Weg in die Moderne sei der einzig richtige gewesen, das literarische, Weills Musik habe nur Wert als Bestandteil des Autoren-Duos Brecht-Weill, das anti-kommunistische, Weill sei ein notorischer Linker gewesen, und das antikapitalistische,



Weill habe sich in den USA an den Broadway verkauft.

Dass Weill in erster Linie Musiker war und sich als Musiktheater-Komponist verstand, macht Hinton schon durch den Untertitel seines Buches deutlich. „Stages of reform“ bedeutet dabei zweierlei: Einmal so viel wie „Etappen der Reform“ als Stationen eines lebenslangen Prozesses – ähnlich wie bei Christoph Willibald Gluck oder Richard Wagner –, aber auch „Reformbühnen“, Orte und Werke, die es im Einzelnen zu betrachten gilt. Der Autor beleuchtet sorgfältig beide Facetten. So lernt man fast über jedes Stück im Detail dazu und bekommt gleichzeitig ein Bewusstsein für die offensichtlichen und verdeckten Zusammenhänge. Hinton geht an diese Aufgabe mit Offenheit und Neugier und enormem Sachverstand; es ist bewundernswert, wie gut er sich auf der deutschen Seite auskennt, sei es in der kompositorischen Landschaft der 1920er Jahre in Berlin, sei es in der Operntradition, in der Geistesgeschichte oder der Exilforschung. Beeindruckend ist auch die sprachliche Sensibilität, mit der er Bedeutungsnuancen im Deutschen erfasst und dem englischsprachigen Leser vermittelt. Der deutsche Leser sieht sich zwar immer wieder gezwungen, ein Wörterbuch zu Hilfe zu nehmen; davon abgesehen, liest sich Hintons Schreibstil ausgesprochen angenehm: wissenschaftlich, aber nicht akademisch, sachlich, aber nicht ohne Leidenschaft, und

manchmal mit einer leichten Ironie, wie sie dem Gegenstand gut ansteht.

Denn Weill, das kommt am Ende deutlich heraus, denkt in Antagonismen und Antithesen, sein sich entwickelndes Konzept von Musiktheater ist „kontrapunktisch“ nicht nur im musikalischen, sondern auch im dramaturgischen und im inhaltlichen Sinn. Erarbeitet wird dieses Ergebnis in einer gründlichen Untersuchung, die sich an der Chronologie der Entwicklung orientiert, aber zwischendurch systematische „Inseln“ etabliert. Die 10 Kapitel beginnen mit einer „biographischen Anmerkung“, die weniger die eigentliche Biographie als die persönlichen Voraussetzungen für Weills Musik darstellt. Interessant finde ich hier insbesondere den Vergleich zwischen Weill und seinem Komponistenkollegen Paul Hindemith, „außengeleitet“ (in David Riesmans Terminologie) der eine, „innengeleitet“ der andere, geborener Musikdramatiker wie Händel der eine, musikalischer Konstrukteur wie Bach der andere. Schon das macht deutlich, wieso der eine die USA als neue Heimat erlebte, der andere als Exil.

Wesentlich wichtiger als Brecht war für Weill sein Kompositionslehrer Ferruccio Busoni, dessen Vorstellung von Musik und Musiktheater das 2. Kapitel gewidmet ist. Sie blieb für Weill lebenslang ein Referenzmodell, während er zu Brecht auf Distanz ging (und umgekehrt); dennoch bahnte sie den Weg für die zeitweise so erfolgreiche und produktive Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Stückeschreiber. Das 3. Kapitel thematisiert die drei Operneinakter, die Weill auf Texte von Georg Kaiser und Iwan Goll vor 1927 schrieb. Von den Werken, die dann mit Brecht entstanden, ist das „Mahagonny-Songspiel“ die Initialzündung, ihm ist das 4. Kapitel gewidmet. Die nächste Abteilung nennt sich „Stücke mit Musik“ und verknüpft „Dreigroschenoper“, „Happy End“ und den 1932 mit Georg Kaiser konzipierten „Silbersee“. „Epische Oper“

(Nr. 6) verbindet die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ mit der „Bürgerschaft“, die Weill mit Caspar Neher konzipierte. Kapitel 7 („Lehrstücke“) ist dem „Jasager“ und seinem Kontext gewidmet.

„Exilbühnen“ vereint so unterschiedliche Stücke wie das Ballett „Die sieben Todsünden“, das Stück mit Musik „Marie galante“, die Operette „Der Kuhhandel“ („A Kingdom for a Cow“) und das szenische Bibel-Oratorium „Der Weg der Verheißung“ („The Eternal Road“) – wobei schon die Gattungsbezeichnungen zum Teil Schwierigkeiten bereiten. Der Begriff „Exil“ allerdings ist gerechtfertigt, denn anders als später in den USA hatte Weill keine deutliche Vorstellung über die Zielgruppe dieser Werke. Das Folgekapitel 9 thematisiert die „Musical Plays“ (die bei uns einfach „Musicals“ heißen würden) „Johnny Johnson“, „Knickerbocker Holiday“, „Lady in the Dark“, „One Touch of Venus“, die jeweils ihr eigenes musikalisches und dramaturgisches Profil aufweisen. „Bühne versus Bildschirm“ nimmt Weills Filmmusiken, sein nur in Teilen realisiertes Filmmusik-Konzept und dessen Zusammenhang mit den Bühnenwerken in den Blick und geht dabei auch auf Weills frühe Begegnung mit dem Medium Radio in den 1929er Jahren ein. „Amerikanische Oper“ (Nr. 10) behandelt die Broadway-Oper „Street Scene“, die Broadway-Operette „The Firebrand of Florence“ und die Schulooper „Down in the Valley“.

Mit dem ironisch als „Vaudeville“ titulierten „Love Life“ und der „Musical Tragedy“ unter dem Titel „Lost in the Stars“ stehen die beiden letzten Bühnenwerke im Fokus des Kapitels „Concept and Commitment“, dessen Überschrift nicht leicht zu übersetzen ist. „Konzept“ bezieht sich auf die wegweisende Bedeutung von „Love Life“ für das spätere „concept musical“ (berühmtestes Beispiel: „Cabaret“), „commitment“ auf das Engagement, mit dem Weill und sein Librettist das Thema „Rassentrennung“

problematisierten. Beide Facetten, die dramaturgische und inhaltliche Innovation, bestimmen Weills Arbeiten für das Musik-Theater bis zuletzt. Gerne hätte ich noch etwas über das mit Maxwell Anderson geplante Projekt „Huckleberry Finn“ gelesen; aber im Gegensatz zu David Drew (1930-2009), dem führenden Wiederentdecker Weills nach dem Krieg, neigt Hinton weder zu Spekulationen nach dem Motto „Was wäre gewesen, wenn?“, noch gibt er sich „weillischer als Weill selbst“.

Zu kurz kommt in dieser umfassenden Darstellung nach meinem Dafürhalten die Bedeutung von Weills radiojournalistischer Tätigkeit für seine Musiktheater-Konzeption. Außerdem frage ich mich, ob nicht Lotte Lenya einen beträchtlichen Anteil daran hatte, dass Weill Busonis idealistische Ästhetik, ohne sie zu verraten, immer wieder „vom Kopf auf die Füße stellte“. Aber das sind kleine Einwände zu einem Buch, das man mit großem Gewinn liest und das eigentlich dringend (!) ins Deutsche übersetzt werden müsste. Für jeden, der ein Ohr für Unter- und Zwischentöne in Weills Musik und Weills Äußerungen hat, kommt Hintons „Coda“ im Ergebnis nicht überraschend. Das große Vorbild des Musiktheater-Komponisten Weill war Mozart, und von dessen Werken vor allem die für ein Vorstadt-Theater entstandene und im Kompositionsstil kräftig durchmischte „Zauberflöte“ – ein Werk, dem man sich naiv, aber auch mit philosophischem Tiefgang nähern kann. Unumstritten war es nie, und noch 1985 brachten Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn Band 3 der neuen Reihe „Musik-Konzepte“ unter dem provokanten Titel heraus „Ist die Zauberflöte ein Machwerk?“ Knapp drei Jahrzehnte später haben wir etliches über Mozart dazu gelernt und antworten sicher nicht mehr mit einem plakativen „Ja“. Hinton zeigt: Auch über Weill lässt sich eine Menge dazu lernen – und das hoffentlich nicht nur in der Theorie, sondern auch im Theater. ♪

BRECHT-TAGE BERLIN

9.-13. FEBRUAR 2015

„Mir gefällt die Welt der Physiker“. Brecht und die Naturwissenschaften

Ziel der Brecht-Tage 2015 ist es, das Thema „Brecht und die Naturwissenschaften“ nicht nur punktuell zu vertiefen, sondern in seiner Breite einem interessierten Publikum in mehreren Abendveranstaltungen vorzustellen. Einem diskursiven Ansatz folgend, werden Gespräche mit einzelnen Präsentationen (szenische Darbietungen, Experimente, Filmdokumente, Kurzvorträge) daher im Mittelpunkt stehen. Zentral dabei ist die Idee, Brecht-Forscher, Kunstschaffende und Naturwissenschaftler zusammenzuführen, wobei aus den Reihen der Naturwissenschaftler an prominente, populär vermittelnde Persönlichkeiten gedacht ist. Die auf eine breitere Öffentlichkeit ausgerichteten Abendveranstaltungen sollen ergänzt werden durch eine wissenschaftliche Tagung, mit der die Fragestellung nach den Naturwissenschaften in Einzelheiten – wie bspw. dem Verhältnis zu Albert Einstein, der Nähe zu szientistischen Schreibformen wie dem Lehrgedicht oder auch Brechts Referenz auf wissenschaftliche Irrgänger wie Lysenko – vertieft, darüber hinaus aber auch um einen thematisch naheliegenden Aspekt erweitert werden soll: Brechts Faible und Enthusiasmus für Technik und neue Technologien – eine weitere Grundachse seines Schaffens, die sich von der Liebe zum Automobil, der Ironisierung falscher Technikgläubigkeit in *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* bis hin zur späten, avancierten Drehbühnentechnik am Theater am Schiffbauerdamm verfolgen lässt.

Konzept, Projektleitung: Volker Ißbrücker, Christian Hippe ♪

„DIE MÖGLICHE AKTUALITÄT VON BRECHT“

Ein Bericht über das II. Internationale Treffen in Argentinien

Laura Brauer

Wir, die Mitglieder der Gruppe *Actuarnos Otros*, haben die gemeinsame Absicht, ein gesellschaftlich nützliches Theater zu machen. Es soll einen Beitrag zur Erkenntnis von Alternativen einer möglichen gesellschaftlichen Veränderung anbieten. Wir nehmen Bertolt Brechts Werk als Referenz, denn wir glauben, dass er, aus der Sichtweise eines „historischen Materialismus“, Vorschläge brachte, die Funktion des Theaters zu modifizieren. Er geht von einer Veränderbarkeit der Welt aus und erdachte dazu eine spezielle Dramaturgie, eine Inszenierungstechnik und eine Theaterkonzeption, die natürlich im kritischen Dialog mit den zeitgenössischen Theaterautoren u. a. stand.

Wir halten fest, dass Brecht seine Vorstellungen geschrieben hat, damit sie bekannt und genutzt werden können. Das ist zwar für uns eine große Hinterlassenschaft, aber wir merken, wie er selbst mehrmals geschrieben hat, dass seine Schriften nicht genug sind, um ein volles Verständnis zu bekommen, wenn man zuvor keinen Zugang zu solchen Inszenierungen gehabt hat. Andererseits denken wir, gestützt auf die Dokumentationen, dass seine Inszenierungen einander nicht ähnlich waren, d. h. keinen einheitlichen Stil konstituierten, sondern dass sie eine Suche mit klarer Basis waren, welche die notwendigen Ressourcen nutzte, um die politischen und ideologischen Ziele auf der Bühne zu konkretisieren.

In Anbetracht dieser Umstände war es für uns immer sehr schwer, uns diese Vorgaben anzueignen, weil wir als Gruppe keine Erfahrung mit solchen Inszenierungen hatten. Die Inszenierungen, die es in Buenos Aires von Stücken Brechts gab, berücksichtigen

entweder Brechts Ziele nicht, d. h. oft werden Schauspiel und szenische „Empathie“ als Mittel eingesetzt, meist mit dem Ergebnis eines historischen Stücks, das keine Brücke zur Gegenwart darstellte, oder die Aufführungen kristallisierten Formen, so dass sie als Formeln auf die Bühne kamen und darum ihren Sinn verloren und nur als Ästhetisierungselemente funktionierten.

Andererseits gibt es in Argentinien keine Brecht-Tradition, kein Brecht-Erbe, denn obwohl es natürlich erkennbare Einflüsse bei manchen Dramaturgen, Regisseuren und Gruppen gibt, so gibt es doch niemanden, der Brecht als Ausgangspunkt für eine Theaterforschung nimmt, wie es z. B. in Kolumbien oder Brasilien¹ der Fall ist. Es gibt auch niemanden, der bisher eine solche Systematisierung versucht, und keinen Theoretiker, der das Thema beherrscht und im Dialog mit Theatergruppen steht. Auch in der Schauspielausbildung fehlt so etwas wie eine Brecht-Arbeitsweise, denn die meisten Schauspielschulen lehren nach den Methoden von Stanislawski und Strasberg.

Die Frage lautet also: Wie kann man ein solches Theater schaffen, das die oben genannten Ergebnisse umsetzt? Wie kann man dabei Vereinfachungen und Wiederholungen vermeiden? Wie kann man weiter forschen, wenn Studium und Berufserfahrung in eine ganz andere Richtung gehen? Und wie kann man ein entsprechendes Niveau erreichen, um sich dem Dialog und eventuell der Selbstkritik in diesem Zusammenhang zu stellen?

Wir haben in dieser Hinsicht keine Gewiss-

1 „Companhia do Iatão“ de Sao Paulo und „Teatro de la Candelaria“ de Bogotá.

heiten und dazu kommt, dass wir über begrenzte finanzielle Ressourcen verfügen. Im Bewusstsein dieser Beschränkungen haben wir das Treffen in Buenos Aires organisiert, weil wir es wichtig fanden, uns mit anderen, die sich in ähnlichen Theaterforschungen befinden, zu treffen, um zu lernen, zu diskutieren, einen Dialog zu führen und uns gegenseitig zu beeinflussen. Wir wollten zugleich dies alles öffentlich machen, damit das Publikum und die Theaterinteressierten an diesen Gesprächen und Diskussionen teilnehmen können.

Das II. Internationale Treffen²

Nach einer intensiven Auswertung des I. Internationalen Treffens³ haben wir diese zweite Auflage mit neuen Zielen und einer größeren Reichweite organisiert. Wir haben eine allgemeine Einladung veröffentlicht, die das Hauptziel hatte, einen Raum für Diskussionen und Dialog über Inhalte und Theaterformen anzubieten, welche geeignet sein könnten, kritische Gedanken im Publikum anzuregen. Die Frage, von Brecht selbst inspiriert, war: „Kann das Theater uns helfen, über die Realität nachzudenken?“ Wir haben viele Bewerbungen aus Mexiko, Chile, Kolumbien und Brasilien bekommen – und erstaunlich wenige aus unserem Land (nur sechs von einundvierzig). Wir ahnten, dass das geschehen könnte, da, wie schon angedeutet, Kenntnisse über Brecht in den meisten Theaterkreisen als überflüssig oder obsolet betrachtet werden. Aber die Situation war für uns sowieso unerwartet, denn wir wollten ein ziemlich kleines Event organisieren, und eher wegen der unterschiedlichen nationalen Herkunft der Interessierten haben wir uns auf den ehrgeizigen Weg begeben, Gruppen aus anderen Ländern

einzuladen. Das ermöglichte natürlich einen sehr fruchtbaren Austausch mit internationalen Theaterinformationen und verpflichtete uns andererseits alle, fast ohne finanzielle Entschädigung zu arbeiten.

Tag 1. *Actuarnos Otros* hatte zirka zwei Jahre lang in einem Forschungsprozess an dem Text *Der gute Mensch von Sezuan* gearbeitet mit dem Ziel, die eigene Realität anhand eines epischen Stücks von Bertolt Brecht zu problematisieren, und das zum ersten Mal, um diese Textstruktur auszuprobieren. Wir beabsichtigten, den Prozess der Inszenierung im Rahmen des Treffens offen zu gestalten und damit zu zeigen, dass es nicht darum ging, die Aufführungen als fertige Produktionen zu bewerten, sondern sie als Diskussionsvorschläge zu verstehen. Unter dem Titel *Der gute Mensch* präsentierte *Actuarnos Otros* seine Produktion am Donnerstag, dem 11. September, am Ort „La Mutual Sentimiento“⁴, wo auch die Probephöhne der Gruppe ist. Es schloss sich eine sehr interessante Diskussion an.

Tag 2. Am Freitag begann am Theater Andamio '90 eine Reihe von Workshops für die Zielgruppe Studenten und Ensembles. Der erste nannte sich „*Methodische Aspekte für die Konstruktion eines politischen Theaterstücks*“ und wurde von Patricia Artés, der Regisseurin der Gruppe *Teatro Publico* aus Chile, geleitet. Erarbeitet wurden die Konzepte und grundlegenden Werkzeuge für eine Verarbeitung, Interpretation und Inszenierung eines politischen Stücks nach einer selbst entwickelten Methode der Gruppe. Am Nachmittag hörten wir ein Gespräch über „*Theater und Gesellschaft*“ mit den Akademikern Lorena Verzero (Buenos Aires), Pedro Mantovani (San Pablo) und Patricia Artés (Santiago de Chile), bei dem es um die Bedeutung des Theaters im jeweils eigenen gesellschaftlichen Umfeld ging. Das Gespräch moderierte der bedeutende Anthropologe und Theaterhistoriker

2 Gefördert von AINCRIT, Andamio '90 und dem Bertolt-Brecht-Archiv aus Berlin und mit finanzieller Unterstützung von Proteatro aus Buenos Aires.

3 Vgl. Bericht von 2012 im *Dreigroschenheft* 1/2013, S.27.

4 <http://www.mutualsentimiento.org.ar>

Carlos Fos, der auch als Gründungsmitglied von AINCRIT diese beiden internationalen Treffen angeregt hatte.

Am Abend, noch im selben Theater, präsentierten wir zwei Stücke in Folge. Das erste, *“Ladran, luego cabalgamos”* von der Gruppe *A Tiro Hecho*⁵ aus Valencia (Spanien), wird von der Gruppe selbst beschrieben als

eine Theaterveranstaltung, die große Anforderungen an Körper, Gedächtnis und sprachlichen Ausdruck der Schauspieler stellt (...) und die eine deutliche Parallele zwischen den Ereignissen vor dem Bürgerkrieg 1936 in Spanien und der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation herstellt (...). Der Grundgedanke ist, Gründe für den antifaschistischen Kampf des Volkes und die Einheit der Arbeiter und Arbeiterinnen zu finden, um selbst Freude, aber auch die Würde des gesamten Volkes zu erlangen (...) Das Theater wird als ein Mittel konzipiert, um die Reflexion, Sehnsucht, Beunruhigung, Leidenschaft oder Unterhaltung zwischen Ähnlichen zu ermöglichen.

Das zweite Stück, *“Nuestra América”* der Gruppe *Teatro Público*⁶ aus Santiago de Chile, wird von ihr selbst beschrieben als

die Geschichte unseres Kontinents, bestehend aus Toten und Kordillern, Revolutionen und Plünderungen (...) Eine gemeinsame Vorstellung, die historische Fakten und Fiktion in eine szenische Darstellung flicht, welche die Linearität der Prozesse aufzeigt und uns einlädt, auf unsere Vergangenheit und Gegenwart zu schauen, damit wir eine Zukunft für Lateinamerika ausdenken.

Beide Gruppen hatten dasselbe Interesse, vergangene Tatsachen und historische Kämpfe aufzugreifen, um über die Gegenwart zu reflektieren, gingen aber mit ganz unterschiedlichen Strategien vor, denn obwohl wir in beiden Stücken ähnliche Elemente und eine fragmentarische Erzählung finden, ist die Beziehung, die sie zum Publi-

kum herstellen, sehr verschieden, was eine interessante Diskussion brachte und uns zu einigen Fragen führte: Kann ein szenischer Entwurf, der die Geschichte von einem Standpunkt erzählt, der dem herrschenden entgegengesetzt ist (noch dazu vereinfacht, damit sie unbestreitbar aussieht), einen weiterführenden Beitrag leisten? In welchem Sinn? In welchem Kontext? Für wen? – Und kann ein szenischer Entwurf, der die Widersprüche und unzureichenden Antworten des Schauspielers zeigt, der im Rahmen seiner Vorstellungen reflektiert, die historischen Kämpfe nacharbeitet und auf die eigene Gegenwart bezieht, einen weiterführenden Beitrag leisten? In welchem Sinn? In welchem Kontext? Für wen? Und wie können hierfür Musik, Poesie, Tanz, Zitat und suggestive Ressourcen genutzt werden? Leider reichte die Zeit nicht aus, um diese Themen ruhig zu diskutieren, aber diese Fragen, die in der Geschichte des politischen Theaters schon häufig diskutiert wurden, haben sich wieder gestellt und führen heute noch zu lehrreiche Überlegungen.

Tag 3. Am Samstag begann in Andamio '90 der zweite Workshop *„Methodische Erkenntnis bei der Suche nach einem kritischen Theater (nach Übungen von B. Brecht und des Berliner Ensembles)“*, geleitet von der Autorin dieses Textes. Dieser hatte als Hauptziel, eine erreichbare gemeinsame Überlegung und einen Aktionsraum durch praktische Übungen im Rahmen der Theorie zu erzeugen. Man sollte die Schritte studieren, wie die Schauspieler in Ansprechpartner der Zuschauer anstatt nur Unterhalter verwandelt werden könnten. Am Nachmittag gab es am selben Ort das zweite Gespräch über *„Theater und Gesellschaft“*, wieder von Carlos Fos moderiert. Alle Ensembles stellten sich vor und berichteten über die Situation ihrer Gruppen im Zusammenhang mit anderen Gruppen, der Stadt, dem Publikum und u. a. den existierenden finanziellen Hilfsmitteln. Es war sehr nützlich zu erfahren, wie die Preise und Zuschüsse in jedem

5 <http://atirohecho.wordpress.com/>

6 <http://teatro-publico.blogspot.com.br/>

Land funktionieren, weil uns das deutlicher zeigte, wie abhängig das Theatermachen von solchen Faktoren ist. Am Abend bereiteten wir uns auf den Besuch des berühmten Ensembles "Teatro Comunitario" vor, dessen uruguayischer Begründer Adhemar Bianchi als unbestrittener Regisseur auf diesem Gebiet gilt.⁷ Wir gingen zu dem *Galpón de Catalinas*⁸ in das emblematische Immigrationsviertel "La Boca", wo die Gruppe uns einlud, den Spielort zu besichtigen und auch hinter die Kulissen zu sehen. Anschließend sahen wir das Stück "*Carpa Quemada*", das von einer Gruppe junger Aristokraten von Buenos Aires am Anfang des 20. Jahrhunderts verursachten Brand des Zeltes des Clowns Fran Brown als Ausgangspunkt nimmt, um die argentinische Geschichte mit Musik, Zirkus und Humor zu erzählen. Am Ende blieben wir für ein Gespräch mit dem Regisseur und Mitgliedern anderer Gruppen von „Teatro Comunitario“, nämlich mit Ricardo Talento von der Gruppe *Circuito Barracas*, der beim letzten Treffen auch eine Szene präsentiert hatte, und mit Leuten von der *Pompapetriyosas* Gruppe.

Tag 4. Am Sonntagnachmittag fand in Adnamio '90 der letzte Workshop „*Realistische Schauspielerei in Bewegung*“ statt, geleitet von Renán Rovida aus Brasilien. Es handelte sich um eine aktive praktische Analyse der Alltagssituationen mittels Naturalismus und Realismus mit dem Ziel, die Standards der Kulturindustrie beim Theaterspielen zu vermeiden und zugleich ihr Potential und ihre Begrenzungen im Rahmen eines kritischen Theaters zu erkennen.

Am Abend, im selben Theater, gab es eine zweite Sequenz von Schauspielen, diesmal Studentenstücke. Das argentinische Stück

7 Diese Gruppe wurde 1983 während der demokratischen Öffnung gegründet, mit dem Ziel, die Straßen wieder zu besetzen und Theater mit den Nachbarn zu machen. Nach so vielen Jahren mit so vielen Leuten haben sie eine eigene ästhetische Linie entwickelt und bieten kontinuierlich Aufführungen mit (ungefähr) 200 Personen auf der Bühne u. a.

8 <http://www.catalinasur.com.ar/index.php?lang=en>

„*¿Quién mató al gallo?*“ der Gruppe *De Arrugas y Juguetes* präsentierte eine dystopische Zukunft, bei der es u. a. um Wassermangel und mechanische Arbeit geht. Durch die fiktiven asozialen Personen soll das Stück Überlegungen über die wesentlichen humanen Werte provozieren. Gleich danach kam die zweite Gruppe mit einer Adaption der „*Mutter Courage*“ von Brecht, die „*Coraje de Madre*“ heißt, gespielt von Jimena Moreno Agudelo, Schauspielstudentin aus Bogotá, die dieses Stück für ihre Endpräsentation in der Schauspielschule konzipiert hatte. Der Text basierte nicht nur auf dem Brecht-Stück, sondern auch auf einer kolumbianischen Adaptation „*La Madre*“ von Patricia Ariza, die mit Santiago García das berühmte *Teatro de la Candelaria* gegründet hat. Die mit Livemusik unterlegte Aufführung orientierte sich stark an Kolumbien, wo dieses Stück spielt. Es problematisiert die gegenwärtigen Konflikte mit dem Drogenhandelskrieg, was eine Anklage darstellt und gleichzeitig die Widersprüche der beteiligten Figuren vorstellt.

Auch wenn diese Stücke unterschiedliche Themen haben, fanden wir es interessant, beide hintereinander zu präsentieren, denn es handelt sich in beiden Fällen um junge Menschen, die aus einer kritischen Perspektive heraus eigene Texte schrieben, um so die eigene Situation zu überdenken. Deshalb war es sinnvoll, mit ihnen eine Diskussion über die Realisierung dieser Ideen zu führen. Das Gespräch war ziemlich kurz, aber der Ideenaustausch ging auch nach dem Treffen weiter. Schließlich gab es die letzte Runde von Fragen, Kommentaren und Meinungen.

Es war also ein anregendes Treffen, das wichtige Erkenntnisse gebracht hat. Wir hoffen, dass dies den Beginn eines fruchtbaren Austausches bildet, der zu weiterem Dialog anreizt. ♣

Laura Brauer für *Colectivo Actuarnos Otros*, erreichbar unter laurabrauer@hotmail.com

DIE GASTSPIELE DES BERLINER ENSEMBLES IM SPIEGEL DER INTERNATIONALEN PRESSEÖFFENTLICHKEIT

Ein weiterer Bestand im Bertolt-Brecht-Archiv ist elektronisch erschlossen

Julia Hartung

Zum Wert archivarischer Tätigkeit

Der Arbeitsalltag von JournalistInnen ist wohl immer schon stressig gewesen. Aber mit der zunehmenden Ökonomisierung, Privatisierung und Prekarisierung dieses Berufsfelds sind es nicht mehr nur die Jagd nach der neuesten Meldung, sondern auch wirtschaftliche Zwänge, die es der schreibenden Zunft nur allzu oft verunmöglichen, genügend Sorgfalt und Zeit für eine Recherche aufzubringen.

Viel seltener als früher sieht man deshalb beispielsweise DokumentarfilmerInnen und ZeitungsjournalistInnen in den Lesesälen der Archive ihre Köpfe über Aktenberge beugen. Dabei sind es neben den WissenschaftlerInnen gerade die JournalistInnen, die ein wichtiges Bindeglied zwischen dem gesammelten kollektiven Wissen in den Archiven und der Öffentlichkeit darstellen. Umso wichtiger wird die Arbeit der ArchivarInnen. Wenn die Bestände nicht fachgerecht aufbereitet und betreut werden, bleiben wertvolle Informationen und Raritäten für die Öffentlichkeit unsichtbar.

Auch für das Brecht-Archiv ist die Verbesserung der Findmöglichkeiten gerade von älteren Beständen von großer Wichtigkeit und ein andauernder Prozess. Deshalb freut sich Frau Thiemann, Archivarin im Brecht-Archiv, dass mit der Zeitungsausschnittsammlung zu den Gastspielen des



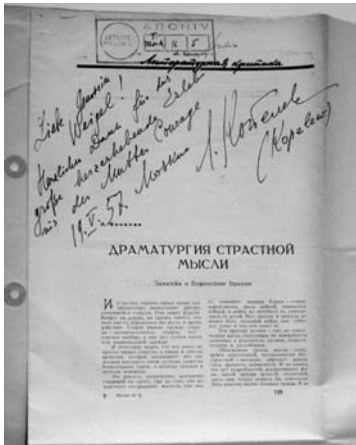
Berliner Ensembles nun ein weiterer Bestand nicht nur elektronisch in unserer Archivdatenbank verzeichnet, sondern auch materialgerecht umgelagert werden konnte. „In unseren Beständen schlummern einige Schätze. Erfahrungen zeigen aber, dass erst nach dem detaillierten Einpflegen der Bestände in digitale Findmedien bestimmte Archivalien von den NutzerInnen angefragt werden“, so die gelernte Germanistin.

Anhand der über 5000 Artikel umfassenden Sammlung von Zeitungsausschnitten aus aller Welt lässt sich besonders Aussagekräftiges hinsichtlich der Rezeption der Brecht-Stücke in den Nachkriegsjahrzehnten veranschaulichen. Tagesaktuelle Berichterstattung, Zeitungskontroversen und Kritiken zeigen in direkterer Weise, wie zeitgenössische TheaterbesucherInnen auf Brechts Kunst reagierten, als beispielsweise Aufsätze und theaterwissenschaftliche Dokumentationen.

„Paura di Brecht“¹ – Aufführungsverbote und Kontroversen

Die Sammlung reicht von den ersten Aufführungen nach Brechts und Weigels Rückkehr über den Durchbruch auf internationaler Ebene bei den Festspielen „Theater der Nationen“ 1954 in Paris bis zu den Schmähungen und Aufführungsverboten in Italien und der Etablierung des Brecht-Theaters in

1 „Angst vor Brecht“ titelt die in Rom erscheinende „L'Unità“ am 12. September 1961 anlässlich des verhinderten Gastspiels des Berliner Ensembles auf der 20. Biennale in Venedig. Die bereits erteilten Einreisevisa wurden von der italienischen Regierung wieder zurückgezogen.



den 1970er Jahren. Die oftmals bebilderten und teilweise auch im Kontext der gesamten Zeitungsseiten erhaltenen Artikel geben einen wunderbaren Einblick in das Wirken des Berliner Ensembles in den Jahren 1949 bis 1979. Hier zwei Beispiele:

Mächtig stolz war natürlich die Presse der DDR darauf, dass sich der politisch verfolgte Brecht nach seinem Exil für die Rückkehr ins sozialistische Deutschland entschied. Schadenfroh berichtet sie über die Begeisterung der Zuschauer gerade bei Gastspielen, die von der westdeutschen Obrigkeit eigentlich verhindert werden sollten. „Stürmischer Beifall“ und „brennende Anteilnahme“² triumphiert beispielsweise die Zeitung „Neues Deutschland“ aus Ost-Berlin in ihrer Berichterstattung über das Gastspiel 1956 in London.

Wer beim Durchforsten der Gastspielsammlung jedoch etwas genauer hinschaut, kann zwischen den Zeilen interessante Dinge entdecken. So erscheinen in der DDR auch die positiven Kritiken über Inszenierungen des Berliner Ensembles manchmal erst mit einer merkwürdigen Verzögerung. Und auch die Formulierungen im sowjetischen

Bruderland lassen mitunter aufhorchen. Das epische Theater Brechts unterschied sich gewaltig vom zeitgleich in der Sowjetunion vorherrschenden realistischen Stil. „Bert Brecht ist den Sowjets unbequem“, titelt prompt eine westdeutsche Zeitung.³

Forschen im Brecht-Archiv

Die Zeitungsausschnittsammlung ist nicht nur eine wichtige Quelle für die Forschung über das Berliner Ensemble und Brechts Schaffen als Theaterautor und Regisseur, sondern sie wirft auch interessante Fragen auf: Wie beeinflussten die Gastspiele in den Staaten der UdSSR die Formalismus-Debatte? Welchem Druck waren Personen des öffentlichen Lebens und insbesondere kommunistische oder linksintellektuelle JournalistInnen in den Westblockstaaten ausgesetzt, die in den Kontroversen offen Partei für die Kunst des Berliner Ensembles ergriffen? Wie lassen sich die Aufführungsverbote in Italien an dem eigenen Anspruch Brechts messen?

Die nun besser zugänglichen Archivalien sind in besonderer Weise geeignet, neue Erkenntnisse zum Wechselverhältnis von Theater, Gesellschaft und Politik zu gewinnen und dabei kritisch die Rolle der Medien zu beleuchten.

Das Brecht-Archiv lädt ForscherInnen und Interessierte ein, vor Ort mit den wertvollen Zeitdokumenten zu arbeiten. ¶

Julia Hartung ist Politikwissenschaftlerin mit dem Schwerpunkt „Deutsche Verbrechen 1933-45“ und lebt und arbeitet in Berlin. Die Zeitungsausschnittsammlung zu den Gastspielen des Berliner Ensembles hat sie im Sommer 2014 für das Bertolt-Brecht-Archiv aufbereitet und elektronisch verzeichnet. Fotos: Anett Schubotz.

2 Sello-Christian, M.: „Stürmischer Beifall für den ‚kaukasischen Kreidekreis‘“. In: Neues Deutschland, 1. September 1956

3 Welkisch, Kurt: „Bert Brecht ist den Sowjets unbequem“. In: Die Welt, 5. Oktober 1957

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

Der
Unterschied
beginnt beim
Namen

wir sind den **Menschen** verpflichtet:
50 Millionen Kunden mit 50 Millionen unterschiedlichen
Bedürfnissen. Deshalb verkaufen wir nicht einfach Finanzprodukte, sondern
erklären sie so, dass jeder sie versteht. Da, wo unsere Kunden
sind, da sind auch wir zu Hause. Deshalb bieten wir nicht
nur Sicherheit
für ihr Geld, sondern

Unterstützung für die ganze **Region**.
Als Finanzierungspartner Nr.1 fördern wir das Wachstum des
Mittelstands und einen Großteil der Existenzgründungen
in Deutschland. Das sichert Arbeitsplätze. Wir entwickeln
die Lösungen
von morgen, weil wir

an Sie und die **Zukunft** glauben. Schon heute haben wir
zum Beispiel die meistgenutzte **Finanz-App**. Erleben
Sie den Unterschied. Bei Ihrer Sparkasse vor Ort und
auf www.sparkasse.de
wenn's um Geld geht - **Sparkasse**



Stadtsparkasse

Augsburg

Partner des
Brechtfestivals
2015