

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

23. JAHRGANG
HEFT 1/2016



NEUES ZU „FURCHT UND ELENDE DES III. REICHES“ (FOTO)
EIN BRIEF VON BRECHT ZUM „DON JUAN“ 1954
FRANK WAGNER ÜBER MINIMA HEGELIANA (1)
BRECHTFESTIVAL: PROGRAMMTIPPS

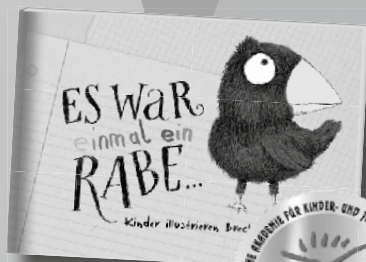


Wagner

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 €



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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHTFESTIVAL

Brecht und Deutschland – Die Vaterstadt,
wie empfängt sie mich wohl? 3

Julia Kratzer

THEATER

„Furcht und Elend des III. Reiches“ – Die
englische Erstausgabe erschien in Moskau . . . 7

Volkmar Häußler

Heinz Lohmar: Bühnenbildner für Brecht
in Paris 1937–38 (*mf*) 10

Unter Emigranten 13
Ein schwedischer Bericht über die Uraufführung
von „Furcht und Elend des III. Reiches“ 1938
in Paris

Johannes Edfelt

Zum Hintergrund

Hans Peter Neureuter

Die Prinzen- und die Diener-Rollen 24

Ein Brecht-Brief von 1954 zur Eröffnung am
Schiffbauerdamm mit Molières „Don Juan“

Dieter Henning

Von Bulgarien über Ruth Berghaus zu Brecht
– und zur „Rettung“ 35

Interview mit dem Regisseur und Autor Vladimir
Danovsky

DER AUGSBURGER

Achern liegt nicht im Schwarzwald 18

Notizen zum dortigen Brecht'schen Haus

Gerhard Müller

PHILOSOPHIE

Zwischen Lenin und Lao-tse. Brecht-Haus-
Lecture mit Heinrich Detering 17

Erdmut Wizisla

Minima Hegeliana Zu Brechts Denkbildern (1)
Die totale Verblendung 22

Frank Wagner

SPRACHE

Brechts „Tapetengruft“: Oxymora bei Heinrich
Heine, Bertolt Brecht, Paul Celan 41

Karl Greisinger

REZENSIONEN

Der eiserne Vorhang war nicht schalldicht
(Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im
Zeichen des Kalten Krieges.) 43

Andreas Hauff

Wie war das?
Brecht, Strittmatter und der Grass
(Joachim Jahns, Erwin Strittmatter
und die SS) 46

Michael Friedrichs

Ziemlich spannend
(Jürgen Hillesheim, „Ich habe Musik unter
meiner Haut ...“) 47

Andreas Hauff

Wie alle Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften muss auch das Dreigroschenheft auf die veränderten Lese- und Publikationsgewohnheiten reagieren. Die stark gestiegenen Versandkosten sind zu einem weiteren Problem geworden. In Absprache zwischen Verlag, Redaktion und Brechtkreis haben wir uns für folgenden Weg entschieden:

- Der Regelfall ist ab diesem Heft, dass das Heft online erscheint.
- Die pdf-Version des Heftes wird kostenlos an alle Interessenten per Mail versandt und steht auch auf der Verlags-homepage zum Gratis-Download bereit.
- Das heißt, wer das Heft online bezieht, hat ab sofort keine Kosten mehr. Das ist möglich dank der weiterhin gewährten Unterstützung durch die Stadt Augsburg und des Brechtkreises.
- Die Online-Version kann auf Farb- oder S/W-Drucker leicht ausgedruckt werden.
- Mitglieder des Brechtkreises erhalten ihr gedrucktes Exemplar im Brechtshop der Buchhandlung am Obstmarkt.
- Die Autorinnen und Autoren eines Heftes erhalten ein gedrucktes Exemplar kostenlos.
- Leser, die auf eine gedruckte Version im Briefkasten nicht verzichten wollen, können das Heft weiterhin abonnieren. Der Preis für ein Jahres-Abo des gedruckten Heftes erhöht sich auf 30 Euro.
- Die Homepage www.Dreigroschenheft.de wird vom Verlag modernisiert und ausgebaut.

Wir vertrauen auf Ihr Verständnis und freuen uns auf die Fortsetzung der Zusammenarbeit.

Lesen Sie wohl! 

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@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 Heißeferer, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:


Vladimir Danovsky, Johannes Edfelt, Michael Friedrichs, Karl Greisinger, Andreas Hauff, Volkmar Häußler, Dieter Henning, Julia Kratzer, Gerhard Müller, Hans Peter Neureuter, Frank Wagner, Erdmut Wizisla

Titelbild:

Grafik „Die jüdische Frau“ von Heinz Lohmar (BBA 79/3)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

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.

BRECHT UND DEUTSCHLAND – DIE VATERSTADT, WIE EMPFÄNGT SIE MICH WOHL?

Julia Kratzer



Nachdem der Fokus des letzten Festivals Brechts Aufenthalt im Exil galt, wird in diesem Jahr die Aufmerksamkeit auf sein Schaffen und Denken während der Nachkriegszeit gelenkt. Als Vertriebener hatte Brecht zu seinem Vaterland, ebenso auch zu seiner Geburtsstadt Augsburg, eine ambivalente Beziehung, die in den verschiedenen Veranstaltungen unter der künstlerischen Leitung von Dr. Joachim Lang vom 28.02. bis zum 06.03.2016 nicht nur näher beleuchtet wird, sondern mit Hilfe von den wichtigsten Brechtakteuren, Brechtinteressenten, nationalen und internationalen Musikern und Schauspielern sowie Politikern diskutiert und reflektiert wird. Die Besucher des Brechtfestivals 2016 finden in verschiedenen Veranstaltungen die Möglichkeit, das umstrittene Verhältnis zwischen einem großen Künstler und seiner Heimat besser zu verstehen, sie können Teil des Festivals werden und somit die Rezeption Bert Brechts auch aktiv mitgestalten.

Zur Einstimmung auf das Festival wird am Freitag, 26.02., im Goldenen Saal der **BRECHTPREIS** verliehen, der in diesem Jahr an die Schriftstellerin Silke Scheuermann geht. Sie wurde 1973 in Karlsruhe geboren und studierte in Frankfurt am Main, in Leipzig und in Paris Theater- und Literaturwissenschaften. Zahlreiche Werke von Silke Scheuermann wurden in Anthologien und Zeitschriften veröffentlicht und mit Preisen ausgezeichnet. Mit dem Band „Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen“ debütierte sie 2001, zuletzt erschien der Gedichtband „Skizze vom Gras“. Neben dem Laudator Prof. Dr. Michael Braun sorgt der Musiker Rainer von Vielen für die künstlerische Umrahmung der Veranstaltung.

Schon beim Pre-opening werden Sie als Besucher des Brechtfestivals herausgefordert, aktiv auf der Bühne zu werden. Die Veranstaltung „**ICH KANN BRECHT – BRECHT KANN MICH**“ bietet eine Plattform für einen freien Diskurs rund um Brecht. Neben bekannten Persönlichkeiten aus Augsburg können Sie zwischen verschiedenen Darstellungsformen wählen, um Ihren individuellen Brechtbezug durch Text, Tanz oder Musik auf die Bühne zu bringen. Stattfinden wird diese außergewöhnliche Begegnung mit Brecht am Sonntag, 28.02.2016 um 16 Uhr auf der Brechtbühne. Bis zum 1. Februar besteht die Möglichkeit, sich per Mail bei brecht@augsbuerg.de zu bewerben.

Auf besondere Gäste darf man sich bei der Eröffnung des Brechtfestivals 2016 freuen. Das **BERLINER ENSEMBLE** wird am Sonntag, 28. Februar, um 19.30 Uhr im Großen Haus den Reichtum von Brechts Schaffen mit der einzigartigen Revue „Es wechseln die Zeiten ...“ im Großen Haus des Theaters Augsburg vorstellen. Der Regisseur und Theaterautor Manfred Karge inszeniert und interpretiert seit 1963 große Brechtcharaktere und Stücke. Gemeinsam mit neun Schauspielern des Ensembles und fünf Musikern nimmt er das Publikum mit auf eine Reise durch Brechts Werke. Mit Hilfe von ausgewählten Gedichten, Liedern und Balladen schafft Manfred Karge somit ein Gesamtkunstwerk.

Wer ist eigentlich **FRANK BANHOLZER**? Über Brechts ersten Sohn ist wahrlich nicht viel bekannt, weshalb in einem Vortrag von Dr. Dirk Heißeferer und einem anschließenden



Gespräch mit dem künstlerischen Leiter Dr. Joachim Lang und dem Politiker **GREGOR GYSI** die Beziehung zwischen Vater und Sohn vorgestellt und diskutiert wird.

Hierzu wird am Montag, 29. Februar, um 20.15 Uhr auf die Brechtbühne eingeladen.

An letztem Jahr anknüpfen kann die Veranstaltung **BRECHT XXL**, die am Dienstag, den 1.3. um 19 Uhr im Goldenen Saal stattfinden wird. Mit einer Inszenierung aus konzertanten und textlichen Elementen, bespielt **THOMAS THIEME** mit seinem Sohn Arthur Thieme zunächst mit Brechts „Baal“ das Augsburger Rathaus. Im zweiten Teil der Veranstaltung bekommt Thomas Thieme für „Leben des Galilei“ von einem fünfzigköpfigen Kinderchor des Schmuttertall-Gymnasiums Diedorf Unterstützung. Gemeinsam zeigen sie die eigens fürs Festival erarbeitete Inszenierung. Der Charakter Baal begleitete den Schauspieler Thomas Thieme und seinen Sohn Arthur Thieme intensiv im Laufe ihrer bisherigen Theaterkarriere. Besonders die Frage der Umsetzung des Stückes, das in fünf verschiedenen Fassungen geschrieben wurde, und die Möglichkeiten, die Gedankengänge des großen Brecht zu visualisieren, stellte die Thiemes vor eine Herausforderung. Jedoch nicht vor eine, die nicht umgesetzt werden kann. Zwischen Natur und Mensch führt der Wechsel der beiden Stücke durch zwei

unterschiedliche Perspektiven, die durch Brecht durch die jeweiligen Protagonisten zum Leben erweckt wurden. Diese Diversität verspricht Spannung.

Was wäre das Festival ohne den Poetry Slam? Denn wer, wenn nicht junge Anwärter auf den Lyriker- und Poetenthron, könnten besser repräsentieren, was in einem genialen Künstlergeist vor sich geht. Das Format „**DEAD OR ALIVE?**“ hat sich mittlerweile wunderbar etabliert und kann auch für das bevorstehende Brechtfestival mit dem Auftreten begnadeter Wortfechter und Textkünstler erfreuen (1. März, 20 Uhr). In den ästhetischen Räumlichkeiten des Parktheaters Göggingen sorgen diese gemeinsam mit einer Gruppe bekannter Augsburger Musiker und dem mittlerweile berühmten Moderator Michel Abdollahi für einen abwechslungsreichen Abend. Kuratorin dieser Veranstaltung ist die Dichterin und Lyrikerin Lydia Daher.

Die Publikumsbeteiligung wird 2016 beim Brechtfestival großgeschrieben. So gibt es **MITMACH-Projekte** für Jung und Alt wie das Preopening, „Mein Lieblings-Brecht“ oder eine Inszenierung des freien Ensembles Bluespots Productions innerhalb der Langen Brechnacht. Doch auch Projekte mit langem Vorlauf bringen Neues auf die Festivalbühne. In Zusammenarbeit mit dem Regisseur Jörg Wesemüller und der Choreografin Simone Lindner wird eine Gruppe von Jugendlichen aus unterschiedlichen





Herkunftsländern ein im gemeinsamen Prozess entstandenes Tanztheaterprojekt auf der Brechtbühne aufführen. „**EXCLUSIV**“ spiegelt die eigenen Erfahrungen der Akteure mit den Themen Flucht und Heimat und verknüpft diese mit Brechttexten aus der Zeit nach dem Exil. Entstehen soll eine genreübergreifende Kunstform, die Musik, Theater und Tanz vereint.

Was in diesem Jahr in keinem Fall fehlen darf, ist die konzertante Aufführung der **DREIGROSCHENOPER**. Auch nach dem Exil hat Brecht immer wieder versucht, an den Erfolg dieses Werkes anzuknüpfen. Das Programm des Brechtfestivals 2016 bietet gleich zwei Mal die Option, in den Genuss des weltweit bekannten Stückes zu kommen. So werden dem Besucher am 29. Februar um 21 Uhr im Foyer des Theaters von Sängern des Conservatorio G. Martucci in Salerno in Texten, Bildern und Musik, gemeinsam mit Geoffrey Abbott und Giuseppina Crescenzo, Ausschnitte der italienischen Version präsentiert. Im Fokus steht dabei auch die Faszination Brechts an der Inszenierung Georgio Strehlers, die er im Februar 1956 besuchte. Dann kommt es mit der Aufführung der konzertanten Dreigroschenoper des Ensemble „Modern“ unter der Leitung von HK Gruber am Mittwoch, dem 2.3., zu einem der Höhepunkte des Festivals. Dazu wurde das originale Notenmaterial derjenigen Band rekonstruiert, die die Premiere 1928 in Berlin spielte. Die siebenköpfige Musikgruppe nutzte dabei 23 Instrumente. Gerade Lieder wie die Moritat

von Mackie Messer zählen zu den bekanntesten Stücken von Brecht und Weill und wurden bereits von namhaften Künstlern wie etwa Sting oder Ella Fitzgerald gesungen. Das Ensemble um HK Gruber setzt neue Maßstäbe, von welchen Sie sie selbst überzeugen können.

Ein einzigartiges Musikerlebnis bietet das Festival außerdem durch ein Konzert von niemand Geringerem als der Band **ELEMENT OF CRIME**. Die Herren gelten als ein Urgestein der deutschen Musikszene und stellen ihr aktuelles Album „Lieblingsfarben und Tiere“ am 3.3. in der Kongresshalle Augsburg vor. Die Verbindung zu Brecht wird von dem persönlichen Interesse des Sängers Sven Regener an Brechts Werk und Person gestärkt. So hat es sogar schon ein Lied Brechts in das feste Repertoire der Band geschafft, weshalb die Chance nicht gering ist, dass die Band auch hier auf der Augsburger Bühne „Surabaya Johnny“ spielt. Wenn es um große Künstler der Musikszene geht, die in die Kleinstadt gelockt werden müssen, dann weiß Girisha Fernando, wie er das bewerkstelligen kann. Als Kurator der musikalischen Veranstaltungen schafft er es somit nicht zum ersten Mal, die feinen Augsburger Ohren zufrieden zu stellen. Denn auch in der berühmten Brechnacht wird das Publikum des diesjährigen Brechtfestivals Zeuge eines künstlerischen Spektakels besonderer

Auch Brechts 1941 begonnenes Drama über den mafiageichen Naziaufstieg, „**DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI**“, kommt jetzt nach Augsburg: in der Inszenierung des Nationaltheaters Weimar, am Sonntag, 6. März, 19:30 Uhr im Großen Haus. Unter der Regie von Christoph Mehler spielt Ingolf Müller-Beck die Titelrolle. Das Theater Augsburg hat dieses Stück – vielleicht aus Respekt vor großen Vorbildern? – nie selbst inszeniert (© Fotos links: Kerstin Schomburg; rechts: Thomas Müller, Nationaltheater Weimar).





Art. Ein Konglomerat aus Pop, Chanson, Spoken Word, Jazz und Theater wird in der **LANGEN BRECHTNACHT** dargeboten und führt die Besucher unter anderem an

das heran, was Brecht als durchaus essentiell für die Arbeit als Texter ansah: Die Verbindung von Lyrik und Musik. Ganz sicher schafft dies eine Künstlerin, die in der Langen Brechnacht am 04.03. um 22.15 Uhr auf der Bühne des Großen Hauses auftritt. Die Schweizerin Sophie Hunger ist nicht auf den Mund gefallen. Mit trotzigem Mut und künstlerischer Naivität formt sie ihre Meinung durch eingängige Melodien und reizvolle Harmonien und baut ihre Emotion auf ein klangexperimentelles Gerüst. Sie ist „gerade heraus“ und das eckt an, vereint aber auch Meinungen. Auf eine experimentelle Reise werden Brechtbegeisterte von dem bekannten Schauspieler und Musiker Christian Friedel und seiner Band Woods of Birnham begleitet. Mit „**ARTURO UI REDUX**“ eröffnen die Künstler eine andere Perspektive auf den brechtschen Stoff. Friedel vereint seine Figur des Arturo Ui, die in der Theaterwelt viel Beachtung erlangte, mit den Mechanismen moderner Medien und schafft dadurch eine Synthese mit seiner Musik. Das Konzert beginnt um 20 Uhr. Doch das Theater ist nicht der einzige Ort, an welchem an diesem Abend die Kunst zelebriert wird. So tritt im Schwarzen Schaf beispielsweise die Singer-Songwriterin Dota (die Kleingeldprinzessin) auf, der es gelingt, mit viel Feingefühl ihre Gesellschaftskritik in Pop oder Jazzsongs zu verpacken. Zu sehen und hören sein werden während des gesamten Abends auch die Performances von 25 Augsburger Jugendlichen, die auf verschiedene Weise im Theaterviertel durch Tanz und Rap den „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ zum Besten geben. Weiterhin besteht die Möglichkeit, im Hoffmannkeller bei „Màs que Tango“ Zeuge von der verruchten Seite in Brechts Werk zu werden und den Zuhälterballaden zu lauschen.

Gespielt von den Augsburgern Iris Lichtinger (Klavier) und Martin Franke (Geige) und den Argentinern Ezekiel Lezama Camilli (Bandeon) und Sebastián Arranz (Gesang). Weitere Veranstaltungen finden im City Club, in der Kresslesmühle und im Jazzclub Augsburg sowie im Weissen Lamm statt.

Das Herzstück des Festivals wird dieses Jahr der „alte Großhirnspeicher“ sein. Das ehemalige Stadtarchiv dient während der gesamten Woche als **ZENTRALE ANLAUFSTELLE** und fungiert mit leichtem „ostalgischem“ DDR-Charme nicht nur als Festivalbüro, sondern auch als Plattform einzelner künstlerischen Aktivitäten. Das multimediale Ensemble **BLUESPOTS PRODUCTIONS** steht zwischen den Veranstaltungen für Fragen zur Verfügung und bietet eine spannende Gelegenheit, Teil einer Inszenierung zu werden. Neben Köstlichkeiten und Getränken kann man dort auch den einen oder anderen Akteur und Künstler antreffen und den Gedanken und Meinungen gemeinsam freien Lauf lassen.

Tiefer in die Materie der diesjährigen Thematik einsteigen soll eine Politische Podiumsdiskussion auf der Brechtbühne mit dem Titel „**DEUTSCHLAND – SCHWIERIG VATERLAND**“. Für Samstag, den 5.3., um 18 Uhr wurden dazu Politiker aus dem Bundestag eingeladen, die sich zu Fragen und Diskursen um Pegida, NSU und den derzeitigen prekären Flüchtlingsumständen äußern werden.

Das Brechtfestival verspricht auch in diesem Jahr wieder ein vielseitiges und unvergessliches Zelebrieren und Auseinandersetzen mit Bertolt Brechts Schaffen und Denken zu werden. Genaue Informationen zu den einzelnen Veranstaltungen können dem Programmheft, der Webseite www.brechtfestival.de sowie auf facebook und auf twitter entnommen werden. Das Programm liegt ab dem 14.1. aus, der Kartenvorverkauf startet am 19. Januar. ¶

„FURCHT UND ELEND DES III. REICHES“ – DIE ENGLISCHE ERSTAUSGABE ERSCHIEN IN MOSKAU

Volkmar Häußler

Kürzlich entdeckte ich in einem Wiener Antiquariat ein kleines Oktavheftchen aus der Zeit des Großen Vaterländischen Krieges der UdSSR gegen Hitlerdeutschland, das mir besonders durch seine eindrucksvolle Umschlagillustration auffiel. Beim ersten flüchtigen Blick schien die Abbildung revolutionären Schwung und ‚sowjetischen Kampfegeist‘ auszudrücken wie die meisten Veröffentlichungen dieser Zeit, doch beim genaueren Hinsehen erkennt man zwei Menschen mit verzweifelten Gesichtern. Während der Mann im Hintergrund resigniert die Hand vor die Stirn hält, bäumt sich die Frau mit erhobenen Armen noch einmal auf, doch sie scheint schon zu fallen. Die Erklärung für eine so starke Darstellung menschlichen Schmerzes in Zeiten kriegerischen Erfolgsdrucks gibt sofort der Titel auf schwarzem Grund: „Fear and Misery in the Third Reich“. Es sind die unter der faschistischen Diktatur in Deutschland leidenden Menschen, die Bert Brecht hier in seiner Szenenfolge agieren lässt.

Dieses Heftchen erschien 1943 (Druckgenehmigung vom 3/IV 1943, im Titel „1942“) in Moskau im Verlag Meshdunarnodnaja Kniga (Das Internationale Buch) in einer Auflage von 15 500 Exemplaren. Es ist die Übersetzung der 1941 im gleichen Verlag erschienenen deutschen Erstausgabe (Auflage 10 000) ins Englische und enthält alle 13 Szenen dieser Ausgabe, jedoch nicht die dort enthaltenen 16 Gedichte aus der „Kriegsfibel 1937“. (Die russische Übersetzung war 1941 erschienen, auch ohne „Kriegsfibel 1937.“) Redakteurin war Tsch. Ostrowskaja, der Übersetzer blieb leider anonym, ebenfalls der Künstler der Umschlag-Illustration. Ich fand diese englische



Die erste Übersetzung ins Englische und die deutsche Erstausgabe (AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, NB bb E 02/029), beide in Moskau erschienen.



COMMUNION OF THE PEOPLE

(Night of January 30, 1933. Two SS officers come staggering down the street.)

FIRST OFFICER: Now we're on top. Grand sight, that torch-light procession! Yesterday we were still broke, today we're in the Reich chancellory. Yesterday carrion vultures, today imperial eagles.

SECOND OFFICER: And now comes the communion of the people. I expect a spiritual uplift of the German people on the grandest scale imaginable.

FIRST OFFICER: First, German men must be jogged out of that sub-man rabble. What kind of a section are we in anyhow? No flags out!

SECOND OFFICER: We got off our track.

FIRST OFFICER: The scenery is perfectly disgusting.

SECOND OFFICER: Must be a gangster section.

FIRST OFFICER: D'ye think it dangerous here?

SECOND OFFICER: A decent people's communion wouldn't live in such tenements.

FIRST OFFICER: No light anywhere, either!

SECOND OFFICER: They ain't home.

Der Beginn der Szene „Volksgemeinschaft“ in der in Moskau erschienenen ersten englischen Übersetzung.

Erstausgabe in keiner Bibliographie; in der „Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe“ (Bd. 4, S. 525) wird sie zwar erwähnt, doch mit ungenauer Jahresangabe („1942“) und einem Schreibfehler (Hörfehler?) im Titel (*Fair* statt *Fear*).

Der auffälligste Unterschied zu allen deutschen Ausgaben ist das Fehlen der lyrischen Vorsprüche zu den Szenen. Sie fehlen zwar auch in der „ersten“ englischen Übersetzung von Eric Bentley, doch hier gibt es zwischen den Szenen lyrische Zwischensprüche. Brecht hatte 1942/43 eine „ Bühnenbearbeitung für Amerika“ erarbeitet, die Ende 1943 von Bentley mit Unterstützung von Elisabeth Hauptmann ins Englische übersetzt wurde und 1944 in New York unter dem Titel „The Private Life of the Master Race“ (Untertitel: „A Documentary Play“) erschien. Bentley hatte – auch später – keine Kenntnis von der fast zur gleichen

Zeit entstandenen Moskauer Übersetzung und zeigte sich arg befremdet, als ich ihm im September – kurz nach seinem 99. Geburtstag – das kleine Heftchen präsentierte. Doch auch Brecht scheint davon nichts gewusst zu haben, schreibt er doch im März 1943 von New York an Helene Weigel in Santa Monica: „Jetzt wird ‚Furcht und Elend‘ und ‚Sezuan‘ übersetzt.“¹ – bezogen wohl auf die Bentley-Übersetzung.

Um einen Eindruck von der ersten englischen Übersetzung zu geben, werden hier die Anfangszeilen aus der ersten Szene, „Volksgemeinschaft“, der Übersetzung von John Willett von 1983 gegenüber gestellt.

1 „ich lerne: gläser + tassen spülen“. Bertolt Brecht. Helene Weigel. Briefe 1923-1956, hg. von Erdmut Wizisla, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 184.

1 ONE BIG FAMILY

First the SS approaches.
Blown up with beer and speeches
They're in a kind of daze.
Their aim is a People imperious
Respected and powerful and serious –
Above all, one that obeys.

*The night of January 30th, 1933. Two SS of-
ficers lurching down the street.*

THE FIRST: Top dogs, that's us. That torch-
light procession, impressive, what? Broke
one moment, next day running the govern-
ment. Rags to riches in a single day.

They make water.

THE SECOND: And now it'll be a united na-
tion. I'm expecting the German people to
have an unprecedented moral revival.

THE FIRST: Wait till we've coaxed German
Man out from among all those filthy subhu-
mans. Hey, what part of Berlin is this? Not
a flag showing.

THE SECOND: We've come the wrong way.

THE FIRST: A horrible sight.

THE SECOND: Lot of crooks around here.

THE FIRST: Think it could be dangerous?

THE SECOND: Decent comrades don't live in
such slums.

THE FIRST: Not a light to be seen either.

THE SECOND: Nobody at home.

(zitiert nach: Bertolt Brecht, *Fear and Misery
of the Third Reich*, translated by John Willett,
London: Methuen, 2009, S. 5)

1 VOLKSGEMEINSCHAFT

Dort kommen SS-Offiziere
Von seiner Rede und seinem Biere
Sind sie müd und voll.
Sie wünschen, daß das Volk ein mächtiges
Gefürchtetes, andächtiges
Und folgsames Volk sein soll.

*Nacht des 30. Januar 1933. Zwei SS-Offiziere
torkeln die Straße herunter.*

DER ERSTE Nu sind wir oben. Imposant, der
Fackelzug! Jestern noch pleite, heut schon
in die Reichskanzlei. Jestern Pleitejeier,
heute Reichsadler.

Sie lassen ihr Wasser.

DER ZWEITE Und nu kommt die Volksje-
meinschaft. Ick erwarte mir een seelischen
Uffschwung des deutschen Volkes in aller-
jgrößten Maßstab.

DER ERSTE Erst muß noch der deutsche
Mensch rausjekitzelt werden aus det Unter-
menschenjesindel. Was is'n det überhaupt
für 'ne Jeend? Keene Beflagging.

DER ZWEITE Wir ham uns verloofen.

DER ERSTE Eklje Landschaft.

DER ZWEITE Vabrecherviiertel.

DER ERSTE Meenste, det ist jefährlich hier?

DER ZWEITE Een anständijer Volksjesosse
wohnt nicht in so 'ne Baracke.

DER ERSTE Is ooch nirjends Licht!

DER ZWEITE Die sind nich zu Hause.

(GBA 4, S. 342) ¶

Anm: Beide Übersetzungen verzichten auf
eine Umsetzung des Berliner Dialekts. Und
die Moskauer Version verzichtet im Eng-
lischen und auch im Deutschen sogar auf die
Regieanweisung des Wasserlassens. (mf)

HEINZ LOHMAR: BÜHNENBILDNER FÜR BRECHT IN PARIS 1937–38

Heinz Lohmar wurde am 21. Juli 1900 in Toisdorf (Rheinland) geboren, er starb am 14. September 1976 in Dresden. Lohmar besuchte die Kunsthochschule Köln und war früh bekannt mit den Dadaisten und Max Ernst. Er gestaltete Innenräume in Köln, Essen und Duisburg, seine Bilder wurden in Köln, Amsterdam und Mailand ausgestellt. Im Februar 1933 wurde er als Kommunist verhaftet, zuvor hatte die Gestapo seine Wohnung durchsucht und Bücher und Bilder beschlagnahmt. Nach der Haftentlassung floh er zunächst in die Schweiz. Die Behörden wiesen ihn nach Italien aus, wo er auch nicht bleiben konnte, denn seine Mitgliedschaft in der KPD, in der „Roten Hilfe“ und im linksorientierten „Cartell der Geistesarbeiter“ waren bekannt. Ende 1933 kam Lohmar schließlich in Paris an.

In Paris wurden 1933 vier Theater bzw. Kabarettts gegründet, eines davon war die „Laterne“. In ihren Räumen wurde vier Jahre später, 1937, Brechts Stück „Die Gewehre der Frau Carrar“ uraufgeführt. Heinz Lohmar schuf dazu die Bühnendekoration. Anna Seghers war tief beeindruckt: „Dank dem Lohmar, der die Bühnendekoration wie ‚für Reinhardt selbst baute‘“. Der Erfolg des Brecht-Stückes wurde als Signal dafür verstanden, alle Anstrengungen auf die Entwicklung des politischen Theaters zu konzentrieren.

Schon ein Jahr später, im Mai 1938, fand eine weitere Uraufführung statt. Angeregt vom „Schutzverband Deutscher Schriftsteller“ wurden acht Szenen aus „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ von Brecht unter dem Titel „99%“ gespielt. Wieder hatten Brecht, Dudow und die Weigel eng zusammen ge-

arbeitet. Im Ganzen ging es dabei um eine wirksame antifaschistische Aussage und die ästhetische Wirkung. Und hier war wieder Heinz Lohmar gefragt. Auch am Erfolg der Szenenfolge „99 %“ hatte er als Ausstatter Anteil. Außerdem schuf er hierzu sieben Grafiken, sehr expressiv, an George Grosz erinnernd.

Vorstehender Text nach: „Schaffen für eine Welt der Menschlichkeit – Heinz Lohmar“ von der Homepage des Vereins DRAFD Verband Deutscher in der Résistance, in den Streitkräften der Antihitlerkoalition und der Bewegung „Freies Deutschland“ e.V. www.drafd.de/?DrafdInfo201011_Lohmar

Die nebenstehend abgebildeten Druckgrafiken waren Teil eines exklusiven Programmhefts, einer Grafikmappe, die Heinz Lohmar für die Uraufführung von „Furcht und Elend“ erstellte und zugunsten des Widerstands in Spanien verkaufte. Den Titel „99 %“ hatte (laut Brief des Regisseurs Slatan Dudow an Brecht vom 17.4.38) Heinz Lohmar vorgeschlagen; er spielt auf das offizielle Ergebnis der Volksabstimmung über den ‚Anschluss‘ Österreichs an. Sechs Grafiken und das Textblatt liegen heute im Bertolt-Brecht-Archiv (BBA 79/1-8), mit einer handschriftlichen Widmung „für bertolt brecht“ auf dem Blatt „Die jüdische Frau“. André Lohmar, der Sohn von Heinz Lohmar, gab uns die Erlaubnis zum Abdruck, wofür wir herzlich danken. Ein weiteres Exemplar der Drucke liegt im Bundesarchiv (R 9350/780); bei diesem Exemplar sind die Schreibfehler im Titelblatt („Urafführung“, „originalgraphiken“) von Hand ausgebessert, zusätzlich gibt es ein Blatt „Arbeitsbeschaffung“. ♣ (mf)



79/01

ZUR URAUFFÜHRUNG IN PARIS

99% VON BERTOLT BRECHT

4 Originalgraphiken von heinz lehmann

Der Reinartiger ist zugunsten des deutschen Nationalkomitees fuer Spanienhilfe.

REINARTIGER... HERRSCHÄN

von heinz lehmann

„In mir im neunten Jahr hoernten, jener der von sich sagt, Gott h bei ihm gesandt
 Ein Junge fuer die da seinen Krieger, geschicktest
 auf Tank, Geschuetz und Schlachtschiff, und es stunden
 in seinen 11 neuen Flugzeuge in solcher Anzahl,
 dass sie, abendend sich zur selben Wink
 den Himmel verdecken wurden, da beschlossen wir
 uns umzusehen, was fuer ein Volk, bestehend aus uns fuer Menschen
 in welchem Zustand, mit was fuer Gedanken
 er unter seine 7 Jahre ruhen wird, wir hielten Koerperchen.“

REINARTIGER... HERRSCHÄN

Es kommen die Herren Professoren
 der Tugend nicht sie bei den Choren
 und lobt sie Brust heraus stehn.
 Jeder schauet ein Dittsch, die massen
 von Himmel und Erde nichts wissen.
 „Aber wer wisse was nur von ?“

79/02

WINTERHILFE

Die Winterhilfer treten
 mit Fama und Trompeten
 auch in das armeste Haus.
 Sie schloppen stolz appropate
 Lampen und Speisegeste
 fuer die armen Hochborn heraus.

Die H m d, die ihren Bruder erschlag gen
 reicht, dass sie sich nicht buckigen
 eine milde Gabe in die
 Sie bleiben die „Innenwecken
 ihre in Hies stecken
 und auch das Hitlerheil .

DIE JUEDISCHE FRAU

Und dort sehen wir jene korren
 denen er ihre Weiber genommen
 jetzt wurden sie arlich geparkt.
 Er hilft kein Flaschen und Klagen
 sie sind aus der Art reschli gen
 er schlaegt sie zurueck in die Art.

RECHTSFINDUNG

Dann kommen die Herren Richter
 denen sagte die Gellichter
 RECHT IST, ALS DER DEUTSCHER VOLKE MUEZT.
 Sie suchen sie sollen wir die wissen ?
 So werden sie wohl Recht sprechen massen
 bis die ganz Deutsche Volk istet.

DER BAUER ERWARTET DIE SAU

In Zug wrechert der Bauer
 und sein Gesicht ist sauer
 sie zahlen ihm nichts faere Korn
 und will seine Sau dann saufen
 dann muss er die Milch teuer kaufen.
 Der Bauer hat seinen Zorn.

DER ARBEITSSUCHENDEN...

Es kommen die Arbeitbeschaffer
 der arme Mann ist ihr Kaffer
 sie stoeken ihn hin, wo sie wollen.
 Er darf ihnen nicht dienen
 er darf ihnen Kriepenscheinen
 hat und Arbeitsscheine sein.



Ein schwedischer Bericht über die Uraufführung von „Furcht und Elend des III. Reiches“ 1938 in Paris:

UNTER EMIGRANTEN

Johannes Edfelt

Wir erleben in diesen Tagen die Entstehung eines neuen Proletariats: das der Emigranten. Opfer einer nur allzu bekannten, stupiden Rassenideologie und kollektiver Ressentiments, sind sie insofern noch bedauernswerter als das im eigenen Staat heimische Proletariat, als sie der Willkür des jeweiligen Aufnahmelandes völlig ausgeliefert sind. Zur allein schon bedrückenden wirtschaftlichen Unsicherheit kommt bei ihnen noch das Gefühl vollkommener Fremdheit hinzu. Zumindest in dieser Hinsicht kann keine Konferenz von Evian¹ Abhilfe schaffen – wenn sie es denn in irgendeiner Hinsicht kann.

Das Phänomen der Emigranten gehört zu den deprimierendsten Erscheinungen unserer Zeit und appelliert wohl unmittelbarer als alles andere an die selbstlose Hilfsbereitschaft, die in den demokratischen Ländern mobilisiert werden kann – Länder, die jetzt als Reservate der Menschlichkeit dienen müssen. Wenn es darum geht, dieses Problem zu bewältigen, kann wahrhaftig keine Vogel-Strauß-Politik zum Erfolg führen: Hier schreit das Elend so unverhüllt zum Himmel, dass es auch ein schlafendes Gewissen wecken müsste.

1 Konferenz von Evian: Am 6. Juli 1938, hatten sich auf Initiative des amerikanischen Präsidenten F.D. Roosevelt Delegierte aus 31 Staaten „im französischen Badestädtchen“ Evian am Genfer See getroffen und ein „Intergovernmental Committee on Refugees“ gegründet, dessen Arbeit aber so gut wie ergebnislos blieb. Vgl. dazu Hans Albert Walter: *Deutsche Exilliteratur 1933–1950*, Bd. II, Stuttgart 1984, S. 63–80. – „Die Konferenz von Evian gilt als einer der beschämendsten Höhepunkte der Appeasementpolitik gegenüber Adolf Hitler ... Die Emigrationswilligen waren nirgends erwünscht.“ (Süddt. Ztg., 17.5.2010)

Der dies schreibt, kann sich keineswegs einer längeren oder umfassenderen Erfahrung mit dem Problemkomplex rühmen, der sich hier auftut. Aber wie viele andere habe ich in Schweden und außerhalb den einen oder anderen dieser Emigranten getroffen und dabei ein anschauliches Bild von dem schutzlosen, vulkanisch unterminierten Dasein bekommen, das ein Landesflüchtiger zu führen gezwungen ist. Es ist ein Bild, in dem Schreckstarre oder fatalistische Ergebenheit die Hauptelemente sind. Aber es gibt darin auch – wenngleich weit spärlicher – einen Einschlag von unbeugsamem Trotz, standfestem Mut und zäher Ausdauer: Ausdruck eines Lebenswillens, so stark, dass nur der Tod seine Fasern zerreißen kann.

*

Ein Ereignis hat sich mit der Kraft eines tief eindringenden Erlebnisses in mein Gedächtnis eingegraben und wird dort bleiben als etwas Pathetisches, in seiner schicksalhaften Größe Seltenes und Außerordentliches. Es ist ein Abend in Paris, im Salle d'Iéna, einem Versammlungslokal, das wahrscheinlich um dreitausend Personen fasst. Eine Gesellschaft von Malern und Schriftstellern, in der ich mich befinde, kommt in letzter Minute an, und als wir den ansehnlichen Raum betreten, finden wir ihn fast bis zum letzten Platz besetzt von einem erwartungsvollen Publikum. Das Stimmengewirr nimmt zu, und man hört ebenso viele deutsche Wörter heraus wie französische. Man täuscht sich keineswegs in der Zusammensetzung dieser Versammlung: Die ganz überwiegende Zahl sind Emigranten. Es liegt auch gar nichts Merkwürdiges darin, dass sie sich an die-

URAUFFUEHRUNG

"99 %"

Bilder aus dem Dritten Reich
von
Bertolt Brecht

Regie : S. THEODOR DUDOW

Die Ballade "Deutsche Heerschau" singt : Fritz Sciffert

Bühnenbild : Heinz Lohmar

I

DAS KREIDEKREUZ

Die Köchin	Nora Reissmann
Der SA-Mann	Josef Leininger
Das Dienstmädchen	Steffi Spira
Der Chauffeur	Hans Altmann
Der Arbeiter	Günter Ruschin

II

WINTERHILFE

Die alte Frau	HELENE WEIGEL
Die junge Frau	Friedel Ferrari
Der erste SA-Mann	Hans Altmann
Zweiter SA-Mann	Ludwig Turek

DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER - SEKTION PARIS

III

DER SPITZEL

Die Frau	Steffi Spira
Das Mädchen	Nora Reissmann
Der Mann	ERICH SCHENLANK
Das Kind	Hans

IV

DIE JÜDISCHE FRAU

Die Frau	HELENE WEIGEL
Der Mann	Erich Berg

PAUSE

V

ZWEI BÄCKER

Der eine	Hans Altmann
Der andere	Ludwig Turek

VI

RECHTSFINDUNG

Der Richter	ERICH SCHENLANK
Der Inspektor	Hans Altmann
Der Gerichtsdienner	Jup Leininger
Der Landgerichtsrat	Günter Ruschin
Das Dienstmädchen	HELENE WEIGEL
Der Staatsanwalt	Erich Berg

VII

DER BAUER FÜTERT DIE SAU

Der Bauer	Ludwig Turek
Die Bäurin	FRIEDEL FERRARI

VIII

ARBEITSBESCHAFFUNG

Die Nachbarin	Steffi Spira
Der Mann	ERICH SCHENLANK
Die Frau	HELENE WEIGEL

sem Abend hier versammeln: Auf dem Programm steht nämlich eine dramatische Suite von Bert Brecht, dem dramatischen Dichter der Emigration, unversöhnlichem Feind der faschistischen Reaktion und einem der wenigen, denen es gelungen ist, ihren glühenden Hass so zu veredeln, dass er zur schlagkräftigen Kunst wird – wo Worte sich einhaken und Reime triefen vom Gift des Hohns. Brecht ist ein Mann, der weiß, was er tut, er ist ein Meister satirischer Technik, kann mit seinem Degen zustoßen, dass es blitzt. Auch wo er einmal die Satire in Watte packt – er versteht sich auch darauf –, spürt man die versteckte Krallen; ja, sie trifft dann vielleicht mit noch größerer Schärfe. Und all dem liegt sein menschliches Pathos zu Grunde, seine klarblickende und unbeirrte Humanität, sein unablässiger Aufruf zur Gemeinschaft, zur Solidarität im Kampf gegen alles, was die unverfälschten menschlichen Instinkte verletzt oder verzerrt. Am Ende hinterlässt sein dramatisches Werk einen unauslöschlichen Eindruck tiefen Mitleids mit den Unterdrückten und schuldlos Gepeinigten: Das ist, was ihm für alle Zeit zur Ehre gereicht.

Im Zuschauerraum wird es dunkel, der Vorhang geht auf, um die Schmach und Schande unserer Zeit bloßzustellen, zusammengetragen in Brechts kurzen, dichten dramatischen Situationen. Nicht alle Auftretenden sind professionelle Schauspieler, aber das Ensemble vermag gewandt und einfühlsam zusammenzuwirken, jeder scheint beseelt vom aufrichtigen Bestreben, sich dem Ganzen und der Idee des Werks unterzuordnen. „Die Weigel“, Brechts Frau und zweifellos eine der hervorragendsten Schauspielerinnen der Gegenwart, verfällt

Programmzettel der Uraufführung am 21. Mai 1938, Titel 99 %. Helene Weigel hätte demnach in vier Szenen mitgespielt; nach eigener Aussage war sie aber nur als jüdische Frau und in „Arbeitsbeschaffung“ zu sehen (aus: Werner Hecht, Helene Weigel: Eine große Frau des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 2000, S. 184-185)

keinen Augenblick lang in das eitel-kokette Spiel des großen Stars. Ihre überzeugende Autorität kommt von innen. So spricht und spielt nur, wer die Wirklichkeit, die hier dargestellt werden soll, tief durchlitten und in Fleisch und Blut aufgenommen hat.

Vorüber ziehen brutal kahle Bühnenbilder und dramatische Szenen von konzentrierter Kraft. Wie müssen diese Szenen wirken auf die Menschen, die mich umgeben, die vor gar nicht langer Zeit am eigenen Leib erfahren haben, was ihre Kameraden gerade auf der Bühne gestalten? Es muss sein wie das Aufreißen von Wunden, die, noch lange nicht verheilt, ständig jucken und schmerzen. Man ist überwältigt von der schandbaren Erniedrigung des Menschen, von Scham angesichts des bestialischen Sadismus und der organisierten Rohheit. Durch welches Fegefeuer müssen diese Menschen da gehen – die doch auf einem Fleck in der Welt Heimatrecht haben – wenn sie in erschreckender Konkretion ihre eigene Angst, ihre Schmach, ihre zerplatzten Illusionen, ihr zu Boden getrapeltes Recht auf ein menschenwürdiges Leben vor Augen haben? Ja, was da oben auf der Bühne vor sich geht, ist wahrhaftig so weit davon entfernt, „Theater“ zu sein, dass es eher mit einem Stück zuckendem Fleisch zu vergleichen ist, herausgerissen aus dem dampfenden Leib dieses Augenblicks. Und dennoch vermittelt die Vorstellung den Eindruck von etwas wie einem Angsttraum, derart makaber und unheimlich ist das Ganze.

Da gibt es eine Szene, die sich ins Bewusstsein einräbt und die Nerven reizt: das Bild einer verbrauchten Arbeiterfrau, zerfurchtes Gesicht, die von einem wendigen Handlanger der Macht die Nachricht erhält, dass ihr Sohn – eines der Schlachtopfer der deutschen Armee von „Freiwilligen“ im Spanischen Bürgerkrieg – bei einem „Eisenbahnunglück“ ums Leben kam. Selbstverständlich durchschaut die Alte sofort,



Helene Weigel als „jüdische Frau“ in der Uraufführung, Foto: Philippe Halsman (aus: „Unerbittlich das Richtige zeigend“: Helene Weigel (1900–1971), Ausstellungskatalog, Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 2000, S. 72.

was es mit dieser „Eisenbahnkatastrophe“ auf sich hat. Die Nachricht kommt wie ein betäubender Schlag, sie löst eine tränenlose dumpfe Trauer aus. Aber zuletzt schlägt ihre Stimmung um in einen Wutausbruch, einen tierischen Schrei des Hasses und der Erbitterung gegen die Henker, die zweier Menschen Leben zerstört haben, die im Dienst der Profithaie menschliches Material benutzen. Das Gesicht der alten Frau – zuerst hölzern starr, eine unbewegte Maske wortloser Trauer, dann allmählich krampfartig verzerrt in einem Übermaß urmenschlichen Hasses, bodenloser Wut – : ich habe selten oder nie etwas Ergreifenderes gesehen, etwas so Bezwingendes in seiner unerhörten Anklage.

Ebenso nackt und bloß, ebenso unvermittelt kommt eine nahe und finstere Wirklichkeit

in einem Tableau zum Ausdruck, das man „Aufbruch der Emigrantin“ oder „Letzter Tag im alten Zuhause“ nennen könnte. Sein Inhalt bleibt stark im Gedächtnis haften, vor allem aufgrund der einzigartigen Echtheit und der mit sparsamen Mitteln arbeitenden Kraft, womit ‚die Weigel‘ ihn gestaltet hat: In ihrer Wohnung legt die jüdische Ehefrau, dem „Arierparagrafen“ zum Opfer gefallen, letzte Hand an ihre Koffer – bevor sie Heim und Familie verlässt, kurz vor dem Abschied von dem Milieu, in dem sie verwurzelt ist. Nun dann: das Gepäck ist fertig, bleibt noch, sich per Telefon von ein paar Freundinnen zu verabschieden und dem Gatten mitzuteilen, dass man zum Mittagessen nicht zu Hause sein kann. Das ist alles. Es klingt sehr einfach, und doch enthält diese Szene so viel menschliche Tragik, einen so bitteren Kelch zunichte gemachter Hoffnungen, einen so eisigen Hauch von Ratlosigkeit und Unbehaustheit, dass man überwältigt wird.

Ich betrachte die Umsitzenden: lauter angespannte Gesichter, die atemlos jedes Wort dieses leisen Monologs einzusaugen scheinen, *der ihr eigener ist*. Jemand in meiner Nähe wird ohnmächtig, jemand stößt einen hysterischen Schrei aus, und ich höre halbersticktes Schluchzen rechts und links von mir. Das Ganze ist wahrhaft wie ein Albtraum, wie „ein Märchen, erzählt von einem Irren“. Und gleichwohl ist es nichts als die bittere Lebenswirklichkeit, fast überall auf dem Erdball in diesem Augenblick.

*

Im Licht nach dem letzten Vorhang strömen die Emigranten aus dem Salle d'Iéna, und ich sehe, wie ihre zerstreuten Gruppen von den Boulevards verschluckt werden. Wohin gehen sie, wenn nicht in eine provisorische Unterkunft, einen zufälligen Schlupfwinkel – um am nächsten Morgen wieder zu erwachen in diese angespannte Ruhelosigkeit,

die der Dauerzustand der Vaterlandslosen ist? Ja, wohin gehen sie eigentlich?

Zum Hintergrund

Hans Peter Neureuter

Der schwedische Schriftsteller Johannes Edfelt (1904–1997) wurde bereits in Heft 1/2015 vorgestellt mit einem Erinnerungstext über Brecht und die Auslieferung zweier nach Schweden geflohener deutscher Asylbewerber im Sommer 1939. Ein Jahr zuvor berichtete Edfelt über die Uraufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reichs* in Paris. Brecht war nicht anwesend. Der Regisseur Slatan Dudow hatte 8 der 27 Szenen ausgewählt und unter dem Titel „99%“ inszeniert (Näheres siehe GBA 4, S. 529).

Edfelts Schilderungen sind nicht durchweg mit der Druckfassung in Einklang zu bringen (vgl. vor allem die Szene Nr. 25 „Arbeitsbeschaffung“, GBA 4, S. 434–437).

Das schwedische Original erschien zuerst in der Stockholmer Zeitung *Social Demokraten* am 17.8.1938 und danach in Edfelts Essay-Sammlung *Strövtåg* (Streifzug), Stockholm, Bonnier-Verlag 1941, S. 9–14. Hiernach unser Text; daneben wurde eine anonyme, undatierte Übersetzung im Bertolt-Brecht-Archiv² verwendet; sie ist möglicherweise schon zu DDR-Zeiten veröffentlicht worden, ein Drucknachweis fehlt.¶

2 BBA C 1998 [5 Seiten Typoskript] [1-2]

ZWISCHEN LENIN UND LAO-TSE. BRECHT-HAUS-LECTURE MIT HEINRICH DETERING

Erdmut Wizisla

Vielleicht ist Brecht wirklich nicht besser zu erfassen als in seinen Widersprüchen: Erneuerer oder Traditionalist, Experimentator oder Klassiker, Moralist oder Nihilist, Stalinist oder Dissident, Prolet oder Ästhet, Frauenverstehender oder Macho. Heinrich Detering sprach im Dezember über den Gegensatz zwischen dem kämpferischen, leninistischen Brecht und dem kontemplativen, daoistischen. Er war nach Klaus Theweleit und Eva Horn der dritte Referent in der Reihe der Brecht-Haus-Lectures, die das Literaturforum im Brecht-Haus gemeinsam mit der International Brecht Society und dem Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste veranstaltet.

Detering ist Literaturwissenschaftler, Professor für Neuere deutsche Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft in Göttingen, zugleich Lyriker, Schriftsteller, Übersetzer, Kurator und Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt. Der geschätzte Kommentator und Herausgeber von Storm, Raabe, Fontane, Thomas Mann und Bob Dylan, um nur wenige Namen zu nennen, hat sich immer wieder zu Brecht geäußert, zuletzt in seiner

Studie „Brecht und Buddha. Eine kurze Geschichte“ (2014), davor in dem Bändchen „Bertolt Brecht und Laotse“ (Wallstein, 2008), das seinem Vortrag zugrunde lag. Detering erschließt systematisch Quellen, er arbeitet historisch und formgeschichtlich präzise, er entwickelt, was er zu sagen hat, aus dem literarischen, künstlerischen Material, und er zeichnet sich aus durch Neugier und ein sicheres Gespür dafür, dass er über Kunst redet.

Im Zentrum des Abends stand Brechts „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“. Detering zeigte, dass der Widerspruch zwischen dem daoistischen „Wuwei“, dem „Nicht-Handeln“, und dem „eingreifenden Denken“ den Text eigentlich erst ermöglichte – und wie dieser Widerspruch in der Metrik des Gedichts fortlebt. Souverän analysierte der Referent Brechts Umgang mit den Versfüßen als „subtile Balance zwischen Norm und Abweichung“. Und er führte das aufs schönste vor, indem er das Gedicht so las, dass selbst denen, die es lieben und zu kennen glaubten, die Ohren aufgingen. ¶



Zuhörer bei Deterings Vortrag war auch Antony Tatlow (rechts), der in zahlreichen Publikationen als erster das Thema Brecht und China gründlich erforschte.



ACHERN LIEGT NICHT IM SCHWARZWALD

Notizen zum dortigen Brecht'schen Haus

Gerhard Müller

„Meine Eltern sind Schwarzwälder“, schrieb Brecht im Oktober an Herbert Ihering, ohne diese Aussage näher zu erläutern.¹ Dieser Satz ist schon mehrfach abwägend und kritisch aufgegriffen worden, u. a. 1996 von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, die hierin „eher eine poetische Fiktion“ sahen.² Und welcher Brecht-Kenner denkt nicht sofort an die Gedichtzeilen: „Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern. / Meine Mutter trug mich in die Städte hinein [...]“ (Vom armen B. B.).³ Jan Knopf spricht anlässlich dieser Textzeugnisse auch vom „Mythos: Herkommen“ und von Brechts „Stilisierung seiner Biografie“.⁴ Es gibt noch ein weiteres literarisches Zeugnis Brechts: Im Lied von meiner Mutter. 8. Psalm heißt es in der 3. Strophe lakonisch: „Sie ist im Wald aufgewachsen.“⁵ Gier/Hillesheim haben den realen, den Wohnort betreffenden Sachverhalt knapp und zutreffend so dargestellt: „Brechts Vater stammt aus Achern in Baden, das östlich in der Rheinebene gelegen wenigstens am Fuße des Schwarzwalds liegt, die Mutter



Abb. 1: Gedenktafel, die an der linken Seitenwand des Brecht'schen Hauses in Achern angebracht ist. (Foto: G. M., Oktober 2015.)

- 1 GBA, Band 28: *Briefe I*, 1998, S. 177.
- 2 H. G./J. H., *Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens*; Würzburg 1996, S. 14, 17.
- 3 GBA, Bd. 11: *Gedichte I*, 1988, S. 119. Der Kommentar, „Brechts Vater stammt aus Achern am Schwarzwald“ (S. 324), ist nicht falsch, aber doch nicht exakt und irreführend.
- 4 J. K., Bertolt Brecht. *Lebenskunst in finsternen Zeiten*. Biografie; München 2012, S. 9. – Was den Schwarzwald betrifft: „da gab es biografische Bezüge. Vater Brecht stammte aus Achern [...], und dieses Achern liegt, wenn man sehr großzügig ist, am (aber kaum im) Schwarzwald [...]“. – Auch hier ist die Formulierung „kaum im“ nicht ganz exakt.
- 5 *Gedichte I* (wie Anm. 3), S. 21. Im Kommentar (S. 297) heißt es nüchtern und korrekt: Brechts Mutter, Sophie Brezing, stammt aus Bad Waldsee (Württemberg).“

aus Roßberg bei Bad Waldsee in Württemberg.“⁶ Die Stadt Achern selbst – sie zählte um 1900 kaum mehr als 5000 Einwohner – sagt es heute so: Die Gemeinde liegt „vor der unverkennbaren Kulisse der Hornsgrinde, des höchsten Berges im nördlichen Schwarzwald (1.164 m)“ bzw. „am Fuße der berühmten Schwarzwaldhochstraße“.⁷ Weiterhin heißt es: Im Zentrum der Stadt findet sich der Adlerplatz, „die geografische

6 Wie Anm. 2, S. 17 f.

7 *Achern vor der Hornsgrinde* [touristischer Prospekt], hrsg. von Stadtmarketing & Verkehrsverein Achern, [2015], S. 3.



Abb. 2: Dieses Foto zeigt das Acherner Haus im Zustand von 1902 (nach Frisch/Obermeier, wie Anm. 14, „Foto 3“).



Abb. 3: Wohnhaus der Großeltern väterlicherseits, älterer Zustand, ohne Anbau. (Foto: nach Bubenhofer, S. 45.)

Mitte Badens“: „Sogar Bertolt Brecht ist hier schon gewandelt. Seine Großeltern lebten in der Acherner Hauptstraße Nr. 66, unweit des Adlerplatzes. Eine Gedenktafel zeugt davon.“ Sie wurde 1973 von der Stadt angebracht.⁸ Auch wurde eine Acherner Straße nach Bertolt Brecht benannt.

Eine Interpretation der zitierten Texte Brechts ist hier nicht beabsichtigt; dieser knappe Beitrag will lediglich einige Fakten mitteilen sowie Dokumente und Abbildungen bereitstellen.

Wer wohnte im Acherner Brecht'schen Haus? Brechts Großvater väterlicherseits, Stephan Berthold Brecht (1839–1910), verheiratet mit Karoline Wurzler (1839–1919). Das Acherner Adressbuch des Jahres 1896 verzeichnet den Großvater, wohnhaft in der Hauptstraße, mit dem



Abb. 4: Brecht'sches Haus Achern, Zustand um 1960. Im Erdgeschoss sind nun andere Geschäfte untergebracht. (Foto: Stadtarchiv Achern, Signatur S-F, II.3.)



Abb. 5: Brecht'sches Haus Achern, heutiger Zustand. An der linken Seite ist die Gedenktafel zu erkennen. (Foto: G. M., Oktober 2015.)

8 Ebenda, S. 3 f. – Mitteilung von Andrea Rumpf, Stadtarchiv Achern, 20. November 2015. Frau Rumpf bin ich für freundliche und kompetente Mithilfe sehr dankbar.

Zusatz „Lithograph“⁹. Die Lithographenanstalt Stephan Berthold Brechts befand sich im Erdgeschoss des Hauses. Die Großmutter Karoline, verwitwet 1910, überlebte ihren Mann um neun Jahre und lebte weiterhin in jenem Haus. Götz Bubenhofer teilt in einem lokalbezogenen Aufsatz etliche Fakten zu Karoline Brecht mit (Wohnen in jenem Haus, Essen im Gasthof, Umgang mit einem Flickschuster bzw. Sozialdemokraten), die aber wohl nicht so sehr urkundlich verbürgt sind, sondern eher Brechts Prosastück „Die unwürdige Greisin“ entnommen sind.¹⁰ Diese Erzählung birgt „gewisse biographische Ähnlichkeiten“¹¹ mit Achern und Brechts Großmutter väterlicherseits; so tauchen dort z. B. die „Großmutter“ und der „Tod des Großvaters“ des Erzählers sowie „eine kleine Lithographenanstalt in einem badischen Städtchen“ auf, doch kaum mehr; manches andere widerspricht den Realien des Lebens von Stephan und Karoline Brecht.¹² Bubenhofer schreibt später (indem er den Autor Magnus Petterich zitiert): „Achern und die Landschaft, die es umgibt, muß in Brechts Erinnerung

einen festen Platz gehabt haben.“ Bertolt Brecht verbrachte öfter die Ferientage bei den Acherner Großeltern.¹³

Bubenhofer bezieht in seinen Beitrag auch Abbildungen ein, wobei eine hier reproduziert wird – das Brecht'sche Haus in seiner früheren Gestalt (Abbildung 3) – und teilt zudem ein Gedicht Brechts mit: Meiner Großmutter zum 80. Geburtstag.¹⁴ Hierin finden sich die Worte „Unter dem breiten Dach des Hauses am Markte“.

Brechts Vorfahren väterlicherseits haben also, soweit man sieht, nicht in den „schwarzen Wäldern“ gewohnt. Immerhin vollzog ein Vorfahr den „Sprung in den Schwarzwald“, nämlich Johann Michael Brecht, ein Lehrer, der 1837 eine Stelle in Sasbachwalden erhalten hatte¹⁵, und dieser Ort, nicht weit von Achern entfernt, liegt tatsächlich in der Höhe, wobei schon sein Name (in der Ebene ist Sasbach angesiedelt) auf die bergige Waldregion hinzeigt.

Und Brechts Vater? Die groben Lebensdaten sind etwa dem Augsburgers Brecht-Lexikon zu entnehmen: Der Vater Berthold

9 Adreß-Buch. Einwohner-Verzeichnis sämtlicher Städte und Gemeinden der Amtsbezirke Achern und Bühl; Achern 1896, Bl. 18 (Stadtarchiv Achern, Signatur: Eg1/1896).

10 G. B., *Unter dem breiten Dach des Hauses am Markte. Bert Brecht und seine Beziehungen zu Achern*; in: *Acherner Rückblicke*. Stadtarchiv Achern, Nr. 2/2002, S. 44–59, hier S. 54 f. *Die unwürdige Greisin* wurde von Brecht in die *Kalendergeschichten* aufgenommen; siehe GBA, Band 18: *Prosa* 3, 1995, S. 427–432. Im Kommentar heißt es: „Anlaß [...] ist möglicherweise der 100. Geburtstag von Brechts Großmutter Karoline Brecht, geborene Wurzler [...]“. In dieser Erzählung finden sich „familiengeschichtliche Bezüge“; „für alle weiteren Einzelheiten liegen keine realen Entsprechungen vor“ (S. 662 f.).

11 Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*; Stuttgart: Sonderausgabe 1986, S. 310.

12 Auch Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*; München 1976, S. 10, hat die einzelnen Angaben in Brechts Erzählung für biographisch bare Münze gehalten. – Vgl. Johannes Werner, „Unter dem breiten Dach des Hauses am Markte“. *Brechts unwürdige Greisin* in Achern; in: *Spuren*, 78 (2007; Marbach a. N.).

13 Bubenhofer (wie Anm. 10), S. 48. – Wolfgang Winter, *Brecht und die „schwarzen Wälder“ von Achern*; in: *Der Sonntag*, 8. 5. 2005, o. S. (Stadtarchiv Achern, Zeitungsarchiv S–Z, III.4, Brecht): „Nach dem Tod der Großeltern kam Brecht nur noch selten nach Achern.“ Zuletzt anscheinend im Juli 1927, anlässlich einer Aufführung seines Stückes *Mahagony* in Baden-Baden.

14 Bubenhofer (wie Anm. 10), S. 45 und 55 f. Der Wortlaut findet sich nach einer privaten Handschrift bei Werner Frisch/K. W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*; Berlin und Weimar 1986, S. 229, und unter dem Titel *Aufgewachsen in dem zitronenfarbenen Lichte* in der GBA, Band 13: *Gedichte* 3, 1993, S. 132 f.

15 Eugen Beck, *Zum 75. Geburtstag von Bert Brecht. Seine Abstammung väterlicherseits*; in: *Der Sasbacher*, 1973, S. 134–137 (Stadtarchiv Achern, Zeitungsarchiv S–Z, III.4, Brecht). – Vgl. *Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern*, in: *Zeit online*, 20. August 1976, siehe <http://www.zeit.de/1976/35/ich-bertold-brecht-bin-aus-den-schwarzen-waeldern> (abgerufen: November 2015).

Friedrich Brecht lebte von 1869 bis 1939; er wurde geboren in Achern und verließ schon früh seine Vaterstadt. Er erhielt eine kaufmännische Ausbildung und lebte 1889/90 in Oberachern, von 1890 bis 1893 in Stuttgart; 1893 arbeitete er dann Kommis bei der Papierfabrik Haindl in Augsburg, wo er später leitende Positionen bekleidete.¹⁶ – Seine Mutter, Wilhelmine Friederike Sophie Brezing, 1871–1920, Tochter des Königlich-Württembergischen Stationsvorstandes Josef Friedrich Brezing, wurde in Roßberg bei Bad Waldsee geboren. 1893 lebte sie in Augsburg¹⁷, wo sie dann anscheinend Berthold Friedrich Brecht kennenlernte. Einen Tag vor ihrer Hochzeit, 14. Mai 1897, bezogen beide eine Wohnung in Augsburg; Auf dem Rain 7. Die Hochzeit fand statt in Pfullingen, 15. Mai 1897, bei Berthold Friedrich Brechts Schwiegereltern; die Trauung verlief nach protestantischer Art.¹⁸ Pfullingen, im württembergischen Kreis Reutlingen, liegt ebenfalls durchaus nicht im oder wenigstens am Schwarzwald, sondern am Nordwestrand der Schwäbischen Alb.

Und Bertolt Brecht selbst? Er wurde, wie allgemein bekannt, am 10. Februar 1898 in Augsburg, Auf dem Rain 7 geboren. In seinem Geburts-Schein lautet der Nameneintrag „Eugen, Berthold Friedrich“.¹⁹ Rechnet man neun Monate zurück, so kommt man beim Datum in die Nähe des 15. Mai 1897: Pfullingen oder Augsburg? Der Autor einer Notiz im Dreigroschenheft legte sich auf Pfullingen²⁰ fest. Pfullingen taucht übrigens

16 Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze*; Würzburg 2000, S. 49 ff. – Werner Hecht (Hrsg.), *Brecht. Sein Leben und Bildern und Texten*; Frankfurt/Main 1988, S. 12. – Zu Haindl siehe: Jürgen Schmid, *Brecht und Haindl. Berthold Friedrich Brechts „Chronik der G. Haindl'schen Papierfabrik Augsburg“ von 1899. Kommentierte Edition [...]*; Augsburg 1999.

17 Hillesheim (wie Anm. 16), S. 51 f. – Hecht (wie Anm. 17), S. 12.

18 Hillesheim (wie Anm. 16), S. 51 f.

19 Hecht (wie Anm. 16), S. 12. Die spätere Stelle S. 14.

20 Netzfund: Pfullingen stolz auf bb. Bertolt Brecht



Abb. 6: Marketing ist alles. Werbeplakat in einem der beiden jetzt im Erdgeschoss des Brecht'schen Hauses gelegenen Geschäfte. Dazu passt, dass ein Vorfahr Brechts seinerzeit in Achern ein Zigarrengeschäft betrieben hatte. (Bubenhofer, S. 45; Foto: G. M., Oktober 2015.)

bei Hecht ein zweites Mal auf: Dort war, anscheinend wieder bei den anderen Großeltern, Eugen Berthold Friedrich 1900 während der Geburt des Bruders Walter eine Zeitlang „in Obhut“, und der Vater schrieb ihm eine Postkarte dorthin – die Anrede, von seinem Rufnamen abgeleitet: „Liebes Genele!“[¶]

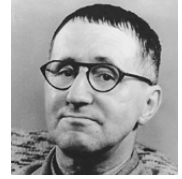
Dr. Gerhard Müller ist Literatur- und Sprachwissenschaftler und lebt seit 2011 in Rastatt (Baden).

www.muellers-lesezelt.de
mueller-rastatt@web.de



MINIMA HEGELIANA ZU BRECHTS DENKBILDERN (1) DIE TOTALE VERBLENDUNG

Frank Wagner



„Unsichtbar macht sich die Dummheit, indem sie sehr große Ausmaße annimmt. Ganz ungereimte Behauptungen sind unwiderlegbar. Ni-en-leh wies schon darauf hin, daß ein Philosoph mit der Behauptung, zwei mal zwei sei fünf, in Schwierigkeiten kommen könnte, mit der Behauptung, zwei mal zwei sei Schuhwichse, hingegen wenig riskiere. Von Behauptungen, die erstaunlich sind, weil sie der alltäglichen Erfahrung widersprechen, nimmt der Hörer gewöhnlich an, daß sie auch den, der sie behauptet, in Erstaunen gesetzt haben mußte. Irgend etwas, was dem Hörer nicht einfiel, mußte dem Behaupter wohl eingefallen sein und ihn veranlaßt haben, seine Behauptung trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit aufzustellen. So folgt der Hörer neugierig dem Behaupter in seine Argumentationen, und findet er da viel Fleiß, Folgerichtigkeit und Genauigkeit, so gibt er oft nach, einer gewissen Müdigkeit nachgebend. Der Mathematiker distanziert sich natürlich dann ein wenig vom Philosophen, da ihm die Schuhwichse bei seinen Rechnungen nicht weiterhilft, und der Schuhwichseverkäufer kümmert sich nicht besonders um die Zahlen, da sie keine Kunden bringen, aber dadurch wird der Philosoph nur um so mächtiger in seinem Bereich. Je nach Temperament sieht er verachtungsvoll oder mitleidig auf das in seinen alltäglichen Verrichtungen befangene Pack herab.“ (GBA 17, 95f.)

Der Kommentar der Großen Brecht-Ausgabe zu diesem Text aus dem *Tuiroman* unter dem Titel *System des Le-geh* entschlüsselt Le-geh als Hegel, der im *Buch der Wendungen* meist als Hi-jeh oder He-leh auftaucht, und dieser wie der zweite Text seien als Anspielung auf die *Phänomenologie des Geistes* (1807) wie die idea-

listische Erkenntnistheorie zu verstehen. Die Grobschlächtigkeit von Schuhwichse ist mit der Philosophie des Geistes schwerlich verknüpfbar. Der Referenzpunkt einer „alltäglichen Erfahrung“ oder „alltäglichen Verrichtung“ entfällt wohl gänzlich gegenüber der *Phänomenologie des Geistes*, bei der schon auf den ersten Seiten jede sinnliche Gewissheit dahin ist und die sicherlich keine praktische Wirkungsabsicht verfolgt. Auf Metaphysik ganz allgemein war Brecht tatsächlich schlecht zu sprechen. Spöttische Grobheit war diesbezüglich selbst unter den Klassikern nicht unüblich, wenn die Verrücktheiten zu krass zu werden schienen. Schillers briefliche Invektive gegen Fichtes Idealismus, diesem sei nunmehr die Welt nur noch ein Ball, den das Ich geworfen habe und den die Reflexion wieder einfange, liegt aufs Brechts Linie, nur witziger formuliert (Schiller an Goethe, 28.10.1794). Doch die Erkenntnis, das Ausmaß einer Falschheit führe zu ihrer Unsichtbarkeit, war Brecht sehr wichtig. Er hat sie vielfach variiert.

Im Jahr 1929 gibt es die satirische Glosse *Nationale Schundliteratur* von Brecht. Darin bedauert Brecht ironisch, die deutsche Geschichte sei nicht sehr geradlinig verlaufen, doch mit etwas mehr ‚nationalem Willen‘ sei doch allerhand zurechtzubiegen. Mit gutem oder nationalem Willen sei der Krieg von 1870 doch wohl zu verschweigen. Die absurden Beispiele haben den einzigen Zweck, die Instanz von so etwas wie einem ‚nationalen Willen‘ zu persiflieren, der zwar eine effektive Propaganda hervorzubringen in der Lage sei, aber kaum der Wahrheitsfindung diene.

Hannah Arendt hat in den Konstruktionen solcher Geschichtsbilder eines der Elemente totaler Herrschaft diagnostiziert. Die politische Elite, Stalins und Hitlers gleichermaßen, habe eine große Abneigung gegen offizielle Geschichtsschreibung gehabt. Sie habe hier, schreibt Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, ein „Feld von Fälschungen“ gesehen, einen „Spielplatz für Scharlatane“, und sei fasziniert gewesen von der Möglichkeit, „Fälschungen und Lügen, wenn sie nur groß und kühn genug sind, als unbezweifelbare Tatsachen zu etablieren.“ (ed. Piper 714). Als ebenso kühne wie erfolgreiche Fälschung zitiert Arendt die *Protokolle der Weisen von Zion*. Sie legt eine Spur zu Nietzsche, der die Wahrheitsfrage durch die Machtfrage ersetzt wissen wollte, wenn sie der Elite die Abwägung unterstellt, der Unterschied zwischen wahr und falsch könnte eine Sache der Macht und der Schlaueheit sein. Brecht diagnostiziert in der Instanz des ‚nationalen Willens‘ eine ähnliche Instanz der Verdrehungen und Verfälschungen und befürchtet, was Arendt post festum klarer erkennen sollte, den praktischen Impuls von Geschichtsfälschungen. Das Konstrukt der historischen Lüge wird durch die Konstruktion der Zukunft zur nachgeholten Wahrheit. Lügen werden, spitzt Arendt paradoxal zu, Wirklichkeit.

Ein Beispiel berühmter Unverständlichkeiten Hegels sei hier erwähnt. Von Hegel stammt der Satz von der „Auflösung der Kunst überhaupt“ in seiner Epoche. Den Sinn der These, die Kunst sei nicht mehr die höchste Weise der Vermittlung von Wahrheit, wollte niemand begreifen. Brecht faszinierten bei dem Studium der *Vorlesungen über die Ästhetik* Hegels einzig die historischen Zweckbestimmungen der Kunst und überdies konkrete Werkanalysen zu *Antigone* oder *Hamlet*. Das Denkbild über die Unverständlichkeit, so darf kritisch angemerkt werden, verliert in der allzu dünnen Luft der Abstraktion seine konkreten Konturen. Es streift selbst die Unverständ-

lichkeit. Totalitäre Lügengespinnste, wie bei Arendt analysiert, unterstellt Brecht Hegel nirgendwo.

Brechts Denkbild trifft dabei sehr genau die Lage im Märchen *Des Kaisers neue Kleider* von Hans Christian Andersen. Die Kleider sind unsichtbar, die Wahrheit darüber hat sich unsichtbar gemacht, die Dummheit hat universelle Ausmaße angenommen, denn als unverzeihlich dumm sollte ja jeder gelten, der sagen würde, er sähe keine Kleider. Der Verblendungszusammenhang, in den sich das ganze Volk fügt, ist ein Produkt der monarchischen Repressionstechnik. In Brechts Denkbild trägt ein Philosoph seine schräge Wahrheit selbstbewusst vor. Wird dafür ein Politiker eingesetzt und wird seine Rhetorik als wohlkalkuliert und selbstbewusst bezeichnet, wird der Verblendungszusammenhang in seiner Gefährlichkeit begreifbar.

Zu diesem Komplex gehört Brechts Furcht vor einer unsichtbaren oder insgeheimen Sklaverei. „Nichts aber ist schlimmer als die geheime Sklaverei.“ (GBA 21, 347) Freiheit ist, wo solche Sklaverei herrscht, gar nicht mehr denkbar. Die Dummheit in einem zu großen Ausmaß wirkt wie ein Schwarzes Loch, das alle Elemente von Demokratie und Freiheit spurlos verschluckt. Ausgerechnet Hegel soll daran Anteil haben? Da glauben wir lieber an einen Hegel als Befürworter der Sklavenbefreiung und den geheimen Sinn seiner Sklavensprache. Hegel blickte nicht auf ein in einer „alltäglichen Verrichtung“ befangenes „Pack“ herab. Nirgendwo hat Brecht über Hegel dergestalt gespottet. Will man den Gedanken an die Unsichtbarkeit von Dummheit durch schiere Größe retten, sollte man den Verweis auf die *Phänomenologie des Geistes* aufgeben. Hegel selbst wird im Text gar nicht erwähnt. Der Bezug der Überschrift *System des Le-geh* auf dieses Denkbild scheint sehr fragwürdig. ¶

Ein Brecht-Brief von 1954 zur Eröffnung am Schiffbauerdamm mit Molières „Don Juan“*Dieter Henning***1 Ein Brief kündigt weitere Erläuterungen an**

Das, worum es inhaltlich im Wesentlichen geht, hat Brecht in hohen Tönen gelobt: Die Bedeutung der Figur des Don Juan und ihres Scheiterns. Die Frage nach der Lebenskunst ist gestellt. Brecht gibt seine Einschätzung: „*Leider haben wir als Lebenskünstler nur den Tiger vorzuweisen.*“¹ Der Diener Sganarelle beklagt in Molières Stück, dass sein Herr Don Juan ein „Tigerherz“ habe.² Darauf bezieht sich Brecht.

Außerdem ist die Geschichte von Brechts nationalem Erfolg in Berlin 1954 wie von seinem internationalen in Paris im selben Jahr zu berichten. Er scheint am Ziel eines Wegs in der DDR zu sein. Die Position könnte dienlich sein, noch mehr politischen Einfluss zu nehmen, als das bisher möglich war. Jedenfalls war an ein Markieren von wenigstens neuen kulturpolitischen Akzenten zu denken, wenn das neue Theater reüssierte. Wie immer diese Akzente aussehen würden. Ein internationaler Durchbruch käme allen möglichen Plänen zugute. Vor allem aber ist eine Freude des Künstlers Brecht über die Anerkennung beim Publikum zu vermelden. Es ist sein Triumph nach der Rückkehr aus den USA. Er liegt gerade in der Kombination der Ereignisse in Berlin und Paris. Zudem wird von Theaterbesessenen erzählt.

Am 19.3.1954 ist Theater-Premiere. Gespielt wird vom Berliner Ensemble Molières „*Don Juan oder der steinerne Gast*“. Der zweite Teil des Titels wird nicht benutzt. Das kann

1 BFA Bd. 24, S. 414.

2 In Brechts Bearbeitung des Stücks bleibt die Klage bestehen, BFA 9, S. 249.

schon etwas bedeuten. Das Brecht-Theater hat das neue Haus am Schiffbauerdamm bezogen. Lange ist für diesen Umzug gekämpft worden. Jetzt hat man sich durchgesetzt.

Kein Stück von Brecht wird geboten. Er inszeniert nicht einmal selbst.³ Er steht eher im Hintergrund, aber ein wenig zieht er die Fäden. Molières „*Don Juan*“ also, „*für die Bühne eingerichtet von Elisabeth Hauptmann und Benno Besson*“, heißt es im Programmheft der Aufführung des Stücks am Volkstheater Rostock. Premiere dort ist am 25.5.1952 gewesen. Brecht ist damals zu den letzten Proben nach Rostock gefahren. Vor der Premiere am Schiffbauerdamm kommt es im Zuge der weiter unter der Regie von Besson stehenden Probenarbeiten zur Wiederaufnahme des Stücks, an denen Brecht in der letzten Woche regelmäßig teilnimmt, zu Voraufführungen am Deutschen Theater. Das Stück bewährt sich. Schon gleich und dann danach. Bis zum Sommer 1955 läuft es in achtzig Vorstellungen.

Brechts Begeisterung für den Stoff des Don Juan und ein Lob, im vorliegenden Fall aber für Mozarts Fassung, äußert Brecht im Journaleintrag vom 8.6.1943: „*Höre nachts den letzten Akt von ‚Don Giovanni‘ übers Radio. Dieser Gipfel ist nie wieder erreicht worden*

3 Die erste neue Inszenierung eines eigenen Stücks durch Brecht hat am Schiffbauerdamm erst im Oktober 1954 Premiere: „Der Kaukasische Kreidekreis“. Nach langer Probenarbeit wird es ein großer Bühnenerfolg. Brecht hat bis in den März 1954 hinein an diesem Stück gearbeitet. Dann wegen des Umzugs und der Arbeit am „Don Juan“ diese Arbeit unterbrochen. Es schien ihm nicht fertig genug, um als Eröffnungspremiere zu dienen.

[...]⁴ Seine Aufmerksamkeit gilt dem letzten Akt bei Mozart, also auch dem Untergang Don Giovanni, seinem Besuch beim Komtur, eben jener bei Molière als steinerner Gast bezeichneten Figur, und dem Feuersturz in die Hölle. Brechts hört das Sextett des Finales, das bei Mozart nach dem Untergang Giovanni keine Feier des Todes, sondern des Lebens ist; die Oper ist als „*dramma giocoso*“, als heiter charakterisiert bei Da Ponte.



Dieses Bild (Foto: Eva Kemlein) von der Don-Juan-Inszenierung hat einer der Darsteller, Georg August Koch, in seinem Album aufbewahrt (Privat).

In Brechts Bearbeitung ist kein starkes Augenmerk für die Figur des Komtur festzustellen, und in der Inszenierung scheint das ebenfalls nicht im Mittelpunkt gestanden zu haben. Es gibt Berichte, dass der Darsteller des Dieners von Don Juan, Sganarelle, am meisten gefeiert wurde und er die meisten

Lacher hatte.⁵ Der Regisseur Besson hat seinen Blick auf das Stück mitgeteilt: „Die Fabel läuft in meinem Verständnis weniger über den Komtur, mehr über die Auseinandersetzung Don Juan-Sganarelle.“⁶ Vieles spricht dafür, dass Besson diese Auffassung in seiner Regie als Grundlage betrachtet und Brecht dem nicht weiter widersprochen hat. Brecht adelt die Inszenierung nicht nur dadurch, dass sie als Eröffnungspremiere am Schiffbauerdamm ausgewählt wird, er macht sich für die Arbeit von Besson stark und stellt sich derart deutlich hinter sie, dass es so aussieht, als sei er der eigentliche Vorsteher. Für dieses Missverständnis und dafür, es selbst befördert zu haben, hat sich Brecht in ein und demselben Fall gleich zweimal entschuldigt.

Das Berliner Ensemble gastiert im Juni 1954 mit „*Mutter Courage und ihre Kinder*“

4 BFA 27, S. 152. Noch zweimal stellt Brecht die Figur des Don Juan heraus. Er schreibt, „die Opern des revolutionären Bürgertums [...] waren auführerisch“ (BFA 27, S. 311), nennt dabei Mozarts Oper „Don Juan“ und beklagt, die neuere Dramatik habe „nicht einen einzigen großen Charakter gestaltet“ (BFA 23, S. 40). Ein solcher sei neben Hamlet, Faust usw. Don Giovanni. Jetzt ist der Name bei Mozart korrekt. In einer anderen Notiz ist er wieder falsch, Brecht schreibt über Bühnenmusik und das lässt, auch weil es etwa zur selben Zeit notiert ist wie der zitierte Höreindruck, einen Schluss darauf zu, was er mit dem Begriff „Gipfel“ meinen könnte: „Wir zogen es vor, zurückzugehen zu den Funktionen, die etwa Mozart in seinem ‚Don Juan‘ der Musik zuerteilt hatte. Diese Musik drückte sozusagen die Manieren der Menschen aus – wenn man darunter genug versteht. Mozart drückte die gesellschaftlich belangvollen Haltungen der Menschen aus“ (BFA 23, S. 21f); unter neun Haltungen, die er nennt, gelten leicht sechs für die Figur des Don Juan: „Kühnheit, Grazie, Bösartigkeit, Zärtlichkeit, Übermut [...], Geilheit“.

5 Brecht schreibt dem Darsteller Norbert Christian, dass er ihn für eine Auszeichnung vorschlagen werde (BFA 30, S. 243).

6 Benno Besson, Theater spielen in acht Ländern. Texte, Dokumente, Gespräche, herausgegeben von Christa Neubert-Herwig, Berlin 1998, S. 51.



Die Theater-
autorin
Geneviève
Serreau
(1915–1981;
Foto nach:
desfemmes.fr)

auf dem „Festival der dramatischen Kunst“ in Paris und erhält den ersten Preis; es gibt einen Empfang und eine Pressekonferenz. Auf dieser Konferenz kommt das Gespräch auf die Don Juan-Inszenierung Bessons, und Brecht versäumt, den anwesenden Besson als Regisseur vorzustellen. In einem bekannten Brief entschuldigt sich Brecht danach bei Besson für die Unterlassung und Unhöflichkeit.⁷ Bislang anscheinend nicht veröffentlicht ist ein ähnlich lautender Brief Brechts an Geneviève Serreau, die auf der Presseveranstaltung ebenfalls anwesend war. Er ist jedenfalls in der neuen Brecht-Ausgabe, der BFA, nicht enthalten. Er sei hier vorgestellt. Darin wird ein Text Brechts zur Don Juan-Inszenierung angekündigt, den er dann geschrieben und veröffentlicht hat und der seinen Blick auf Molières Stück wie auf die Berliner Aufführung erläutert. Zugleich wird darin eine Interpretation der Don-Juan-Figur vorgeschlagen.

Der Brief lässt eine Entschuldigung gegenüber Besson erkennen, dessen Arbeit Brecht goutiert hat, und zudem eine gegenüber Geneviève Serreau, der seine Zuwendung gilt; sie hat zusammen mit ihrem Mann Jean-Marie und Benno Besson große Verdienste um das Werk Brechts in Frankreich, z. B. mit Übersetzungen von seinen Stücken.

Brecht schreibt: „Berlin, Juli 1954/ Liebe Frau Serreau,/ Im nachhinein ist mir ein Fehler bewusst geworden, den ich bei der Pressekonferenz machte. Ich hätte, als die Sprache auf die Don Juan Inszenierung kam, unbedingt Besson, der anwesend war, vorstellen müssen. Wahrscheinlich versäumte ich dies deshalb, weil Besson auf meine mimische Aufforderung, das Wort zu ergreifen, mit einem Kopfschütteln antwortete. Aber das entschuldigt natürlich nichts. Es liegt mir nun daran, einiges davon gutzumachen und so habe ich einen kleinen Aufsatz geschrieben, der Bessons Arbeit, die ganz vorzüglich war, ins rechte Licht zu stellen. [sic] Glauben Sie, das theatre populaire druckt den Aufsatz ab? Es läge mir viel daran./Mit vielen Grüßen/ an Ihren Mann/ Ihr“.⁸ Der Text Brechts ist geschrieben und Ende 1954 in „Sinn und Form“ abgedruckt worden, ein Abdruck in „Théâtre populaire“ ist nicht nachzuweisen; vielleicht spricht dies wie der nicht korrigierte Fehler im vorvorletzten Satz, und dass Brecht sich am 15.7. an Besson persönlich richtet, dafür, dass der Brief nicht abgeschickt wurde. Andererseits kündigt Brecht Besson den Artikel für Frau Serreau an, also müsste er sich schon an sie gewandt haben. An Besson schreibt Brecht noch: „es gibt doch da eine Wochenzeitschrift für Theater“, im Brief an Serreau ist der Name korrekt genannt. Das lässt eher den Eindruck zu, als habe Brecht erst nach dem Brief an Besson an Serreau geschrieben und dann erst den genauen Namen der Zeitschrift herausgesucht. Weshalb hätte er ihn Besson sonst nicht genannt, wenn er ihn bereits wusste? Ein Antwortbrief von Frau Serreau ist nicht bekannt. Vielleicht war die Vereinbarung zum Abdruck in „Sinn und Form“ bereits getroffen oder in Aussicht genommen worden.

Beide Briefe belegen, wie sehr sich Brecht an die Seite der Don Juan-Inszenierung stellt. Er verteidigt und protegiert sie. Das

7 BFA 30, S. 263.

8 BBA 41/24.

41/24

Liebe Frau Serreau,

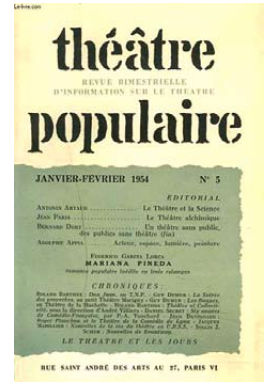
in nachhinein ist mir ein Fehler bewusst geworden, den ich bei der Pressekonferenz machte. Ich hätte, als die Sprache auf die Don Juan-Inszenierung kam, unbedingt Besson, der amnestend war, vorstellen müssen. Wahrscheinlich verzäumte ich dies deshalb, weil Besson auf meine zinsische Aufforderung, das Wort zu ergreifen, mit einem Kopfschütteln antwortete. Aber das entschuldigt natürlich nichts. Es liegt mir nun daran, einiges davon gutzumachen und so habe ich einen kleinen Aufsatz geschrieben, der Bessons Arbeit, die ganz vorzüglich war, ins rechte Licht zu stellen. Glauben Sie, das Theatre populaire druckt den Aufsatz ab? Es läge mir viel daran.

Mit vielen Grüßen an Ihren Mann

Ihr

Berlin, Juli 54

„Théâtre populaire“ erschien zweimonatlich in Paris, ihr Autorenkreis ist bedeutend. In diesem Heft schrieben u.a. Antonin Artaud und Roland Barthes. Brechts Artikel über Bessons Don Juan-Inszenierung fand den Weg in diese Zeitschrift nicht.



kommt zur Form seiner Mitarbeit hinzu. Geneviève Serreau gibt 1955 ein Buch heraus, „Bertolt Brecht. Dramaturge“,⁹ in dem sie selbst aufzählt, gemeinsam mit Besson neben anderen Stücken „Mutter Courage und ihre Kinder“ übersetzt zu haben. Brecht richtet seine Briefe also an zwei Personen,

9 Brecht korrigiert in einem bekannten Brief an Serreau zwei Aussagen im Vorwort des Buchs. Diesen Brief übersetzt Elisabeth Hauptmann ins Französische. Vom anderen Brief ist eine solche Übersetzungstätigkeit nicht bekannt. Brecht moniert, dass der Eindruck erweckt werde, als seien seine Beziehungen zur UdSSR in der Zeit des Pakts mit Hitler nicht „auch in dieser Zeit normal und freundlich“ gewesen, und mit der SU als Besatzungsmacht habe er ebenfalls keine „Schwierigkeiten“ gehabt (BFA 30, S. 302f). Brechts Brief ist vom 9. Februar 1955. Ein Zusammenhang mit dem anderen Brief ist wahrscheinlich nicht vorhanden; der ist mehr als ein halbes Jahr zuvor geschrieben und der Artikel für Serreau dann nicht wegen einer eventuellen Verstimmung ad acta gelegt worden. Er lag wie versprochen ja vor und hätte übersetzt werden können. Die von Brecht kritisierten Stellen werden in späteren Auflagen einfach weggelassen (siehe BFA 30, S. 598).

die für die Durchsetzung seines Theaters einiges getan haben. Nach dem Reüssieren mit der „Courage“ verdankt er den beiden, dass das Stück in französischer Sprache nachzulesen ist. Und zudem ist Besson der Hausregisseur bei der Eröffnung am Schiffbauerdamm. Nach dem Erfolg in Paris wäre ein Artikel in einer französischen Theaterzeitschrift für Brecht nicht übel. Er ist eine Geste beiden Personen gegenüber und für Brecht zudem die Verbindung beider Erfolgsmomente seines Theaterprojekts, die mit beiden Personen zu tun haben, und die beiden Personen wieder miteinander.¹⁰

Besson, 1922 in der französischen Schweiz in Yverdon geboren, kennt die Serreaus lange und gut, mit Jean-Marie Serreau arbeitet er nach 1941 in der Gruppe eines Amateurtheaters zusammen und zwischen 1947 und 1949 hat er mit Serreaus Truppe Aufführungen in der französischen Besatzungszone in Deutschland.¹¹ Nicht mit Brecht-Text-

10 Wie eng die berufliche Verbindung zwischen den Serreaus und Besson ist, kann daraus ersehen werden, dass Besson 1986 Regisseur der Uraufführung eines der erfolgreichsten Stücke der Tochter Coline Serreau „Hase Hase“ ist. Die Eltern Serreau sind einige Jahre zuvor verstorben. Berliner Leser erinnern sich vielleicht, das Stück war das letzte gespielte vor der Schließung des Schiller-Theaters. Mit Katharina Thalbach in der Hauptrolle. Auch bei dieser deutschsprachigen Aufführung führte Besson Regie.

11 Information in: Benno Besson, Theater spielen.



1974 erhält Benno Besson aus der Hand von dem Vorsitzenden des Staatsrats Willi Stoph (links) den „Nationalpreis II. Klasse für Kunst und Literatur“.
(Foto: Hubert Link, Bundesarchiv Bild 183-N1004-0303)

ten. Brecht hat ihn 1947 in Zürich kennen gelernt und ihn 1949 für das Berliner Ensemble als Mitarbeiter gewonnen. Besson ist weiter mit der Durchsetzung Brechts in Frankreich befasst und arbeitet zusammen mit Jean-Marie Serreau z. B. an einer Inszenierung von „Mann ist Mann“.

Der Triumph Brechts in Paris war einer mit einem eigenen Stück und einer der eigenen Regie, das ist ein Unterschied zu dem in Berlin. Besson hat darauf hingewiesen, wie wichtig es war, dass nicht nur Brechts Stücke bekannt wurden, sondern zugleich seine Theaterarbeit, die eigene und besondere Weise mit ihnen umzugehen und sie für die Bühne zu erarbeiten und zur Wirkung zu bringen.¹² In Paris war das für eine europäische Öffentlichkeit zu sehen. Auch für westdeutsche Kritiker. Der Ausgangspunkt neuer Berühmtheit Brechts zeichnet sich ab. Da war durch die Emigration viel

12 Benno Besson, Hürden auf dem Weg zum Theater, Berlin 1989, S. 25.

unterbrochen. Die internationale Anerkennung würde zurückwirken in die DDR. Dort war die „Courage“ seit 1951 im Spielplan und lief erfolgreich bis nach Brechts Tod. Aber Probleme hatte es zuhauf gegeben. Mit dem „Lukullus“-Projekt, mit Eislern „Urfaust“ etc.

2. Don Juan und sein Diener Sganarelle

Dass Brecht unruhig ist und viel Arbeit hat, weiß nicht nur Elisabeth Hauptmann, die ihm am 16.3.1954 während „der großen Vorbereitung für die Eröffnungswochen am Schiffbauerdamm“

einen Brief zukommen lässt. Am selben Tag schreibt Brecht an Ministerpräsident Otto Grotewohl und berichtet von seinen Sorgen, „wie wir das Theater die nächsten 3½ Monate füllen sollen.“ Er fügt hinzu: „Es wäre für unsere Schauspieler ganz ungewohnt und absolut demoralisierend, wenn sie vor halbleeren Häusern spielen müssten, auch das Publikum kommt da niemals zu vollem Genuß“; er bittet Grotewohl um Unterstützung, „in den Ministerien eine kleine Kampagne durchführen zu lassen.“¹³ Werner Hecht berichtet, dass ab dem 22. April, ausgerechnet Lenins Geburtstag, am Berliner Ensemble tagsüber ein Alkoholverbot ausgesprochen wird.¹⁴ Spannung ist vorhanden. Mit der Wahl eines Stücks aus der großen bürgerlichen Dramatik und einem großen Charakter scheint Brecht auf der richtigen Seite stehen zu wollen. Er will ankommen

13 BFA 30, S. 233.

14 Hecht, Chronik, S. 1103. Auch einige weitere chronologische Angaben sind hier entnommen.

und vorführen, was seine Bühne zu leisten vermag.

Neben den schon zitierten Hinweisen Brechts auf die Figur des Don Juan seien zwei weitere angeführt, die bei Brecht ein Interesse für die Figur und ihren Untergang erkennen lassen. Sein bekanntes Gedicht „*Erinnerung an die Marie A.*“ trägt zunächst den Titel „*Sentimentales Lied Nr. 1004*“. Das ist eine Anspielung auf Leporellos (das ist die Dienerfigur bei Mozart) berühmte Registarie, in der 1003 Geliebte allein in Spanien aufgezählt werden, Mozarts Librettist Da Ponte war mit Casanova bekannt, der in seinen Memoiren mit 1003 Geliebten prahlt.¹⁵ Noch bedeutsamer ist, dass Brecht im eigenen Werk das Ende Don Juans zitiert und eine Variante aufzuweisen hat. Im Fragment „*Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda*“ kommt sie vor und sei nicht weiter betrachtet, nur angeführt; der „*schwarze Ritter [...] steigt plötzlich von seinem Sockel herunter*“ heißt es, eine Komturgestalt also, und sie vollführt das bekannte Geschäft: „*der du dieses reine, unschuldige Mädchen zu deinem Zeitvertreib erniedrigt hast, die Stunde des Gerichts ist gekommen!*“¹⁶

Brecht hat weder das Stück Molières noch die Inszenierung dahingehend korrigiert oder sogar eingegriffen, sich etwas Besonderes zum Auftreten des Komturs einfallen zu lassen. Nichts dergleichen, wie etwa Konwitschny Mozarts Oper inszenierte (und auf der ersten Seite des Programmhefts ein Brecht-Zitat vom Lob des Genießens hat), als sämtliche Figuren den Komtur-Part spielen und Don Giovanni in das Feuer der Hölle treiben. Moralische Vorstellungen sind nicht auf Religiöses reduziert, auf den Himmel. In Brechts Molière-Fassung bleibt am Schluss nichts als der rächende Himmel und der Komtur als dessen Vertreter. Nichts von der Gewitztheit der Inszenierung von Herbert Fritsch an der „*Komischen Oper*“

in Berlin, als der in den Flammen verschmachtende Giovanni noch einmal auftaucht und, ehe er endgültig verschwindet, das Victory-Zeichen signalisiert (ganz im Sinne von Mozarts Sextett-Finale). Molière selbst soll den Diener gespielt haben, indem er kurz vor dem Höllensturz auf die Zuschauerseite gewechselt ist und mit denen über den Untergang Don Juans gelacht und geklatscht hat.¹⁷ Danach ist er wieder zurück auf die Bühne. Bei Brecht heißt es im Text: „*Don Juan, die Verhärtung in der Sünde führt zu einem schrecklichen Ende. Wer die Gnade des Himmels aufbraucht, reißt seinem Blitz eine Bahn.*“¹⁸ Nichts sonst, der Himmel, die Ordnung, siegen. Brecht meint, Besson zeige, „*wie die herrschende Clique sich auch über den staatlich konzessionierten und befohlenen Glauben hinwegsetzte.*“¹⁹ Die Herrschenden sind aber nicht durch den Komtur, sondern durch den Prinzen Don Juan vertreten, der über die Stränge schlägt. Ordnung wird nicht problematisiert, sie wird als eine von früher aufgeführt, die es heute so nicht mehr gibt. Z. B. die persönliche Abhängigkeit eines Dieners nicht mehr.

Brechts Fassung des Stücks und Bessons Inszenierung stellen die Diener-Figur in den Mittelpunkt. Wie das geschieht, daran hat Elisabeth Hauptmann in einem Brief an Brecht einiges auszusetzen, sie ist immerhin die Mitarbeiterin an Molières Stück, hat offensichtlich mit der Neuauflage nicht mehr viel zu tun, besucht aber die Voraufführungen am Deutschen Theater und wendet sich dann an Brecht.²⁰ Ihr fehle etwas in der Aufführung und sie habe darüber mit Besson schon öfter gesprochen.

17 Molières Stück wurde zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht, er musste die Bettlerszene streichen, dort sei Don Juan offen atheistisch, auch der verzweifelte Ruf Sganarelles wegen des nach dem Tod Juans entgangenen Lohns am Ende des Stücks fiel der Zensur zum Opfer.

18 BFA 9, S. 256.

19 BFA 24, S. 416.

20 Der Brief ist zitiert nach BBA 911.

15 Der Hinweis auf diese Anspielung BFA 11, S. 311.

16 BFA 10, S. 733.

Sie beschäftigt sich ausführlich mit der Diener-Figur Sganarelle und fasst zusammen: „Was ich im Grunde nur sagen wollte: der Berliner Sganarelle [...] war mir bei aller Virtuosität, zu einfach, zu widerspruchlos, einfach nur komisch, obwohl das Komische ja auch da sein muss.“ Ob die drei Tage bis zur Premiere etwas korrigiert wurde, kann nicht beurteilt werden, es gibt keine filmische Aufzeichnung. Den Reaktionen von Zuschauern und Presse zufolge eher nicht. Hauptmann weist auf zwei erhebliche Veränderungen Brechts zu Molières Stück hin: „Die Hinzufügung des schwarzen Bischofs von Ihnen zur Figur des Sganarelle ist für das Stück meiner Ansicht nach fast wichtiger als die Weiterführung beim Don Juan mit der Angelika-Affäre.“ Angelika ist die Tochter des Komturs, ein in Brechts Fassung gegenüber den etwa 150 verschiedenen Ausgestaltungen des Stoffs neue Figur, jedenfalls herkömmlich nicht bekannt.²¹ Don Juan hat den Vater im Duell getötet und frohlockt: „Ach, solche fast übermenschlichen Hindernisse zu überwinden, ein Herz zu bezwingen, das solche Gründe hat, mir Widerstand zu leisten, scheint mir eine Aufgabe, die meiner würdig ist.“²² So wie das Stück endet, tritt Juan nur als noch erheblicher gegen moralische Normen Verstoßender auf, weder, was für eine Sorte von Selbstbewusstsein er besitzt, noch, weshalb er auf Frauen wirkt, rückt genauer ins Zentrum. Brecht hält fest: „Er verführt durch sein Kostüm [...], seine Stellung [...], seinen Reichtum [...] und seinen Ruf [...]. Er tritt auf als sexuelle Großmacht.“²³

Im Serreau angekündigten und versprochenen Text führt dann Brecht manches aus; in einer Notiz hat er schon zuvor gesagt,

als was er Don Juan sieht, das nimmt er im Aufsatz danach auf: „In einer Gesellschaftsordnung wie dieser gibt es keine Instanz, die den Parasiten Einhalt gebieten könnte“²⁴. Das klingt hart; Juan soll ein Parasit sein, das bedeutet, der arme Kerl kann gar nicht anders, nimmt man den Vergleich aus dem Pflanzen- und Tierreich ernst. Und stimmt denn die Auskunft, dass kein Einhalt geboten werden kann? Können die Frauen sich nicht wehren?²⁵ Und ist ein Beweggrund bürgerlichen Aufbegehrens gegen den Feudaladel nicht, diesem seine Unmoral vorzuwerfen und eine eigene bessere und wahre Moral dagegensetzen?

Das führte zur gesamten Problematik der Heuchelei, die bei Molière breiten Raum einnimmt („Heutzutage bietet der Beruf des Heuchlers uns die größten Vorteile“)²⁶ und von Besson und Brecht weitgehend gestrichen wird, letztlich zur Figur des Komtur, des Vertreters der Maßstäbe, die gelten sollen und vielleicht geheuchelt werden. U. U. ist das Juans Fehler, dass er selbst frömmelt und heuchelt, statt an seinem Absehen von Normen festzuhalten, selbst wenn er sich zugleich an feudalen Formen orientiert und Liebe als Fixieren von Trophäen sieht. Juan ist keine reine und eindeutige Figur, wie der Diener nicht. Der Komtur als der steinerne Gast ist der Vertreter von Grundsätzen, er ist eine Statue, ein Standbild, das

24 Ebd.

25 Die Frauen wären sowieso ein großes Thema im Stück. Lassen sie sich denn wirklich nur von Don Juans gesellschaftlicher Macht blenden? Und wenn, warum nicht, falls ein Genuss herausspringt? In Molières Stück und auch bei Brecht ist Don Juan in keiner Verführung mehr siegreich. Bei Da Ponte hat Giovanni gegenüber Zerline Erfolg, ihre Begeisterung ist hinter der Bühne zu hören; Mozart selbst soll bei der Uraufführung in Prag die Schauspielerin gezwickt haben, damit sie recht laut ist (Hinweis aus Kindlers Neues Literatur Lexikon, München 1989 Bd. 4, S. 424, dort steht zudem das Zitat, Don Giovanni sei „der männlichste Mann unter allen Urbildern menschlicher Möglichkeiten“).

26 Molière, Don Juan, Übersetzung Arthur Luther, Stuttgart 2007, S. 64.

21 Elisabeth Hauptmann hat an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass die Idee für diese Figur von ihr stammt. Brief an Ulrich K. Goldsmith vom 8.6. 1964, zitiert nach: Benno Besson, Theater spielen, S. 42.

22 BFA 9, S. 254.

23 BFA 24, S. 412f.

sie markiert. Solche Grundsätze sind als moralische Überzeugungen und Gepflogenheiten (durchaus differenziert und in verschiedener Weise) im Bewusstsein jeglicher Subjektivität, also jeder Person, enthalten – dort eingesickert und Bestandteil von deren Entwicklung –, die im Umkreis der Gültigkeit jener Grundsätze lebt und zu recht kommen muss; in welcher Form sie ihre Existenz plant und wählt oder einfach sich ergeben lässt. Selbst der Widerständler ist nicht frei davon. Trotz aller Reflexion, er entkommt nicht.

Bei Sganarelle sind die Grundsätze und moralischen Vorstellungen unter anderem im Aberglauben greifbar. Die Szene vom schwarzen Bischof ist bei Brecht die 3. Szene im IV. Akt. Der schwarze Bischof ist keine Figur, sondern die Wahrsagerei, auf die sich Sganarelle einlässt. Er kommt zur Köchin Serafine und will sich die Hand lesen lassen. Es gibt dergleichen Szenen anderswo bei Brecht. Sganarelle hat Angst, dass er mit Juan zusammen in den Abgrund gezogen wird, und will sich vorsehen. Schön ist, dass Serafine ihn auf die Frage, wovor er sich bewahren soll, vor „Kälbernem“ warnt. Das lässt sofort an Brechts „Kälbermarsch“ denken und seine Selbstzitate zu diesem, das selbst ein Zitat zum Horst Wessel-Lied ist: „*Hinter der Trommel her/ Trotten die Kälber/ Das Fell für die Trommeln liefern sie selber.*“²⁷ Es ist vielerlei, wozu man sich in Dienstfeier beauftragen kann. Die Spur kann der Zuschauer aufnehmen. Sganarelle versichert, dass er Kalbfleisch gut vertrage, und will wissen, ob er sich nicht besser „vor Steinernem hüten“ soll, und bedrängt damit Serafine, erhält aber keine Antwort.

Selbstverständlich kann man sich über die Diener-Figur amüsieren, wie über Don Juan und das gesamte Stück (sogar über den Komtur, den wiedererweckten Prinzipienbewahrer und Strafenden), und darin

scheint der Erfolg der Aufführung beim Publikum bestanden zu haben und der ist Brecht noch nachträglich zu gönnen und selbst die Orientierung daran nicht madig zu machen. Was Hauptmann bezüglich des Dieners vermisst, eine deutliche Kritik an ihm, die ihn nicht lediglich komisch erscheinen lässt, sondern als einen des Klassenbewusstseins Bedürftigen – „*ein von Armut, Ignoranz und Aberglaube befreiter Sganarelle würde viel besser mit Wissen umgehen*“ als Don Juan, der zynisch mit Halbwissen herumspiele – scheint der Rezensent des „*Neuen Deutschland*“ in der Don Juan-Figur ebenfalls gesehen zu haben, er verlangt mehr als nur die Darstellung einer „*komischen Figur*“, einen Gegner, den „*Gefährlichkeit*“ und „*Stärke*“ auszeichne.²⁸ Das klingt in beiden Fällen danach, als werde eine Auseinandersetzung damit erhofft, wie es denn in der Übergangsgesellschaft der DDR mit dem Genuss, der Lebensfreude und der Lebenskunst bestellt ist und beklagt, dass man sich mit der Verlachkomödie darüber begnügt, viel aufgeklärter im neuen Staat zugange zu sein, als es der arme Diener in seiner Feudalabhängigkeit von seinem Herrn in früherer Zeit noch ist. Sollte der neue Auftritt des Berliner Ensembles den Hinweis ermöglichen, wieviel neue Chancen bestehen und wieviel besser man es getroffen hat?

3 Die parasitäre Lebensfreude

Im Don-Juan-Text, den Brecht zur Inszenierung des Stücks von Molière schreibt und Geneviève Serreau für die Zeitschrift in Frankreich versprochen hat, hebt Brecht die Kritik des Parasitären hervor. Der Artikel hat den Titel: „*Bessons Inszenierung des ‚Don Juan‘ beim Berliner Ensemble*“, stellt die Verdienste Bessons heraus und identifiziert sich mit der Arbeit, das wird bereits klar, wenn Brecht gelegentlich die Form der ersten Person Plural wählt. Ein zentraler

27 BFA 14, S. 228.

28 zit. nach BFA 9, S. 426.

Satz sei herausgegriffen: „*Der Glanz des Parasiten interessiert uns weniger als das Parasitäre seines Glanzes.*“²⁹ Den Vorwurf des Parasitären hat Brecht mehrfach erhoben: „*Wir sind gegen parasitäre Lebensfreude, aber für Lebensfreude.*“³⁰ Wie das denn gehen soll, nicht-parasitäre Lebensfreude, teilt Brecht nicht mit. Höchstens bleibt der Schluss übrig, dass in einer Gesellschaft, in der die Ausbeutung beseitigt ist, also Bevorzugung für die Mächtigen und Herrschenden und für die gesellschaftlichen Gewinner nicht mehr vorkommt, es anders ist und die Nutznießer als Parasiten nicht mehr existieren. Jetzt wären alle Nutznießer. Freilich sollten sie sich das dann auch vornehmen und es entsprechend einfordern. Das könnte durchaus etwas sein, was sich Zuschauer 1954 gesagt haben. Allerdings konnten sie viel reduzierter damit zufrieden sein, wie herrlich weit sie es gebracht haben mit dem Aufbauversuch einer nichtparasitären Gesellschaft. Darauf verweist Brechts Aussage, dass die Inszenierung das Parasitäre des Glanzes ausstellen und kritisieren und sich nur insofern um den eingeräumten Glanz der Figur des Parasiten kümmern will. Da wird sich ein Zuschauer anstrengen müssen, mit der Frage zurechtzukommen, wie denn ein wenig Glanz für seine Person abfallen können wird. Gestellt wird die Frage im Stück durchaus. Dass Brecht auf sie hinweist, ist der Kommentierung zu verdanken, die er Geneviève Serreau schicken will. Wie es um seinen Glanz als Erfolgsautor und Theatermacher geht, wirkt er vorbildlich für andere mit der Pflege von Subjektivität beschäftigt. So sehr er und so gern er sich in Solidarität mit Besson und Serreau sieht.

Bei Molière kommt der Begriff Glanz in anderem Zusammenhang vor, das wird bei Brecht nicht übernommen. Es sind die Ahnen und Vorfahren gelobt, „*ihr Glanz läßt deine Schande nur klarer sehen, und ihr*

Ruhm ist eine Fackel, die das Schmäßliche deines Tuns vor aller Augen grell beleuchtet.“³¹ Es ist der Vater Don Juans, Don Luis, der ihn dermaßen tadelt. Etwas zugespitzt könnte man sagen, Besson und Brecht drehen den Spieß um, sie kritisieren den früheren Glanz als parasitären und sonnen sich im möglichen anzustrebenden und zu erreichenden neuen, der erst bevorsteht, aber abzusehen ist. Ein richtiges Leben im dann nicht mehr falschen wird in Aussicht gestellt. Aber wie schon in Adornos Aphorismus fehlt das genauere Vermerken des richtigen Lebens, des realen und gegenwärtigen, das gerade geführt wird. Niemand hat ein anderes und sollte es sich nicht verfallen lassen durch Vertröstung.

4 Das Programmheft von 1954 und Brechts

Text über Bessons „Molière“-Regie

Rechnet man die vier Umschlagseiten mit, enthält das Programmheft zur Don Juan-Inszenierung von 1954 26 Seiten. Überraschend ist, dass sich lediglich drei Seiten mit der Figur des Titelhelden und die sich meist mit der vermeintlichen historischen Wirklichkeit Don Juans befassen, statt dass z. B. eine Auseinandersetzung mit ihm als Verführer, Freigeist und Zyniker gesucht wird. Ansichten, wie sie Interpreten besitzen, kommen wenig vor: „*Don Juan aber ist ein Adliger. Das wäre nicht so exzeptionell [...], aber er ist ja nicht nur (bei Molière) ein raffinierter, rücksichtsloser Verführer und ein Zyniker, er ist – mehr noch – ein Freigeist im Sinne der Zeit, also ein ‚Libertin‘, den die bürgerliche Moral so wenig schert wie die christliche Religion, und, um das Faß zum Überlaufen zu bringen, auch noch ein Frömmigkeitsheuchler, ein ‚Tartuffe‘.*“³² Man wird die Fragen für spannend halten,

31 Molière, Don Juan, Stuttgart 2007, S. 55. Es heißt dann auch, „daß die Tugend der vornehmste Adelstitel ist“ (S.56). Glaubensbekenntnis, ob wahr oder geheuchelt, aller Komturisten.

32 Jürgen von Stackelberg, Nachwort zur Reclam-Ausgabe, Stuttgart 2007, S. 72.

29 BFA 24, S. 415.

30 Ebd. S. 414.

wie es denn der Übergangsstaat der DDR mit der bürgerlichen Moral hält oder halten wird (worin überhaupt diese besteht), wie denn Freigeister und Libertins dort leben können, sind jetzt alle solche, weil die Gesellschaft nicht mehr existiert, in der es jene gab, oder gibt es sie nicht mehr, weil sie Produkt dieser Gesellschaft waren. Die Frage nach der christlichen Religion gar nicht aufgenommen, sind das insgesamt interessante Aspekte, die wert wären, in der Gesellschaft der DDR diskutiert zu werden. Und das Theater leistet einen Beitrag dazu oder regt überhaupt erst an.

Das alles scheint jedoch dem Programmheft zufolge nicht im Zentrum zu stehen. Schon gleich nicht, wie eine Kritik bürgerlicher Moral Bestandteil der gesellschaftlichen Organisation und der politischen Praxis sein müsste, wenn man für sich in Anspruch nimmt, die bürgerlichen Verhältnisse überwunden zu haben. Keiner sagt, wie sehr selbst die geschmeidigsten Revolutionäre, von denen es in der DDR nicht so viele gab, in ihrem Bewusstsein eine Auseinandersetzung mit den vorigen Zeiten notwendig haben. Man streift frühere Entwicklungen der eigenen Subjektivierung nicht mit der Existenz neuer gesellschaftlicher und politischer Organisation einfach ab. Die Hoffnung, das Sein bestimme das Bewusstsein und es änderten sich z. B. moralische Vorstellungen automatisch, ist so falsch wie die Auffassung, alles müsste neu werden und ein neuer Mensch entstehen. Dieses ganze komplizierte Geflecht war anlässlich der Don Juan-Inszenierung jedenfalls nicht explizit Gegenstand. Der vielleicht wirklich geschmeidige Brecht war so geschmeidig, mit der Eröffnungsinzenierung seinen Theaterfeiertag ein bisschen als einen kleinen Staatsfeiertag zu begehen. Er stellt sich dort in den Dienst, wo er Erfolg und Einfluss haben will und wo Prinzentum für jedermann und allenthalben erst bevorsteht.

Der Text, den er anlässlich des Auftritts in

Paris für Serreau schreiben und insofern an eine französische Öffentlichkeit richten will und der auf Deutsch erscheint, steht ganz in der Tradition des Programmhefts und der Aufführung. Sicher hat Brecht kalkuliert, dass in Frankreich eine Beschäftigung mit Molière und insofern eine mit französischer Kultur und Geschichte auf Aufmerksamkeit stoßen könnte. Vielleicht hat er gar gehofft, irgendwann mit der Inszenierung Molières in Paris zu Gast zu sein. Wenn er im Entschuldigungs-Brief an Besson, der ja den gleichen Anlass hat wie der an Serreau, schreibt, „*der Gegenstand dürfte in Paris Interesse haben*“³³, meint er zwar seinen in Aussicht gestellten Aufsatz, spricht aber an, wie sehr dessen Thema nach Frankreich passt.

Das Programmheft der Aufführung ist ganz darauf aufgebaut, vorzuführen, wie feudale Staatlichkeit zur Zeit von Molières Stück ausgesehen hat, und äußert sich ausführlich über die Zeit des französischen Absolutismus. Die Seite 3 ziert eine Aussage von Louis XIV: „*WIR halten den Stand des Eroberers/ für den edelsten und vornehmsten/ Gottes Wille ist es, daß jeder als Untertan/ geborene bedenkenlos gehorcht.*“³⁴ Da ist es schön, sich sagen zu können, dass Gottes Wille in dieser Hinsicht in der DDR nicht mehr geschehe (höchstens derjenige der Partei), es keine Geburt in Untertänigkeit mehr gibt und bedenkenloser Gehorsam abgeschafft sei. Auf den weiteren Seiten des Programmhefts sind Texte über Louis XIV, Colbert, über absolute Monarchie, Versailles zu lesen, finden sich Ausschnitte aus Memoiren von Hofdamen, Berichte über Arme und von Aufständen. Dazu zwei Seiten über Molière. Frankreich ist im gesamten Programmheft Gegenstand.

Immerhin ist aufsehenerregend, was nach Zitaten aus dem französischen Nachschlagewerk „*Larousse*“ berichtet wird: Don Juan

33 BFA Bd. 30, S. 263.

34 BBA 1092, 048-059.



Brecht 1954
(Passfoto, Foto-
graf unbekannt,
BBA FA 05/080)

sei wegen seiner sexuellen Eskapaden, seiner Freigeisterei und der Verstöße gegen die Religion von Mönchen umgebracht worden und diese hätten dann das Gerücht in Umlauf gesetzt, Don Juan wäre auf dem Friedhof gewesen und das steinerne Standbild dort habe den Lästler ergriffen „und mit sich hinab in den Höllenschlund gerissen.“³⁵ Es gibt wohl kaum einen zeitgenössischen Regisseur von Mozarts „Don Giovanni“, der nicht genau überlegt, wie man die Figur des Komtur am Schluss des Stückes auftreten lässt. In aller Regel wird nicht Partei für den Komtur genommen.³⁶

Etwa ein Jahr vor der Don Juan-Aufführung hat Brecht 1953 im „Journal“ notiert: „Unsere Aufführungen in Berlin haben fast kein Echo mehr.“³⁷ Es scheint so, als wäre mit der Aufführung des „Don Juan“ nicht eine Echo gesucht, sondern die Voraussetzung dafür geschaffen worden, bald ein Echo zu finden und es dann zu besitzen. Wie sehr Brecht beflissen ist, seine neuen Möglichkeiten zu nutzen, belegt ein Brief, den er am 14. August 1954 an die Kulturredakti-

on der „Wochenpost“ in Berlin richtet. Dort stellt er seinen Erfolg in Paris als einen der DDR dar, das macht er auf der Grundlage des Erfolgs, den er in der DDR hat, und um diesen und damit seinen Einfluss auszuhebeln. Das Vorgehen ist trotz aller Anpassungsbereitschaft nicht ohne Geschick. Der neue Prinz am Sternenhimmel des europäischen Theaters, der Prinzipal des Berliner Ensembles, kostet aus, was er erreicht hat: „Weltruf“.³⁸ Brecht berichtet, dass in der europäischen Presse das Gastspiel des Berliner Ensembles in Paris „allgemein als ganz außerordentliches Ereignis gewertet wird“, beklagt das Versäumnis, „ein solches Unternehmen der Deutschen Demokratischen Republik zu besprechen“ und schimpft: „es ist unmöglich, daß sie einen solchen kulturellen Erfolg der DDR einfach unter den Tisch fallen lassen.“ Nicht genug damit, er setzt noch einen drauf: „Wir müssen in der DDR endlich damit aufhören, unser Licht unter den Scheffel zu stellen.“³⁹ Das ist schon stark und es macht ein wenig lachen, wie don-juanesk Brecht tätig ist (er hat über Don Juan geurteilt, der „benutzt jedes Argument – ohne eines davon zu glauben –, das die Dame legt“⁴⁰). Außerdem ist spaßig und ironisch zu verstehen, wie sich Brecht angesichts und vor dem Hintergrund der Probleme, die er in der DDR hat, zu deren Vertreter aufschwingt. Aber andererseits stimmt das schon auch. Dazu, den Erfolg in Paris zu nutzen, zählt der Brief an die „Wochenpost“ wie der an Geneviève Serreau. Gegenüber Serreau will Brecht den Triumph des Jahres 1954 in aller Zuwendung absichern und Gefährdungen ausräumen. Schließlich haben Serreau wie Besson ihre großen Anteile, die Brecht ausdrücklich mit den Texten der Briefe und danach dem Text zur Inszenierung würdigt.¶

35 BBA 1092/58.

36 Bettina Bartz zitiert im Programmheft zur Inszenierung des „Don Giovanni“ an der Komischen Oper, Berlin 2003, S. 24 die Aussage von Joachim Herz: „Alle Don-Juan-Stücke vor Mozart waren Stücke gegen Don Juan, alle Dichter nach Mozart nehmen für ihn Partei. Mozarts Werk steht genau auf der Grenze.“

37 BFA 27, S. 346.

38 So das Urteil von Benno Besson in: Benno Besson, Hürden auf dem Weg zum Theater, Berlin 1989, S. 25.

39 BFA 30, S. 269.

40 BFA 24, S. 413.

VON BULGARIEN ÜBER RUTH BERGHAUS ZU BRECHT – UND ZUR „RETTUNG“

Interview mit dem Regisseur und Autor Vladimir Danovsky

Herr Danovsky, Sie haben eine jahrzehntelange Verbindung zu Brechts Werk. Wie hat das angefangen?

Ich bin in einer Theaterfamilie aufgewachsen – mein Vater war ein für Bulgarien sehr wichtiger Regisseur und zeitweise Theaterintendant, meine Mutter Schauspielerin. Mein Vater hatte Ende der 1920-er Jahre in Deutschland studiert, Brecht persönlich kennen gelernt und seine Proben besucht. Danach inszenierte er als erster in Bulgarien Texte von ihm: Teile der „Mutter“ und der „Maßnahme“ an einem Abend. Diese Arbeit hat er nach dem Krieg mit Produktionen von „Arturo Ui“, „Puntilla“ u. a. fortgesetzt. Es gab Verbindungen mit einer Reihe von Brecht-Mitstreitern aus Ostberlin, darunter besonders wichtig die enge persönliche Freundschaft mit dem Filmregisseur Slatan Dudov, der gebürtiger Bulgare war. Außerdem äußerte sich mein Vater mehrmals über Brecht in Artikeln, Interviews, in seinen Memoiren. Bei einem Jubiläum nannte ihn ein Laudator „der bulgarische Brecht“. Man kann sagen, mehr Brecht als in meinem Elternhaus gab es in Bulgarien nicht.

Abgesehen von dieser familiären Prägung war Brecht für meine Generation in ganz Osteuropa Teil eines ästhetischen Widerstandes – gegen den von oben verordneten „sozialistischen Realismus“, der in Wahrheit ein spießiger Naturalismus mit ideologischen Zutaten war. Alles andere überforderte die Fantasie der kommunistischen Kulturfunktionäre, und so war auch Brecht, trotz der vermeintlichen ideologischen Nähe, für sie ein rotes Tuch – und für uns schon allein durch seine intellektuelle Schärfe eine Waffe gegen den Stumpfsinn.



Vladimir Danovsky bei der Akademie der Konrad-Adenauer-Stiftung 2012 in Berlin

Zudem war Brecht meine erste bewusste Begegnung mit deutscher Literatur in der Originalsprache. Ich hatte zwar zuvor bereits als Teenager deutsche Schriftsteller gelesen, z.B. einiges von Thomas Mann, aber alles in Übersetzungen. Und dann hat jemand aus Deutschland Schallplatten mitgebracht: die erste Aufnahme der „Dreigroschenoper“ mit Lotte Lenya, Kurt Gerron u. a. unter der Leitung von Theo Mackeben; einen Livemitschnitt des „Kleinen Mahagonny“ aus dem Berliner Ensemble; Lieder von Hanns Eisler nach Texten von Brecht und anderen, gesungen von Ernst Busch. Die besondere Atmosphäre, die Symbiose von Dichtung und Musik, die Präzision und die hohe Qualität der Sprache, das alles faszinierte mich. Danach begann ich nach und nach, diese Werke und auch andere im Original zu lesen, unterstützt durch eine private Deutschlehrerin.

Wie war es für Sie, in Berlin, Hauptstadt der DDR, zu studieren? Fühlten Sie sich als Exot?

Ost-Berlin war anfangs ein Schock. Eine riesige Stadt fast ohne Autos, abends die Straßen außerhalb der Stadtmitte ohne Beleuchtung. Ich bin da einige Male umgezogen. Meine erste Wohnung war direkt an der Grenze, durch die Fenster sah man nur die Mauer. Ich habe diese Bleibe so schnell es ging wieder verlassen. Bei der zweiten Wohnung landete ich dann in Karlshorst, wo z.B. am Silvester betrunkene sowjetische Soldaten Feuerwerkskörper statt nach oben den Straßen entlang feuerten. Und im dritten Haus (direkt im Zentrum, 5 Minuten von Alexanderplatz entfernt) hatten früher Funktionäre der NSDAP gewohnt, derer ehemalige Zentrale direkt daneben stand. Irgendwie war das Gefühl da, der Krieg hätte nie aufgehört.

Sicher kam ich auch aus einem Ostblock-Land. Aber Bulgarien ist nicht nur Osten, sondern auch Süden; die Wärme, die Farben, das Essen und Trinken schienen den realen Sozialismus etwas erträglicher zu machen, weniger grau in grau.

Gleichzeitig war das geteilte Berlin für einen jungen Künstler sehr spannend. Die Stadt verkörperte den damaligen Zustand der Welt: die Ost-West Konfrontation wurde einem hier direkt vor Augen geführt. Außerdem war ich gekommen, um Theater zu studieren, und es gab im Ostteil der Stadt eine Reihe guter, sogar großer Regisseure: Felsenstein, Benno Besson, Harry Kupfer, Ruth Berghaus. Durch die Verbindungen, die ich an einigen Häusern hatte, konnte ich nicht nur die Inszenierungen sehen, sondern auch überall Proben beiwohnen. Mein dreijähriger Aufenthalt war also, beruflich gesehen, eine große Chance, ein Privileg, das mir enorm viel gebracht hat.

Was haben Sie damals am Berliner Ensemble gesehen, was waren Ihre prägenden Eindrücke?

Ich kam nach Berlin über Heiner Müller, der mit meinem Vater befreundet war. Er hatte einen Kontakt zu Ruth Berghaus vermittelt, die damals an der Staatsoper Unter den Linden inszenierte. So unterschrieb ich dort einen Vertrag als Regiestipendiat.

Nun war kurz vor meiner Ankunft Helene Weigel gestorben, und Berghaus wurde ihre Nachfolgerin als Intendantin des Berliner Ensemble. Dies verursachte für mich ein gewisses Dilemma: Ich wollte zu Berghaus, mein Hauptziel war aber das Musiktheater – ich hatte nämlich zuvor die Musikhochschule in Sofia absolviert und es reizte mich, den ziemlich konservativen Opernbetrieb in Bulgarien aufzumischen. Dafür wollte ich mich in Berlin vorbereiten. Im Endeffekt blieb ich an der Staatsoper, besuchte aber auch, sooft es ging, Proben von Berghaus am BE.

Sie hatte dort einen schweren Stand. Das Theater befand sich nach Brechts Tod in einer permanenten Krise. Es wurden die alten Inszenierungen, z. B. „Dreigroschenoper“ oder „Galilei“ nachgespielt und immer wieder kosmetisch erneuert, aber der Geist war nicht mehr da. Sie können ein Theater nicht in ein Museum verwandeln. Nun hatte Brecht selber den Weg etwas verbaut mit seinem Ansatz der sogenannten „Modell-Inszenierungen“, die ja unglaublich akribisch dokumentiert wurden. Aber generell gilt, dass die Werke großer Erneuerer oft Gefahr laufen, durch allzu eifrige Nachfolger erstickt zu werden. Es war mit Stanislawski in der Sowjetunion nicht viel anders.

Die beste Inszenierung am BE zu meiner Zeit war „Im Dickicht der Städte“ von Berghaus selber. Sie verwendete suggestive expressionistische Mittel und auch Symbole, was gar nicht im Sinne der Brecht-Dogmatiker war. Überhaupt musste Berghaus bei ihren Versuchen, das Haus zu erneuern, an zwei Fronten kämpfen. Auf der einen Seite konnte auch das Berliner Ensemble der Kontrolle durch den Staat nicht entgehen und es war zum Beispiel jahrelang nicht

möglich, Heiner Müllers Stücke durchzusetzen – obwohl Berghaus ihn immer demonstrativ unterstützte, u. a. indem sie ihn als Hausdramaturg anstellte. Es gab aber auch einen massiven internen Widerstand gegen sie. Bei den Proben der „Omphale“ von Peter Hacks konnte ich den Konflikt zwischen Berghaus und dem männlichen Hauptdarsteller Ekkerhard Schall beobachten. Schall war ein sehr guter Schauspieler, aber zugleich Brechts Schwiegersohn und es fand ein Machtkampf statt. Da Berghaus Paul Dessaus Frau war, konnte man sagen, ein Kampf zwischen den Brecht-Clans.

Brecht hatte nicht nur das BE, sondern auch das ganze kulturelle Ost-Berlin geprägt. Bis ins Äußerliche: man traf überall auf Menschen, die entweder eine Brecht-Frisur oder eine Brecht-Nickelbrille trugen, oder Zigarren rauchten. Und dann gab es Benno Besson, der Brechts Assistent gewesen war und auch bei ihm inszeniert hatte – und nun die Volksbühne leitete, damals Ost-Berlins bestes Theater.

Besson und Berghaus waren überhaupt die wichtigsten Figuren. Beide Brecht-Schüler und dennoch selbstständig. Besson war ein französischer Schweizer und verband in seinen Inszenierungen Verfremdung mit romanischer Leichtigkeit und Jovialität. Außerdem machte er seine eigenen Brecht-Produktionen (z. B. „Sezuan“ in der Ausstattung von Achim Freier), ohne sich um die Modelle zu scheren – und dies in Berlin, noch dazu abseits vom Berliner Ensemble: ein Affront. (Für manche Stücke bekam er gar keine Genehmigung von den Erben.)

Berghaus kam vom modernen Tanz, bei ihr lief alles über den Körper. Dies allein störte bereits manch verkopften Anhänger der reinen Lehre, die meinten, am Theater zählt nur die Sprache. Außerdem brachte sie besonders in die Oper neue Impulse, „brechtisierte“ gewissermaßen die Gattung, indem sie diese von übertriebenen Emotionen und kleinkarierten Realismus befreite. Auch da eckte sie an. In Berlin arbeitete gleichzeitig Felsenstein, der damalige Papst

der Opernregie. Die von ihm nach dem Krieg gegründete Komische Oper, anfangs sicher bahnbrechend, wirkte inzwischen etwas verstaubt und zu naturalistisch; es war zwar alles durchdacht, meisterhaft und mit großer Präzision ausgearbeitet, es fehlten aber spannende und überraschende Interpretationen der Opernwerke. Nun neigen autoritäre Gesellschaften dazu, überall Hierarchien zu schaffen, und so wurde Felsenstein im Musiktheater, ähnlich wie Brecht beim Schauspiel, kanonisiert: Alle sollten wie er arbeiten. Dies tat die Berghaus natürlich nicht und wurde somit auch für die Felsenstein-Jünger zum Feindbild.

Trotzdem ging ich auch zu Felsensteins Proben. Keiner konnte so gut mit großen Massen umgehen, und es war für mich als zukünftiger Opernregisseur wichtig zu beobachten, wie er das machte. Aber künstlerisch war ich voll auf Berghaus' Seite.

Wo und wie konnten Sie das später umsetzen?

Meine erste Inszenierung nach der Rückkehr in Bulgarien hätte „Mahagonny“ werden sollen, an einem besonderen, experimentellen Theater in Sofia. Dessen Leiter, ein Freund von mir, hatte in Polen studiert, beim damals weltweit bekannten Theaterguru Grotowski – der Prophet des „armen Theaters“, Ausbilder einer Reihe „heiliger“ Schauspieler (wie er sie nannte), die fähig zu einer Hingabe bis zur Ekstase sein sollten. In gewissem Sinne sicher Brechts Antipode; aber ich war eben nie Anhänger irgendeiner reinen Lehre. Mich reizte, mit körperlich extrem geschulten Schauspielern ein Stück wie „Mahagonny“ zu machen, in dem das Boxen Metapher für eine von Macho-Kämpfen bestimmten Gesellschaft ist. Allerdings kam die Produktion nur bis zur Generalprobe – denn das Theater wurde vom Kulturministerium ziemlich abrupt und brutal geschlossen. Dies war nicht direkt mit „Mahagonny“ verbunden: Es hatte sich einiges an Unmut bei den Behörden

angesammelt. Eine quasi Underground-Gruppe im Sinne der damaligen westlichen Avantgarde konnte durch glückliche Umstände eine Zeitlang ziemlich frei arbeiten, unerwünschte Autoren durchsetzen und auch ästhetisch experimentieren. Irgendjemand hatte entschieden, es müsse damit Schluss sein.

Seit diesem Versuch habe ich bis heute keinen Brecht-Text mehr inszeniert, es hat sich einfach nicht ergeben. Dennoch lässt sich generell, glaube ich, ein vielfältiger Einfluss der ganzen von ihm ausgelösten Strömung auf meine Theaterarbeit ausmachen. Am deutlichsten sicher bei Stücken, die in irgendeiner Form eine Verbindung zu Brecht haben. „Die Kluge“ und „Der Mond“ von Carl Orff z.B. war eine Inszenierung mit meinen Studenten an der Sofioter Musikhochschule, die auch in Deutschland bekannt wurde. Später habe ich an der Staatsoper Sofia „Beggars Opera“ gemacht, das englische Vorbild der „Dreigroschenoper“ aus dem 18. Jahrhundert, musikalisch bearbeitet von Benjamin Britten. Hier war natürlich die Verbindung naheliegend: dieselbe Handlung und weitgehend dieselben Figuren, mit teilweise anderen Akzenten und natürlich anderer Musik. Und ohne die Belastung der berühmten Originalinszenierung, sozusagen ein Brecht ohne Brecht. Auch diese Produktion war sehr erfolgreich, wurde jahrelang gespielt.

In Memmingen, meiner ersten Station in der Bundesrepublik, inszenierte ich u. a. „Mercedes“ von Thomas Brasch, der ja emigrierter Ost-Berliner war. Interessanterweise leugnete er in Interviews die Nähe seiner Werke zu Brecht – Heiner Müller übrigens auch. Grund war wahrscheinlich die bereits erwähnte Omnipräsenz Brechts in der DDR, der beide irgendwie entkommen wollten. Dabei erweist bereits ihre Bühnensprache, bei jedem auf eigene Weise präzise und kraftvoll, Brechts Einfluss.

Ende der 1980-er Jahre habe ich in Gießen „Silbersee“ gemacht, ein damals vollkommen vergessenes Stück, entstanden unmit-

telbar vor der Nazi-Zeit. Da setzt Kurt Weill die neue Form von Musiktheater, die er in der „Dreigroschenoper“ und in „Mahagonny“ entwickelt hatte, fort – und bringt sie gleichzeitig zu Ende, denn bald danach musste er wie Brecht emigrieren, und seine amerikanischen Werke gingen in eine andere Richtung. (Die „Sieben Todsünden“ in der Zwischenstation Paris waren noch ein Brecht/Weill'sches Nachspiel.) Freilich hatte der Textautor von „Silbersee“ Georg Kaiser, damals Deutschlands meist gespielte Dramatiker, seinen eigenen Stil, war auch 20 Jahre älter als Brecht und bereits vor ihm erfolgreich. Dennoch gibt es aus meiner Sicht in der Dramaturgie und in der Atmosphäre von „Silbersee“ (neben der Musik von Weill) mehrere Berührungspunkte mit dem frühen Brecht, besonders mit „Dickicht der Städte“.

Einige prinzipielle Gemeinsamkeiten betreffen auch meine Inszenierungen von Werken, die äußerlich weit weg von Brecht sind, z. B. die Vorliebe für eine Reduktion der optischen Mittel. So habe ich einmal mit einer asketischen „Aida“ an der Staatsoper Sofia manche Opernliebhaber sehr verärgert. Ich mag einfach nicht, wenn ein Bühnenbild mir das Stück erzählt, noch bevor es richtig begonnen hat. Es gab bezüglich der Reduktion auch andere Vorbilder, wie Peter Brook mit seinem Begriff vom „leeren Raum“ oder das „arme Theater“ von Grotowski. Aber Brecht hatte bereits vor ihnen seine radikal sparsame Ästhetik entwickelt. Ein noch wichtigerer Punkt ist der Umgang mit den Schauspielern. Ich würde meine Vorgehensweise als eine Verbindung von Stanislawski und Brecht bezeichnen, mit einigen Elementen auch von Grotowski (der wie die beiden anderen seine eigene Theorie entwickelte und sie auch schriftlich formulierte). Natürlich handelt es sich nicht um einen willkürlich gemixten Cocktail. Es ist vielmehr so, dass man verschiedene Einflüsse verarbeitet, um seinen eigenen Weg zu finden. Die Methode variiert auch von Stück zu Stück, manchmal sogar von

Schauspieler zu Schauspieler. Vor allem habe ich festgestellt, dass es diesen Theater-Erneuerern bei allen Unterschieden im Kern um dasselbe ging: die Lüge von der Bühne zu vertreiben. Vorgetäuschte Emotionen sind Lüge und wahre lassen sich nicht nach Wunsch erzeugen. Deswegen haben alle drei, die in erster Linie Praktiker waren, nach verschiedenen Umwegen gesucht. Stanislawski verbot den Schauspielern, sich die Frage zu stellen: „was fühle ich“; stattdessen sollte es heißen: „was mache ich“. Und Brecht arbeitete mit dem V-Effekt, der bei ihm nicht nur ein stilistisches, sondern auch ein pädagogisches Mittel war. Wenn ein Schauspieler sich in bestimmten Passagen eines Stückes von der Rolle distanziert und sie quasi kommentiert, entgeht er damit dem Druck, auf Befehl oder Bestellung etwas fühlen zu müssen, was nur zur Verkrampfung führt. Besson z. B. beherrschte diese Methode perfekt und konnte sehr gut den Druck von den Schauspielern nehmen. Sein häufigster Zwischenruf während der Proben war: „Nicht brüllen!“ Ich muss oft daran denken, wenn ich im heutigen post-brechtschen und post-post-expressionistischen Theater gellende Schreie auf der Bühne höre, ohne Körper, vom Hals aufwärts. Da wünsche ich mir den mahnenden Besson im Zuschauerraum. Und erinnere mich an manche große und unverlogene emotionale Theateraugenblicke Brecht'scher Prägung – wie den berühmten „stummen Schrei“ der Helene Weigel, als die Mutter Courage vom Tode ihres Sohnes erfährt.

Wie weit sehen Sie Ihr Stück „Die Rettung“ (Rettung der bulgarischen Juden vor der Vernichtung durch die Nazis) in Brechts Tradition?

„Die Rettung“ betrachte ich als Quintessenz meiner ganzen Theaterarbeit. Da kommt vieles zusammen, einschließlich biografischer Bezüge.

Zunächst einmal ist es ein in Deutsch geschriebener Text, und Deutsch ist für mich

eine Zweitsprache. Und da Brecht eben der erste deutsche Schriftsteller war, dessen Werke ich im Original gelesen habe (sicher kein typischer Einstieg), muss dieser Umstand beim Schreiben zwangsläufig eine Rolle gespielt haben. Inwieweit und wo genau, kann ich selber nicht richtig beurteilen; es ist ja ein größtenteils unbewusster Prozess.

Dramaturgisch gibt es vor allem eine Linie, die einen direkten Bezug zu Brecht erweist: die Figuren der Bänkelsänger, die verschiedene Geschichten erzählen. Auch da handelt es sich um eine Mischung: im theatralischen Sinne kam der Impuls von Brecht, im Sinne der Lebenserfahrung von den Jahrmarkt-Sängern, die ich in meiner Kindheit in Bulgarien erlebt hatte. Und es gab da noch eine Assoziation, dem Thema des Stückes geschuldet: die ostjüdischen Geschichtenerzähler.

„Die Rettung“ ist eine Verbindung von Schauspiel und Musiktheater, die in keine herkömmliche Gattungsbezeichnung hinein passt. Auf jeden Fall spielt der Text inhaltlich und strukturell eine entscheidende Rolle. Die Musik, sicher auch sehr wichtig, bedient meistens den Text und nicht umgekehrt. Dies, denke ich, unterscheidet das Werk sowohl von den klassischen Opern als auch vom üblichen modernen Musiktheater. Ich glaube, dieser Ansatz hat auch mit Brecht zu tun – obwohl die Form, die wir „szenische Passion“ nennen, weder „Mahagonny“ noch der „Dreigroschenoper“ entspricht.

Bezüglich des Themas Holocaust und Nazizeit hatte ich während des Schreibens große Angst vor Pathos, Sentimentalität, falschen Tönen. Es ist, glaube ich, beim Text gut gelungen, das alles zu vermeiden. Aber beim Inszenieren gab es die Gefahr erneut. So habe ich zum erprobten Mittel zurückgegriffen, die Hauptdarsteller von ihren Rollen zur Erzähler-Funktion wechseln zu lassen, also immer wieder auf Distanz zu gehen. Und während der Proben gingen wir noch weiter: irgendwann beschlossen



Aufführung in der Augsburger Synagoge im Rahmen des Hohen Friedensfestes 2012: „Die Rettung“ mit Judith Toth als Liljana Panitza und Thomas Meinhardt als Kommissar (Foto: Michael Baumgartner)

wir, die Texthefte aus den Leseproben einfach beizubehalten. Diese Verbindung von Lesung und Aufführung half enorm, es war aber nicht einfach, die erwünschte Zurückhaltung zu erreichen. Schauspieler haben ja immer wieder Angst: Mache ich vielleicht zu wenig? Ich musste sie überzeugen: Das, was passiert, ist erschütternd genug, man muss es nicht noch einmal betonen. Es gibt nicht Schwierigeres auf der Bühne, als nichts zu machen.

Wo ist es bisher gezeigt worden?

Es existieren eine große und eine kleine Version des Stückes. Zunächst haben wir mit dem Komponisten Lybomir Denev nur die große Fassung geschrieben. Es gab ein Orchester in München, einen Produzenten und den Antrag für eine Fi-

nanzierung bei der Bundeskulturstiftung. Der Antrag schien ziemlich gute Chancen zu haben, wurde aber nicht berücksichtigt. Dies brachte uns in eine gewisse Krise. Ein neuer Anlauf führte uns dann nach Berlin und schließlich kam die Einladung der Konrad-Adenauer-Stiftung, das Stück zum Holocaust-Gedenktag aufzuführen. Die große Fassung (mit Kammerchor und Kammerorchester) war aber dort räumlich und finanziell nicht möglich. So habe ich die kleine Variante erstellt und sie in München mit drei Schauspielern und einem Pianisten szenisch erarbeitet. Die Premiere in Berlin war ein ziemlicher Erfolg, am selben Abend wurde mir für den Text der Europäische Toleranzpreis verliehen. Danach haben wir zwei Aufführungen im sehr schönen Rahmen der Augsburger Synagoge gespielt: beim Hohen Friedensfest und beim Festival „1000 Töne“. Und ein Jahr später beim Festival „Europäische Wochen Passau“ in einer katholischen Kirche in Straubing. Das alles ist natürlich viel zu wenig und die große Fassung wurde noch gar nicht gezeigt. Es gab zwar überall gute Kritiken und bewegend Reaktionen des Publikums. – Ich muss auch sagen, dass dieses ganze Projekt vom Anfang an eine großartige Unterstützung vieler Menschen erfährt: in Augsburg, in München, in Berlin. – Dennoch ist mir bewusst, dass der große Durchbruch noch fehlt. Man kann dafür viele Gründe finden, ich würde sie so zusammenfassen: Das Projekt passt in keine Schublade. Ich habe das Stück bisher auch keinem Stadttheater angeboten: wahrscheinlich habe ich immer noch im Hinterkopf, bereits beim Schreiben, das Bild des damals von der Obrigkeit verbotenen freien Theaters. Momentan stehe ich also vor der Wahl, entweder weiter den steinigen Weg einer freien Produktion zu gehen – oder doch Verbündete beim Stadttheater zu finden, was ich nicht ganz ausschließe. ¶

Vladimir Danovsky lebt in München.
danovsky@gmx.de

BRECHTS „TAPETENGRUFT“: OXYMORA BEI HEINRICH HEINE, BERTOLT BRECHT, PAUL CELAN

Karl Greisinger

Als rhetorische Figur entstammt das Oxymoron (Betonung auf dem *y!*), die Zusammenstellung sich widersprechender Wörter, im Kern dem dialektischen Denken, einem Denkprozess, der stets gegensätzliche Positionen miteinschließt und in der Philosophie (z.B. bei G. W. F. Hegel, 1770–1831) als „Dialektik“ bezeichnet wird. (1) Dass Bertolt Brecht (1898–1956) ein Oxymoron für den Kosenamen seiner Augsburger Jugendfreundin verwendete, scheint schon in Brechts jungen Jahren seiner Vorliebe für das dialektische Denken geschuldet zu sein. Bert Brecht nannte Paula Banholzer „Bittersüß“, in der Abkürzung einfach „Bi“. (2)

Das Oxymoron als rhetorische Figur entspricht aber nicht nur dialektischem Denken, der Dialektik. Als ein aus dem Griechischen tradiertes Stilmittel der Rhetorik findet es neben der Gestaltung von Reden insbesondere in der schöngestigen Literatur, der Belletristik, Verwendung. Vor allem die Lyrik weist unzählige Beispiele für Oxymora auf. Als ironisches Stilmittel ist das Oxymoron ganz besonders beliebt. So wenn Heinrich Heine (1797–1856) sein Krankenzimmer in Paris spöttisch als „Matratzengruft“ bezeichnet. (3) Brecht spricht, wohl sehr beeinflusst von und in Anlehnung an Heine, in einem Gedicht vom Sommer 1921 mit dem Titel „Die Ballade vom Liebestod“ in der 9. Strophe von einer (seiner?) „Tapetengruft“. (4)

In der lyrischen Metaphernwelt, einer oftmals nicht leicht zu entschlüsselnden sprachlichen Bilderwelt, treffen wir das Oxymoron immer wieder an. Bertolt Brechts berühmtes Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ aus „Bertolt Brechts Hauspos-

tille“ von 1927 beginnt mit einer sentimental Metapher, die ein zweifaches Oxymoron enthält: „An jenem Tag im blauen Mond September“. (4) Das Adjektiv „blau“ bezieht sich sowohl auf „Mond“ als auch auf „September“. Brecht bezaubert so den Leser oder Hörer mit einem sentimental betörenden Ton, der das Gedicht laut Marcel Reich-Ranicki zu einem der schönsten deutschen Liebesgedichte macht, das der berühmte Literaturkritiker darüber hinaus von der inhaltlichen Gestaltung her auch als „dialektisch“ bezeichnet. (5)

Das schroffe Gegenteil finden wir bei Paul Celan (1920–1970) in seinem berühmten Gedicht „Todesfuge“ aus dem Band „Mohn und Gedächtnis“ von 1952, wo es gänzlich fern jeglicher Sentimentalität, vielmehr tödlichen Schrecken verbreitend heißt: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie ...“. (6) Viermal wiederholt der Dichter nach Art einer musikalischen Fuge dieses Schreckensbild, das ans KZ Auschwitz erinnern soll. Das Oxymoron „Schwarze Milch“ steigert das unvorstellbare Leiden und Schicksal der todgeweihten Juden vor ihrer Ermordung in den Gaskammern. („... dann steigt ihr als Rauch // in die Luft“)

Vom Oxymoron ist es nicht weit zu vielerlei Wortzusammensetzungen, wobei sich die zusammengesetzten Wörter nicht immer widersprechen müssen. Hier erweist sich neben Bertolt Brecht insbesondere der eben zitierte Paul Celan als ein wahrer Sprachkünstler. In seinem Gedichtband „Atemwende“ von 1967 finden wir eine Vielzahl dieser Zusammensetzungen wie „Hungerkerze“, „Wundenspiegel“, „Holzlied“, „Schläläfenzange“, „Herzfaden“, „Morgen-Lot“,

„Lichtton“, „Kluffrose“, „Wortmond“, „Atemkristall“, „Brotstufe“, „Schlafkorn“, „Gedankenkäfer“, „Meerhaar“, „Eiskummerfeder“, „Herzzähne“, „Schneewimperschatten“, „Metapherngestöber“ und so weiter. (7)

Ob der Dichter Paul Celan mit dem letzten zitierten Begriff „Metapherngestöber“ aus dem Gedicht „Ein Dröhnen“ nicht auch das vom Oxymoron herkommende und nicht nur in seiner eigenen Lyrik weit verbreitete Stilmittel gleichsam als Metaphern-Flut, ja als eine Form von lyrischer Metaphern-Inflation in Frage stellen wollte?¶

Bibliografie

- (1) Johannes Hirschberger. Kleine Philosophiegeschichte. Herder Bücherei. Band 103. Verlag Herder Freiburg im Breisgau 1961, S. 157 ff. – Die Philosophie. Ein Sachlexikon der Philosophie. Dudenverlag. Bibliographisches Institut Mannheim 1985, S. 97 ff.
- (2) Paula Banholzer. So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Universitas Verlag München und Goldmann Verlag München 1981, S. 9 und S. 123.
- (3) Heinrich Heine. Leben und Werk in Texten und Bildern. Von Joseph Anton Kruse. Insel Verlag Frankfurt am Main 1983. Insel Taschenbuch 615, S. 245.
- (4) Bertolt Brechts Hauspostille. Propyläen Verlag Berlin 1927 (Erstausgabe), S. 121-125 und S. 89 f. – Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 11, Gedichte I. Berlin, Weimar und Frankfurt am Main 1988, S. 110-112 und S. 92 f., Kommentar S. 322.
- (5) Marcel Reich-Ranicki. Ungeheuer oben. Über Bertolt Brecht. Aufbau-Verlag Berlin 1996, S. 28.
- (6) Paul Celan. Todesfuge. In: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 3: Gedichte III. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.
- (7) Paul Celan. Atemwende. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982. Suhrkamp Taschenbuch 850, insgesamt und S. 85 („Ein Dröhnen“)

„Matratzengruft“: Aus Heines Nachwort zu seinem *Romanzero*

Ich habe dieses Buch Romanzero genannt, weil der Romanzenton vorherrschend in den Gedichten, die hier gesammelt. Mit wenigen Ausnahmen schrieb ich sie während der letzten drei Jahre, unter mancherlei körperlichen Hindernissen und Qualen. [...] Aber existiere ich wirklich noch? Mein Leib ist so sehr in die Krümpe gegangen, daß schier nichts übrig geblieben als die Stimme, und mein Bett mahnt mich an das tönende Grab des Zauberers Merlinus, welches sich im Walde Brozeliand in der Bretagne befindet, unter hohen Eichen, deren Wipfel wie grüne

Flammen gen Himmel lodern. Ach, um diese Bäume und ihr frisches Wehen beneide ich dich, Kollege Merlinus, denn kein grünes Blatt rauscht herein in meine *Matratzengruft* zu Paris, wo ich früh und spät nur Wagengerassel, Gehämmer, Gekei-

fe und Klaviergeklimper vernehme. Ein Grab ohne Ruhe, der Tod ohne die Privilegien der Verstorbenen, die kein Geld auszugeben und keine Briefe oder gar Bücher zu schreiben brauchen – das ist ein trauriger Zustand. Man hat mir längst das Maß genommen zum Sarg, auch zum Nekrolog, aber ich sterbe so langsam, daß solches nachgerade langweilig wird für mich, wie für meine Freunde. Doch Geduld, alles hat sein Ende. Ihr werdet eines Morgens die Bude geschlossen finden, wo euch die Puppenspiele meines Humors so oft ergötzen.

Geschrieben zu Paris,
den 30. September 1851.

Heinrich Heine.



Zeichnung 1851 von Charles Gleyre

DER EISERNE VORHANG WAR NICHT SCHALLDICHT

Andreas Hauff

„Kultur und Musik. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges“: Auf den ersten Blick liegt den Lesern des „Dreigroschenheftes“ das Thema des Hambacher Symposions wohl eher fern. Richtet man den Blick indessen auf Kurt Weill, den ersten der drei „großen“ Brecht-Komponisten, wird die Sache spannend. Obwohl am 11. und 12. März 2013 auf dem Hambacher Schloss oberhalb von Neustadt an der Weinstraße über Weill nicht einmal gesprochen wurde, taugt der 1933 aus Deutschland geflohene Erfolgskomponist der Weimarer Republik doch gut zur Probe aufs Exempel. Der gebürtige Dessauer, der im US-Exil heimisch geworden war und sich von seinem Herkunftsland deutlich distanziert hatte, war 1949, ein Jahr vor seinem frühen Tod, bereit, nach Deutschland zu kommen, um bei der Einstudierung seiner amerikanischen Bühnenwerke zu helfen. Aber dort war das zaghafte Interesse schon wieder erloschen; die Reise unterblieb.

Warum die lebendige und pluralistische Musikwelt der Weimarer Zeit und ihre Protagonisten im Nachkriegsdeutschland keine Chance mehr hatten, warum sich vor allem die ästhetische Monokultur der Darmstädter Schule durchsetzen konnte – stellenweise ein „Totalitarismus nach innen“ (so der Vortragstitel des 2014 verstorbenen deutsch-niederländischen Komponisten und Musikkritikers Konrad Boehmer) –, wieso es zur scharfen Polarisierung von U- und E-Musik kam, warum sich die Musikwissenschaft in den Elfenbeinturm der Ästhetik zurückzog, und welche zeitgeschichtlichen Faktoren dahinter standen, das sind in der Tat wichtige und von der universitären Mu-



Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.-12. März 2013, hrsg. von Ulrich J. Blomann, PFAU-Verlag Saarbrücken, 374 S., zahlr. Abb., br., ISBN 978-3-89727-526-3, 35.00 EUR

sikwissenschaft vernachlässigte Fragen. Sie trieben den in Herxheim (Pfalz) lebenden Musikwissenschaftler Ulrich J. Blomann (www.liquidmusicology.org) dazu, weitgehend im Alleingang ein musikwissenschaftliches Symposium zu diesem Themenkomplex zu organisieren. Unterstützung fand er schließlich vor allem bei der Hans-Böckler-Stiftung und der rheinland-pfälzischen Landeszentrale für politische Bildung.

1832 war das Hambacher Fest in der damals bayerischen Pfalz mit bis zu 30 000 Teilnehmern eine bedeutende Demonstration für deutsche Freiheit und Einheit – und damit auch gegen Denkverbote und Zensur. Blomann gelang es, an diesem symbolträchtigen Ort vierzehn namhafte Referenten zu versammeln – vorwiegend ältere Musikwissenschaftler und -publizisten aus Ost und West mit einschlägiger Erfahrung. Der nun erschienene Tagungsband enthält nicht nur die Vortragstexte und die Mitschriften der oft spannenden Diskussionen, sondern auch ergänzende Gespräche, die die Musikjournalistin Gisela Nauck für den Sender Deutschlandradio Kultur mit den Refe-

renten führte. Diese Gesprächsprotokolle sind nützlich, denn viele Protagonisten äußern sich in diesem dritten Aufriss des Themas noch einmal zugespitzter und klarer als in den ausgearbeiteten Vorträgen und den von lebendiger Spontaneität geprägten Diskussionen.

Die Polarisierungen des Kalten Krieges haben seinerzeit beträchtliche Verwirrung gestiftet und tun es mitunter bis heute, denn es war und ist immer noch leicht möglich, einem Diskutanten systembedingte Verblendung zu unterstellen oder ihn als Agenten der Gegenseite zu „entlarven“. Hinzu kommt die historische Überlagerung des Ost-West-Konflikts durch den Zweiten Weltkrieg und die Anti-Hitler-Koalition, hinzu kommt speziell in Westdeutschland die vorzeitig abgebrochene Entnazifizierung auf antikommunistischem Hintergrund, was beides auch im Tagungsband anklingt. Hinzu kommt aber als Problem wohl auch die Überlagerung von kommunistischer Ideologie und russischem Imperialismus und Autoritarismus, die so recht erst in diesem Jahr 2015 augenfällig wurde, als die Pegida-Demonstranten das Motto „Hilf, Putin!“ vor sich hertrugen. Wie Hanns-Werner Heister, bis 2011 Professor für Musikwissenschaft in Hamburg, die „Koordinaten und Konfigurationen“ des Kalten Krieges aufzuschlüsseln sucht und dabei die blinden Flecken des Westens in den Blick nimmt, berührt sympathisch, wirkt aber in seiner Gesamtheit eher verwirrt und verwirrend. Blomann geht in seinem Eröffnungsreferat so weit, der deutschen Musikwissenschaft ein drittes wichtiges Versagen vorzuwerfen. Erst habe sie sich in den Nationalsozialismus verstricken lassen, dann diese Verstrickung ignoriert, und nun weigere sie sich, ihre eigene Prägung durch den Kalten Krieg zu thematisieren. Wie stark man von Schuld sprechen darf, wäre zu diskutieren. Immerhin hatten im Kalten Krieg beide Seiten gute und weniger gute Gründe, sich voreinander zu fürchten.

Aber dennoch gilt es natürlich zu untersuchen, warum es nach dem Krieg vier Jahrzehnte brauchte, bis endlich an einem westdeutschen musikwissenschaftlichen Institut (in Mainz bei Christoph-Hellmuth Mahling) die Namen Eisler und Weill im Vorlesungsverzeichnis standen. Warum griff niemand Weills 1932 in der Zeitschrift *Melos* erschienene und dort 1950 wieder abgedruckte Einsicht auf, „*dass ästhetischer Wert und Funktionswert gleichwertige Begriffe einer musikalischen Untersuchung sind und dass ein Werturteil (...) nur möglich ist, wenn man die völlig verschiedenen Ebenen, auf denen heute musiziert wird, als gleichmäßig existent anerkennt*“? Klar arbeitet die in Harvard lehrende US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Anne C. Shreffler in ihrem Beitrag „Cold War Dissonance“ heraus, wie Carl Dahlhaus (1928–1989), lange Zeit der in Westdeutschland tonangebende Musikwissenschaftler, politisch engagierte Kunst-Musik als wesensfremd ablehnte. Die damals weit verbreitete Haltung, autonome Musik als ideologiefrei zu bezeichnen und zur Verwirklichung des westlichen Freiheits-Ideals zu erklären, nennt sie „Kalte-Kriegs-Blindheit“ („cold war blindness“).

Faszinierend liest sich Shrefflers Vergleich mit der völlig entgegengesetzten Perspektive von Dahlhaus' US-amerikanischem Antipoden Richard Taruskin (geb. 1945), der der Kunst-Musik ein politisches Potential von vorneherein abspricht. Deutlich wird dabei: „Den Westen“ als ästhetischen Block gab es nicht – und wie man beim weiteren Lesen feststellt, auch nicht „den Osten“. Und faszinierend liest sich etliches, was die Tagung und der Tagungsband an Anschauung und Perspektiven zutage fördern. Von intensiver Recherche oder lebendigen persönlichen Erfahrungen leben die Beiträge von Jürgen Schebera (Berlin) zu Hanns Eisler, Jürgen Thym (Rochester) über den italienischen Komponisten Luca Lombardi, Hans-Klaus Jungheinrich (Frankfurt) zu Hans Werner

Henze, von Albrecht Dümling (Berlin) über Komponistenverbände in Ost und West, von Frank Schneider (Berlin) zu „durchlässigen Zonen“ zwischen Komponisten in Ost und West, und von Frieder Reininghaus (Köln) über „Konkurrenz der Systeme und Tunnels unter der Spree“. Dass der „Eiserne Vorhang“ jedenfalls nicht „schalldicht“ war, bemerkt auch schon Shreffler.

Kühner Kern des Tagungsbandes ist Ulrich J. Blomanns These, der in seinem Einfluss auf das gehobene Musikdenken im Nachkriegs-Westdeutschland kaum zu überschätzende Theodor W. Adorno habe im zweiten Teil seiner *Philosophie der neuen Musik* zwar Strawinsky als negativen Gegenpol zu dem bewunderten Arnold Schönberg aufgebaut, in Wirklichkeit aber die Ästhetik des Sozialistischen Realismus gemeint und sich auf diese Weise für seine Rückkehr nach Deutschland als zuverlässig proamerikanisch empfehlen wollen. Blomann benennt etliche Indizien aus den Jahren 1946–1949, darunter die bekannte Distanzierung Adornos von dem mit Hanns Eisler verfassten Buch *Komposition für den Film*, kann aber die unterstellte Geheimbotschaft natürlich nicht wirklich beweisen. In der nachfolgenden Diskussion erhielt er viel Widerspruch. Nun hat er seine Herausgeberrolle genutzt, um argumentativ nachzulegen. Dass Adorno subjektiv gute und objektiv weniger gute Gründe hatte, gerade gegen Strawinsky zu polemisieren, erscheint mir persönlich indessen immer noch plausibel. Aber warum hätte er diesen 1947 hinzugefügten zweiten Teil seines Buches nicht auch nutzen sollen, um möglicherweise verdächtige Komponisten wie Prokofiew und Schostakowitsch ästhetisch gleich „mitzuerledigen“?

Die alte Historiker-Erfahrung, dass Zeitgeschichte „dampft“ und Funken schlägt, bestätigte sich auf dem Symposium alsbald, wenn Zeitzeugen beider Seiten aufeinander trafen. Als Schneider das westdeutsche

Desinteresse an DDR-Komponisten beklagte, wies Reininghaus auf Einreiseverbote und quälende Einreiseprozeduren hin. Die spannende Kontroverse ist im Buch getreulich dokumentiert. Ein wichtiges Fazit aber ist unstrittig: Während man sich in Westdeutschland durchaus für Literatur und Theater in der DDR interessierte, wurde ostdeutsche Musik lange Zeit weitgehend ignoriert. Dazu passt die Teil-Wiederentdeckung Weills in den 1950er und 1960er Jahren als Bindestrich-Anhängsel von Bert Brecht, die wiederum für die US-amerikanische Weill-Forschung der folgenden Jahrzehnte Rätsel und Ärgernis zugleich bedeutete.

Dass die Impulse dieses Hambacher Symposiums weiterbedacht und -betrieben werden, kann man nur hoffen. Dann wäre auch, meine ich, der Zusammenhang zwischen Kaltem Krieg und deutscher Vergangenheitsbewältigung stärker zu beleuchten: War vielleicht die Anknüpfung an die von den Nazis verfeimte Schönberg-Schule bei gleichzeitiger Polit-Abstinenz ein bequemer Weg zu einem guten Gewissen? Und hatten Kurt Weill und seine Rezeption nach 1945 in der BRD vielleicht mit einer besonders undurchlässigen deutschen Mischung von schlechtem Gewissen, Antikommunismus und Antiamerikanismus zu kämpfen? Bei Hanns Eisler lag die Sache ideologisch etwas einfacher: Der lange im Westen verfeimte und im Osten schikanierte Komponist wurde im Zuge der antikapitalistischen Studentenbewegung neu entdeckt, galt aber mit dem Ende des Kalten Krieges vielen als schon wieder erledigt. Immerhin taucht er jetzt im Tagungsband etliche Male auf, doch man muss wirklich nach ihm blättern. Dass dem an- und aufregenden Buch ein Namen- und Sachregister fehlt, ist ein gewaltiges Defizit. ¶

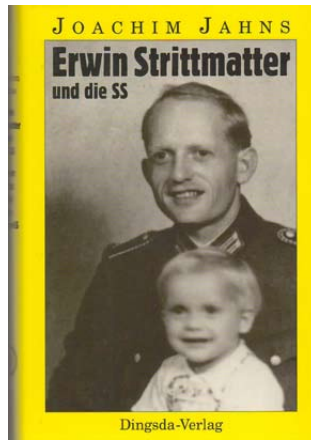
WIE WAR DAS? BRECHT, STRITTMATTER UND DER GRASS

Joachim Jahns, *Erwin Strittmatter und die SS. Günter Grass und die Waffen-SS*. Hardcover, 206 Seiten, zahlr. Abb.

Leipzig: Dingsda-Verlag, 2011, ISBN 978-3-928498-98-2, 25 €.

Auslöser dieses Buches war, wie der Autor und Verleger Joachim Jahns schreibt, ein Artikel von Werner Liersch, erschienen am 8. Juni 2008 in der „Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung“, über die lange in absichtsvolles Dunkel gehüllte militärisch-polizeiliche Funktion Erwin Strittmatters in den letzten Jahren der NS-Diktatur. Um Liersch Fehler nachzuweisen und um selbst mehr Klarheit über den von ihm sehr bewunderten Autor zu erhalten, hat Jahns (Jahrgang 1955) sich in das komplizierte hierarchische Regelwerk des damaligen Machtapparats eingearbeitet. Auf drei Zeitschienen läuft seine Recherche: Was gibt es an aussagekräftigen Dokumenten der NS-Zeit? Was hat Strittmatter in Akten, Veröffentlichungen und gegenüber der Staatssicherheit von sich preisgegeben? Und: Welche Spuren hat er in seinen teils autobiografisch geprägten Werken gelegt? Als Lektüre ist das nicht immer übersichtlich, zwischen den Zeitschienen wird oft gewechselt, Wahrscheinlichkeiten müssen an nicht wenigen Stellen eine offenbar nicht mehr mögliche faktische Klärung ersetzen.

Als BRD-Parallelfall recherchiert Jahns anschließend (gelegentlich polemisch) den spät eingestandenen Weg von Günter Grass zur Waffen-SS. Er kommt dann u.a. zu dem Ergebnis, dass beide Autoren literarische Figuren geschaffen haben, die gegenüber dem NS-Gewaltapparat Courage zeigten im Unterschied zu ihnen selber (S. 150).



Aus dem Blickwinkel dieser Zeitschrift ist vor allem ein Neben- aspekt des Buches interessant: die Schnittstelle Strittmatter-Brecht-Grass am Berliner Ensemble. Brecht befasste sich 1952 mit einer Bearbeitung von Strittmatters „Katzgraben“, die Proben waren im Frühjahr 1953, Premiere am 23. Mai. Grass habe ab 1953 einige Aufführungen des

Berliner Ensembles besucht, schreibt Jahns; ob er damals „Katzgraben“ gesehen habe, sei spekulativ. Jahns fragt, ob sich Grass damals nicht doch dem Brecht genähert habe, um seine Meinung über Grass' Schriften zu erfahren; gegenüber Benn war ihm das gelungen.

18 Jahre später, am 16. August 1961, besucht Grass Erwin Strittmatter, um ihm zum Thema Mauerbau einen offenen Brief an Anna Seghers als Präsidentin des Schriftstellerverbandes zu übergeben; darin bezeichnet er Ulbricht als „Kommandant des Konzentrationslagers“ DDR. Strittmatter, der damals noch mit der Staatssicherheit zusammenarbeitet, meldet diesen Besuch nicht unmittelbar und verhindert so vermutlich eine Festnahme. 1966 veröffentlicht Grass das in Berlin (West) uraufgeführte Theaterstück „Die Plebejer proben den Aufstand“ mit einem „Chef“ als Antiheld und einem „Erwin“ als Regieassistent.

Der junge Günter Grass scheint in Brechts Leben und Werk keine Spuren hinterlassen zu haben; der ältere Grass hat sein Fehlurteil über Brechts Eingreifen in der DDR (schon 1966 von Reich-Ranicki kritisiert) anscheinend nie korrigiert. Jedenfalls ein interessantes literarisches Kräftedreieck, das Jahns da skizziert. ♣ (mf)

ZIEMLICH SPANNEND

Andreas Hauff

Literaturwissenschaftler betreiben Literaturwissenschaft, Musikwissenschaftler betreiben Musikwissenschaft. Meist denkt, redet, schreibt man aneinander vorbei. Gerade bei einem musik-affinen Schriftsteller wie Brecht führt das leicht zu blinden Flecken in Forschung und Rezeption. Jürgen Hillesheim, Literaturwissenschaftler und Leiter der Forschungsstelle Bertolt Brecht an der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, wagt nun endlich und dankenswerter Weise den demonstrativen Blick über den Zaun. Er tut es unter dem Titel *„Ich habe Musik unter meiner Haut ...“* – leider ohne Nachweis für das Brechtzitat,¹ das 1981 auch einem Radiofeature von Fritz Henneberg den Namen gegeben hat; dort las man allerdings weiter *„... wie Walross-Schnarchen.“* Brecht selbst spielt damit auf eine subkutane, animalische Ebene von Musik an. Diese wird in Hillesheims Untersuchungen nicht berührt. Bei ihm geht es – laut Untertitel – um *„Bach, Mozart und Wagner beim frühen Brecht“*, genauer: vor allem um Bachs *Matthäus-Passion*, Mozarts Da-Ponte-Opern sowie die Zauberflöte und Wagners Musikdramen – und damit jeweils um text- und handlungsgebundene Genres, so dass, wie Hillesheim selbst anmerkt, bei Bach das Neue Testament und der Librettist Picander, bei Mozart der Textautor da Ponte mitbedacht werden müssen. Nur in einem Fall thematisiert Hillesheim Musik als solche (ohne Text und ggf. imaginäre Bühne), und das ist das Adagio aus Mozarts Klaviersonate F-Dur KV 280, das sich später mit dem Gedicht *Vom Tod im Wald* aus der *Hauspostille* verknüpfen sollte.

Naturgemäß liest der musikwissenschaftlich geschulte Rezensent, was sein Ressort



Jürgen Hillesheim, *„Ich habe Musik unter meiner Haut ...“*: Bach, Mozart und Wagner beim frühen Brecht. Rombach Verlag, Freiburg i. Br. / Berlin 2014. 265 S., 2 s/w-Abb., geb., 15,4 x 22,8 cm, ISBN 978-3-7930-9783-9, € 54,00

betrifft, besonders kritisch. Und so findet er ziemlich spannend, wie Hillesheim das Rätsel um die „richtige“ Sonate samt den damit verbundenen produktiven Missverständnissen auflöst, wehrt sich aber gegen die Einstufung des langsamen Satzes von KV 280 als „Trauermarsch“. Das Adagio steht zwar in der Tonart f-moll, aber im 6/8-Takt. Damit folgt es dem alten Typus des wiegenden Siciliano und erweist sich dabei als schwermütige Variante des Idylls, die sicherlich einen etwas anderen Assoziationsraum eröffnet als ein Trauermarsch. Gleichwohl ist es erhellend zu lesen, wie viel frühe Brecht-Gedichte und die Stücke *Baal* und *Trommeln in der Nacht* auf Mozarts *Don Giovanni* und *Così fan tutte* zurückverweisen, wie sich im Einakter *Die Hochzeit* Mozarts *Figaros Hochzeit* spiegelt und im von Caspar Neher gemalten *Wasser-Feuer-Mensch* die Figur des Tamino aus der *Zauberflöte*.

Nicht einverstanden bin ich mit der von Richard Bletschacher übernommenen Idee, der Philosoph Alfonso aus *Così fan tutte* sei eine Art gealterter, inzwischen sexuell inaktiver Don Juan; denn in der musikalischen Charakteristik finde ich keine Verbindung zwischen dem gehetzten Draufgänger und dem nüchternen Drahtzieher. In der berühmten Registerarie von Don Giovanni Diener Leporello „lachen“ nicht die Streicher, sondern die Holzbläser, und Leporello macht sich auch nicht über seinen Herrn

1 Redaktionstipp: Tagebuch, 27. Aug. 1920 (mf).

lustig, dem er in einer Art Hassliebe verbunden ist, sondern über die naive Donna Elvira, die er ausdrücklich abschütteln soll. („Ja, ja, sag ihr nur alles“, lautet der Auftrag.) Sehr plausibel erscheint, dass Brechts Gedicht *Erinnerung an die Marie A.*, das im Entwurf den Titel *Sentimentales Lied Nr. 1004* trug, sich auf die 1003 in Spanien verführten Frauen aus eben dieser „Registerarie“ bezieht. Hillesheim überzieht aber, wenn er sich darüber beschwert, dass Rose Marie Amann, eine von Brechts Jugendlieben, das Gedicht auf sich bezog und damit die Brecht-Forschung behinderte. Immerhin suggerierte Brecht ihr per Überschrift selbst diesen Zusammenhang, und es war die Brecht-Forschung, die auf Brechts Habitus als romantisch-genialischer Dichter hereinfließ. (Hillesheim schreibt, nicht ganz treffend, vom „idealistischen“ Dichter.)

Im einen oder anderen Fall, meine ich, müsste man musikalisch oder im Kontext noch genauer hinschauen. Dass der Schlusschor der Bachschen *Matthäus-Passion* nicht von Auferstehung spricht, ist eine Selbstverständlichkeit, denn die Musik hat ihren liturgischen Ort am Karfreitag und eben nicht zwei Tage später an Ostern. Dass von der *Matthäuspassion* eine deutliche Linie zu Brechts und Eislers *Maßnahme* führt, überrascht einen Musikwissenschaftler nicht, der die Person und das Werk des Komponisten Eisler weniger eindimensional einschätzt als der Autor. Aufregend aber ist es, die ganzen „Zwischenstationen“ kennenzulernen, angefangen von der *Balade von des Cortez Leuten* bis hin zum (im Mozart-Kapitel wieder aufgegriffenen) Stück *Trommeln in der Nacht*. Wie stark Brecht sich an Richard Wagner abarbeitete, entfaltet Hillesheim insgesamt am überzeugendsten. Nicht nur weist er hier Bezüge zum *Fliegenden Holländer*, zu *Lohengrin*, zur *Walküre* und *Tristan und Isolde* nach, sondern er zeigt auch, wie Brecht sich die Idee des Gesamtkunstwerks und die Idee des Leitmotivs produktiv anverwandelte.

Dass Brecht in Augsburg aktiver Theater- und Konzertbesucher war, ist erwiesen. Hillesheims Resümee, dass Bach, Mozart und Wagner für den jungen Dichter wichtiger waren als die in der Literatur so oft zitierten Schriftsteller Villon, Rimbaud, Verlaine und Wedekind, erscheint mir nach der Lektüre völlig plausibel. Wesentliche Grundlagen des epischen Theaters verdankt Brecht tatsächlich den musikalischen (präziser: den musikdramatischen) Erfahrungen seiner Jugendzeit. „Es sind, neben der Vielzahl inhaltlicher Anregungen, das Deiktische, die Kunst und das Spiel thematisierenden Elemente der Oratorien Bachs und der Opern Mozarts, das Spiel mit der Theatralität, das Kommentierende und transparent Machende, das in der Leitmotivtechnik Wagners seine Fortführung findet, das er verschmolz, weiterentwickelt anwandte und zur Basis dessen machte, was als ‚Thaeter‘ die Kunst eines ‚wissenschaftlichen‘ Zeitalters werden sollte.“ (S. 249).

Macht man sich diesen Hintergrund bewusst, erscheint es nahezu selbstverständlich, dass Brecht und Weill 1927 in Berlin zueinander fanden. Der damals 27-jährige Komponist teilte die Faszination des Dichters für Bach und Mozart, und er hatte ein ähnliches kritisches Verhältnis zu Wagner. Er interessierte sich für moderne Lyrik und zeitgenössisches Theater und hatte schon mit dem „Denkspieler“ Georg Kaiser als Librettisten zusammengearbeitet. War es nicht für den Dichter verlockend, mit diesem Mann eine Oper zu schreiben? Was die beiden nach drei/vier Jahren wieder auseinanderbrachte, wäre unter diesem Aspekt noch einmal genauer zu untersuchen. Und überhaupt hat Hillesheim recht, dass der musikalische Aspekt „Anlass zu weiteren Forschungen sein sollte“. (Nicht nur, aber auch auf der hier ausgesparten Ebene des „Walross-Schnarchens“.) ¶

Andreas Hauff ist erreichbar unter
ahauff@herzog-hauff.de

BRECHT

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



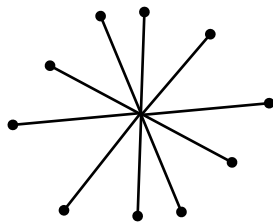
Brechtshop in der
**BUCHHANDLUNG
AM OBSTMARKT**

Büchergilde · Brechtshop

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



BRECHT FESTIVAL AUGSBURG



Die Vaterstadt,
wie empfängt
sie mich wohl?

28.2. BIS
6.3.2016



28.2. / 16 UHR / PREOPENING: Ich kann Brecht-Brecht kann mich / brechtbühne

28.2. / 19.30 UHR / FESTIVALERÖFFNUNG MIT DEM BERLINER ENSEMBLE: „Es wechseln die Zeiten...“- Eine Revue durch Brechts Stücke in Liedern und Gedichten / Theater Großes Haus

29.2. / 20.15 UHR / „LIEBE TANTE HELLI...“ – Vortrag und Gespräch mit Dr. Dirk Heißerer, Dr. Gregor Gysi und Dr. Joachim A. Lang/ brechtbühne

1.3. BIS 4.3. / JEWEILS 17 UHR / VORTRAGREIHE: Brecht im Nachkriegsdeutschland / Theater Foyer und Zentrale

2.3. / 20 UHR / DIE DREIGROSCHENOPER (konzertant) / Theater Großes Haus

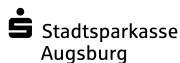
5.3. / 18 UHR / DEUTSCHLAND, SCHWIERIG VATERLAND – Nationalismus, Fremdenfeindlichkeit & Pegida – Deutschland heute!?! / brechtbühne

6.3. / 16 UHR / NACHRUF AUF BRECHT / Goldener Saal

6.3. / 19.30 UHR / GASTSPIEL NATIONALTHEATER WEIMAR: Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui / Theater Großes Haus

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

PARTNER DES
BRECHTFESTIVALS:



Bayernisches Staatsministerium für
Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst

